

La realidad al cuadrado.

Representaciones sobre lo político en el humor gráfico del diario *Clarín* [1973-1983] Volúmen 1

Autor:
Levín, Florencia Paula

Tutor:
Lobato, Mirta Zaida

2009

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Licenciatura de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Historia

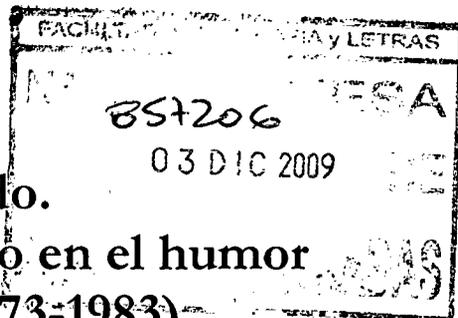
Grado

Tesis

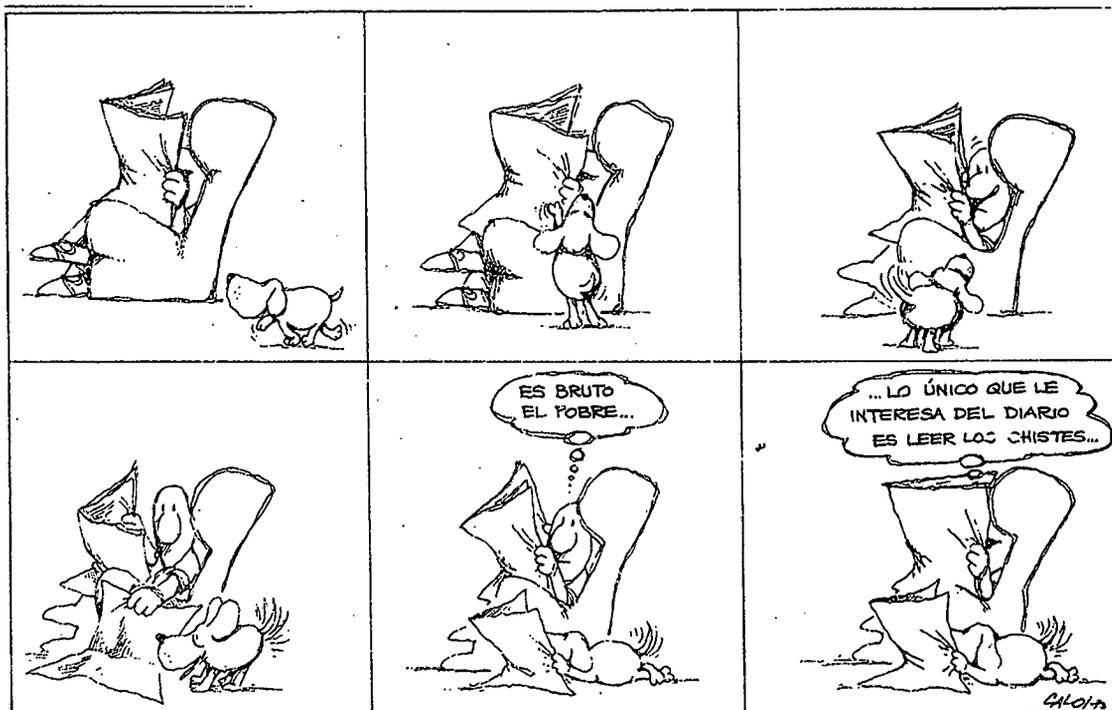
14.4.4.1

La realidad al cuadrado.

Representaciones sobre lo político en el humor gráfico del diario *Clarín* (1973-1983)



Florencia Paula Levín



Caloidoscopio, *Clarín* Revista, 25 de marzo de 1973: 30

Teis de doctorado en Historia
Directora: Mirta Zaida Lobato

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional de Buenos Aires

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas

Buenos Aires, 2009

Esta tesis comenzó en el embarazo de mi primer hijo, y terminó con el nacimiento del segundo. A ellos, y a su papá, dedico esta tesis (y todo mi amor).

Indice

Agradecimientos	8
Introducción	10
Capítulo 1. <i>Clarín</i>, el humor y los humoristas	48
1. «El gran diario argentino».....	48
2. El humor y los humoristas del diario <i>Clarín</i>	55
2.1. La apuesta del diario <i>Clarín</i> : una contratapa diferente.....	55
2.2. Los humoristas de <i>Clarín</i>	62
2.3. El humor gráfico en el diario.....	73
2.3.1. El humor de Landrú en el cuerpo del diario.....	76
2.3.2. Tiras y <i>cartoons</i> de la sección de humor.....	81
2.3.2.1. Bartolo y Clemente, Clemente y Bartolo..., por Caloi.....	82
2.3.2.2. “El mago Fafa”, por Bróccoli.....	85
2.3.2.3. “De la crónica diaria”, por Dobal.....	87
2.3.2.4. El espacio de Crist.....	88
2.3.2.5. Los paneles de Fontanarrosa.....	89
2.3.2.6. El espacio de Ian y Aldo Rivero.....	90
2.3.2.7. “Diógenes y el Linyera”, por Tabaré.....	91
2.3.2.8. “Teodoro & Cía.”, por Viuti.....	92
2.4. El trabajo del humorista.....	93
2.5. Humor, censura y represión según las memorias de los humoristas.....	94
2.5.1. Cuando el humor grafico sale del diario. Clemente, Muñoz y la campaña oficial durante el Mundial de 1978.....	103
Capítulo 2. Humor y politización. Frescos y representaciones de una sociedad en estado de ebullición (1973-1974)	107
1. Temas, estrategias y protagonistas de la transición institucional y las contiendas electorales a través del humor gráfico.....	110
1.1. La reconstrucción del escenario político según Landrú.....	110
1.2. La alegría peronista en clave de humor. Los humoristas de la contratapa frente a la postura oficial de <i>Clarín</i>	125

2. Una sociedad en estado de ebullición: ecos y reflejos en el espacio humorístico de <i>Clarín</i>	130
2.1. Imágenes de la radicalización política e ideológica.....	131
2.2. “ <i>Martín pescador, ¿me dejará pasar...?</i> ” La antinomia <i>patria socialista – patria peronista</i> en las viñetas de humor.....	137
2.3. Obreros, patronos y sindicalistas. La degradación selectiva de los protagonistas de la lucha de clases.....	142
2.4. El “pueblo” festeja y Landrú critica: el <i>Devotazo</i> y el ciclo de tomas durante el camporismo.....	148
3. El fenómeno de la violencia en las viñetas de humor.....	153
3. 1. La instalación de la violencia como un hecho cotidiano.....	155
3.2. La participación del humor gráfico en el debate público sobre la violencia...	161
4. Entre la nostalgia y el descrédito: las representaciones de las instituciones de la democracia.....	165
5. Humor y politización.....	170
Apéndice de Imágenes	174

Capítulo 3. El humor reprimido. Silencios, alusiones y estrategias humorísticas (1975- 1982)..... 192

1. Crónicas de una muerte anunciada. El humor gráfico ante la descomposición y derrumbe del gobierno peronista.....	195
1.1. Una imagen fantasmática. Alusiones, rodeos e implícitos sobre Isabel Perón en el espacio de Landrú.....	197
1.2. Imágenes de una fractura. El movimiento peronista según Landrú.....	202
1.3. De gorilas y panteras. Golpistas al asecho.....	208
1.4. Impacto del pesimismo y la incertidumbre en el humor gráfico.....	210
1.5. Días de descuento. Los prolegómenos del golpe de estado en Landrú.....	213
1.6. Oleada de rumores. El golpe como destino.....	215
2. Del consenso expectante a la desilusión. El humor de Landrú en tiempos del “Proceso”.....	217
2.1. Prudencia y optimismo. Landrú ante el golpe militar.....	217
2.2. Primeros y tibios distanciamientos.....	222
2.3. Cuando Landrú empieza a golpear. Militares y civiles durante “la segunda etapa” del régimen.....	224
2.4. El blanco fácil: Martínez de Hoz como chivo expiatorio.....	233
2.5. Los primeros aniversarios del régimen. Metaforización del “Proceso” y del gobierno según la óptica de Landrú.....	238

2.6. Pesimismo e incredulidad. Representaciones del gobierno militar antes del estallido de la guerra de Malvinas.....	242
3. Tiras y <i>cartoons</i> de la contratapa durante el régimen militar.....	247
3.1. La mirada crítica y desencantada de los humoristas de la contratapa.....	248
3.2. Una voz discordante: el nacionalismo tradicionalista de Dobal.....	254
3.3. Una ventana siempre abierta: censura, represión y clausura política en el humor.....	255
4. El humor reprimido.....	260
Apéndice de Imágenes.....	265

Capítulo 4. En los límites de lo representable. Víctimas, verdugos y mecanismos de la represión clandestina en la óptica de los humoristas.....281

1. Muerte, víctimas y verdugos en el humor gráfico.....	285
1.1. De horcas, hachas, guillotinas y encapuchados.....	285
1.2. De prisioneros y militares. La remisión al contexto nacional.....	290
2. La tortura como tema del humor gráfico.....	293
2.1. La fugaz aparición de la picana: de la mostración directa a la mediatización.....	294
2.2. La alusión indirecta a los métodos “autóctonos” de tortura.....	297
3. La figura del activista-matón-represor en Crist y Fontanarrosa.....	300
3.1. La construcción estética de un estereotipo.....	300
3.2. Reminiscencias del grupo de tareas.....	304
3.3. De matones y fuerzas de seguridad. El tratamiento de un vínculo oculto.....	307
4. Los protagonistas del terror en la obra de Landrú.....	310
5. Humor y desaparición.....	313
6. Las representaciones del humor gráfico frente a la línea editorial del diario.....	317
7. En los límites de lo representable.....	321
Apéndice de Imágenes.....	327

Capítulo 5. El humor y la guerra. La producción humorística durante el conflicto por las Malvinas..... 340

1. La activación de un viejo tópico.....	343
2. Colonialismo y responsabilidad. La constitución de una genealogía.....	347
3. Distorsión de la realidad. La “argentinización” de los <i>kelpers</i>	349
4. Del anticolonialismo al antiimperialismo: la irrupción del <i>Tío Sam</i>	353

5. Identikit del enemigo.....	355
6. La imagen de Margaret Thatcher.....	358
7. La guerra y los nacionalismos.....	364
8. Guerra, gobierno y sociedad.....	370
9. Partes de guerra.....	372
9.1. Parte Número 1: “ <i>Nos invaden los argentinos</i> ”	373
9.2. Parte Número 2: “ <i>Estos ingleses deben estar muertos de frío...</i> ”	375
9.3. Parte Número 3: “ <i>Hicimos pomada un portaaviones</i> ”	378
9.4. Parte Número 4: El <i>Invencible</i> en llamas.....	381
9.5. Final de guerra: “ <i>Un territorio que la nación toda busca redimir</i> ”	383
10. El humor y la guerra.....	384
Apéndice de Imágenes.....	387

Capítulo 6. El humor en tránsito. Aportes para el proceso colectivo de elaboración del pasado y construcción del futuro (1982-1983)..... 395

1. Landrú y el desprestigio de la corporación militar.....	397
1.1. Retratos de la crisis gubernamental.....	398
1.2. “ <i>El cuento de la buena pipa</i> ” o de cómo son tomadas las estrategias de los militares por retener el poder.....	402
1.3. Tiempos de repliegue. Imágenes de la retirada militar.....	405
2. “ <i>Ahora que se viene el tiempo político a todo galope...</i> ”	406
2.1. Entre festejos, entusiasmos y preocupaciones: el fin de la veda política y la falta de práctica ciudadana.....	406
2.2. Ecos del renacimiento de la vida partidaria en los humoristas.....	410
2.3. Corrupción, demagogia, especulación y engaño: el largo prontuario de los políticos.....	412
2.4. Radicales y peronistas en un panorama político bipolar.....	415
2.5. “Los otros”: golpistas, fascistas y beneficiarios de la dictadura.....	419
3. Tiempo de elecciones en el espacio humorístico de <i>Clarín</i>	420
3.1. Las actitudes de los humoristas ante los comicios de octubre.....	421
3.2. Un cauteloso impasse. Figuras del retorno de la democracia entre las elecciones y la asunción de Alfonsín.....	423
4. “ <i>¿Qué olla se destapará hoy?</i> ” Represión ilegal, desaparición de personas y el problema de la culpa.....	427
4.1. Los derechos humanos como castigo. Antecedentes del tratamiento humorístico de la faz pública del fenómeno represivo.....	428
4.2. De desapariciones y organizaciones clandestinas. Reparación de las representaciones sobre la represión ilegal después de Malvinas.....	432

4.3. Un “ <i>manto de olvido demasiado corto</i> ”. Los militares en el banquillo de los acusados.....	435
5. Hacia el reencuentro con la “República perdida”	440
6. Democracia, dictadura y los inicios del trabajo de la memoria.....	444
7. El humor en tránsito.....	447
Apéndice de Imágenes.....	449
Conclusiones.....	464
Bibliografía.....	481
Anexos	
Anexo I: Base de datos digital	
Anexo II: El humor gráfico. Un estudio preliminar*	

* Este Anexo se entrega en un anillado aparte.

Agradecimientos

El primer agradecimiento de esta larga lista es para Mirta Z. Lobato, mi directora de tesis, por su confianza y por la gran libertad que me dio para elegir un tema tan poco habitual y profundizar en él brindándome su apoyo y sus valiosos comentarios. Va también mi agradecimiento a ella por haberme animado, pese a mis enormes reticencias, a transitar por el camino de la vida académica. Asimismo, los consejos y enseñanzas de Juan Suriano e Hilda Sábato sobre la historia, la investigación y la vida (la académica y la otra) me han acompañado desde los inicios de mi carrera. Por otra parte, deseo mencionar que esta investigación se inició gracias a una beca UBACyT.

Agradezco a los miembros del programa de Historia Reciente de la Universidad Nacional de General Sarmiento, particularmente a Daniel Lvovich y Jorge Cernadas, así como al director del Instituto del Desarrollo Humano de esa universidad, Eduardo Rinesi, puesto que me recibieron muy generosamente con mi investigación a cuestas y me brindaron toda la libertad, la confianza y el apoyo para concluir esta tesis. Asimismo, vale una agradecida mención a mis compañeros del IDH que me alentaron y se interesaron en mi trabajo y leyeron algunas de sus partes. Agradezco particularmente a Andreína Adelstein, Ernesto Bohoslavsky y sobretodo (y nuevamente) a Daniel Lvovich por la lectura atenta, interesada, paciente y crítica de diversas partes de la tesis.

Esta investigación supuso comenzar a andar un camino completamente desconocido para mí: el mundo de los chistes y las historietas que, descubrí, tiene un incipiente pero abigarrado campo de trabajos eruditos y no eruditos, de fuentes y reservorios, de yeites, secretos, perfumes. Agradezco enormemente entonces a Juan Sasturain, a Oscar Steimberg, a Eduardo Romano, a Andrea Giunta a Jeff Williams, a Judith Gociol, a Ana Merino, a Manuelle Pelloile... que de diversas maneras me fueron abriendo las puertas de ese otro mundo. También quiero agradecer a varios amigos y colegas que, sin ser expertos ni sabedores en estos temas, me ayudaron a recopilar material disperso por distintas partes del mundo: Rafael Bianciotto, Gabriel Vommaro, Ernesto Bohoslavsky, César Mónaco, Gabriela Águila.

La experimentada ayuda de los empleados de bibliotecas y hemerotecas (en particular, los de las hemerotecas de la Biblioteca Nacional y de la Biblioteca del Congreso de la Nación) fue fundamental para facilitar mi entrada al laberíntico mundo de los archivos, los diarios y los rollos de microfilm.

Los intercambios y fructíferas discusiones con Marcelo Borrelli, Mara Burkhar y Laura Vázquez fueron necesarios y enriquecedores para seguir en este camino y me nutrieron no sólo de información, ideas y discusiones interesantes sino también, y más importante aún, de las ganas para continuar; a ellos, también, muchas gracias.

Un agradecimiento muy especial se lo debo a mi colega, amiga y compinche Marina Franco, por el aliento, por sus atentas lecturas y sugerencias, por el acompañamiento en este largo trayecto, y porque los intercambios con ella siempre encienden en mi el motor del entusiasmo, de la polenta y de las ganas de seguir pensando y produciendo cosas juntas.

Para esta investigación me he nutrido de informaciones, ideas y curiosidades dispersas en seminarios, cursos, charlas y conferencias. Gracias a Martín Becerra, quien me aconsejó sobre materiales, fuentes y lecturas y me sugirió hipótesis enriquecedoras para el trabajo. Asimismo, cabe mencionar que algunas ideas vertidas en la tesis son deudoras de un curso sobre el humor dictado por el profesor Eduardo Romano en la Universidad Nacional de Córdoba. Va también a él mi agradecimiento por la lectura de los primeros borradores del trabajo.

Este trabajo no hubiera sido posible sin la valiosísima colaboración de quienes me brindaron sus testimonios en calidad de actores privilegiados de la historia que aquí se cuenta, incluyendo a Caloi, a Crist, a Landrú, a Miguel Rep y a Marcos Cytrynblum.

Un agradecimiento muy especial merece Magdalena La Porta, quien me asistió expertamente en la interminable y tediosa tarea de fotografiar y rotular el inmenso caudal informativo. Vale también una agradecida mención al trabajo de Natalia Levín y Paula López, quienes colaboraron en las etapas finales del trabajo de archivo. Sin la colaboración de todas ellas esta tesis hubiera demandado *aún* más tiempo...

A mis padres, que plantaron las primeras semillas. Las de la vida... pero también las de las ganas y el intelecto. Y las del amor. Y un reconocimiento muy especial para mi madre, quien en tiempos de arduo trabajo siempre estuvo dispuesta a darme una mano cuidando tan amorosamente a mis hijos... y a su propia hija. Va también mi enorme agradecimiento a Clara Nemas, que por tantos años me acompañó en el camino de la vida y me ayudó a aprender mejores y más felices maneras de vivirla.

Y fundamentalmente a Diego, mi esposo, quien me alentó, me impulsó, me inspiró, me acompañó y me estimuló a empezar, y sobre todo a terminar esta investigación. Sin él, nada de esto hubiera sido posible.

Introducción

“Existe una historia escrita por los historiadores y otra escrita por los caricaturistas. Las dos son legítimas. Pero la segunda tiene algo más: el perfume del tiempo, la gracia de una época, el reflejo de las pasiones ya marchitas” (Osiris Chierico)¹

La historia reciente argentina está surcada por la violencia, la masacre, la muerte y la desaparición de miles de personas (y también la derrota de diversos proyectos de cambio y transformación social) en el marco del accionar de un aparato de estado terrorista. Es una historia que se asocia, por lo tanto, a procesos sociales considerados *traumáticos* en tanto y en cuanto han amenazado el mantenimiento del lazo social y fueron vividos por sus contemporáneos como momentos de profundas cesuras y discontinuidades, tanto en el plano de la experiencia individual como colectiva.

El rasgo distintivo de esta etapa fue el gran protagonismo que adquirió la violencia en el escenario político, tanto por parte de las acciones de fuerzas que se volcaron en contra del orden establecido (particularmente la acción de organizaciones político militares tales como ERP y Montoneros) como por la violencia represiva ejercida por agentes paraestatales y estatales en el marco del terrorismo de estado. Unas y otras, al desbordar los canales institucionalizados y derramarse expansiva y descontroladamente sobre la sociedad, imprimieron una particular dinámica al proceso político y se transformaron en las características dolorosamente emblemáticas de ese pasado.²

Los orígenes del creciente rol de la violencia insurreccional se asocian con niveles crecientes de censura, proscripción y cierre de los canales institucionales para el ejercicio de la política. Por otro lado, es posible afirmar que durante el período en cuestión se produjo una suerte de autonomización de la violencia una vez que, efectuadas las elecciones de marzo del de 1973, el argumento de la ilegitimidad del régimen –esgrimido en su momento

¹ Conferencia de presentación de la muestra “Caras y Caretas. Sus ilustradores”, 32º Feria Internacional del Libro, Buenos Aires, 2006.

² El hecho de que todas estas prácticas puedan ser definidas a partir de la noción de violencia no implica homologarlas ni, mucho menos, considerarlas comparables. Por ello, y siguiendo a Walter Benjamin, es útil diferenciar la *violencia insurgente* de la *violencia represiva* que emplea aparatos estatales o paraestatales para ejercer un poder no reglado, por fuera del marco de la ley. Esta problematización del término violencia no debería llevarnos a suponer que violencia es la antítesis de democracia. Hoy en día, en el marco de los debates crecientes acerca de la violencia durante los años 70, suele tomarse a ésta como la antítesis de la democracia, cuando no también de la política. Sin embargo, estas nociones maniqueas e idealistas no logran dar cuenta de la dimensión del poder que, tanto en la democracia como en cualquier otra forma de organización social es *violencia sancionada* o socialmente legitimada (Benjamin, 1999).

para legitimizar la violencia como modalidad de acción política- no pudo ser efectivamente sostenido. Asimismo, en relación con la violencia represiva, puede considerarse que el paroxismo de dicha autonomización está expresado en la organización de “grupos de tareas” y centros clandestinos de concentración y tortura característicos del terrorismo de estado. El saldo de esta historia es una sociedad totalmente fragmentada y desarticulada, una estructura socioeconómica destruida y paralizada, y la trágica cifra de 30.000 personas *desaparecidas*.

Si uno vuelve la vista atrás, entre tantas preguntas que siguen sin ser respondidas y aún más entre las que todavía ni siquiera han sido formuladas -al menos no en los términos del trabajo académico- se encuentra aquella que se pregunta por las modalidades a partir de las cuales la sociedad de entonces elaboró, significó e interpretó ese vertiginoso y traumático proceso político que se inicia, emblemáticamente, en el Cordobazo, atraviesa la última etapa de la llamada “Revolución Argentina”, asiste al regreso del peronismo al gobierno y su casi inmediata descomposición, recorre los años del terrorismo estatal inaugurado el 24 de marzo de 1976 y concluye, finalmente, con la llegada de Raúl Alfonsín al gobierno en diciembre de 1983. En este marco, ¿qué significados sobre la política, sus instituciones y sus prácticas, sus dirigentes y sus canales de participación generó la sociedad de entonces? ¿Qué valores, sentidos, expectativas se elaboraron, circularon y debatieron? ¿Cómo se posicionó con respecto a la violencia insurgente? ¿Qué respuestas a los crecientes niveles de censura y represión fueron elaboradas? ¿Qué grados de conocimiento/desconocimiento había con respecto a los mecanismos de represión, tortura y desaparición ejercidos en el marco del terrorismo estatal? ¿Cómo se interpretó a sí misma como protagonista de ese derrotero? ¿Cómo se elaboran implícitamente los acuerdos acerca de lo que es representable/irrepresentable?

Desde ya que estos interrogantes no tienen ni podrían tener una respuesta única ni definitiva. Por un lado, porque las respuestas brindadas por la historiografía nunca son definitivas y, por otro, porque el análisis de la sociedad, en tanto ésta no es un ente homogéneo y armónico, puede y debe ser abordado desde recortes y sujetos muy diversos y variados.

Uno de los caminos posibles para abordar, al menos parcialmente, estas inquietudes, consiste en el estudio de los medios de circulación masiva. Dentro de este marco, en esta investigación se intenta bordear esos interrogantes a partir del análisis

sistemático de las representaciones sobre lo político construidas por el humor gráfico del diario *Clarín*, que por entonces ya era el matutino de mayor tirada a nivel nacional.

Dado el amplio margen de inespecificidad y ambigüedad del término, es importante aclarar que cuando me refiero al “humor gráfico” del diario *Clarín* estoy aludiendo conjuntamente a los *cartoons*³ de Landrú publicados en distintas partes del cuerpo del diario y a los *cartoons* y las tiras de humor⁴ publicados en la página especialmente destinada al género y denominada, precisamente “Humor”⁵: particularmente, a las obras de Crist, Fontanarrosa, Ian, Aldo Rivero, Caloi, Dobal, Taberé y Viuti.⁶

Vale aclarar que se está eligiendo una noción amplia y flexible de política que abarca pero excede las consideraciones del sistema institucional y sus actores, del poder y de las disputas por el poder, de la legitimidad y las recusaciones de legitimidad, de la aplicación o elección de determinados rumbos o medidas y sus consecuencias, para incorporar apreciaciones más generales sobre la cultura política y sobre las modalidades a partir de las cuales la “gente común y corriente” experimenta lo político.

Esta tesis recorta así su universo a partir del entrecruzamiento de un género, el humor gráfico, con un componente temático particular: aquel que se construye a partir del comentario o la contextualización que reconoce su origen en los datos cambiantes del mundo sociopolítico de la Argentina contemporánea. Esta elección se basa en que, dada su inclusión en un diario de circulación masiva y diaria, el espacio humorístico se convierte en un comentario editorial periódico sobre la realidad del momento.⁷

Discurso subordinado a otros discursos, constituido como “registro y espacio de transformación y transposición de signos y marcas discursivas circunscriptas en todos los

³ El *cartoon* puede ser definido como un género gráfico que aparece habitualmente inserto en diarios y revistas de noticias que en un único recuadro o viñeta (también denominado panel) “transmite una idea humorística que encuentra su tema, por lo general, en los asuntos políticos y sociales de actualidad (Steimberg, 1977: 97). Muchas veces los *cartoonistas* –en nuestro caso particularmente Landrú– incorporan la representación de personajes de la realidad mediante el empleo de la caricaturización de sus rasgos. Un desarrollo más extenso sobre el género se halla en el apartado “Entre el *comic* y el *cartoon*: la delimitación del humor gráfico como objeto de estudio” de “El humor gráfico: un estudio preliminar” incorporado en el Anexo de la tesis.

⁴ Una sintética definición propone que se trata de una secuencia de viñetas autoconclusivas que exponen un efecto cómico. En esta investigación se considera a las tiras de humor como un subgénero intermedio, o de transición (no cronológica sino estilística) entre el más antiguo chiste gráfico o *cartoon* y la historieta propiamente dicha. El desarrollo de esta interpretación se encuentra en el mencionado apartado “Entre el *comic* y el *cartoon*: la delimitación del humor gráfico como objeto de estudio”.

⁵ Vale la pena destacar que a pesar de esa denominación, *Clarín* incluyó en dicha página historietas serias históricas y de aventuras.

⁶ En algunas ocasiones, y por cuestiones de estética discursiva, emplearé el término “chiste” como sinónimo del genérico “humor gráfico”.

⁷ Debo la claridad de esta delimitación a Steimberg, 1977: 114.

espacios del intercambio social” provenientes tanto de la oralidad y la gestualidad como de la escritura y cualquier otro género y soporte mediático (Steimberg, 2001: 7), el humor gráfico se constituye entonces en una vía de entrada para acceder, a través de una imagen ciertamente peculiar y sometida a sus propias reglas de género, a los imaginarios sociales. Se parte entonces de la idea de que el humor gráfico es un género que muestra, a través de un espejo que deforma o distorsiona, un conjunto de valores y representaciones compartidas sobre la realidad política. En este sentido, puede considerarse legítimamente al humor político como huella o sedimentación del material imaginario y, por tanto, como un instrumento apropiado y valioso para su análisis (Jameson, 1995). Tal como lo ha establecido Oscar Masotta, el género comporta dos tipos de mensajes: uno denotado y otro connotado, siendo este último la manera mediante la cual la sociedad da a leer lo que piensa del primero y siendo el primero, característicamente, el resultado de un vasto sistema de connotación.⁸ En otros términos, aún cuando el humor gráfico refiera a historias y/o a personajes reales lo hará, de acuerdo con Masotta, “a condición de trocarlos en fantasmas estereotipados” (1976: 208). Por lo tanto, si el género no puede sino representar estereotipos, o relecturas de estereotipos, nunca nos va a decir que esos estereotipos representen la realidad; en todo caso, nos dirán lo que la sociedad piensa de ella.

Por otra parte, el análisis de las modalidades de producción de los humoristas en el marco de un proceso signado por la censura y la represión constituye, asimismo, un aporte para el análisis de las respuestas de los distintos actores sociales a la represión y la dictadura. Finalmente, dado su emplazamiento en un medio gráfico particular, su estudio habilita una complejización de las interpretaciones sobre el rol del diario *Clarín* en torno al golpe del 24 de marzo y durante el subsecuente gobierno dictatorial.

De modo que el trabajo contempla el vínculo entre la política y el humor gráfico desde una doble perspectiva: por un lado, se abordan las maneras en las que el proceso político, en sus distintas etapas, fue representado por el humor gráfico con el objetivo de estudiar algunas modalidades de construcción y circulación de representaciones colectivas. Por otro, se contempla de qué modo los diversos momentos y regímenes políticos abrieron y/o cerraron los circuitos de producción y circulación del humor gráfico político y de qué modo éste generó estrategias para reproducirse.

⁸ Si bien Masotta se está refiriendo estrictamente a la historieta, ésta comparte con el humor gráfico un importante conjunto de características que hacen que podamos considerar a ambos variantes de un mismo género.

Se trata, en definitiva, de un complejo juego de espejos que se imbrican unos a otros y se reflejan mutuamente, juego mediante el cual se analizan las modalidades a partir de las cuales los humoristas representan las representaciones que la sociedad construye sobre sí misma al tiempo que contribuyen a su construcción.

Dado el carácter traumático asociado con ese período histórico, este trabajo no desconoce la violencia simbólica que implica la decisión de mirar a través del humor un proceso que ha implicado tanto dolor. En tal sentido, y parafraseando a Mark Twain, tal vez el secreto de la risa no sea la alegría sino la tristeza.

En relación con la cronología, se han empleado criterios diversos para decidir los momentos de apertura (marzo de 1973) y cierre (diciembre de 1983) de la investigación. El primero fue seleccionado de acuerdo con la intersección entre cuestiones relativas al proceso histórico estudiado y aspectos propios del material de trabajo. En efecto, en marzo de 1973 confluyeron, por un lado, la llamada “nacionalización” de la página de humor de *Clarín*, concretada el día 7, que implicó la decisión de dejar de comprar tiras importadas para confeccionar un espacio realizado en su totalidad por humoristas argentinos y, por otro, la realización de las elecciones presidenciales, realizadas el 11 de ese mes, que consagraron a la fórmula Cámpora – Solano Lima del FREJULI como ganadora e iniciaron un proceso de transición política. En cuanto al momento de cierre de la investigación, el mismo ha sido elegido de acuerdo con un criterio clásico de la historia política, relativo a los cambios institucionales. En este caso, se trata de la asunción de Raúl Alfonsín a la presidencia el 10 de diciembre de 1983.

Estado del arte

Esta tesis se inscribe en la intersección de diversos campos y sub-campos de estudio. Por un lado, surge a partir de una preocupación general y universalmente formulable dentro de los estudios históricos: cómo una sociedad se piensa a sí misma, es decir, qué representaciones construye sobre su propia contemporaneidad y a través de qué mecanismos se formulan y circulan dichas representaciones. Más específicamente, la investigación se arraiga en una preocupación relativa a la historia reciente argentina, particularmente a la que es recortada por el fenómeno del auge de la violencia y la represión extrema, la masacre, la muerte y la desaparición de miles de personas. En otros términos, la preocupación inicial y subyacente de este trabajo es cómo la sociedad argentina de entonces

construyó representaciones sobre un proceso político traumático y también sobre su propio rol en dicho proceso.

De modo que un primer anclaje de esta tesis está constituido por el campo de la historia reciente argentina, con sus especificidades y peculiaridades con respecto a otros campos historiográficos y académicos relativas al inextricable diálogo -explícito o no- con las representaciones sociales que circulan en los discursos de la memoria colectiva sobre los años setenta así como al fuerte componente ético y político que enmarca su praxis (Franco y Levín, 2007).⁹

Ahora bien. A partir del objeto constituido como fuente de análisis (el humor gráfico emplazado en el diario *Clarín*) se desprenden vinculaciones con otros campos académicos englobados dentro de los llamados estudios culturales, en donde participan no sólo historiadores sino científicos sociales provenientes de diversas disciplinas (ciencias de la comunicación, sociología, semiología, etc.). Y dentro de los estudios culturales, específicamente se establecen diálogos con las investigaciones sobre el lenguaje humorístico e historietístico y con los estudios sobre la prensa diaria.

Por otro lado, dado que deliberadamente el marco cronológico elegido no está constreñido por los cortes político-institucionales, esta tesis se vincula con dos subcampos historiográficos que generalmente funcionan como compartimentos relativamente estancos: con la historiografía abocada al período de alternancia cívico-militar entre 1955 y 1976 por un lado, y con la historiografía de la última dictadura militar por el otro.

A continuación se presenta un somero mapa de los estudios sobre la producción cultural en la Argentina durante ambos períodos, con especial énfasis en aquellos objetos y

⁹ Brevemente, es pertinente mencionar que en los últimos años se observa un importante auge de este campo de estudios en el ámbito de la historiografía, la cual por varios lustros no se había dedicado al estudio del pasado cercano. Entonces, el vacío dejado por la historiografía fue llenado, fundamentalmente, por obras de científicos de diversas disciplinas sociales preocupados por explicar las causas de la inestabilidad política argentina (Portantiero, 1977; O'Donnell, 1977, 1982; Cavarozzi, 1983). Hacia los años '90 se observa un importante crecimiento de la producción académica sobre el pasado reciente y dentro de ella un gran aumento de los aportes de los historiadores. A partir de entonces, y con un ritmo creciente, se ha ido conformando un campo interdisciplinar centrado en el pasado cercano que ha mostrado tener, entre sus principales preocupaciones dentro de los estudios de la dimensión política, el interés por el estudio de las guerrillas (Gillespie, 1987; Pozzi, 2001; Carnovale, 2005; Lanusse, 2005; Calveiro, 2005 entre otros) y del fenómeno dictatorial (donde se observan algunos abordajes de carácter general como el de Novaro y Palermo, 2003 junto con un conjunto de obras que abordan distintos aspectos del mismo, entre otros Tcach, 1996; Suriano, 2005, Romero, 1998).

discusiones que nutren la presente investigación, particularmente los medios de prensa y el humor gráfico.¹⁰

Cultura, política y represión en la historia argentina reciente

Existe un primer conjunto de trabajos que refleja las preocupaciones de la historiografía por la cultura durante los años '60 y tempranos '70. En este campo, lo que articula centralmente la mirada historiográfica es la preocupación por las vinculaciones entre la cultura y la política en el campo de la llamada Nueva Izquierda -término que abarca a amplios y heterogéneos conjuntos de actores sociales que compartieron, sin embargo, el objetivo de impugnar el orden instituido- en el contexto de la censura y la represión propias del ongiato y de los febriles y vertiginosos tiempos del tercer gobierno peronista. Estos trabajos intentan, en conjunto, iluminar de qué modo los inéditos niveles de politización y movilización de amplias capas de la sociedad propias de finales de los años '60 y principios de los '70 influyeron en, y fueron influidos por, la producción intelectual y estética así como por la praxis profesional.

Dentro de este conjunto de obras se destacan fundamentalmente trabajos que abordan cómo el campo intelectual y artístico concibió el vínculo entre estética y política, particularmente centrados en las inquietudes de artistas e intelectuales por acercarse a los sectores populares a través de una serie de experiencias e iniciativas (Sarlo, 1988) tales como la peronización de la cultura de izquierda (Terán, 2004 b; Altamirano, 2001), los acercamientos de núcleos intelectuales al movimiento obrero a través su participación en diario de la CGT de los Argentinos, o en los intentos de introducir a los sectores populares en la fruición de filmes políticos como "La Hora de Los Hornos", de Octavio Getino y Pino Solanas producido en el marco del grupo *Cine Liberación* (Metsman, 1997) o la experiencia de "Tucumán Arde" (Longoni y Metsman, 1994).

Otros abordajes tienden a problematizar los vínculos entre praxis estética y praxis política o, en otros términos, entre el compromiso político y la contracultura para proponer

¹⁰ Así, no se tomarán en cuenta más que de modo genérico las producciones abocadas al estudio de otros artefactos y prácticas culturales tales como el cine, la literatura, el rock nacional, Teatro Abierto, etc. Por otro lado, un análisis más pormenorizado de los estudios sobre el humor gráfico y la historieta y que excede el abordaje historiográfico y el marco histórico que se analiza en esta tesis se halla en "El humor gráfico, un estudio preliminar", incorporado como Anexo. Allí se presenta un desarrollo de los distintos abordajes teóricos y epistemológicos en el marco internacional así como una presentación detallada de los estudios académicos y no académicos sobre el género en la Argentina. Finalmente, algunos desarrollos y discusiones específicas de cuestiones vinculadas con la historia reciente argentina se incorporaron directamente en el cuerpo de la tesis, en los capítulos pertinentes.

que tales caminos no siempre han sido complementarios y que la juventud “cultura” y consumidora de cultura de los años ‘60 e inicios de los ‘70 tendió a tener una actitud más bien contradictoria con la política (Pujol, 2003).

Aun cuando es prácticamente imposible hallar dentro de este conjunto referencias específicas relativas al vínculo entre politización y el género humorístico-historietístico - más allá de las alusiones genéricas y no académicas a los vínculos entre Héctor G. Oesterheld y la organización Montoneros-, es posible conjeturar a partir del fuerte énfasis que estos trabajos demuestran en los intentos de los intelectuales y artistas por acercar el campo de la cultura a los sectores populares que el proyecto de nacionalización de la página humorística del diario *Clarín* ha estado influenciado por este ánimo. En efecto, dado que en el lenguaje del humor confluye una raíz asociada con “lo culto”, lo prestigioso, lo intelectual, y otra vinculada con el mundo plebeyo, “vulgar”, escatológico, la apuesta de *Clarín* de jerarquizar el lenguaje humorístico debe haber estado embebida, aunque no de modo deliberado, por ese clima marcado por las expectativas de acercamiento a lo popular.

Por otro lado, un problema que atraviesa a ambos períodos y a todas las discusiones académicas sobre la cultura en la historia reciente es la cuestión de la censura. Al respecto, Andrés Avellaneda ha realizado un importante estudio (1984) que se convirtió en el basamento fundamental a partir del cual se exploraron diversos objetos de estudio. Según este autor, la censura no nació con el régimen militar inaugurado el 24 de marzo de 1976, sino que es producto de un largo proceso que se organizó lentamente durante más de un cuarto de siglo, hasta alcanzar una aceleración a partir de 1974 cuando se asoció a lo que el lenguaje castrense de entonces denominó “guerra ideológica” y se articuló así con la lucha contra la “subversión”. A partir de entonces, propone Avellaneda, se registró una tendencia creciente a la sistematización del discurso de la censura, a la multiplicación de censores y a un consiguiente aumento cuantitativo de lo censurado (Avellaneda, 1986: 10, 14, 44).¹¹

Dentro del período dictatorial propiamente dicho, suelen diferenciarse dos grandes etapas en relación con el fenómeno de la censura. La primera abarcaría los primeros años de la dictadura, en estrecha vinculación con el período previo de Isabel Perón (Avellaneda, 1986; Varela, 2001), y se caracterizaría por ser el período de mayor represión y control. La

¹¹ Es importante remarcar, al respecto, que nunca existió en el país una oficina centralizada que se encargara de la censura, con prácticas establecidas y con una organización administrativa reconocida. “Este rasgo de ubicuidad, ese estar en todas partes y en ninguna, fue desde 1974 el elemento de mayor efectividad del discurso de censura cultural argentino” (Avellaneda, 1986:13).

segunda etapa se habría iniciado, de acuerdo con la mayoría de los autores, hacia 1980 aunque reconocería en el Mundial de Fútbol de 1978, realizado en la Argentina, un primer punto de inflexión (Varela, 2001; Blaustein y Zubieta, 1998) y un vuelco definitivo a partir de la Guerra de Malvinas (Landi, 1987: 91).

Además de la dimensión genealógica, el estudio de Avellaneda también ha aportado a la historiografía la idea de que el modo operativo de la censura se encuadraba con la planificación general del terrorismo de Estado. Así, una de las metodologías del terrorismo habría sido la represión ejercida de modo indiscriminado y sin fundamento claro con el objetivo de provocar la masiva internalización del concepto de castigo y paralizar a la sociedad (Avellaneda, 1986: 13-14).

Siguiendo esta idea, la historiografía concuerda con la consideración de la censura y la represión en el ámbito cultural como un engranajes del plan terrorista y desaparecedor: a la desaparición de cuerpos, habría correspondido así el silenciamiento y la muerte de la cultura autónoma. A ello habría contribuido el carácter omnisciente y al mismo tiempo indeterminado de la censura que se ejerció sin una organización centralizada ni una explicitación de los alcances, límites y mecanismos, y que por lo tanto determinó la importancia y asfixiante participación de la autocensura, impulsada por el terror, en la regulación de las prácticas culturales (Sosnowsky, 1988; Sarlo, 1988; Terán, 2004 b; Calveiro, 1995).

Sin embargo, los acuerdos no son tan claros a la hora de establecer la existencia y la eventual naturaleza del proyecto cultural de los militares. ¿Hasta qué punto el plan refundacional que se proponían los militares, consistente en “eliminar de raíz” la subversión en la Argentina, contemplaba o no la intervención en el ámbito de la cultura? Y, más específicamente, ¿aplicaron los militares de las Juntas del “Proceso” una política sistemática y premeditada de control y censura de la cultura o la misma fue el resultado de decisiones y acciones relativamente erráticas e improvisadas?

A pesar de que existen pocos trabajos sistemáticos sobre el tema, entre otras cosas porque muchas de las fuentes han sido destruidas, existe una inclinación a afirmar que el plan cultural de los militares no fue tan improvisado como se podría inferir a partir de algunas incongruencias y torpezas como la prohibición de obras tales como *El Principito* o *La cuba electrolítica*. Al respecto se señala la implementación de la “Operación Claridad”, dirigida desde el Ministerio de Educación y dotada con fondos secretos (Gociol e Invernizzi, 2002, Terán, 2004 b) o la difusión del famoso documento “Subversión en el

ámbito educativo. Conozcamos a nuestro enemigo”, repartido en 1977 a directivos y docentes para advertirlos y aleccionarlos sobre el peligro de la “subversión”, como elementos para probar que existió un plan cultural sistemático durante el régimen dictatorial. También se remite a ciertos discursos de los militares que dan indicios de su preocupación y objetivos en el ámbito de la cultura, así como a la magnitud del aparato de estado destinado a la persecución cultural (Torres, 2005). Sin embargo, tal como ha puntualizado Oscar Terán (2004 b), estas evidencias demuestran la existencia de una política cultural orientada más a la represión que a la construcción de consenso en el campo cultural.

Prensa y cultura en el eje “consenso vs. resistencia”

Existe una nutrida producción académica centrada en el debate sobre el rol y las actitudes de diversos actores sociales que se desempeñaron en el campo de la cultura y la industria de la comunicación, en relación con la última dictadura militar. Este campo, que se puede desagregar en una gran diversidad de objetos y sujetos (medios de prensa, revistas en general –y dentro de ellas las de historieta y humor gráfico-, literatura, industria cinematográfica, música, producciones culturales marginales, prácticas de las catacumbas, etc.) puede ser recorrido a partir de la discusión, que generalmente los engloba, sobre los grados de consenso y de resistencia de la sociedad durante el régimen militar.

Comenzando por el campo de los medios de prensa, se destaca un importante conjunto de trabajos que, escritos desde diversas disciplinas y a partir de objetos también diversos, se propusieron como objetivo central denunciar la fuerte complicidad de los medios de prensa con el golpe de estado y la dictadura. Una gran cantidad de obras, generales y específicamente dedicadas al análisis de la prensa diaria, remarcan el amplio consenso brindando por los medios de prensa al golpe de estado y a los objetivos del “Proceso” (Vezzetti, 2002; Malharro y López Gijsberts, 2003; Duhalde, 1999; entre otros). Asimismo, se hace especial hincapié en el negociado de Papel Prensa que redundó en enormes beneficios para *La Nación*, *Clarín* y *La Razón*- (Vezzetti, 2002; Sidicaro, 1993).¹²

Dentro de esta mirada globalizante, varias obras comentan, sintetizan, resumen y/o analizan específicamente el comportamiento de la prensa durante el período (Ulanovsky,

¹² En efecto, durante el gobierno de Rafael Videla los tres diarios se constituyeron en socios mayoritarios de Papel Prensa S.A. (empresa en la cual el Estado retuvo el 25% de las acciones) consiguiendo condiciones monopólicas en la producción de papel de diario.

1997; Blaustein y Zubieta, 1998; Díaz, 2002; Malharro y López Gijsberts, 2003). Más allá de estas obras generales es importante destacar los esfuerzos que se vienen realizando desde hace ya tiempo por establecer los grados, modalidades y cronologías de esos apoyos al proyecto militar. Entre los trabajos de carácter específico, se puede mencionar el estudio de Ricardo Sidicaro sobre el diario *La Nación* (1999) realizado en base a los editoriales publicados por el matutino entre 1909 y 1989. Con respecto al análisis de la postura editorial del diario durante los años del tercer peronismo y del último gobierno militar, el autor demuestra que *La Nación* adoptó una actitud cautelosa ante la llegada del peronismo y que brindó su apoyo al golpe de estado y a la “guerra contra la subversión” desplegada por el régimen militar, aunque demostró claros recaudos con relación a la política económica de Martínez de Hoz por sus sesgos intervencionistas.

Con una perspectiva similar, Marcelo Borrelli ha analizado el rol del diario *Clarín* en la gestación del golpe de 1976 (2008 a) y algunos aspectos de su postura durante los primeros años del gobierno militar (2008 b) para concluir que su línea editorial marcó un arco que fue desde un apoyo distante y expectante hacia el gobierno peronista a un claro distanciamiento a partir del cual se construyó la idea de la inevitabilidad del desenlace golpista, concebido como un destino no sólo inevitable sino también necesario. A conclusiones similares han llegado César Díaz y María Passaro (2002) quienes estudian las modalidades, estrategias y temas abordados por el diario *Clarín* en el marco de una obra más amplia que comprende un conjunto de estudios sobre el comportamiento de distintos medios periodísticos durante el mes de marzo de 1976 para dar cuenta de las modalidades a partir de las cuales el cuarto poder construyó una “cuenta regresiva” cuyo minuto cero fue el golpe de estado (Díaz, 2002).

Dentro de este marco caracterizado por el extendido consenso brindado por los medios de prensa al régimen, la historiografía señala algunas excepciones, como el caso del diario *Buenos Aires Herald* (escrito en inglés aunque sus editoriales se publicaban también en castellano) que si bien apoyó al golpe, pronto se convirtió en un espacio que publicó solicitadas de familiares de desaparecidos y cartas de lectores, mientras que otros medios se negaban a hacerlo. En sus editoriales, sobre todo a partir de 1977 en que el matutino fue dirigido por Robert Cox, mantuvo una línea de defensa de los derechos humanos. El *Herald* se destacó también por ser prácticamente el único medio de prensa que durante el conflicto por las Malvinas, lejos de asumir una actitud complaciente y cómplice con la empresa militar, difundió información extra oficial burlando las normativas gubernamentales sobre la circulación de la información (Varela, 2001, Graham Yool, 1984 entre otros).

Retomando las ideas de Hanna Arendt en *Los orígenes del totalitarismo* -donde postula que a pesar de la clausura impuesta por la férrea censura las tiranías no logran cortar todos los contactos entre los hombres ni dejar a éstos en un absoluto aislamiento-, Estela Schindel propone que existió una decisiva “diferencia entre una prensa totalmente sometida y una donde los resquicios, aún mínimos, permiten al lector dispuesto a hacerlo percibir la dimensión oculta del terror. En esa delgada esfera pública, dice la autora, sujeta a coacción, pero por eso mismo más significativa y valiosa, se disputa el estrecho margen donde nombrar a los desaparecidos” (2003: 62-63).

Dentro de esta perspectiva, algunos trabajos demuestran que, más allá de la política editorial o las manifestaciones de apoyo por parte de la prensa, los diarios se inundaron con noticias que eufemísticamente difundieron información relativa al ejercicio de la violencia ilegal por parte de las fuerzas paraestatales y estatales. Así, Ricardo Sidicaro afirma que tempranamente en las páginas de *La Nación*, particularmente en la sección sobre noticias de Tribunales, aparecieron innumerables *habeas corpus* presentados para reclamar por los desaparecidos y que asimismo aparecieron algunos editoriales, ya en 1976, preocupados por la existencia de una “contraguerrilla” que sería responsable de la aparición de cadáveres y que estaría conformada por bandas de delincuentes dedicados a realizar secuestros para obtener rescates pecuniarios (1993: 403).¹³

Por su parte, haciendo un recorte problemático, el trabajo de Estela Schindel (2003) analiza la construcción social de la noción de *desaparecido*, es decir, de su emergencia en la esfera pública, en los diarios *La Nación* y *La Opinión* entre los años 1975 y 1978, “leyendo con otros lentes” la información entonces disponible. Schindel concluye que la figura del *desaparecido* se construye mediante la creación retórica del *subversivo* y las tendencias a su invisibilización, exclusión y cosificación (siendo por otra parte el *desaparecido* una bisagra entre la cara pública del problema, el *subvesivo*, y su cara subterránea en los campos de concentración: el *homo sacer*).

En una tónica similar, un artículo de Marina Franco (2002) analiza el funcionamiento de la prensa gráfica masiva a partir de un tópico particular: la denuncia de la “campana antiargentina” desarrollada especialmente durante el año 1978 por el gobierno militar y en cuya construcción los medios de comunicación cumplieron un rol fundamental. Con tal objetivo, el artículo hilvana algunos elementos propios del discurso militar con la

¹³ Se refiere, particularmente, a los editoriales del 17 y 22 de agosto de 1976.

forma en que dichos elementos aparecen articulados y dispuestos en los principales diarios. Sin proponerse una mirada global y homogeneizante sobre los medios de prensa, el trabajo hace un esfuerzo por destacar las peculiaridades de cada uno de ellos en función de sus tradiciones y trayectorias políticas.

Asimismo, un trabajo de Federico Estévez y María G. Cuevas (1999) da cuenta de la construcción discursiva de *Clarín* y *La Nación* a propósito de la visita de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos en el año 1979, demostrando que la misma marcó un punto de inflexión para la apertura informativa. Los autores concluyen que ese contexto abrió en el discurso mediático un espacio para la emergencia de elementos que funcionaban en los márgenes del discurso hegemónico, particularmente aquellos aspectos vinculados con la información sobre los desaparecidos, y para la tematización del problema de los Derechos Humanos y la paulatina incorporación de las voces de los políticos en los diarios.

Por su parte, haciendo un recorte en términos temático cronológicos, la obra de Lucrecia Escudero se propone analizar el comportamiento de los diarios y revistas en relación con la Guerra de Malvinas para revelar cómo los medios de prensa transformaron el discurso de la información en una verdadera narración épica del enfrentamiento. La autora da cuenta de los fenómenos que denomina “síndrome de permeabilidad de la información de los periódicos” y síndrome de “malvinización” de la información de las revistas para postular que ambos contribuyeron a producir la movilización general de la sociedad para la guerra, delineando de este modo un lector que no pudo sustraerse a la fascinación que lo bélico produce en los medios.

Desde otra perspectiva, y situándose en la prensa facciosa de entonces, la obra de Marcelo Borrelli relativa al diario *Convicción* (2008 c) -emprendimiento de Massera y la Marina- propone una mirada tan interesante como inesperada al demostrar que el pasquín no fue únicamente sede para el adoctrinamiento ideológico sino que sus páginas culturales también fueron un refugio para la cultura y un espacio para que se expresaran numerosos periodistas reconocidos de diferentes extracciones ideológicas, que en la mayoría de los casos no se identificaba con los valores de la dictadura.

De modo que, puede concluirse, las investigaciones sobre los medios de prensa han comenzado a romper o problematizar el postulado general sobre la connivencia y el consenso del cuarto poder para mostrar las diversas actitudes y peculiaridades de la postura asumida por cada medio en particular buscando, asimismo, establecer momentos de

quiebre en el derrotero de la producción periodística tales como la “campana antiargentina”, la visita de la Comisión de Derecho Humanos y la Guerra de Malvinas.¹⁴

Ahora bien, si el campo de estudios sobre la prensa ha partido centralmente de la pregunta acerca del consenso para ir más tardíamente abriendo la mirada hacia los grados, matices y genealogías de ese consenso, algo inverso ha ocurrido con los estudios relativos a otros artefactos y prácticas culturales, que parecen organizarse fundamentalmente a partir de la noción de resistencia.

Aunque excede el marco de esta investigación y de este estado del arte la consideración de los trabajos relativos a las diversas manifestaciones culturales, tanto las marginales como las oficialmente legitimadas, es necesario advertir que existe una amplia producción que tiende a considerar diversas manifestaciones y discursos artísticos (literatura, revistas culturales, revistas de historietas, rock nacional, cine, teatro, etc.) como espacios para el ejercicio de la resistencia contra el régimen militar. Asimismo, existen nuevas miradas que dan cuenta del fenómeno de la resistencia cultural desde la perspectiva de las transformaciones sufridas por determinados grupos sociales, particularmente por los “miembros del campo revolucionario” o ex militantes en el contexto de la última dictadura (Ollier, 2009).

Dentro del campo de estudios específicos sobre la historieta y el humor gráfico, existen algunos ejemplos de trabajos que abordan el rol de la revista *Humor* durante los años de la dictadura. Así, por ejemplo, Luciana Díaz (2004) va a afirmar que a pesar de que *Humor* no fue una revista que convocara una resistencia activa y directa contra la dictadura, representó una forma parcial de oposición enmarcada en los parámetros de la vida cotidiana que, a partir de 1980 se convirtió en un discurso combativo. Esta resistencia, dirá la autora, fue posible a través del uso del humor, el chiste y la ironía como estrategias que permitieron saltar las barreras de la censura, aunque la publicación también integró

¹⁴ Además de estos estudios eruditos, existen unas cuantas obras de carácter periodístico, biográfico y testimonial tales la investigación de Graciela Mochkofsky (2003) sobre las vinculaciones de Timerman -director del diario *La Opinión*-, con el poder, las memorias testimoniales de Graham-Yooll (1985 y 1999) -en su momento periodista del *The Buenos Aires Herald*- y, fuera del campo estudios sobre la prensa comercial, los trabajos Horacio Verbitsky (1987) y Eduardo Jozami (2006) sobre Rodolfo Walsh y el periodismo clandestino. Específicamente sobre el diario *Clarín* se puede mencionar el trabajo de Llonto (2003 en Borrelli 2008 a) que analiza el rol de Hernestina Herrera de Noble, viuda del fundador del matutino y heredera de la empresa y el trabajo de Julio Ramos (1993), ex colaborador de *Clarín* y parte del grupo fundador de *Ámbito Financiero* que se propone denunciar el monopolio que representa la empresa *Clarín*. Finalmente, la reciente obra de José Ignacio López (2008) pone el foco en la carrera ascendente de Héctor Magneto en la empresa y su rol en la construcción del gran emporio *Clarín*.

editoriales y notas de fondo que permitieron crear y conservar un importante grupo de lectores que creó, en torno a la revista, fuertes vínculos de pertenencia.

Desde una óptica un tanto distinta, Mara Burkardt (2008) va a sostener que si bien inicialmente la revista *Humor* no fue concebida como un espacio de crítica al régimen sino más bien como una revista moderna y masiva, a lo largo del tiempo se fue construyendo y definiendo como tal a partir de la lenta pero persistente voluntad de ensanchar “las grietas de la coraza del Proceso de Reorganización Nacional y filtrar por allí nuevos sentidos, nuevos horizontes de posibilidades a los ofrecidos por las Fuerzas Armadas y sus aliados civiles” (*Ibid.*: 186). De este modo, dirá Burkardt, voluntaria o involuntariamente la revista “fue obstaculizando las transformaciones que militares y civiles intentaban imponer, erosionando la legitimidad de estos dos últimos actores y recuperando la polifonía social conculcada a partir de habilitar la emergencia de voces disconformes, disidentes y excluidas” (*Ibid.*: 187). A dicho proceso habrían contribuido también, por un lado, la polisemia y ambigüedad de la imagen, que se habría erigido por sobre la palabra, así como la apelación a los recursos del género humorístico, permitiendo formas de representación que pudieron eludir la censura y expresar “provocaciones contrahegemónicas”.

La mayoría de estos abordajes sobre los diversos artefactos y prácticas culturales – no sólo aquellos relativos al género humorístico sino los que abordan el cine, el rock nacional, la literatura, etc.- se construyen a partir de una mirada bastante simplista y maniquea sobre la producción cultural. Son muy pocos, en cambio, los trabajos que abordan el fenómeno de la resistencia en la cultura desde puntos de vista más complejos para desentrañar prácticas ciertamente más sutiles y sofisticadas, y muchas veces invisibles, puesto que transcurren en el ámbito de lo privado.

En este sentido, se destacan los trabajos de Beatriz Sarlo (1992) y de Aarnoud Rommens (2005), que permiten pensar que esas formas de resistencia sólo podían formularse a partir de referencias elípticas y críticas a la realidad silenciada de los secuestros, asesinatos y desapariciones, apelando al establecimiento de nuevos códigos que incluían la reiteración de figuras retóricas como la paradoja, la metáfora, la alegoría y la analogía, así como a la reapropiación de códigos culturales en uso, el recurso a la parodia, a la cita huérfana y al doble sentido (Rommens, 2005: 4).

Tanto Rommens como Sarlo van a insistir en la necesidad de desarmar el mito de que el llamado “Proceso de Reorganización Nacional” constituyó una interrupción absoluta en el desarrollo estético. Contrariamente, postulan que las esferas culturales tenían una

relativa autonomía para desarrollar sus propias poéticas en un estilo indirecto¹⁵ que Sarlo llama “diagonal”, y que ya ocupaban un lugar importante antes del 24 de marzo de 1976.¹⁶ De esta nueva perspectiva se desprende lo que algunos autores van a llamar *cultura de camuflaje* basada en la deliberada opacidad de los signos y en la emergencia de una práctica de contracensura que ha de revelar o anticipar la censura externa de la que es posible una obra (Rommens, 2005: 5).

Rommens plantea que en todo caso la subversión, en términos de prácticas de resistencia, está más ligada a las condiciones de recepción que a las de producción (2005:15). Así, oponiéndose a las visiones maniqueas y simplistas sobre la cultura de la resistencia, cuyo acento está puesto, tal como se vio, en la esfera de la producción, Rommens, con su noción de contracensura, va a plantear la necesidad de considerar los espacios abiertos e indeterminados más que los determinados y explicitados, permitiendo una distancia, asimismo de las expectativas, deseos o voluntades de los actores cuyas acciones son interpretadas en términos de resistencia.¹⁷

En conjunto, considero que el eje consenso versus resistencia suele trazar conclusiones tajantes sobre los comportamientos de la sociedad ante el régimen dictatorial sin considerar la dimensión cronológica. Así, los trabajos sobre la prensa tienden a concentrar los análisis en el momento del golpe de estado y los primeros tiempos del gobierno dictatorial, mientras que los que intentan demostrar la gesta de una sociedad resistente suelen abordar objetos que se manifiestan fuertemente a partir de la etapa del “deshielo”. Por otro lado, considero que este eje de análisis no es el más apropiado para dar cuenta de fenómenos complejos y múltiplemente determinados en tanto la significación de los actos y productos culturales (como la de cualquier otro tipo de actos y productos sociales) no se juega tanto en el terreno de la voluntad de los protagonistas como en el inmenso espacio de indeterminación que se resuelve en el incierto territorio de la recepción.

En suma, el análisis del humor gráfico del diario *Clarín* durante el período en cuestión se inscribe en el marco de las discusiones en torno al rol de los medios de prensa

¹⁵ Rommens debate con Sarlo la idea de la independencia de la codificación del contexto en el que ésta se produce, al plantear que esa autonomía no es tan absoluta como ella mantiene dando la imagen de una cierta autarquía de la empresa artística (Rommens, 2005: 16).

¹⁶ Una perspectiva similar va a plantear De Diego en su análisis sobre la producción literaria durante la última dictadura, para concluir que ésta no tuvo un impacto tan importante ni tan inmediato sobre la producción literaria (De Diego, 2001).

¹⁷ Por supuesto que una importante limitación a un planteo de este tipo reside en la imposibilidad de corroborar de qué modo eran efectivamente decodificados e interpretados esos mensajes polisémicos.

durante el período y por lo tanto es de su incumbencia el análisis de las formas, grados y periodización de las prácticas de consenso y resistencia. Sin embargo, tanto por la naturaleza polisémica del lenguaje humorístico como por una perspectiva teórica que problematiza la división maniquea entre consenso y resistencia y que asume por otro lado la necesidad de historizar las actitudes sociales a lo largo de todo el período analizado, en esta tesis se intentará demostrar que el humor gráfico jugó un papel ambiguo y contradictorio con respecto al régimen y al poder puesto que, si bien por un lado se acomodó en los intersticios de la censura y la represión para hacer oír voces disidentes, al mismo tiempo su sola reproducción como discurso estable del elenco del diario e incluso las modalidades a partir de las cuales abordó determinados temas y personajes, tuvieron un efecto (deliberado o no) de naturalización y rutinización de la inquietante realidad de entonces.

Los estudios académicos sobre el género humorístico e historietístico en la historia reciente argentina

La presente investigación se construye en un terreno prácticamente vacío en lo atinente a los estudios sobre el género humorístico y su rol en la historia reciente argentina. Además de los escasos estudios comentados sobre la revista *Humor*, existen verdaderamente pocos trabajos académicos que indagan en este período, y entre ellos la mayoría se orientan, al igual que los trabajos de Díaz (2004) y Burkardt (2008), al estudio de publicaciones específicas que incorporan uno y/u otro género. Tal es el caso, por ejemplo, del trabajo de Paula Guitelman (2006) sobre la legendaria revista *Billiken* durante la última dictadura y los estudios sobre publicaciones de historieta durante los años de la transición democrática, particularmente sobre la revista *Fierro* aparecida en 1984 (De Santis, 1992; Di Meglio, Franco y Aras, 2005, Reggiani, 2005).

Ahora bien, si recortamos el objeto a partir de su incorporación en medios de circulación masiva no especializada en los géneros humorístico e historietístico, la cantidad de trabajos disminuye dramáticamente. Una importante excepción está dada por el trabajo de Depetris Chauvin (2005) dedicado al estudio de las representaciones de la resistencia peronista en el diario *Noticias*. En el cruce entre las preocupaciones por la memoria y la identidad política, el propósito de la autora es analizar los modos por los cuales el diario *Noticias* contribuyó a crear una versión de la historia y la memoria que, en el contexto de la profundización de la ruptura en el interior del movimiento peronista, operó como modo de intervención política. Así, dentro de esta inquietud general, el trabajo aborda las distintas

estrategias comunicativas y representacionales utilizadas por el diario para difundir un retrato del pasado en el que la figura de la “Resistencia” es central para redefinir la experiencia e identidad peronista. Y entre esas estrategias incluye el análisis de “La guerra de los Antartes”, famosa historieta escrita por Germán Oesterheld e ilustrada por Gustavo Trigo y publicada en las páginas del diario, analizando sus contenidos tanto en relación con los otros mensajes insertos en el diario como así también en relación con otros discursos que, conflictivamente, rivalizan en la operación de otorgarle un sentido único e indiscutido a la identidad y la memoria del peronismo.

Asimismo, se puede mencionar la investigación de Franco Lindner (1997), cuya tesis de licenciatura se centra en el análisis comparativo del humor gráfico político en tiempos de dictadura y democracia. Proveniente del campo del periodismo, Lindner ofrece un análisis comparado recurriendo al análisis del material a partir de las técnicas verbales del chiste propuestas por Sigmund Freud para demostrar que el humor gráfico presenta variaciones en contextos democráticos y dictatoriales. Si bien esta tesis representa un avance en la conceptualización y en la elaboración de interrogantes apropiados para el estudio del humor gráfico, al estar enfocado en el análisis de las herramientas verbales, el trabajo desdeña la riqueza que ofrece y reclama el dibujo y su complejo vínculo con la palabra así como también el rico universo de los contenidos de los chistes.

Finalmente, otro aporte importante que se puede mencionar en este sentido es el reciente estudio de Hernán Martignone y Mariano Prunes (2008) que se aboca al análisis crítico de las posibilidades ideológicas y estéticas de las tiras cómicas argentinas incluidas en la prensa diaria desde los años '60 hasta nuestros días.

Si volvemos la vista a este conjunto de producciones relativas al humor gráfico propiamente dicho y la historieta, puede concluirse que no existe en el mismo ningún abordaje que se proponga analizar el lenguaje humorístico a partir de su articulación con los complejos procesos de construcción y circulación de representaciones colectivas. Si bien, como se verá, tal articulación está planteada en términos teóricos, hasta el momento tal perspectiva no fue recepcionada en el campo de la investigación empírico sistemática. Es entonces ese vacío el que esta tesis pretende cubrir, en particular desde su imbricación con la historia reciente de la Argentina.

Enunciación, significación y recepción. Algunas herramientas para abordar el análisis del humor gráfico del diario *Clarín*

El trabajo del humorista es, por definición, un trabajo marcado por determinadas reglas de producción, algunas de ellas intrínsecas al lenguaje del humor gráfico y otras asociadas a las reglas de circulación. Ello supone contemplar tanto cuestiones propias del medio en el cual se publican sus producciones, como aspectos relacionados con los marcos de mayor o menor censura/libertad relativos en cada período histórico.

El universo sobre el cual trabajan los humoristas, la materia que amasan, está delimitado por este campo de lo decible que determina, entonces, aquello que puede constituirse en objeto del lenguaje del humor. Esta decibilidad/indecibilidad se juega, mayormente, fuera del campo lingüístico del humor y tiene que ver con la política, la censura, el medio de prensa en el que se inserta, en fin, con la historia.

A partir de esa delimitación del campo de lo decible, el humor tiene una relativa autonomía para discriminar aquello sobre lo cual va a tematizar o, en otros términos, aquellos aspectos, reales o imaginarios, sobre los cuales construirá sus objetos. Y, más aún, el ejercicio del trabajo humorístico supone una relativa autonomía para recortar, construir, elaborar y reelaborar, interpretar y reinterpretar los datos de la realidad. De modo que más allá de los cambiantes contextos de censura y libertad, siempre habrá un margen relativo de autonomía a partir del cual los humoristas pondrán en juego la creatividad que está en el centro de su oficio.

Al estar inserto en determinados medios gráficos, no pueden desconocerse los efectos que esa inserción genera en el sentido producido por el humor gráfico. Las características propias del medio, tanto en términos generales (por ejemplo si se trata de un diario, una revista, una publicación especializada en humor e historieta, o cualquier otra) como en términos particulares (es decir, si se trata de tal o cual diario, o publicación), hacen a la creación del sentido producido.

A diferencia del humor oral, que tiene un sujeto indudable definido por la escena dialógica, en el humor gráfico hay una complejización de la figura de autor que se debe, de acuerdo con Oscar Steimberg, a cuatro razones principales: 1) a su condición no presencial; 2) a su articulación con otros textos de la publicación en que se inserta y que contribuyen a otorgarles sentido; 3) al efecto de enunciación institucional del diario o revista que funciona como soporte y 4) al hecho de que su emplazamiento de género presupone un enunciador-

operador que cumple un rol socialmente definido, limitado y previsible (Steimberg, 2001).¹⁸ Sin embargo, más allá de esta complejización, es importante resaltar que en espacio de humor del diario *Clarín* existe una importante impronta autoral: todas las tiras y *cartoons* están firmadas y por lo tanto sostenidas por la figura del autor que, por otra parte, es un personaje con un prestigio personal consolidado con anterioridad a su ingreso como trabajador del matutino.

Siguiendo a Oscar Steimberg, es importante destacar que el medio y sus colaboradores no constituyen una identidad: a pesar de que la intertextualidad propia de los medios interviene en la significación de sus componentes unitarios, cada uno de dichos componentes conserva cierta unidad de sentido. Es precisamente “esa dimensión contradictoria de independencia y fractura” la que “garantiza cierto tipo de movimiento en los parámetros de significación del medio” (Steimberg, 1977: 9).

Debido a estas consideraciones, el análisis de las tiras de humor se efectúa en un permanente diálogo entre la producción humorística y el medio de comunicación, particularmente la línea editorial de *Clarín* y cuando sea pertinente también se incorporan las articulaciones con las estrategias de producción y de difusión de la información. La ponderación de los editoriales se fundamenta en que los mismos constituyen una manifestación de la opinión institucional del diario. Tan identificado está el editorial con el diario que no requiere de firma, a diferencia de artículos y opiniones, cuya firma explicita que las opiniones vertidas son singulares y no institucionales (Borrat, 1989: 138). En este marco, la impronta autoral del humor gráfico sostiene el juego de articulación con el discurso oficial de *Clarín*.

La consideración de la impronta autoral del espacio humorístico de *Clarín* no supone detenerse en la especulación acerca de las intenciones de los humoristas con respecto a los sentidos de sus obras. Contrariamente, en esta tesis se abordan los procesos de significación más allá de sus vínculos con la psicología del autor. En otros términos, importa más lo que el texto dice que lo que el autor quiso decir (Ricoeur, Paul ([1971] 1988)).¹⁹ Sin embargo, se considera que las obras humorísticas están ligadas al universo ideológico y político de sus autores, por lo que la consideración de esa dimensión

¹⁸ Steimberg no habla de complejización sino de *borramiento* de la figura de autor. Sin embargo, considero que la noción de borramiento no es aplicable al humor gráfico diario *Clarín*.

¹⁹ Esto no significa, siguiendo las consideraciones de Paul Ricoeur sobre el discurso escrito, que el vínculo entre el autor y lo fijado materialmente quede abolido sino tan sólo que está distendido o complicado.

contribuirá –aunque no de modo mecánico- a interpretar los diferentes modos en los que cada humorista resolvió el tratamiento y construcción de las representaciones sobre lo político.

Finalmente, con respecto al ámbito de la recepción o consumo de las tiras y *cartoons* de *Clarín*, vale hacer algunas observaciones. En primer lugar, podemos decir con Carlo Guinzburg (1991) y Michael de Certeau (2000) que el lector siempre lee “mal”, que siempre se producen desfases entre el sentido atribuido por el autor-productor a su texto y el sentido siempre original y propio elaborado por el lector-consumidor. Si partimos de la base de que el humor gráfico está construido fundamentalmente a partir de la polisemia de sus lenguajes, tanto icónico como simbólico, podríamos suponer que hay una enorme ampliación de esos márgenes de creatividad y autonomía interpretativa aun cuando los mismos no son infinitos. Esta consideración vale aún más cuando se considera la recepción de un discurso polisémico en el marco de un proceso signado por la censura y la represión.

En este sentido, interesa particularmente retomar la hipótesis de Arnaud Rommens, quien propone que una de las maneras encontradas por el género historietístico de burlar sutilmente la censura del régimen fue el rechazo al procedimiento del “anclaje” de las imágenes por medio de la palabra. Tomando el dispositivo conceptual de Roland Barthes según el cual la naturaleza polisémica de toda imagen y la subsiguiente “cadena flotante” de significados que la misma habilita tiende a ser fijada o restringida mediante su articulación con un mensaje lingüístico, el cual pasa a tener entonces un valor represivo al anclarla a un sentido,²⁰ Rommens propone que la posibilidad de “desanclaje”, o de una imagen “no anclada”, habilita una “desterritorialización” que tiene como efecto una contracensura al dejar abiertas múltiples especulaciones y asociaciones. “Mientras la censura prefiere una relación transparente entre texto e imagen y castiga cualquier anclaje explícitamente subversivo –dirá el autor-, la ausencia de todo anclaje sortea cualquier posible intervención. La censura externa es simplemente imposible en este caso: no se puede censurar una ausencia” (2005: 8).²¹

²⁰ Particularmente, Rommens trabaja la obra de Roland Barthes “The Rhetoric of the Image”, en *Image, Music, Text*, London, Fontana, 1977.

²¹ En este sentido, el autor va a afirmar que el rechazo del anclaje puede ser visto como una “toma de poder en la medida en que subvierte la manipulación de textos e imágenes llevada a cabo por la dictadura, especialmente en los medios masivos de comunicación (*Ibid.*: 8 y 10). Para demostrar esta hipótesis, Rommens va a analizar, en primer término, una viñeta de “Buscavidas”, de Breccia y Trillo, publicada en la revista *Superhumor* durante los años 1981 y 1982, que contiene un mensaje críptico (M-r.chta.) que no permite anclar los sentidos del dibujo. Ese mensaje es interpretado por Rommens como un mensaje cifrado que alude a la “Marchita” peronista apareciendo como un vehículo que condensa para muchos la

Esta hipótesis nos devuelve la imagen de un lector activamente posicionado que, en un contexto de vigilancia extrema, parece volverse aun más atento, incluso hipersensitivo, a todo indicio posible de oposición, más allá de las intenciones del autor. Un lector, en otros términos, responsable en la elección de un significado en un contexto en el que los mismos estaban monopolizados por anclaje del régimen (Rommens, 2005). Como se desprende de las memorias de algunos de los humoristas y guionistas que trabajaron en *Clarín*, tal como se abordará en el Capítulo 1 muchas veces esas lecturas “subversivas” fueron obra de los lectores realizadas sin una habilitación conciente o deliberada por parte de los autores.

En suma, más allá de estos matices, preocupaciones y miradas, hay en esta perspectiva la idea un antisustancialismo del sentido: el mismo no aparece como algo controlado voluntariamente por sus autores ni como algo que viene dado o inscrito en los objetos culturales sino que se produce mediante el *encuentro* entre mercancía y usuario.

En el caso particular del objeto que se analiza en este trabajo, ese encuentro está determinado fuertemente por el emplazamiento del género en el diario *Clarín*, que como se dijo, interviene fuertemente en el contrato de lectura que se establece con los receptores así como en las modalidades de su fruición. En este caso se trata de un espacio de distracción y distensión, que propone una lectura fácil que funcione como una vía de entrada a la dimensión “seria” de la información, o que permita un momento de esparcimiento durante su lectura. A diferencia de otros soportes propios y específicos del género, en este caso se trata de un tipo de consumo pasajero, que transcurren siempre en un marco de 24 horas, de modo que los humoristas deben presentar al lector una propuesta sencilla, fácilmente comprensible, decodificable y autoconclusiva que permita comenzar y terminar su apropiación en un mismo acto de lectura y que permita, asimismo, interrupciones en el flujo de consumo considerando la extendida costumbre, en muchos casos, de no comprar el diario todos los días.

Por otra parte, es importante señalar que el público al cual se dirigen los humoristas de *Clarín* no es un público que necesariamente elija el consumo de chistes como “objetos de placer específico” (Steimberg, entrevista en Odile Baron Superville) en tanto los mismos vienen ya incorporados en una mercancía particular, el diario *Clarín*, cuya lectura está

memoria de días de “gloria” de la Argentina asociados al primer gobierno de Juan Domingo Perón (*Ibid.*: 7). Asimismo, analiza un episodio de la misma historieta, denominado “La abuela”, para encontrar en la inclusión de fragmentos en árabe, chino, francés y otras lenguas que incluyen incluso la escritura cuneiforme muestras de una contracensura orientada a recrear un paródico cosmopolitismo del pobre y una posible crítica a las fantasías neoliberales de una argentina opulenta (*Ibid.*: 12-13).

guiada por un proceso de elección que excede ampliamente y generalmente ni siquiera contempla la existencia del espacio humorístico (aun cuando la lectura de las secciones de humor se haya convertido en algunos casos en un importante ritual que acompaña y alienta el consumo del diario).

Algunas consideraciones sobre el humor en el humor gráfico

Es necesario realizar algunas aclaraciones específicas relacionadas con el concepto de *humor gráfico*, sobre todo teniendo en cuenta la aparente contradicción entre la noción de humor y su asociación con las representaciones de la violencia y la represión extremas. Esta contradicción se deriva de la consuetudinaria referencia al género como “*humor gráfico*” y por tanto de su naturalizada articulación con el humor propiamente dicho.²²

Partimos de la idea de que, como todo acto de lenguaje, el acto humorístico es el resultante de un juego que se establece entre los participantes de una situación de comunicación que implica a tres protagonistas: el locutor, el destinatario y la víctima. El efecto humorístico suele residir en que el acto humorístico propone muchos más sentidos de los que literalmente enuncia y que dependen de los conocimientos, capacidades, implicaciones y motivaciones de los destinatarios (Chabrol, 2006). Distintos recursos propios del género, tales como la hipérbole (o exageración), la ironía y la inversión de perspectiva provocan, variaciones isotópicas (es decir, variaciones que producen la aparición repentina de un orden sorpresivo e inesperado) que producen quiebres del sentido generando el efecto humorístico (Labeur y Gandolfi, 1997: 94 y 96).

Ahora bien, estas consideraciones generales requieren de la problematización de dos aspectos del proceso definido: por un lado, la noción de humor propiamente dicha, muchas veces utilizada de modo intercambiable con la de comicidad, así como la extendida idea de que el efecto humorístico, al degradar a la “víctima”, conlleva implícito una dimensión crítica. Asimismo, requieren una recontextualización toda vez que el humor gráfico ha perdido su referencialidad inmediata en el pasaje de la oralidad al medio gráfico comentado más arriba.

²² La noción de humor (y otros campos semánticos articulados con la misma muchas veces de modo inextricable, tales como las de risa, comicidad, sátira) abre un abanico inmenso de abordajes, marcos teóricos y dimensiones de análisis que abracan desde los escritos de Aristóteles hasta los de Freud, Henri Bergson y Pirandello por nombrar sólo algunos de los más conocidos. Como el desarrollo de tan amplio universo excede ampliamente los objetivos de esta tesis, se comentará acotadamente algunos abordajes con los cuales esta investigación dialoga y de los que puede nutrirse, y se presentarán algunas especificaciones acerca de los vínculos entre las nociones de humor y humor gráfico.

En primer lugar, siguiendo a Oscar Steimberg, dentro de lo que se considera “humor” habría que discriminar entre el humor propiamente dicho (en el sentido freudiano), que compromete al sujeto de la enunciación y del enunciado en su propia humorada, de lo cómico y el chiste, que refieren en el primer caso de modo genérico a una ruptura de previsibilidad o isotopías y en el segundo a tal mecanismo en tanto está depositado sobre una tercera persona (Steimberg, 2001: 2).

En segundo lugar, conviene resaltar que el llamado “humor gráfico” no necesariamente da risa y que en escasas ocasiones produce un efecto humorístico en el sentido estricto del término. Este efecto solamente se produciría en aquellos casos en los cuales se pueda establecer la existencia de una imagen de autor “que se confund(a), enunciativamente, con un segmento sociocultural definido”, con una “*manera de hacer grupal*”, de modo que la imagen de autor a la vez represente y sea representada por un determinado segmento-sujeto asimilable con sector profesional, generacional, político, artístico, etc. (Steimberg, 2001).²³

Como se verá, en lo que sigue abordaremos ejemplos de “chistes” sin humor en los cuales prima un importante componente crítico y confrontativo que tiende a la descalificación de un tercero²⁴ y casos de “humor gráfico” propiamente dicho, en donde las llamadas tiras de humor y *cartoons* exponen “las carencias de un enunciador que se implica en su texto y con propiedades representativas supraindividuales” (Steimberg, 2001: 9). Sin embargo, hechas estas aclaraciones, en la tesis se asume, dado sus usos consuetudinarios, el contexto genérico de “humor” para referir a todas las variantes del género.

En suma, más allá de estas distinciones y puntualizaciones técnicas, tal como se viene argumentando en este trabajo se toma el rótulo de humor gráfico de modo genérico dados sus usos consuetudinarios englobando entonces no sólo *cartoons* y tiras de humor sino también, desde esta perspectiva, “humor gráfico propiamente dicho” como “chistes” o “sátiras sin humor”.

Por otro lado, es de destacar que lo “cómico” o “gracioso” dentro del humor gráfico también puede residir en el dibujo, en tanto el dibujo humorístico se caracteriza por presentar una o varias anomalías gráficas destinadas a reconocerse como cómicas. Estas anomalías se revelan mediante juegos de trazos comparables a los juegos de palabras

²³ Un ejemplo que utiliza Steimberg para ilustrar esta cuestión es cuando un personaje de Quino muestra los rasgos genéricos del argentino progresista de clase media.

²⁴ Lo que Oscar Steimberg denomina sátira sin humor (Ibid.: 7-8).

mencionados con respecto al componente verbal de los chistes, provocando disyunciones o “rupturas de sentido” por la yuxtaposición o la sucesión de elementos incompatibles entre sí (Morin, [1970] 198: 136-137).²⁵ Asimismo, el efecto cómico puede resultar de la conjunción de los componentes textual y gráfico propia del género a partir de diversas modalidades: cuando el lenguaje refuerza la ruptura emanada del dibujo, cuando indica el nivel de dicha ruptura o cuando se suma al dibujo para desencadenar la ruptura (Romano, 1990 [1985]: 90-91). Por último, existe un componente cómico genérico, que emana de las características propias del humor gráfico. En tal sentido, Masotta afirma que en el interior de la viñeta, los símbolos generan “procesos” que, en el humor gráfico (como así también en la historieta seria)²⁶ se hallan a la vista y que constituyen el fundamento “cómico” del *comic*. Según el autor, “el humor se revela aquí como una función del canal –esto es, del medio como medio- y no como una cláusula del estilo ni de los temas, aunque estilo y temas puedan volver sobre él y convertirlo en objeto” (Masotta, 1976: 212-13).

Finalmente, es importante remarcar que, a pesar de la extendida idea de que el humor conlleva intrínsecamente un componente crítico con respecto a su referente en tanto tiende a su degradación, en esta tesis se sustenta la idea de que ese componente crítico, en el caso del humor gráfico, muchas veces es complejizado o, incluso, neutralizado por la naturaleza del soporte en el cual se emplaza, en este caso del diario *Clarín*, y más todavía dado el prestigio de algunos humoristas. Así por ejemplo, tal como se verá, ser caricaturizado por Landrú en las páginas de *Clarín* implicaba, además de una exposición a la crítica irónica propia del lenguaje del *cartoon*, un barniz de prestigio que muchos políticos y militares quisieron recibir. En cambio, ser caricaturizado por ejemplo por Andrés Cascioli en las páginas de la revista *Humor* implicaba un nivel degradación más obvio y por lo tanto más agresivo. Por otro lado, como se verá, la publicación constante y rutinaria de algunas representaciones, como por ejemplo las relativas al fenómeno de la violencia y la represión ilegal, además de implicar un efecto de denuncia en tanto exposición de realidades silenciadas, también tendió a naturalizar estos fenómenos, a domesticarlos en el sentido de tornar lo ominoso en algo familiar y cotidiano (Morris, 1993).

²⁵ El dibujo sin palabras, dirá Violette Morin, contiene una mayor invención de estilo que en el que alterna con la palabra: su comicidad está más realizada porque es enteramente visualizada. Por sí solo, el trazo únicamente puede restituir, y por lo tanto establecer una disyunción, contenidos inmediatamente perceptibles como situaciones estereotipadas por la ciencia, las costumbres, los hábitos, la moda. En cambio, para sondear lo inhabitual psicológico, político, sociológico, generalmente la escritura explicativa sustituye a la imagen compensándola (139).

²⁶ Esta precisión no es de Masotta, quien habla en términos generales de “historieta”.

Fuentes y herramientas de análisis

La materia prima sobre la cual se asienta esta tesis consiste, principalmente, en los *cartoons* y tiras de humor publicadas en el cuerpo y en la contratapa del diario *Clarín* entre marzo de 1973 y diciembre de 1983. Secundariamente, y debido a la comentada convicción de que el humor gráfico no puede ser analizado por fuera del contexto discursivo que lo contiene, se han relevado, además, tanto los editoriales del diario *Clarín* como así también se ha hecho un exhaustivo seguimiento de la construcción de los titulares de tapa y del desarrollo informativo de las noticias pertinentes.

En el caso particular del relevamiento del humor gráfico, el criterio de selección ha sido sumamente amplio de modo de poder realizar a posteriori los debidos recortes en función de los ejes analíticos que se han ido construyendo y que han sido establecidos, por un lado, de acuerdo con criterios propiamente historiográficos y, por otro, a partir de los contenidos ofrecidos por el material empírico. Sin embargo, puesto que el objeto de esta tesis está compuesto por las representaciones sobre la realidad política nacional, y considerando que el material a partir del cual se construye el humor es prácticamente ilimitado, se han dejado de lado los materiales que no remiten de modo directo ni indirecto a dicha dimensión. En el caso de la selección de los titulares, noticias y editoriales, el procedimiento de selección ha sido igualmente amplio de modo de no perder de vista el contexto internacional en el cual se inserta el proceso argentino.

Los principales ejes temáticos considerados tienen que ver con el interés específico de indagar las representaciones sociales sobre la cultura política y el proceso institucional en ciernes. De este tronco principal se desprenden ejes temáticos secundarios que permiten construir un entramado más denso y complejo acerca de las representaciones sobre lo político: desde aspectos que hacen a la convivencia en sociedad y a las relaciones de autoridad hasta los trazos sobre aspectos económico sociales que se articulan con las miradas sobre “lo político” y sobre las políticas concretas de los distintos gobiernos. De modo que se han construido varios ejes analíticos articulados que en su conjunto permiten construir un análisis sobre la dimensión política de la realidad. En otros términos, la construcción de un análisis sobre las representaciones políticas en muchos casos requiere de un proceso complejo de análisis y abstracciones a partir de las cuales se puede acceder a ese registro.

El enorme caudal de información abordada en la investigación –más de 15.000 fotografías de tiras y *cartoons* a lo que se agrega la digitalización de editoriales y el relevamiento de titulares y noticias- ha requerido de un sistemático trabajo de análisis, clasificación y rotulación de los materiales gráficos. Así, se decidió construir una serie de tablas analíticas que permitieran tanto organizar como analizar la información en cuestión. Específicamente, se elaboraron once tablas dedicadas a analizar, mes a mes y año a año, la obra de cada uno de los humoristas trabajados como así también de la línea editorial de *Clarín*.

Las tablas se construyeron, en principio, de una clasificación obvia pero no por ello menos acertada de la realidad social, desagregándose secciones que discriminan entre política, economía, sociedad y cultura. A este criterio se superpuso otro a partir del cual se incluyeron entradas o secciones relativas a las noticias municipales (que en realidad refieren siempre al municipio de la Ciudad de Buenos Aires) e internacionales. En este último caso, la decisión se basó en el objetivo de considerar el tratamiento del contexto internacional por parte del diario y los humoristas que, durante la investigación, tuvo la importancia adicional de permitir mostrar cómo algunos aspectos de la realidad argentina silenciados en el contexto represivo fueron pasibles de ser tratados en el espacio humorístico de la sección de internacionales.

Dentro de cada entrada de las tablas se abrieron rangos (o subsecciones), contruidos en parte gracias a criterios de análisis de la realidad como también en respuesta a los contenidos emergentes de los materiales, contemplando criterios suficientemente amplios y flexibles para incluir diversos tipos de información.²⁷

²⁷ Esos criterios no han respondido a un nivel homogéneo de abstracción de la realidad siendo muy frecuente que en la misma sección se incorporen rangos para perspectivas globales y temas secundarios de una misma problemática. La sección *Política* se desagrega en “personajes representados” (refiere a la caricaturización de personalidades de la política), “personajes mencionados”, “actores colectivos”, “temas” (se ha creado para dar cuenta de los temas que el diario fue instalando como centrales), “gobierno”, “represión, control”, “prácticas y estilos” (refiere exclusivamente a actores que no están en el poder), “violencia”, “ideologías y valores”, “significantes, iconografía” (incorporó para atender a las modalidades gráficas y lingüísticas empleadas por los humoristas para construir representaciones sobre determinados temas), “tipo de régimen”, “personajes abstractos” (refiere a la construcción de arquetipos), “mirada global” (refiere a las reflexiones generales, globales, acerca del momento), “gremial-corporativo”, “política exterior”, “cultura y educación”, “otros” (ha permitido no perder los rastros de algunos temas que en el desarrollo del trabajo de investigación no estaba claro si se podrían articular posteriormente con los temas centrales de la investigación). La sección *Economía* se desagregó en: “mirada global”, “temas”, “política económica”, “economía real”, “infraestructura y energía”, “mercado externo”, “cuentas públicas”, “cuestiones monetarias”, “cuestiones financieras”, “estados, burocracia”, “servicios públicos”, “impuestos, tarifas”, “mercado interno”, “cuestiones salariales”, “laboral”, “otros”. La sección *Sociedad y Cultura* se desagregó en: “usos y costumbres”, “relaciones sociales”, “personajes”, “impacto social en la vida cotidiana”, “prácticas y comportamientos”, “violencia”, “cuestiones

Ambos criterios se superpusieron y, como puede observarse en las tablas, también sufrieron algunas variaciones a lo largo del trabajo de análisis del material y construcción de las tablas. El resultado de la consideración conjunta de criterios conlleva de hecho a que las tablas analíticas arrastren algunas imprecisiones o superposiciones sobre todo teniendo en cuenta que los niveles de análisis algunas veces pueden pertenecer a criterios de análisis diversos. Sin embargo, estas mismas imprecisiones son las que han permitido construir un instrumento lo suficientemente flexible como para abordar el enorme caudal de información recabado. Por otra parte, puesto que el trabajo no se fundamenta en una perspectiva cuantitativa, dichas imprecisiones no han presentado obstáculo alguno para el tratamiento de la información.

Más allá de la exposición de los criterios para la elaboración de las tablas, es importante incluir algunos comentarios relacionados con el análisis y tabulación de la información en las mismas. Al respecto, tal como se ha señalado, una de las características centrales y de mayor riqueza del material analizado tiene que ver con la exposición de situaciones que pueden ser abordadas y analizadas simultáneamente desde múltiples perspectivas en las que la realidad social es pasible de ser desagregada²⁸. De este modo, a la hora de construir los cuadros analíticos es muy posible que un mismo cartoon pueda ser rotulado en distintas sectores de las tablas. Además, dada la desagregación de las secciones, un mismo *cartoon* o tira pueden rotularse varias veces dentro de una de ellas.²⁹

En suma, puede observarse una tensión entre, por un lado, la rigidez que todo trabajo de rotulación supone y, por otro, la deliberada flexibilidad de la herramienta construida con miras a su mejor adaptación al trabajo de análisis y articulación de la información.

El resultado de este trabajo de sistematización ha permitido encontrar nudos temáticos y problemáticos que articulan tanto la obra de los distintos humoristas entre sí

vinculares”, “género”, “generacional”, “cuestión nacional”, “productos culturales”, “metarreflexión” (creada para incluir las reflexiones de los humoristas sobre el trabajo de humorista), “otros”. Finalmente, la sección *Internacional* se desagregó en: “Cono Sur”, “América Latina”, “Guerra Fría”, “Cuestión armamentística”, “Estados Unidos”, “Europa”, “Medio Oriente” y “Otros”. (La sección *Municipal* no fue desagregada).

²⁸ Así, por ejemplo, un cartoon que escenifica problemas matrimoniales puede usar como disparador para el conflicto el aumento del costo de vida y la retracción del poder adquisitivo del salario.

²⁹ En cualquier caso, cuando un mismo chiste es doble o triplemente rotulado, la segunda y eventualmente tercera entrada efectuada en la tabla ha sido marcado poniendo la fecha entre paréntesis (por lo tanto, el tema del paréntesis es totalmente aleatorio y no hace al análisis o ponderación de la información). Esta decisión ha permitido tener una impresión más acertada acerca del aspecto cuantitativo de los temas y de la producción de los humoristas.

cuanto entre éstas y los principales temas que *Clarín* construye como centrales y que acompañó editorialmente. En otros términos, fue a partir de la construcción y análisis de las tablas que se ha podido organizar la información y construir “series” o núcleos analíticos en torno a la perspectiva que esta tesis busca enfocar.³⁰

Para la elaboración de la tesis también se realizaron entrevistas a algunos informantes clave, realizadas con el propósito de reponer información relativa al proceso de nacionalización de la página de humor en el diario *Clarín* no disponibles en la bibliografía existente.³¹ Al respecto, no está de más aclarar que dado el recorte y el tema de esta tesis las entrevistas no fueron realizadas con el objetivo de incluir la perspectiva de la memoria de los entrevistados sino tan sólo para poder ahondar en el conocimiento de algunos aspectos que son imposibles de reelaborar con otro tipo de fuentes. Asimismo, y dada la imposibilidad de entrevistar a todos los humoristas cuyo trabajo se analiza en esta tesis, se ha recurrido a la utilización de entrevistas publicadas por diversos medios que han funcionado, en este caso, a la manera de fuentes primarias.

Finalmente, es importante advertir que dada la enorme estabilidad del espacio humorístico de *Clarín* y la tendencia de los humoristas a utilizar personajes genéricos para recrear situaciones contextualizadas en los avatares sociales y políticos de entonces, el tratamiento de las tiras y *cartoons* que se realiza en la tesis no siempre contempla el minucioso análisis de las imágenes. Éste análisis tiene un lugar central en las interpretaciones únicamente en aquellos casos en los cuales se aprecia en el dibujo la construcción de representaciones que rompen con la monotonía del esquematismo. De lo contrario, el análisis prioriza el trabajo del componente textual de los chistes puesto que es allí donde reside la vinculación de los chistes con la realidad.

Tesis a sostener

La tesis a demostrar en esta investigación es que a partir de la construcción de un conjunto amplio, rico, variado y heterogéneo de representaciones sobre la realidad política, el humor gráfico del diario *Clarín* jugó un papel complejo y contradictorio, plagado de

³⁰ Como remanente, han quedado un sinnúmero de temas pendientes que se expresan y desprenden de la información organizada en las tablas, que será posiblemente la materia prima para sucesivos trabajos más breves que se desprenden del tronco central de esta tesis.

³¹ Los entrevistados fueron Marcos Cytrinblum -secretario de redacción del diario durante el proceso de nacionalización de la sección de humor- y Caloi, quien estuvo involucrado directamente en el diseño de la contratapa.

matices y ambigüedades con respecto a los gobiernos y regímenes políticos que atraviesan el marco temporal de esta investigación, y que tal comportamiento pudo llevarse a cabo gracias a la existencia de un importante margen de autonomía relativa con respecto a la línea editorial del diario, autonomía que permitió la expresión de un variado y heterogéneo conjunto de puntos de vista que por otro lado complejizaron y enriquecieron la postura del matutino con respecto a los gobiernos de turno y que permitieron asimismo la emergencia de representaciones sobre aspectos de la realidad ocluidos tanto dentro como fuera del diario.

Esta tesis puede ser desagregada en un conjunto de hipótesis y presupuestos. En primer lugar, se parte de la idea de que, dado que el discurso humorístico se construye recogiendo fragmentos de discursos, signos y representaciones provenientes de todos los espacios del intercambio social –escritos, orales y gestuales–, el mismo es un género que expresa, a partir de sus particulares reglas de construcción de sentidos, un conjunto de representaciones y valores compartidos sobre la realidad. Asimismo, se postula que dada la circulación del material humorístico estudiado en un medio masivo de comunicación, el mismo también contribuyó a crear y/o reforzar algunos de esos imaginarios sociales.

Asimismo, se plantea que la nacionalización de la página humorística de *Clarín* en marzo de 1973 amplió el espacio de opinión que ya la obra de Landrú había expandido desde inicio de los años setenta. La incorporación de una generación más joven de humoristas, relacionados con nuevas modalidades estéticas y temáticas de un lenguaje en auge y con un universo de valores ampliamente asociados con la llamada Nueva Izquierda, nutrió al diario *Clarín* de miradas y voces alternativas a la línea predominante en el matutino y, sin necesariamente contradecirla ni confrontarla, otorgaron al mismo mayor riqueza interpretativa.

En tal sentido, se pretenderá demostrar, por un lado, cómo diversos marcos estéticos, políticos e ideológicos determinaron la obra de los humoristas del diario, trazando sus similitudes y sus diferencias. Por otro, a través de la historización del discurso humorístico en el contexto de la línea editorial del diario, se señalarán los momentos de sincronía y des-sincronización entre ambos tipos de discursos para demostrar que el lenguaje del humor pudo abordar cuestiones por mucho tiempo elididas del espacio institucional del diario tales como por ejemplo la representación de los mecanismos clandestinos de represión paraestatal y estatal.

Asimismo, se parte de la idea de que el humor gráfico fue un género desvalorizado no sólo por los discursos y las prácticas “cultas” sino también por la mirada inquisitoria de las autoridades e incluso por los propios editores del diario, que restaron importancia a la nacionalización de la contratapa y consideraron el espacio humorístico como un elemento modernizante pero al mismo tiempo banal y retóricamente intrascendente.

En relación con esto, se postula que el carácter abierto y polisémico del género humorístico, así como la apariencia simpática, amigable e inofensiva de la estética característica de estos humoristas, contribuyeron a generar un importante margen de invisibilidad (paradójico, dado su gran impacto visual en las páginas del diario) a partir del cual pudo constituirse en un potente canal para comunicar y expresar sentidos y opiniones censurados e incluso perseguidos durante casi todo el período estudiado.

Así, mientras una férrea represión y una silenciosa autocensura regulaban la producción y circulación de información, el espacio humorístico del diario, menos obvio y en cierto modo menos visible, se convirtió en un área en la cual, junto con la rutinización, la neutralización, el vaciamiento de referencias contextuales y la trivialización es posible encontrar ideas autónomas y críticas que reflejaron los deseos y opiniones de ciertos sectores de la sociedad argentina. Esas representaciones fueron en cierta medida posibles gracias a la utilización de recursos tales como las metáforas, alegorías, las analogías y el rechazo al procedimiento del “anclaje” de las imágenes.

Sin embargo, se plantea que esos mismos espacios también sirvieron, seguramente de modo no elegido, como canales para crear en el público lector de *Clarín* la idea de continuidad (dada por la continuidad de las representaciones) y por lo tanto de normalidad de un proceso crecientemente violento y criminal. Se propone que incluso, en relación con algunos tópicos, el humor pudo resultar hasta funcional a los objetivos censuradores del régimen dictatorial.

Por otra parte, dada la polisemia e indeterminación del discurso humorístico, la tesis propone que es imposible atribuir a priori un único sentido (crítico, complaciente, resistente, consensual) al humor gráfico. Al respecto, se postula que sus sentidos son diversos, y que los mismos deben descubrirse mediante el análisis de los juegos intertextuales entre el humor gráfico y otros discursos que cohabitan en un mismo medio (en este caso, la dosificación de noticias por parte de *Clarín* así como también la línea editorial sostenida por el diario). En este sentido, se postula que el discurso del humor gráfico político puede ser considerado como un discurso de cornisa, en donde la distancia

entre la crítica y la adhesión muchas veces es opaca y escapa, incluso, a la voluntad de los propios humoristas.

Finalmente, la tesis postula que algunas representaciones generales y genéricas construidas por la historiografía sobre las actitudes de la sociedad argentina -tales como por ejemplo la extendida simpatía que mostró con respecto al empleo de la violencia como medio para hacer política en los primeros años setenta, el entusiasmo nacionalista a partir del cual se apoyó la empresa bélica de Galtieri o la expresión de un ferviente democratismo en el último contexto transicional- así como algunas representaciones construidas por los discursos de la memoria -como por ejemplo la imagen de una sociedad ajena e ignorante del horror que se ejercía clandestinamente- presentan matices y variaciones que dan cuenta de una mayor complejidad de la realidad y de sus representaciones. Esos matices y esas variaciones pueden ser captados a través del estudio de las representaciones construidas por el humor gráfico.

Justificación de la organización de la tesis y resumen de cada una de sus partes

Dado que esta tesis se propone abordar las representaciones sobre lo político construidas por el humor gráfico del diario *Clarín* entre 1973 y 1983, se ha establecido una estructura que permite, por un lado, presentar al medio gráfico y los humoristas analizados y, por otro, abordar sistemáticamente de modo no sólo cronológico sino también problemático el período histórico en estudio a través de las representaciones humorísticas. Es por ello que la tesis está dividida en seis capítulos que remiten, de diversas maneras, a este objetivo.

El primer capítulo, titulado “*Clarín*, el humor y los humoristas” ofrece en primera instancia una presentación del diario *Clarín*, su surgimiento, sus principales características y su asociación con el ideario desarrollista. A continuación, describe y analiza el proceso de nacionalización de la página humorística del diario en el marco del proyecto de modernización del matutino impulsado a inicios de los años setenta y en el contexto de una creciente jerarquización del género que fue paralela a la politización y movilización social característica de esos años. Luego se detiene en la presentación de los humoristas que colaboraron en el diario durante el período analizado (Landrú, Crist, Caloi, Fontanarrosa, Dobal, Bróccoli, Viuti, Taberé, Ian y Aldo Rivero) introduciendo las dimensiones etaria e ideológica junto con las profesionales y estéticas como factores que contribuyen a analizar

sus respectivas producciones. En este marco se postula que en el diario convivieron dos tipos distintos de humoristas: el humorista como figura pública de relevancia y vinculado con las esferas del poder y el humorista como trabajador de la cultura, distanciado del poder y con una perspectiva crítica y autónoma. El resto del primer capítulo se dedica a presentar y describir la obra de cada uno de los humoristas en cuerpo y la contratapa del diario, apelando a las herramientas de la descripción semiológica así como las características del trabajo del humorista y sus opiniones sobre las diferencias del oficio en el marco de la censura, la represión y la democracia.

Los restantes capítulos ofrecen un análisis de la política a través del humor gráfico y del humor gráfico en el marco de la historia política del período recortado en esta tesis. La delimitación de este estudio y su separación en cinco capítulos diferenciados responde a la superposición de criterios cronológicos y temáticos, resultantes estos últimos del análisis del material recogido. Cada uno de los capítulos está seguido por un apéndice de las imágenes abordadas, comentadas y trabajadas en el mismo.

Así, el Capítulo 2, titulado “Humor y politización. Frescos y representaciones de una sociedad en estado de ebullición (1973-1974)” aborda el estudio del humor gráfico en el contexto de la nacionalización de la página humorística de *Clarín* y del proceso de transición de la “Revolución Argentina” hacia el tercer gobierno peronista. Tal como se desprende del análisis de las producciones humorísticas, en dicho período sobresalieron representaciones sobre diversos aspectos que dan cuenta de una sociedad altamente movilizadora, participativa y confrontativa aunque, asimismo, la dimensión partidaria e institucional de la transición fue objeto de caricaturas y chistes. Se trata de una coyuntura muy breve pero sumamente prolífica en la construcción de representaciones y en la consolidación de la figura de los humoristas de *Clarín* como actores sociales en el clima de apertura y euforia reinante. El momento de cierre de este período ha sido establecido en torno a la muerte de Perón en junio de 1974.

Una de las hipótesis que estructuran este capítulo supone que el humor gráfico de *Clarín* puso en locución temas y aspectos conflictivos de la realidad política (como la desvalorización de la figura del político y de las instituciones democráticas y los crecientes niveles de violencia política) que fueron deliberadamente ignorados por la línea editorial del diario la cual, desde una prédica desarrollista, se concentró en enfatizar la necesidad de una revolución de las estructuras económicas eligiendo, salvo contadas excepciones, una postura acética y políticamente “neutral”. Asimismo, se afirma que el espacio humorístico

fue propenso para la expresión de preferencias ideológicas y partidarias de sus autores, muchas veces divergentes con respecto a la línea oficial del diario que reflejaron, implícita o explícitamente, la dicotomía peronismo- antiperonismo que entonces fracturaba a la sociedad en grupos irreconciliables. Finalmente, en este capítulo se afirma que el espacio humorístico del diario, al instalar el fenómeno de la violencia y sus diversas manifestaciones como un hecho corriente y cotidiano contribuyó a su naturalización, del mismo modo que su abordaje sobre la figura del político y de la política abonaron a la creciente deslegitimidad de las instituciones democráticas que se experimentaba en el país.

El tercer capítulo, titulado “El humor reprimido. Silencios, alusiones y estrategias humorísticas (1975-1982)”, abarca un período muy largo pero mucho menos productivo en términos cuantitativos respecto de la publicación de tiras y *cartoons*, disminución que se enmarca en las restricciones impuestas por la censura. En este caso, se ha seleccionado como criterio para delimitar el capítulo el marco de la censura y la represión incluyendo tanto el período del Isabelismo (con mayor énfasis a partir del Rodrigazo) como las gestiones de Videla, Viola y Galtieri hasta el estallido de la guerra por las Malvinas. Así, si bien algunas líneas temáticas abordadas en el capítulo anterior extienden sus coletazos a este período, este capítulo se centra básicamente en los temas recortados a partir de la cuestión de la censura y el cierre del escenario político, así como en el análisis de los artilugios y estrategias a partir de las cuales pudo seguir existiendo una producción y circulación de referencias a la política e incluso a los militares durante el período.

Allí se analizan las modalidades, estrategias, tiempos y especificidades de las representaciones políticas construidas en el cuerpo y contratapa del diario *Clarín* durante los años de censura y represión con el objetivo, por un lado, de perforar la imagen de una sociedad totalmente silenciada durante el isabelismo y el régimen dictatorial y, por otro, de estudiar el comportamiento del humor gráfico político durante el período, siempre dentro del marco de su emplazamiento en el diario *Clarín*.

Asimismo, se retoma la mirada articulada entre el discurso del humor y el de la voz oficial del diario con relación a la campaña de desestabilización del gobierno de Isabel Perón y de apoyo al golpe militar del 24 de marzo. Al respecto, se demuestra que ante el largo silencio editorial el espacio de Landrú se constituyó en el único espacio firmado dentro del matutino en donde se participó de la campaña de desprestigio del gobierno peronista y seguidamente se postula que a partir del golpe ambos discursos (el editorial y el de Landrú) tendieron, por un tiempo, a sincronizarse y a confluir en una postura laudatoria

y expectante con respecto al régimen militar y crítica con relación a la política económica aplicada por el ministro Martínez de Hoz. En cambio, se plantea que salvo excepciones, los humoristas de la contratapa no participaron del consenso concitado por el golpe de Estado ni de la crítica hacia el gobierno de Isabel sino que tendieron más bien a refugiarse en el tratamiento de temas más cotidianos y menos riesgosos.

En el Capítulo 3 se analizan, asimismo, las representaciones caricaturescas sobre los presidentes militares, la primera de ellas, de Videla, aparecida el 24 de marzo de 1979 y se propone la hipótesis de que la aparición de la caricatura de un personaje no necesariamente implicó una crítica a su referente y que incluso muchas veces pudo haber contribuido a su legitimación.

Finalmente, a partir del tratamiento de las profusas representaciones humorísticas sobre la censura en los tiempos de la censura, se postula la hipótesis de que el humor gráfico fue en algunos casos, funcional al régimen militar dado que ambiguamente contribuyó a sostener la falsa impresión de que existían canales para libre expresión de los ciudadanos al tiempo que reforzaban la advertencia de que dichos canales en verdad no estaban habilitados.

Tanto en el Capítulo dos como en el tres se ha dejado deliberadamente de lado la cuestión de la violencia represiva, temática a la cual se le ha dedicado un capítulo específico, el cuatro, denominado “En los límites de lo representable. Víctimas, verdugos y mecanismos de la represión clandestina en la óptica de los humoristas”. Tal decisión responde, fundamentalmente, al hecho de que este tema forma en sí mismo una serie temática que se despliega con insistencia a lo largo de todo el período de estudio (a diferencia de todos los otros temas abordados que muestran un comportamiento más limitado y coyuntural). Por otra parte, obedece al hecho de que, a diferencia de los otros temas, el análisis del tratamiento de la represión clandestina y sus protagonistas en el humor gráfico adquiere verdadera relevancia en una visión de largo plazo que permite dar cuenta de los cambios y continuidades en las formas de construir representaciones sobre el mismo.

En dicho capítulo se postula que el humor gráfico dedicó un espacio bastante amplio a la representación de escenas relativas a la represión clandestina que a partir de la deliberada pérdida de sus grados de referencialidad con la realidad de entonces pervivió incluso durante todos los años de la dictadura. Esa pérdida de referencialidad fue posible

gracias al recurso de la metáfora, al alusión y la alegoría como al mecanismo de la falta de anclaje de las imágenes visuales.

En este capítulo se propone también que esa presencia constante de escenas protagonizadas por víctimas y verdugos, formas de tortura y ejecución de las víctimas, fueron tanto un medio que contribuyó a la construcción de cierta noción de realidad en un mundo desquiciado y trastocado por la contradicción entre los dichos y las prácticas, entre lo sabido y no sabido, lo mostrado y ocultado por el poder dictatorial como, al mismo tiempo, una forma de naturalizar el crimen a partir de la rutinización de las representaciones sobre el mismo.

Asimismo, se postula que existió una importante des-sincronización entre los argumentos e interpretaciones proferidos por el discurso editorialista y aquellos que se desprenden del análisis de las tiras y *cartoons*, des-sincronización a partir de la cual se reflexiones sobre los tiempos y mecanismos a partir de los cuales un suceso se convierte en irrepresentable para proponer la hipótesis de que eventualmente la irrepresentabilidad de un suceso no tiene tanto que ver su propia naturaleza sino sobre todo con la construcción relativamente consensuada de una sanción moral sobre el mismo. Finalmente, se postula que la publicación de este conjunto de representaciones en un medio de gran masividad como es el diario *Clarín* y su insistencia a lo largo de tantos años nos permiten cuestionar algunas representaciones que sobre esa época fueron ampliamente difundidas por los discursos de las memorias, en particular la imagen de una sociedad ajena e ignorante de las modalidades de la represión clandestina.

El capítulo siguiente, denominado “El humor y la guerra. La producción humorística durante el conflicto por las Malvinas” se concentra en el estudio del humor gráfico en la coyuntura específica del enfrentamiento con Gran Bretaña. La decisión de dedicarle un capítulo entero al tema obedece al enorme impacto producido por la guerra en la producción humorística así como al hecho de que la misma funcionó como bisagra no sólo en la historia política y cultural argentina sino también en el espacio humorístico de *Clarín* que mostró importantes cambios a partir de la derrota.

En dicho capítulo, se analizan las modalidades a partir de las cuales el humor gráfico del diario participó en el denominado fenómeno de “malvinización” presentando una enorme pregnancia de la temática tanto en el cuerpo del diario como en la contratapa, impacto que hasta ese momento ningún suceso había producido de ese modo en el espacio humorístico de *Clarín*. Asimismo, se aborda el comportamiento del humor gráfico del

diario teniendo en cuenta tanto las estrategias de construcción de la información desarrolladas por el diario como asimismo los argumentos y sentidos expuestos en su línea editorial. La hipótesis central de este capítulo consiste en que el humor gráfico del diario *Clarín* no sólo se comportó como un actor más entre otros, que encontró en sus canales habituales de expresión un espacio propicio para hacer oír los reclamos generalizados en contra del colonialismo y para participar de la euforia nacionalista desatada por la “recuperación” de las islas sino que, asimismo, encontró en los intersticios de ese espacio una vía para expresar otras posturas no hegemónicas y por lo tanto menos visibles desatadas por la cuestión de Malvinas. En otros términos, se trabaja con la idea de que el espacio humorístico del diario fue un vehículo que sirvió tanto para expresar los principales tópicos del discurso hegemónico y replicar las estrategias discursivas e informativas del diario como para hacer oír, en los márgenes de ese espacio, otras posturas, minoritarias y relativamente marginales, que mostraron un distanciamiento crítico con respecto al discurso oficial.

Finalmente, el último capítulo, titulado “El humor en tránsito. Aportes para el proceso colectivo de elaboración del pasado y construcción del futuro (1982-1983)”, da cuenta del comportamiento del humor gráfico en el marco de la apertura y la transición hacia la democracia a partir de la derrota en la guerra de Malvinas y hasta la asunción del presidente constitucional Raúl Alfonsín. Este capítulo se construye a partir de la hipótesis de que el humor gráfico contribuyó a la clausura de una historia que a partir de entonces comenzó a ser considerada como una historia pasada. Específicamente, se demuestra cómo el discurso humorístico participó en el proceso de creación de las memorias colectivas sobre esa experiencia a partir de dos operaciones claramente visibles: por un lado, el distanciamiento, la crítica y la condena bastante explícita a los miembros del gobierno militar. Por otro, la adhesión, también explícita y literal, a la democracia como forma de organización social. Asimismo, se plantea que ambas estrategias dan cuenta de un cambio en las modalidades y recursos utilizados por los humoristas en el contexto de creciente apertura y aflojamiento de la represión. Dichos cambios dieron por resultado la emergencia de un humor mucho más literal, explícito y declamatorio que puso en locución discursos principistas vinculados con la adhesión a los valores cívico republicanos. Se afirma que, sin embargo, ese discurso cívico-pedagógico no impidió la re-emergencia de una mirada profundamente crítica sobre la figura del político, quien reapareció como la encarnación de la especulación, la corrupción, la mentira y la hipocresía, y sobre la política misma como camino hacia el éxito y el enriquecimiento personal.

Finalmente, en las conclusiones de la tesis se reencauza, en una mirada comparativa y de largo plazo, todas las dimensiones a partir de las cuales ha sido elaborada la investigación: la dimensión relativa al análisis del humor gráfico referido a lo político en el contexto del diario *Clarín* y en comparación con la línea editorial del mismo, la dimensión relativa al estudio de las diferencias, similitudes, cambios y continuidades de la producción y en las estrategias de producción de los distintos humoristas del diario y la dimensión de los imaginarios colectivos que dichas producciones permiten reconstruir. Se retoma luego, a partir de ese recorrido, la tesis propuesta en la investigación sobre la función del humor gráfico de *Clarín* a lo largo del período analizado.

La tesis presenta dos serie de anexos. El primero comprende un banco de imágenes digitalizadas que contiene las tiras y *cartoons* referenciadas en cada capítulo, con excepción de aquellas que han sido incorporadas en los apéndices impresos de cada capítulo.

El segundo, titulado “El humor gráfico. Un estudio preliminar”, da cuenta del recorrido teórico, conceptual, historiográfico y metodológico preliminar a la construcción de esta tesis. El mismo ofrece un estudio sistemático del lenguaje del humor gráfico con miras a delimitar y construir las viñetas y tiras humorísticas del diario *Clarín* como objeto de estudio y diseñar herramientas teóricas y metodológicas pertinentes para su análisis sistemático. Dicho estudio está integrado por tres partes. La primera de ellas, titulada “El humor gráfico como género”, se propone construir una delimitación teórica y al mismo tiempo empírica del objeto de estudio de la tesis, que se halla en la intersección entre el humor gráfico propiamente dicho y la historieta: los *cartoons* y tiras de humor. Asimismo, realiza un recorrido por la semiología del lenguaje humorístico-historietístico abordando los principales componentes y recursos expresivos del género, así como los tipos de consumo o lectura que propone para, finalmente, trazar algunas consideraciones relativas a los vínculos entre el humor y el humor gráfico. En la segunda parte, titulada “Humor gráfico e historieta. Breve reseña histórica”, se realiza una reseña histórica del humor gráfico y la historieta con el objetivo de reseñar su génesis del mismo para comprender cómo muchas de las características de la producción y consumo del lenguaje del humor y la historieta se imbrican con la historia del mercado periodístico y editorial. Allí se aborda, en un principio, la historia universal del género y para luego concentrarse en la historización del mismo en el Argentina. Finalmente, la última parte se titula “La historieta y el humor gráfico como objeto de estudio”, y ofrece un recorrido sistemático por las distintas perspectivas, desde los años '60 en adelante, a partir de las cuales ha sido abordado el análisis y el estudio erudito del género en el marco fundamentalmente europeo y norteamericano.

Capítulo 1

Clarín, el humor y los humoristas

1. «El Gran Diario Argentino»

A principios de los años '70, momento en que se inicia el período analizado por esta tesis y en el cual se inscribe el proceso de nacionalización de la contratapa de humor, *Clarín* -«El Gran Diario Argentino»-, era uno de los diarios mejor posicionados del mercado periodístico argentino y se había constituido, desde hacía ya varios lustros, en un importante referente para las clases medias en ascenso. Si bien *Clarín* tardó aún una década en superar las ventas de *La Razón*, por entonces líder en el mercado, a lo largo la década de los años '70 registró un aumento muy importante tanto de la venta neta como relativa sobre el total del consumo de diarios mientras que el resto de sus competidores perdieron lectores (Muraro, 1987). En efecto, de los 425.000 diarios promedio vendidos por *Clarín* en 1970 -lo que representó el 22% del total-, pasó en 1980 a vender 530.800 -que significó el 31% del total- (Getino, 1995: 91).¹ El derrotero hasta llegar a esta posición consolidada no fue sin embargo fácil.

Fundado el 28 de agosto de 1945 por Roberto J. Noble², quien fue su director hasta su muerte en 1969, *Clarín* debió hacerse un espacio en un mercado periodístico ya consolidado (en el que sobresalían *La Prensa*, *La Nación* y *El Mundo*) y durante un gobierno, el peronista, con el cual no simpatizaba.

El diario de Noble apareció en el mercado periodístico con la idea de apoyar las transformaciones industriales de un país tradicionalmente agrícola ganadero, objetivo que con el transcurso de los años lo acercó al proyecto desarrollista (Ulanovsky, 1997: 74).

¹ Según el estudio de Getino, en la década del '70 *La Razón* tuvo una tirada mucho mayor (480.600) pero la misma cayó notablemente en los '80 (304.800), lo que posicionó definitivamente a *Clarín* como el diario más vendido del país. Por su parte, la brecha entre *Clarín* y *La Nación*, que secundó la posición del matutino de Noble, mostró una tendencia creciente en tanto que las ventas de ésta crecieron relativamente menos que las de *Clarín* pasando de 235.700 en los años '70 a 248.300 en los '80. Otro dato interesante es que, de acuerdo con un estudio de la Unión de Trabajadores de Prensa de Buenos Aires (UTBA) difundido en 1992, el crecimiento de las ventas de *Clarín* se produjo, en Capital Federal, en el contexto un sostenido descenso en la venta de diarios que pasó de una venta neta total de 1.985.900 en la década del '70 a 1.780.100 en la de los '80 (Getino, 1995: 90-91).

² Abogado, estanciero y político de segunda línea, Noble fue un conservador nacionalista que pretendió, a partir de su actividad en la esfera pública, influir en la marcha política del país. Noble nació en La Plata en 1902. En 1930 fue diputado nacional por la Capital Federal por el Partido Socialista Independiente (agrupación escindida del Partido Socialista fundado por Antonio de Tomaso y Federico Pinedo). Al año siguiente fue elegido diputado de la Capital Federal por la "Concordancia" del general Agustín P. Justo ejerciendo luego la vicepresidencia de la Cámara. En 1936 ocupó el cargo de ministro de gobierno de Manuel Fresco en la provincia de Buenos Aires hasta 1939, cuando fue forzado por el nuevo presidente de la nación, Roberto Ortiz, a renunciar.

En sus primeros años, *Clarín* se consolidó sobre todo en la Capital Federal. A su innovador formato tabloide, se sumaron algunas características particulares que le permitieron allanarse terreno en un mercado altamente competitivo: amplio espacio dedicado a la información deportiva y farandulesca, a diferencia de los diarios tradicionales que solían ser solemnes, un diseño moderno y la estrategia de llegar antes a los kioscos (Ramos, 1993: 69). También contribuyó su postura autónoma y moderadamente crítica con respecto al gobierno peronista del cual intentó diferenciarse a pesar de que tenían en común el basamento en un ideario nacionalista.

El proyecto de *Clarín* recibió un importante impulso a partir de la crisis y posterior cierre del diario *Crítica* producidas por la muerte de su fundador, Natalio Botana, en 1941. En efecto, *Clarín* recibió a unos cuantos colaboradores de *Crítica* que pasaron a integrarse tanto en tareas administrativas como en la redacción del diario (Ramos, 1993: 63). Otro factor que contribuyó a la consolidación de *Clarín* fue que, dada la postura crítica de *La Nación* y *La Prensa* con respecto al gobierno peronista, *Clarín* recibió mucha publicidad privada que no quería quedar comprometida con esos diarios ni tampoco publicar en los órganos oficiales. De modo que poco a poco el diario se fue consolidando en la sección de avisos clasificados, rubro en el cual terminó de consagrarse gracias al cierre de *La Prensa* (diario de José Paz conocido como “el diario de los clasificados”) por parte del gobierno de Perón y su transferencia a manos de la CGT a principios de 1951.

Por otra parte, *Clarín* también se vio favorecido por las restricciones aplicadas por el gobierno peronista en la distribución del papel prensa a diarios como *La Nación* y *La Prensa* y, ya durante el gobierno de Lonardi, al diario *El Mundo* (Ramos, 1993: 84-85).

Hacia fines de los años '50 el diario recibió, asimismo, un importante impulso gracias a la labor de Moisés Schebor Jacoby, que ocupó el cargo de Secretario General de Redacción (entre 1957 y 1960) secundado por Luis Clur que consagraron el perfil del diario tras un importante proceso de renovación, innovación y recambio profesional que implicó la priorización de la información política y económica y la creación de una página de sociales.³

³ En esa época ingresaron al diario Oscar García Rey, responsable de jerarquizar las noticias económicas en una época en que la economía no tenía una presencia importante en los diarios, y Bernardo Neustadt y Jacobo Timerman como comentaristas políticos junto con muchos periodistas jóvenes que le dieron nuevo aire al perfil del diario. Jacoby también incorporó importantes cambios técnicos: suprimió la impresión del logo en color rojo, para abaratar costos y mejorar los tiempos de impresión, eliminó la institución de los “tituleros”, confiando esa tarea a redactores y secretarios, inventó el recuadro con resumen en las noticias de tapa e introdujo la innovación de redactar títulos con los dos puntos (Ramos, 1993: 120).

La consolidación económica de la empresa periodística se dio, fundamentalmente, durante el gobierno de Arturo Frondizi (1958-1962) con el cual se establecieron vínculos directos. En efecto, fue durante esos años *Clarín* adquirió un prestigioso nivel periodístico y se transformó en el primer matutino y en el segundo diario del país (secundando a *La Razón*). El acercamiento explícito al gobierno le redundó, entre otras cosas, en importantes beneficios económicos. Los vínculos con el desarrollismo se vieron reflejados, por un lado, en el otorgamiento de créditos oficiales (que fueron utilizados, fundamentalmente, para la adquisición de un edificio propio) y por las preferencias del gobierno de publicar la publicidad oficial en *Clarín*.

Luego de la muerte de Noble en 1969 la influencia del desarrollismo se formalizó cuando ingresaron al diario importantes miembros del Movimiento de Integración y Desarrollo - MID: Oscar Camilión (ex miembro del gabinete del gobierno de Arturo Frondizi) como jefe de redacción, Octavio Frigerio y Carlos Zaffore, al tiempo que tres militantes desarrollistas de la ciudad de La Plata (José Aranda, Lucio Pagliaro y Héctor Magnetto —quien, hacia la década de 1990, se convertirá en el hombre más poderoso del diario) se integraron al área administrativa. Todo este recambio va a coincidir con el crecimiento del diario y su transformación en una de las empresas más poderosas de la Argentina (Ulanovsky, 1997: 214-15).

El vínculo con el desarrollismo permitió a *Clarín* consolidar un perfil definido y una estructura político ideológico coherente durante un período en el cual toda la sociedad estaba fuertemente politizada y los diarios se convertían en tribuna de discusión y en insumo fundamental para el debate (Borrelli a, 2008 a: 60-61).

Esos años de esplendor finalizaron con la caída del desarrollismo. Por otra parte, en marzo 1971 apareció *La Opinión*, diario fundado por Jacobo Timerman que, aunque no llegó a igualar la tirada de los principales diarios (de hecho, no llegó a superar los 50.000 ejemplares), se consolidó rápidamente como referente de las clases medias y altas y sobre todo entre los sectores intelectuales y, en tal sentido, resultó una competencia que restó público a *Clarín* y que fue responsable de las bajas de su tirada en 1972.⁴ Sin embargo, la empresa de Timerman no duró muchos años: en 1977 fue intervenida por el gobierno militar, entre otras cosas, a partir de sus vínculos con el empresario David Graiver, quien estaba vinculado con el grupo Montoneros. Por otra parte, como se dijera, más allá de estas

⁴ Según Carlos Ulanovsky *La Opinión* no pudo trepar a más de 50.000 ejemplares; cuando apareció, *Clarín* vendía cerca de 400.000 ejemplares y al siguiente semestre su venta descendió a 358.000, “algo que muchos atribuyeron a la influencia del flamante medio” (Ulanovsky, 1997: 208).

fluctuaciones durante la década del '70 las ventas netas y relativas del diario *Clarín* registraron un importante aumento.

Los violentos años '70 impactaron directamente en *Clarín*, que durante la presidencia de Lastiri sufrió un atentado. En efecto, en septiembre de 1973 el ERP 22 de Agosto secuestró al apoderado general del diario, doctor Bernardo Sofovich⁵, y exigió para su liberación una suma de dinero y la publicación de tres solicitadas, que aparecieron en la edición del martes 11 de ese mes -el mismo día de la caída de Allende en Chile- que exigían una investigación por los fusilamientos de Trelew del 22 de agosto de 1972 y fugaban al gobierno interino de Lastiri y su esposa Norma López Rega (Llonto, 2003: 122 en Borrelli, 2008 a: 54). Ante esos sucesos, el gobierno decidió actuar en contra de los medios que aceptaran "imposiciones" de la guerrilla. Liberado Sofovich, y en momentos en que éste ofrecía una conferencia de prensa en el diario, unos treinta civiles armados (pertenecientes a un grupo de activistas de la Unión Obrera Metalúrgica de Lorenzo Miguel) irrumpieron para escarmentar al diario por haber sacado dichas solicitadas. Los activistas ingresaron al edificio con armas y bombas incendiarias que provocaron un par de heridos graves, además de daños al edificio.⁶ Sin embargo, al parecer el atentado también tuvo que ver con una represalia por las posturas de *Clarín* ligadas con la oposición del desarrollismo al ministro de economía José Ber Gelbard y al Pacto Social (Borrelli, 2008 a: 54-55).⁷

La publicación de las solicitadas transgredía el artículo 212 del Código Penal en el que se castigaba la difusión de comunicados de organizaciones guerrilleras. Al referirse al hecho, Perón echó toda la culpa al diario: «Quien procede mal suele sucumbir en su propio mal procedimiento. *Clarín* actuó mal y alguien, que se sintió herido, le respondió con otro

⁵ Además de apoderado del diario, Bernardo Sofovich era amigo y abogado personal de Rogelio Frigerio y pertenecía al círculo íntimo que dialogaba y asesoraba a Ernestina Herrera de Noble, por lo que su secuestro apuntaba al corazón de la empresa (López, 2008: 56).

⁶ «Para que no se filtrara que *Clarín* iba a publicar los comunicados del ERP 22, se montó un estricto operativo adentro del diario. La publicación, que se hizo por una cuestión de vida o muerte, suscita una violenta crítica de Perón y un ataque de matones vinculados a sectores sindicales. Ellos se equivocaron, porque en lugar de ingresar por la entrada de la calle Tacuarí para atacar las rotativas como era su intención, trataron de entrar por Piedras. Justo en ese momento el patrullero de una comisaría que no era la del barrio pasó por allí, vio lo que estaba pasando, se bajó un oficial armado, dio la voz de alto y como respuesta un balazo le voló la gorra. El policía dispara y hiere en una pierna a uno de los atacantes. Antes de que se lo llevaran se le escuchó decir: < Estoy vivo, estoy vivo, avísenle a Rucci y a Lorenzo Miguel que estoy vivo>. Nunca se pudo saber dónde lo habían internado y mucho menos su nombre» explicó en 1996 Marcos Cytrynblum, prosecretario de redacción del diario (Ulanovsky, 1997: 222).

⁷ De acuerdo con una entrevista realizada por Marcelo Borrelli a Daniel Muchnik en septiembre de 2007, periodista de *Clarín* que se integraría poco después del atentado a la redacción, la acción de intimidación estuvo realizada en combinación entre los "sectores del sindicalismo burocrático con la CGE por el enfrentamiento de *Clarín* con Gelbard. En sus palabras, «Gelbard 'movió el avispero' y fue cómplice de esa situación» (Borrelli, 2008 a: 55).

mal procedimiento. *Clarín* fue cómplice de los secuestradores, ya que tendría que haber dado parte a la policía» (Ulanovsky, 1997: 222).

A partir de ese episodio, *Clarín* privilegió temas que no provocaran a los sectores políticos más violentos aunque mantuvo una férrea oposición a la política económica de Gelbard.⁸ Dicha oposición le costó que, por presiones del ministro de Economía, José Ber Gelbard, Perón sancionara al matutino durante los últimos días de su gobierno con la reducción de la publicidad oficial, motivo por el cual *Clarín* debió reducir las páginas de sus ediciones. El enfrentamiento con el gobierno derivó, incluso, en la organización de manifestaciones de oposición hacia el diario por parte de la CGE y la CGT en junio de 1974 (López, 2008: 65 y subs., Borrelli, 2008 a: 55-56). De modo que a la campaña de la CGE en contra del diario se sumó la de la CGT cuyo director, José Ignacio Rucci, hizo público un pedido a los gremios para que tampoco hicieran ninguna publicidad en el diario (Ramos, 1993: 155).

Después de esos episodios, y como condición para disminuir las sanciones económicas, Gelbard impuso el ingreso a *Clarín* de quien anteriormente había sido prosecretario general de redacción del diario, Oscar García Rey quien fue “colocado” como jefe de redacción por arriba del secretario general de redacción, Marcos Cytrynblum, con el poder de des-autorizar todo el material a publicar. Al parecer, *Clarín* nunca denunció esta intervención, posiblemente atemorizado por la campaña en contra del diario liderada por la CGE. Sin embargo, García Rey tuvo que abandonar su cargo tras la muerte de Perón y la renuncia de Gelbard en octubre de 1974 (Borrelli, 2008 a: 56; Ramos, 1993).⁹

El clima de violencia política también se hizo sentir en varias amenazas y atentados sufridos por algunos empleados del diario, sobre todo motivadas por su participación en los asuntos gremiales internos más que por cuestiones ideológicas (Díaz y Passaro, 2002: 176). En efecto, la conflictividad interna fue motivo de permanente preocupación para la gerencia del diario, la cual aprovechó el clima represivo reinante para, en febrero de 1976, deshacerse de los miembros más combativos (Borrelli, 2008 a, 57).¹⁰

⁸ Aunque el MID había participado en el FRECILINA en 1972 y había formado parte del FREJULI, no suscribió al Pacto Social firmado en junio de 1973 y consideraba que la política económica de Gelbard perjudicaba los intereses nacionales. La oposición de *Clarín* a la política económica estuvo también vinculada con el enfrentamiento personal entre Frigerio y Gelbard (Borrelli, 2008 a: 55-56).

⁹ Según recuerda Marcos Cytrynblum, García Rey tampoco ejerció o pudo ejercer su rol de censor: “Nadie le daba ni cinco de bola en el diario (...) Hizo un triste papel” (entrevista a Cytrynblum, 2009).

¹⁰ La comisión interna del diario contaba con el apoyo del sector administrativo y de la redacción y tenían un perfil combativo y “antipatronal” lo que representaba un verdadero desafío para la gerencia del diario. En cambio, en el sector de los talleres los obreros estaban representados por sindicalistas vinculados con

A pesar de ese contexto hostil dados los crecientes niveles de represión y censura y la aguda crisis económica, el diario *Clarín* inició un camino ascendente que estuvo relacionado con la reformulación de la contratapa y con los cambios e innovaciones introducidos por Marcos Cytrynblum, prosecretario general de la redacción desde noviembre de 1975 tendientes a independizarse de la información ofrecida por las agencias de noticias extranjeras y a jerarquizar la información de política interna.¹¹

En el contexto de la desintegración del gobierno presidido por Isabel Martínez de Perón, *Clarín* participó, aunque de modo relativamente moderado, de la campaña de prensa tendiente a construir la idea de inevitabilidad y necesidad de una intervención militar en la escena nacional (Díaz y Passaro, 2002: 172-173; Borrelli, 2008 a). En efecto, durante las semanas previas al golpe de estado la línea editorial del diario apeló a un mensaje catastrófico y teleológico –que habría participado de la “cuenta regresiva” construida por *La Razón*, *La Nación* y *La Prensa* entre otros-.

Clarín fue el único diario que creció al ritmo del incremento demográfico durante los años de la dictadura, mientras que todos los otros diarios perdieron lectores (Muraro, 1987: 27) en un contexto considerable de disminución de la producción y circulación de diarios y revistas. Y a pesar de que la estrategia de *Clarín* para sobrevivir a la censura dictatorial consistió en renunciar a su rol de mediación ante los lectores,¹² también es cierto que incorporó el análisis sistemático de la realidad nacional a través de su línea editorial adoptando un tono apologético a través del cual construyó una imagen auspiciosa del futuro que le deparaba al país la gestión militar (Díaz y Passaro, 2002: 188).

Durante los años de la dictadura militar, los vínculos con el desarrollismo se tornaron difíciles sobre todo en tanto *Clarín* se fue consolidando como una importante

la burocracia sindical y opuestos a los sectores antipatronales, la guerrilla y más en general la izquierda (Llonto, 2003 en Borrelli, 2008 a: 57).

¹¹ “[Cytrynblum] afirma que lo primero que se planteó fue hacer un diario que, primero, le interesara a él, con más fútbol, policiales y espectáculos. «Además, ya eran los años de la guerrilla, se insinuaba la Triple A y la represión del Estado: ¿Qué sentido tenía hablar de una guerra foránea si acá ya había una guerra?» Un tiempo después, cuando llegaron los militares y clausuraron la actividad política, Cytrynblum impulsó la idea de que el diario debía ser generador de noticias propias. Y entonces *Clarín* puso su sello a festivales de cine con visitas extranjeras, partidos magistrales de ajedrez con maestros internacionales, maratones aeróbicas de cobertura exclusiva –que reportaron enormes réditos-” (Ulanovsky, 1997: 233).

¹² Según Blaustein y Zubieta, el diario tendió a parecerse más bien una a extraña versión del Boletín Oficial incorporando la cita textual de las reglamentaciones y los discursos emanados por el poder militar: durante los meses posteriores al golpe las páginas del diario son “tan absolutamente neutras, tan grises, no se encuentra prácticamente ninguna vida periodística: pura y monocorde megafonía del palabrerío oficial”. Tal como dicen estos autores, en esos años desaparece del diario el quién explícito, aunque “sin embargo domina los titulares con una verticalidad y una voluntad ominosa e invisible, como si se tratara de un vasto poder invasivo e irrefutable, ajeno a los dominios de la razón, como si proviniera del más allá”. Blaustein y Zubieta afirman la hipótesis de que esta estrategia podría haber puesto en evidencia ante los lectores la existencia de la censura (Blaustein y Zubieta, 1998: 30-31).

empresa periodística –a lo que contribuyó la participación del matutino en el negocio del papel prensa-¹³ mientras que el desarrollismo iba perdiendo prestigio y quedaba cada vez más aislado en un dogmatismo pasado de moda. Por otra parte, los vínculos con el desarrollismo, poco afecto a las alianzas políticas, entorpecían las negociaciones con el poder que una empresa como *Clarín* necesitaba establecer para crecer económicamente. En otros términos, se presentó un conflicto entre los intereses económicos del diario, representados por la gerencia administrativa, y la línea política e ideológica impulsada desde la redacción (Borrelli, 2008 a, 60-61).¹⁴ Tras años de desgaste y conflictos, finalmente a fines de 1981 Ernestina Herrera de Noble, esposa del fundador de *Clarín* y directora del diario desde la muerte de éste, decidió el alejamiento y ruptura definitiva de los hombres del desarrollismo (Borrelli, 2008 a, Ulanovsky, 1997).

A medida que el régimen fue resquebrajándose a partir de las denuncias internacionales sobre la violación de los derechos humanos, la vista de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos y la guerra de Malvinas la prensa en general, y dentro de ella *Clarín*, fueron recuperando el espacio para la opinión y la crítica.

¹³ Con la instalación del gobierno de Videla, las acciones de Papel Celulosa (hasta entonces una de las productoras nacionales más importantes, propiedad mayoritaria del empresario David Graiver y minoritariamente del estado) quedaron bajo la administración de la Comisión Nacional de Recuperación Patrimonial. Después de la muerte de Graiver (en un dudoso accidente en octubre de 1976 en las cercanías de Acapulco, México), Videla convocó a *La Nación*, *Clarín*, *La Razón* y *La Prensa* a hacerse cargo de las acciones de Graiver, que a inicio de 1977 pasaron a manos de esos diarios (con excepción de *La Prensa*, que rechazó la oferta) mientras que familiares del empresario fueron detenidos y sometidos a procesos por supuestas vinculaciones con el grupo Montoneros. Al año siguiente Videla inauguró, cerca de San Pedro, una planta de celulosa que a partir de entonces monopolizó el mercado de papel prensa. A mediados de los años 80 *La Razón* abandonó el negocio y sus acciones se repartieron, convirtiéndose *Clarín* en socio mayoritario del negocio (Ulanovsky, 1997: 262-3).

¹⁴ En la segunda mitad de la década del '70 Héctor Magnetto, desde el cargo de jefe de Administración, logró desplazar a Marcos Cytrynblum quien durante mucho tiempo había resistido los embates de la Administración sobre la Redacción logrando, con el tiempo, “desembarazarse” del desarrollismo. El poder de Magnetto en el diario comenzó a acrecentarse cuando, tras la muerte de Noble y en un clima de intimidaciones y censura, la viuda del fundador y heredera del diario se ausentara por largos períodos del país delegando la conducción del diario al jefe de Administración (Ramos, 1993: 119).

2. El humor y los humoristas del diario *Clarín*

2.1. La apuesta del diario *Clarín*: una contratapa diferente

El 7 de marzo de 1973 el diario *Clarín*, por ese entonces el de mayor circulación nacional, dejó de publicar tiras de humor de autores extranjeros (principalmente importadas de los sindicatos norteamericanos¹⁵) y lanzó una página humorística creada en su totalidad por varios de los humoristas locales más reconocidos del momento.¹⁶ Este cambio impulsado por *Clarín* implicó no solamente “nacionalizar” a los humoristas de la página sino también al contenido del humor gráfico que, a partir de entonces, comenzó a estar directamente vinculado con los avatares cotidianos de la Argentina.

La “nacionalización” de la página humorística fue paralela a un gesto de jerarquización del lenguaje del humor gráfico, que hasta entonces había estado relegado en la prensa diaria a integrar páginas y espacios de relleno junto con los horóscopos, crucigramas y pronósticos meteorológicos (Sasturain, 1995 [1986]: 34 y 1987: 190).

Así, a partir del 7 de marzo de 1973 humoristas gráficos como Caloi, Fontanarrosa, Crist y Bróccoli y más esporádicamente Oski (a quienes más tarde se sumaron Aldo Rivero, Tabaré y Viuti), encontraron un espacio apropiado para difundir sus creaciones y exhibirse en su forma peculiar de mirar el mundo y la política cotidiana. En ese entonces, la contratapa del diario estaba conformada por un conjunto de *cartoons*, tiras e historietas en su gran mayoría de origen importado pero contaba también con colaboradores argentinos como Dobal y Ian mientras que Landrú venía publicando sus paneles en distintas secciones del diario desde 1972.¹⁷

¹⁵ Por entonces, Estados Unidos era el principal productor y exportador de historietas o *comics* que, a través de un conjunto de *syndicates*, vendía a la prensa local e internacional. Esta modalidad de comercialización supuso la implantación de minuciosos códigos y pautas que regularon la producción de los historietistas y humoristas con miras a la homogeneización y estandarización de unos productos que debían satisfacer ideologías diversas y adaptarse a distintos contextos nacionales. Para más detalles del funcionamiento del mercado de los *comics* ver “Humor gráfico e historieta. Breve reseña histórica” en el Anexo titulado “El humor gráfico. Un estudio preliminar”.

¹⁶ Es importante destacar que la página humorística a veces ocupó la contratapa y otras la página de retirada, es decir, la penúltima. Al principio esto fue variando hasta que finalmente se asentó en la última página y allí permaneció hasta nuestros días. Asimismo, entre las variaciones se dieron casos en los cuales la sección de humor ocupó una página mientras que en otra excedió ese espacio tomando parte de la página aledaña. Por una cuestión de comodidad y convención, voy a mencionar la contratapa como la sede del espacio específico para el humor del diario, aun cuando no siempre haya sido así.

¹⁷ Justo antes de que se produjera la nacionalización, la página humorística estaba compuesta por la obra de tres argentinos “-Un Gaucho de Güemes” (dibujo de Juan Arancio y guión de Antonio Nella Castro), ¡Papa! y Chispazos, de Ian (que aparecían alternativamente) y “De la crónica diaria” de Dobal-, y el resto eran todas tiras compradas a los *syndicates* norteamericanos: “Daniel el travieso” (sin firma), “Los Picapiedras” (de Hanna Barbera), “Vida de hogar” (de Swan) y “Mutt y Jeff” (de Fischer), que fue la última en desaparecer del diario.

La decisión de nacionalizar el espacio humorístico constituyó “la cara más visible de un fenómeno que crecía en silencio en los márgenes” (Martignone y Prunes, 2008: 40) ya que otros importantes diarios nacionales comenzaban lentamente a contratar autores argentinos para integrar sus secciones de humor, hasta entonces ocupadas casi plenamente con tiras importadas de los *syndicates* norteamericanos.¹⁸

Aun cuando en su momento no fue concebido de ese modo, es indudable que la decisión tomada se vincula con el conjunto de transformaciones impulsadas por Marcos Cytrynblum orientadas a la modernización del diario y que por entonces estaban en discusión:

“Yo creo que los diarios atrasaban mucho. Reflejaban un modelo de periodismo gráfico que tenía que ver más con... con los tiempos de la Guerra Mundial, estéee que con el futuro. Y... tal vez la argentinización de las historietas sólo fueron el primer paso. Porque...¿de qué se trataba? No se trataba de un acto de nacionalismo, se trataba de determinar qué es lo que quería la gente. Más allá de lo que la gente estaba acostumbrada a tener, entonces perder siempre genera cierta viudez. (...) Y la apreciación de lo nuevo también requiere su tiempo. Entonces, digo que las historietas fueron... lo primero, pero después cuando en el 24 de marzo, estéee... digamos di vuelta el diario. (...) Había una coherencia en todo esto. Nosotros no sé si... no sé si nos dábamos cuenta...” (Entrevista a Cytrinblum, 2009).

Este gesto pionero de *Clarín* se inscribió en un proceso más amplio de valorización y crecimiento del género humorístico. A partir de la llegada del General Lanusse al gobierno en marzo de 1971 y particularmente desde su decisión de llamar a elecciones y organizar la retirada de los militares del gobierno se produjo un relativo relajamiento de la censura que permitió cierto reflorecimiento de cultural y una mayor libertad de expresión (hechos que, paradójicamente, se articularon con una profundización de la represión y persecución política).

¹⁸ El proceso de nacionalización del humor de la prensa argentina fue lento y paulatino salvo en el caso de *Clarín*, que consolidó la nacionalización entre 1973 y 1977. La contratara de este proceso está constituida por la política del diario *La Nación*, el cual recién en diciembre 2007 tomó la decisión de publicar únicamente autores argentinos, incorporando una tira a cargo de Max Aguirre y otra de Tute en reemplazo de la norteamericana “Lola” (Martignone y Prunes, 2008: 40). Según un estudio realizado por Jorge Rivera, que analiza los mensajes gráfico lingüísticos sistematizados que se publicaban en los distintos diarios de circulación cotidiana en los años '70 en Buenos Aires, *Clarín* concentraba el 24% de los mismos de los cuales el 95% eran de autores argentinos, mientras que *La Nación*, que lo secunda con el 17% de los mensajes gráficos tiene tan sólo el 47% de ellos de autores argentinos. Es de destacar también que este estudio demuestra que dentro de los *cartoons* el 73% eran de autores argentinos lo que resulta comprensible si se tiene en cuenta el fuerte anclaje en tiempo y lugar de este subgénero del llamado humor gráfico (Rivera, 1978).

En este contexto, y luego de un varios años de “invernada”, en los cuales el humor gráfico se había retraído en un clima generalizado de censura y enclaustramiento durante el gobierno del General Onganía (Rivera 1986 d: 78), a principios de los años '70 el género experimentó en la Argentina una revitalización que se evidenció en la aparición de algunas revistas de humor como la cordobesa *Hortensia*, que apareció en agosto de 1971, y la famosa *Satiricón*, que comenzó a salir a partir de noviembre de 1972, que fueron en gran parte las responsables del notable *boom* en la circulación de revistas humorísticas registrado entre 1972 y 1974.¹⁹ Asimismo, se expresó en la expansión del género en la prensa diaria dada por la publicación de Mafalda, la famosa historieta de Quino, en el diario *El Mundo*, así como de las obras de Lino Palacio en *La Razón*, de Vilar y Heredia en *La Nación* y de Ian en *Clarín*. Ese *boom* implicó, asimismo, un progresivo desalojo que, “más o menos a partir de 1968, sufrió la historieta a manos del *cartoon* y de la caricatura política” (Steimberg, 1977: 136).²⁰

Por esos años se hizo además evidente la emergencia de un nuevo estilo humorístico que “tratará de expresar la peculiar situación del hombre y de la sociedad argentinos, con un acento, una sensibilidad y una óptica absolutamente actuales” (Rivera, 1990: 128). Según Caloi, se trataba de un momento “con una fuerte impronta nacional..., con una gran necesidad de mirarse hacia adentro...” (Entrevista a Caloi, 2007).

A partir de entonces, el acento en la producción humorística ya no estará puesto en la imagen, como había ocurrido durante los años treinta, cuarenta y cincuenta sino que ahora se centrará sobre todo en el texto, el cual asumirá en muchos casos un “valor informativo de primera magnitud, devorará prácticamente la imagen (a pesar de su mayor riqueza gráfica) o le asignará un papel discursivo paralelo” (Rivera, 1990: 129). Sin embargo, el *cartoon* mudo siguió teniendo un rol destacado y, por otra parte, las potencialidades estilísticas del género impulsaron a algunos artistas —entre ellos Crist y Aldo Rivero— a explorar y extremar el dibujo como medio expresivo fundamental del género.

¹⁹ En efecto, la circulación de revistas humorísticas, que había descendido de 11 millones de ejemplares en circulación en 1967 a tan solo 3 millones en 1971, volvió a ascender sensiblemente en el periodo 1972-1973 a 6 millones casi recuperando en el 1974 los valores iniciales al alcanzarse una circulación de 10 millones (Rivera, [1985] 1990 b: 131 de acuerdo con datos de la Asociación Argentina de Editores de Revistas). Este notable aumento se explica fundamentalmente por el éxito de *Hortensia* y *Satiricón* y en menor medida por la performance de otras revistas tales como *Humorón*, *Chaupinela*, *Sátira*, *Mengano* y la rosarina *La Cebra a Lunares*.

²⁰ Como muchos estudiosos lo han señalado, para entonces la edad de oro de la historieta argentina había finalizado. Sin embargo, este “progresivo desalojo” no implicó, como puntualiza Oscar Steimberg, un desarrollo similar de la semiología del *cartoon* al que se había desarrollado a propósito de la semiología de la historieta que tuvo su principal impulso en los años '60.

La nacionalización de la página de humor de Clarín se inscribe en un contexto de creciente valorización y expansión de la caricatura política en la prensa diaria que se dio sobre todo a partir de 1971, cuando Hermenegildo Sábat fue convocado por el diario *La Opinión* para publicar sus magistrales dibujos, que impulsaron un nuevo tipo de caricatura política.²¹

Los cambios en la sección humorística de *Clarín* supusieron la integración del material humorístico de modo absolutamente distinto dentro del contexto general del medio:

“ya no se trata de un espacio de relleno y distracción sino que es *otra tapa*, que habla de lo mismo que los titulares generales del día o del año, pero con una mirada oblicua. [A partir de entonces], el humor argentino es absolutamente inseparable de la historia y no puede entenderse fuera de él: se ha impregnado de circunstancia.” (Sasturain, [1986] 1995: 34).

Se trata de un pasaje de la deshistorización y el anonimato de las tiras del diario a una serie de mensajes fuertemente marcados por la autoría e indisolublemente ligados al resto del diario, casi incomprensibles sin él. Según Sasturain,

“Las tiras están tan ligadas al contexto (no ya al diario sino al país, la sociedad argentina toda) y las zonas de información compartida, los sobreentendidos entre autor y lector son tan amplios –historias y personajes propios de la tira, noticias o situaciones de actualidad- que se han generado reglas de juego y comprensión mucho más complejas que en cualquier otro momento del humor nacional” (Sasturain: 1987: 190).

El diseño de la contratapa estuvo liderado por Caloi, quien había entrado en 1968 como colaborador del diario (aunque no de la contratapa de humor) y de la revista dominical. Estando ya afianzado en *Clarín*, Caloi fue convocado por Oscar Camilión para colaborar en su proyecto de nacionalizar la página de humor. Caloi recuerda que

“no tenían nada: estaba Dobal, ahí perdido, y las tiras extranjeras: Colita, Mutt y Jeff” recuerda Caloi. Camilión “me encargó que hiciera o un cuadro o una tira diaria, lo dejaba a mi elección. No sólo eso, sino que en lo posible le llevara gente. Así que llevé a Bróccoli, a Fontanarrosa, a Crist, a Altuna más tarde y después cayó Tabaré. Así conformamos una patota. El Negro Fontanarrosa y Crist decidieron hacer un cuadro, Bróccoli y yo una tira...” (Caloi en Gandolfo, s/f).

²¹ Es interesante destacar que ese diario había decidido no publicar telefotos ni reportajes gráficos sino únicamente caricaturas y dibujos. Como apunta Siulnas, esta política de *La Opinión* originó un “repunte general del género en la prensa con nuevas oportunidades para algunos dibujantes”. A partir de entonces, las caricaturas volvieron a tener un lugar destacado en la mayoría de los diarios y entre ellos en *Clarín*, en donde Sábat se incorporó a partir de 1973 (Vázquez Lucio, 1987: 425).

Según Caloi, a los convocados no les dieron ningún tipo de consignas y apelaron a la libertad creativa de cada uno de ellos:

“Incluso... decidimos nosotros... Yo decía bueno, si quieren hacer un cuadro hagan un cuadro, si quieren hacer un personaje, un personaje... Crist y Fontanarrosa se inclinaron por un cuadro sin personaje. Y Bróccoli y yo hicimos... bueno, él hizo el Mago Fafa, yo hice Clemente. (...) Nos pidieron sí un adelanto de unas diez tiras, ponele. Y después no pidieron un informe de cómo iba a evolucionar porque claro: diez tiras son diez días, digamos que no es nada... Así que yo me acuerdo que hice las diez tiras e hice un informe acerca de cómo yo pensaba que iba a evolucionar donde yo mentía todo porque no sabía cómo iba a evolucionar pero era una necesidad hacer ese informe. Y eso lo estuvieron peloteando como seis meses hasta que le dieron el visto bueno para arrancar. Y fue un éxito, esa página fue un éxito, fue muy novedosa, muy llamativa”... (Entrevista a Caloi, 2007).

Limura y Amengual también habían sido candidatos a integrar la sección pero al parecer después de un largo estudio por parte de la gente del diario fueron rechazados:

“...eran muy lindas las pruebas [de Limura y Amengual]... Pero no sé a qué tipo de pruebas sometieron las cosas... Estuvimos como seis meses en espera del resultado de todo eso...” (Entrevista a Caloi, 2007).

En el marco de una conducción del diario en manos del desarrollismo, que tenía una mirada nacionalista de la política cultural y en un momento de crecimiento y consolidación de *Clarín* como empresa, la decisión de nacionalizar la contratapa implicó una apuesta importante puesto que significaba una erogación de gastos mucho mayor que el mantenimiento de las tiras compradas a los *syndicates* norteamericanos.

“Yo creo que fue una cosa sabia [recuerda Caloi], más allá de que uno estuviera involucrado... porque... bueno, por un lado porque había acá una cultura de la historieta nacional muy grande, y esto no estaba reflejado en los diarios. Incluso *La Razón*, que era el diario que tenía la mayor sección, también tenía como dos o tres tiras nacionales y había como diez extranjeras. Había una razón comercial, ¿no? Las historietas importadas son más baratas... porque las venden grandes distribuidoras. Y entonces como las distribuyen en todo el mundo, a cada uno le cobran un poquito. En cambio, en una historieta nacional había que pagarle un sueldo a un dibujante de acá. Pero bueno, ellos tomaron eso y creo que comercialmente les rindió muchísimo... es una sección tan exitosa [que] por eso no la han cambiado prácticamente” (Entrevista a Caloi, 2007).

En esa época, Eduardo Durruty (Director de *La Hoja*) era el secretario de redacción de *Clarín* y fue quien decidió, conjuntamente con Marcos Cytrynblum y Octavio Frigerio, sustituir las tiras extranjeras por las nacionales (Bróccoli en Howard, 1986: 95).

Todas estas cuestiones de los sondeos de opinión, las encuestas, eran... cuestiones del futuro. [Nosotros] nos manejábamos con el olfato, con la... experimentación, todo era fáctico. ...Y bueno, podíamos deducir que humor hecho sobre temas

argentinos... no hacía falta demasiado ingenio para darse cuenta que humor hecho por... sobre temas argentinos iba a tener más éxito que el humor eeh... sobre temas que estaban tan distantes de nuestras costumbres. Muchos de ellos, muchos de esos chistes no se entendían (Entrevista a Marcos Cytrynblum, 30/6/09).

Sin embargo, la audacia de *Clarín* se apoyaba en algunos antecedentes y corría con algunas ventajas. Por una parte, el mencionado impacto producido por las revistas *Satiricón* y *Hortensia* demostró que existía un amplio y ávido público para un nuevo tipo de humor, más audaz, más grotesco y menos costumbrista que el característico de décadas anteriores. En efecto, durante fines de los años sesenta e inicios de los setenta, el humor tendió a historizarse, invadiendo todos los medios y, sobre todo, ganando público entre los sectores medios en ascenso que en esos años de politización se mostraba ávido para ese nuevo humor que se insinuaba y que requería de ciertas dosis de información –cultural, política, todo lo que procesan los medios y los medios mismos- para ser comprendido en su plenitud (Sasturain, [1986] 1995: 33).

Por otro lado, a diferencia del desafío que debieron afrontar las revistas de humor, *Clarín* contaba cómodamente con un importante público de lectores ya construido y asentado, público por otra parte que no dependía del éxito de la fórmula consagrada en la contratapa.

Pero además, el contexto en el que se produjo la nacionalización estuvo fuertemente marcado por el creciente interés erudito sobre el género que se expresó en una amplia recepción y debate de la obra de Umberto Eco, *Apocalípticos e Integrados* y en la periódica organización de encuentros y bienales sobre el humor y la historieta a partir de 1968, la aparición de revistas especializadas y la incorporación del género dentro de los estudios académicos, particularmente en el marco de la semiología estructural en donde se destacaron los abordajes de Oscar Masotta y Oscar Steimberg.

Asimismo, es de destacar como antecedente el éxito de la famosa tira de Quino, Mafalda, que abrió la posibilidad de nuevos mecanismos de humor basados en la información y los valores compartidos así como en la construcción de personajes impregnados de resonancias sociales y políticas. (Rivera ([1985] 1990 b: 124). La tira de Quino supuso un fenómeno inédito en el cual se personalizan ambos lados del mensaje: identificación y reconocimiento del autor, por un lado, y conciencia del lector de participar de un acto de comunicación “inteligente”, por otro, que deriva en una valorización del vínculo en tanto complicidad e identificación (Sasturain: 1987: 189-90). En este sentido, Mafalda implicó una fundamental renovación de los prototipos de las tiras clásicas de los

años cuarenta en el sentido que logró superar las historias construidas a partir de estereotipos para presentar, por un lado, un conjunto de personajes cuyos mundos interiores muestran un importantísimo grado de complejidad y desarrollo y, por otro, se abren a la contemplación, análisis y crítica del mundo circundante.²²

Asimismo, el fenomenal éxito de la tira de Quino (tanto nacional como internacional) ha derivado en que los diarios hayan preferido tiras con similares elementos: vida en familia, grupos de personajes que representan una variada gama de arquetipos psicológicos y sociales, niños o animales que piensan como adultos, etc. (Martignone y Prunes, 2008: 43). Como afirma Sasturain, a pesar de su efímera pasada por la prensa diaria,²³ Mafalda dejó “una huella sobre la que caminarán otros” (Sasturain, 1987: 189).²⁴

Tal como se ha sugerido en la Introducción, posiblemente haya jugado como trasfondo en la decisión de nacionalizar la sección humorística del diario la extendida meta de acercar la cultura popular al arte y la política, meta que fue impulsada por sectores de clase media muchos de los cuales, posiblemente, eran lectores o potenciales lectores de *Clarín*. Al respecto, si bien es cierto que previamente a marzo de 1973 existía en el diario un espacio importante para el humor gráfico, al ser comprado a los sindicatos norteamericanos y no remitir al contexto nacional ese acercamiento no ofrecía mayores atractivos.

Sin embargo, este proceso de valorización y jerarquización del género no se produjo de modo inmediato y sin tensiones. La tira de Caloi que preside esta tesis alude directamente al proceso de nacionalización impulsado por *Clarín* y al mismo tiempo condensa, de una forma sencilla y breve, muchos de los prejuicios que entonces circulaban en relación el *comic* y más genéricamente a cualquier género destinado al consumo popular no elitista: “*Es bruto, el pobre. Sólo le interesa leer los chistes*”. Este chiste podría no ser contradictorio si no fuera que está dando cuenta, precisamente, de la nacionalización de la tapa del diario.

Por otra parte, estos cambios no se dieron sin algunas resistencias ejercidas por los lectores de *Clarín*, particularmente por los lectores de la tercera edad, que estaban apegados

²² Personajes como Don Fulgencio, Ramona o Avivato, por ejemplo, al decir de Gociol y Rosemberg (2001) son “transparentes; exhiben un único y ensamblado rasgo de personalidad. O son amarretes, o son *fallutos*, o son demasiado vivos (...) Fuera de esas característica física o moral carecen de existencia” (en Martignone y Prunes, 2008: 41).

²³ Mafalda llegó a *El Mundo* en 1964, luego de un breve debut en *Primera Plana* y antes de mudarse a *Siete Días* y a la edición en libros –*comic book*).

²⁴ Sobre Mafalda se pueden consultar: Steimberg, 1977 (particularmente, el ensayo “El lugar de «Mafalda»”), Sasturain, 1995 (particularmente “Crónica de la sonrisa y el poder”), Hernández, 1975; Foster, 1974 y 1980; Gociol y Rosemberg, 2001; Martignano y Prunes, 2008 (especialmente la sección “Mafalda” del capítulo “Estilos, personajes y temáticas de las tiras argentinas) entre otros.

y acostumbrados a las zagas de los personajes norteamericanos, quienes a través de cartas de lectores y llamados telefónicos hicieron llegar sus quejas por la nacionalización del humor (Entrevista a Cytrynblum, 2009).

En suma, la decisión de *Clarín* no fue tomada en el vacío. Existían importantes antecedentes e indicadores que seguramente intervinieron en la toma de decisión llevada adelante por el diario.

En cuanto a la repercusión de la nacionalización de la página, tal como recuerda Marcos Cytrynblum, más allá de las comentadas quejas enviadas por algunos lectores apegados a las tiras de los *syndicates*, no parece haber tenido gran impacto:

Yo creo que su incidencia fue mínima, en ese momento (...) El tipo que leía *La Nación* no iba a cambiar porque estaban las historietas (...) Eso es una apuesta a largo plazo, ¿eh? Porque... el diario es una costumbre, es una manera de tomar contacto con la realidad. Hay ciertas familiaridades y complicidades entre el aparente objeto inerte que es un papel impreso y la persona viva que lo lee... (Entrevista a Cytrynblum, 2009).²⁵

Sin embargo, en un mediano plazo, y si volvemos al señalado crecimiento de la circulación de *Clarín* durante los años de la dictadura en un marco general de considerable reducción de la circulación de diarios y revistas, es posible pensar que la jerarquización del género humorístico dentro del diario habilitó contratos de lectura más flexibles y dinámicos que los ofrecidos por sus secciones serias y haya contribuido, junto con las otras transformaciones impulsadas en el marco de la modernización del matutino, al marcado aumento de las ventas de *Clarín*.²⁶

2.2. Los humoristas de *Clarín*

A partir de la nacionalización de la página de humor, *Clarín* contó con un grupo nutrido y amplio de humoristas argentinos representativo de lo mejor del humor gráfico nacional. Por un lado, contaba con la “vieja guardia” de humoristas, con años de trayectoria y reconocimiento, y casi todos ellos ya asentados en *Clarín* antes de la nacionalización. Ellos eran Dobal (1923), quien cultivó un estilo de humor más bien serio y tradicional y Juan

²⁵ Al respecto, se han consultado las cifras ofrecidas por el Instituto de Verificación de la Circulación de diarios y revistas correspondiente al período estudiado y los mismos no han arrojado ningún resultado revelador de algún impacto cuantitativo que se pueda asociar con la nacionalización de la página.

²⁶ Agradezco en este punto las sugerencias de Martín Becerra, quien muy gentilmente me ofreció sus ideas y puntos de vista.

Carlos Columbres, mejor conocido como Landrú²⁷ (1923), con su estilo y su humor altamente probado, asentado y aceptado por amplios públicos luego del gran éxito de su famosa revista *Tía Vicenta*.²⁸ Por otro lado, en *Clarín* se desempeñaba una generación intermedia de humoristas representada por Jan Harczyk - Ian (1935) y Aldo Rivero (1938-2003). Finalmente, se había integrado una “nueva generación” de humoristas, para entonces en pleno ascenso de sus carreras, que compartían no solamente un relación de amistad sino también un mundo de códigos compartidos: Alberto Bróccoli (1943-1985), Carlos Loiseau (que paradójicamente significa el pájaro en francés siendo Clemente, su famosa criatura, un ave sin alas) mejor conocido como Caloi²⁹ (1948), Crist (1946), Fontanarrosa (1944-2007),³⁰ Tabaré Gómez (1948) y Roberto López - Viuti (1944-1989).

El primero de todos ellos en ingresar a *Clarín* fue Dobal, quien lo hizo en 1958 para realizar, hasta 1972, la nota de actualidad política y la sección dominical momento en el cual pasó a realizar en la página humorística su tira titulada “De la crónica diaria”. Dobal precisa que nadie lo recomendó a *Clarín*. Dice que una tarde apareció por la redacción y mostró sus dibujos, y que le gustaron mucho a Guevara, en ese entonces jefe de diagramadores (“Permanencia de un humorista. Los cuarenta años de Dobal en las páginas de *Clarín*”, *Clarín*, 14/4/98).³¹

Luego fue el turno de Caloi quien, como se señalara, ingresó en *Clarín* en el año 1968 como colaborador del diario (publicando chistes en distintas secciones y,

²⁷ Landrú eligió su epíteto a partir de que Jorge Fruk (hijo del “maestro” Lino Palacio) le hiciera notar su parecido con Landru, famoso asesino barbazul francés (Landrú, 1984), parecido que sería evidente si Colombres llevara barba. Según cuenta el mismo Landrú, durante el peronismo se sintió intimidado y decidió dejar de firmar sus trabajos con su nombre y hacerlo, en cambio, con sus iniciales. Fue entonces por el 46 que comenzó a utilizar su seudónimo. A partir de entonces, Juan Carlos Colombres no solamente eligió su seudónimo - al nombre del legendario asesino francés solo le agregó un acento en la “u” para castellanizarlo- sino que además acostumbró a incluir frecuentemente un observador barbudo en sus *cartoons* que, según ha dicho, es él mismo.

²⁸ *Tía Vicenta* fue un semanario político humorístico creado en 1957, el plena “Revolución Libertadora” que marcó un quiebre en la historia del género. Su innovación se basó fundamentalmente en los contenidos temáticos que abandonaron la crónica costumbrista y el tradicional marco de lo cotidiano, el chiste convencional, para profundizar en el terreno de lo existencial y lo político (Rivera, [1985] 1990 b: 122). El gobierno de facto de Juan Carlos Onganía, con sus crecientes niveles de censura y represión, marcaron el fin de este semanario tras determinar su clausura.

²⁹ Sobre su sobrenombre, Caloi recuerda que “nos pusimos con mi viejo a buscar un nombre antiguo, de emperador o algo así que sonara clásico o histórico, como Demócrito o Landrú... Al final, no sé cómo, salió Caloi. Y quedó” (Caloi en Sasturain, 1998: s/p).

³⁰ Además de un gran humorista e historietista, Fontanarrosa se destacó como escritor. Fontanarrosa falleció, para tristeza de muchos, en junio de 2007.

³¹ Según refiere en una tira *Clarín* (14/4/83), publicó su primer “dibujo” en ese diario el 14 de abril de 1958. Ese día su tira es una composición que incluye su primera “crónica diaria” (en otro formato, puesto que es cuadrada y no rectangular como en el período trabajado en esta tesis) y una carta a los lectores, firmada por él: “Querido lector: Un día como hoy, 14 de abril, pero de 1958, publiqué éste, mi primer dibujo en *Clarín*. Desde entonces, día a día, hemos transitado juntos la actualidad de nuestro querido país, que ora nos alegra, y ora nos duele. ¡Gracias por tanto afecto!”. Y finaliza: “hoy se cumplen 25 años”.

ocasionalmente, realizando caricaturas para la sección política, espacio que posteriormente fue tomado completamente por la pluma de Hermenegildo Sábat) y de la revista dominical en la que creó su famoso “Caloidoscopio”. Su entrada en el diario se produjo cuando tenía 18 años, a partir de un aviso clasificado que pedía un dibujante especializado para tira diaria “en publicación de primera categoría” (sin especificar cuál). Poco después recibió el llamado del periodista León Bouché³² quien en ese entonces era el responsable de incorporar la revista de *Clarín* como suplemento dominical con formato independiente del resto del diario (Caloi en Gandolfo, s/f).³³

Más adelante fue el turno de Ian, quien se integró directamente en la página humorística con su tira “Papá”, la cual por un tiempo convivió con su panel único que luego terminó por desalojarlo. Al año siguiente, en marzo de 1972 se integró Landrú como “dibujante editorialista de la realidad”³⁴ con sus tradicionales *cartoons* distribuidos en distintas secciones del cuerpo del diario. En 1973, con la nacionalización, se produjo el ingreso de Crist, Fontanarrosa y Bróccoli y la instalación definitiva de Caloi en la contratapa, aunque el dibujante siguió colaborando en otras secciones del diario y haciendo el “Caloidoscopio” para la revista dominical. Por su parte, Aldo Rivero comenzó a trabajar en *Clarín* en 1975 en un espacio que compartió, alternándose, con el panel de Ian. En 1977 entró Tabaré para realizar su famosa tira “Diógenes y el Linyera”. Finalmente, en enero de 1980 Viuti entró a *Clarín* para realizar para la contratapa su tira “Teodoro y Compañía”.

Si bien muchos de estos humoristas son porteños, algunos nacieron o crecieron fuertemente establecidos en ciudades del interior: Crist nació en la ciudad de Santa Fe pero a los 20 años se mudó a la ciudad de Córdoba, en donde se estableció y se consolidó como humorista; Fontanarrosa nació en la ciudad de Rosario, en la que participó activamente de la sociabilidad cultural e intelectual; Caloi nació en la provincia de Salta y Ian en la ciudad de Varsovia³⁵ aunque ambos crecieron y se asentaron en Buenos Aires, donde desarrollaron su carrera de humoristas. También se terminó mudando a Buenos Aires el sanjuanino Aldo Rivero. Por su parte, Dobal nació en Puán, Provincia de Buenos Aires y en 1945 se mudó a la ciudad porteña. En cuanto a Tabaré, podría decirse que es el único del grupo que nació y

³² Periodista de larga trayectoria que pasó por las páginas de *El Hogar* y *Mundo Argentino* (Sasturain, 1998: s/p).

³³ Según Caloi, en ese entonces todas las cartas y materiales de redacción se apilaban en un mismo lugar de las oficinas del diario, en donde Bouché encontró el sobre con los trabajos de Caloi y lo llamó para sumarse al proyecto de la revista y fue allí donde se afianzó como colaborador del diario.

³⁴ El día 23 de ese mes apareció un recuadro en la portada anunciando “Esperamos a Landrú” ilustrado con una caricatura autobiográfica de este humorista.

³⁵ Ian migró con su familia a Buenos Aires cuando tenía la edad de 8 años.

se crió fuera del país, en una ciudad de Canelones -Uruguay habiendo emigrado hacia la Argentina en el año 1974.

Casi todos los humoristas de *Clarín* han demostrado una gran versatilidad en cuanto al tipo de publicaciones en las cuales han trabajado. Landrú, por ejemplo, que ha sido uno de los humoristas más activos y publicados en el país, comenzó su carrera en la década del '40 como colaborador de varias publicaciones humorísticas y no humorísticas, como la revista antiperonista *Cascabel*³⁶, la famosa revista de Divito, *Rico Tipo*, el diario *El Mundo*, la revista *Gente*, etc. y en 1957 fundó su propia revista, *Tía Vicenta* -en donde se consagró como uno de los principales humoristas argentinos y por cuyas páginas pasaron muchos de los futuros colaboradores de *Clarín*. Por su parte, Dobal se desempeñó en *El Atlántico* de Bahía Blanca, en *El Hogar*, *Damas y damitas*, *Mundo deportivo*, *Don Fulgencio* y *Avivato*, *La Razón* -donde publicó sus famosas series "El detalle que faltaba" y "Dramas clasificados"- entre otros. Bróccoli trabajó en *Tía Vicenta* con el seudónimo de Histerio, en *La Nación*, *Siete Días*, *Panorama*, *Gente*, *Para Ti*, *Vosotras*, *Primera Plana*, entre otras.

En cuanto a la generación intermedia, Ian y Aldo Rivero colaboraron asiduamente con publicaciones del interior. Ian trabajó en *La Voz del Interior* (Córdoba) en *Los Andes* (Mendoza) y también se desempeñó en *Hortensia*, donde desarrolló el humor mudo a través de su personaje Doña María. Por su parte Rivero comenzó a publicar sus dibujos en San Juan, en los diarios *Tribuna*, *El Viñatero* y *Gaceta de Cuyo* y más adelante colaboró en *Avivato*, *Tía Vicenta*, *María Belén*, *Tío Landrú*, *Patoruzú*, *Siete Días*, *Gente*, *La Hipotenusa*, *Análisis*, *Satiricón*, *Chaupinela*, *Humor Registrado*, *Hortensia* y la revista *Mercado*.³⁷

En cuanto a la "segunda generación", muchos de ellos confluyeron en las exitosas revistas de humor de principios de los años '70: *Hortensia* y *Satiricón*, así como lo hicieron, después, en *Humor* y *Superhumor*. Caloi, por ejemplo, comenzó a trabajar en *Tía Vicenta* y también colaboró en *La Hipotenusa*, *Satiricón*, *Mengano*, *Siete Días*, *Panorama*, etc. y, a partir de 1968 ingresó en *Clarín*, medio que se constituyó en su principal fuente de publicación. Crist trabajó en las clásicas *Rico Tipo* y *Patoruzú*, donde comenzó su carrera ascendente y se consagró luego en la famosa revista cordobesa *Hortensia*³⁸, experiencia que lo catapultó al

³⁶ *Cascabel* fue una revista antifascista que apareció en 1943 y fue clausurada por el primer gobierno peronista.

³⁷ Rivero se retiró del oficio muchos años antes de su muerte, alejándose incluso del grupo de colegas.

³⁸ En *Hortensia* dibujó la famosa tira "García y la máquina de hacer pájaros", protagonizada por un "sabio ingenuo que discurrea en un tono superintelectual sobre la poesía y la belleza" (Trillo y Saccomano, 1979). Allí Crist exhibió un humor poético y discursivo "que se complace con las fabulaciones, con una suerte de soñar despierto que comienza y acaba en sí mismo, como una

reconocimiento y le valió su colaboración en la contratapa del diario *Clarín* a partir de marzo de 1973. Fontanarrosa comenzó su carrera en la efímera *Boom* de Rosario y ya en años 70 se consagró en *Hortensia* -donde nacieron sus dos series definitivas “Boogie el aceitoso”³⁹ e “Inodoro Pereyra”⁴⁰ que en 1978 llegó a las páginas de los suplementos de *Clarín*, donde perduró hasta la muerte de su autor- y *Satiricón* y también colaboró en *Mengano*, *Siete Días*, *Chaupinela*, *El ratón de Occidente*, *La Hoja del lunes*, *Humor*, *Superhumor*. Asimismo, Tabaré colaboró en la revista *Crisis*, *Satiricón*, *Chaupinela*, *Mengano*, *El Ratón de Occidente* y *Humor* entre otros. Viuti, finalmente, trabajó en *Tía Vicenta*, *María Belén*, *Tío Landrú*, *Satiricón*, *Mengano*, *Chaupinela*, *El Ratón de Occidente*, *Panorama* y *Humor* y *Superhumor* – en donde creó las famosas “Vida Interior” y “Bosquivia” respectivamente – esta última con guión de Trillo y Saccomano- entre otros así como también en el diario *La Nación*, en donde desarrolló una tira muda a principios de los años ‘80 titulada “Hagamos el humor”.

A partir de esta gran versatilidad observada en la trayectoria de los humoristas pueden extraerse algunas conclusiones. Para empezar, se evidencia la consagración de pocos nombres en un mercado relativamente amplio y en expansión. Por otro, la diversidad ideológica de los medios en los que un mismo humorista ha colaborado habla de la profesionalización del oficio, es decir, de la posibilidad de respetar ciertos márgenes de lo decible impuestos por el medio (más allá de los impuestos por la censura y la represión).

En cuanto a la formación, algunos de los humoristas han sido autodidactas, como Dobal y Aldo Rivero mientras que otros provinieron de la publicidad como Fontanarrosa⁴¹

reivindicación del humor puro y de la pura actividad lúdica, atravesada por cortas ráfagas del absurdo” (Rivera, [1985] 1990 b: 137).

³⁹ El personaje es un temerario matón a sueldo que parodia la iconografía norteamericana de los agentes de la CIA y los espías a sueldo.

⁴⁰ Inodoro Pereyra es un solitario gaucho pampeano que lleva una austera vida de rancho y que suele filosofar sobre la vida y la condición humana de campo en diálogo con su fiel acompañante, el perro Mendieta. Otro personaje estable de la tira era su obesa esposa Eulogia. Estos personajes suelen protagonizar situaciones de diversa índole tales como enfrentamientos con malones, militares y plagas, los enfrentamientos conyugales cotidianos y el encuentro con diverso tipo de personajes, reales o de ficción (De Majo y Giunta). Se trata de una parodia de la historieta gauchesca chauvinista y patriótica que trabaja los giros lingüísticos y los estereotipos. “En ella Fontanarrosa mueve a un gaucho charlatán y pseudos filósofo que refleja paródicamente la visión de cierta crítica pintoresca. Pero Inodoro va más allá. Es un marginado, un personaje que trata de afirmarse a pesar de la compulsión social que lo enfrenta a situaciones de rechazo” (Trillo y Saccomano, 1979).

Martigniano y Prunes hablan de tres períodos de la tira de Fontanarrosa, correspondientes a los medios en los cuales fue publicada (de 1972 a 1974, en *Hortensia*, entre 1974 y 1978 en los semanarios *Mengano* y *Siete Días*, y desde 1978 a 2007 en *Clarín*) y que corresponden también a momentos estéticos y temáticos diversos que llevaron a la tira de ser una de parodia de literatura gauchesca con fuertes componentes narrativos a convertirse en tira unitaria de trazos cada vez más caricaturescos (2008: 67-70). Sobre esta tira ver también Merino, 2000.

⁴¹ Su trayectoria comenzó por la publicidad ilustrando avisos, pósters, tarjetas navideñas, calendarios (Gociol y Naranjos, 2008: 11). Según ha afirmado Fontanarrosa en varias entrevistas, su sueño era hacer historietas de aventura y al humor gráfico llegó casi de casualidad, a partir de su trabajo como ilustrador

o de la arquitectura como Landrú⁴² y Viuti. Sin embargo, todos ellos reconocen en los grandes maestros locales y del exterior una fuente importante de influencia y aprendizaje. Landrú, por ejemplo recibió la influencia del humor absurdo europeo, particularmente de Saúl Steinberg⁴³ y de la revista *Bertoldo* que salía en la Italia fascista y hacía chistes de estilo surrealista para burlarse del régimen, tratando de esquivar la censura. Ese tipo de humor pasó luego a la revista española *La Codorniz* que tenía un estilo y un propósito similar y que ejerció una importante influencia en Landrú (Landrú, 1993: 13). Landrú tenía, asimismo, gran admiración por Lino Palacio, gracias a quien comenzó a publicar sus primeros chistes en la revista *Don Fulgencio* –en donde conoció a su coetáneo Dobal–, aunque no cultivó su estilo. Localmente, la obra de Oski (quien también recibió el influjo de Steinberg) ejerció una gran influencia sobre él. Más indirectamente también se nutrió de la impronta de Medrano, sobre todo por la forma que tenía ese humorista de utilizar lo cotidiano como excusa para el humor (Landrú, 1993: 15-16).

Caloi, por su parte, que nunca estudió para ser dibujante y humorista, reconoce en la generación de Oski, Divito, Calé, Bataglia, Ferro, a los “grandes” que marcaron a su generación como así también en Hugo Pratt y Alberto Breccia (Caloi en Ranieri, 1992: 31). Por otra parte, es indudable la influencia que Quino, Steinberg y Copi han ejercido en su trabajo (Sasturain, 1998).

En cuanto a los maestros, referencias e inspiraciones, Bróccoli los encontró en Oski, Quino, Calé, Medrano, Divito, Steinberg, Searle, Crumb (AAVV, 1981: 96) mientras que Crist en Hugo Pratt, André Francois, Steinberg y Breccia entre otros y Dobal en Lino Palacio y Dante Quintero mientras que Fontanarrosa los encontró en Hugo Pratt y Roy Crane. Por otra parte, muchos de ellos se formaron copiando lo que más les gustaba que eran el Sargento Kirk, de Hugo Pratt, El Corto Maltes, Frank Robbins. En cambio para

de tarjetas de navidad -en donde descubrió que los mensajes humorísticos eran mucho más efectivos y tenían mucha mejor llegada al público- y de su efímera pasada por la revista rosarina *Boom* (Fontanarrosa en Gilio, [1998] 2008:30-31).

⁴² Landrú estudió sólo dos años de arquitectura y luego trabajo cuatro años en la Aeronáutica como administrativo en Tribunales y en un Juzgado de Instrucción en lo Criminal. Pero su verdadera pasión era el dibujo y ya desde la primaria comenzó a dibujar chistes e historietas y a cultivar el humor disparatado en el colegio secundario (Landrú, 1993).

⁴³ Dibujante de gran influencia dentro del medio. Nació en Rumania en 1914. En los 30 vivió en Italia. Estudió en Milán, Italia, donde colaboró en *Bertoldo*. En 1941 migra a los EEUU, expulsado de Italia por su condición judía. Allí colabora en el *New Yorker* y, pasada la guerra, se consolida como uno de los grandes dibujantes del siglo XX.

Ian, y en menor medida para Viuti, la principal fuente de inspiración fue Quino y para Tabaré fue Mordillo aunque su estilo explotó mucho más abiertamente el grotesco.⁴⁴

A pesar de que el trabajo en *Clarín* no implicaba un estadio grupal de producción, muchos humoristas, fundamentalmente los de la “segunda generación”, compartían una relación de amistad y, tal como se vio, algunos de ellos habían coincidido en otros medios previamente. Caloi conoció a Crist y Fontanarrosa a principios de los años '70, en la Primera Bienal de Humoristas en Córdoba:

“A Crist lo había conocido ocasionalmente en la redacción de *Rico Tipo* (Segunda época), pero nos hicimos amigos en Córdoba. En seguida con Fontanarrosa y él formamos un «trío fuerte». Ellos trabajaban juntos en la revista *Hortensia* y a través de las sucesivas bienales y encuentros de humoristas —que se habían puesto de moda— fuimos afianzando nuestra amistad” (Ranieri, 1992: 31).

Por su parte, Caloi conoció a Bróccoli a través de vínculos familiares⁴⁵ y fue gracias a él que Caloi ingresó como colaborador en la revista de Landrú, *Tía Vicenta* (Caloi en Gandolfo, s/f). El afianzamiento de este vínculo se vio reflejado en la sugerencia de Caloi de incorporar a Bróccoli para la renovación de la página humorística de *Clarín*.

En cuanto a las inclinaciones políticas e ideológicas de los humoristas, dentro de lo que se ha podido reconstruir, se reconocen dos arcos diversos de identificaciones: por un lado, Landrú y su declarado antiperonismo y, por el otro, las tendencias peronistas y de izquierda de los humoristas de la “segunda generación”.

Aun cuando Landrú ha repetido en infinidad de oportunidades que su humor no es a favor “ni en contra de nadie sino *sobre*” (AAVV, 1977: 12)⁴⁶, lo cierto es que tanto la tradición antiperonista de su familia⁴⁷ como su participación en la revista *Cascabel* y algunas anécdotas que él mismo ha narrado en diversos medios revelan un antiperonismo difícil de ocultar y que es, asimismo, evidente en el análisis de su producción tal como se verá en los

⁴⁴ Agradezco a Miguel Rep el haberme ayudado a reconstruir estos y otros datos de las biografías de los humoristas.

⁴⁵ Bróccoli estaba casado con la hija de una amiga del padre de Caloi.

⁴⁶ Según él mismo afirma, descubrió que “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. Hay que desparramar el juego. Un día hacer sobre el Presidente, otro sobre un ministro, otro día sobre un político de la oposición, así se mantiene el equilibrio. Esa es la única manera. Con ese sistema nunca me hicieron una querrela por juicio, ni por desacato, que ahora ya no existe más el desacato...” (Landrú en Da Costa, 1999).

⁴⁷ En efecto, Landrú viene de una familia antiperonista. Su padre, que era un contador fiscal, fue destituido por el peronismo justo cuando iba a ser ascendido a Contador Mayor de la Nación. Según recuerda Landrú, “el 17 de octubre de 1945 [su padre] enfrentó a una manifestación de descamisados con Cipriano Reyes a la cabeza, gritando: «Inmundos, degenerados, patas-sucias, asquerosos». Yo, escondido detrás de un árbol, creí que lo iban a linchar. [Pero] lo creyeron loco y no le hicieron nada....!” (Landrú (2/3/1994).

capítulos subsiguientes.⁴⁸ Si bien Landrú jamás se comprometió con ningún grupo o facción política, a lo largo de su trayectoria mostró una tendencia a vincularse con altas esferas del poder, particularmente con las facciones militares, a lo cual se agrega que jamás denunció ni se reveló con el creciente clima represivo y censor.⁴⁹ Incluso, se dice – aunque no ha sido comprobado – que Landrú consiguió el auspicio de diez oficiales de la Marina de Guerra para el lanzamiento de *Tía Vicenta* (“Sobra la comicidad, pero, ¿Quién hará sonreír a los argentinos?”, *Primera Plana*, 19/2/1963: 21).

De hecho, a pesar de haber atravesado una historia plagada de dictaduras y censura, Landrú se las ingenió siempre para seguir publicando sus paneles de humor sin solución de continuidad en distintos medios periodísticos. Tal como él mismo lo ha manifestado, se ha sentido cómodo en casi todos los gobiernos dictatoriales salvo en el de Onganía, cuando el gobierno le mandó a cerrar la revista *Tía Vicenta* por haber representado al presidente – que disimulaba su labio leporino usando un espeso bigote – como una morsa.⁵⁰

⁴⁸ Por ejemplo, en la época del lanussismo Landrú recuerda que tuvo que viajar a España, ocasión en la que un periodista lo invitó a Puerta de Hierro. Pero, según dice, “yo no tenía ningún interés en conocer a Perón personalmente. En esas cuestiones soy un poco intransigente, sobre todo cuando siento que no vale la pena emprender algo que no me va a servir para mis chistes y, a veces, la ausencia vale más que la presencia” (Landrú, 1993: 52). Asimismo, en ocasión de un viaje de Cámpora a Madrid vinculados con los preparativos para el regreso de Perón Alberto M. Fonrouge, dirigente del conservadurismo popular entonces aliado con el FREJULI, le encargó a un dibujo a gran escala que tuviera la leyenda “bienvenido tío Cámpora” para recibirlo en el aeropuerto y en distintos lugares de la ciudad. Según cuenta Landrú el pedido no fue aceptado “ya que prefería no embanderarme. [Fonrouge] lo entendió y por suerte pude zafar, ya que cinco días después un secretario de prensa de Cámpora hizo llegar a *Clarín* una nota de protesta porque yo dibujaba al Presidente con muchas arruguitas en el mentón” (Landrú, 1993: 52).

⁴⁹ Por ejemplo, se desentendió de la represión sufrida por uno de sus colaboradores al participar de una manifestación en contra del estado de sitio impuesto en 1959 por el presidente Frondizi, actitud que le valió la renuncia de un importante grupo de colaboradores de la revista. Asimismo, uno de sus principales colaboradores y modelos profesionales, Oski, renunció y manifestó públicamente su ruptura con Landrú argumentando su repudio a sus «actitudes pro yanquis y anticastristas [que] francamente me repugnan» (Ulanovsky, 1997: 140 y 175 en Burkart, 2008: 61).

⁵⁰ Landrú dice haber tenido una buena relación con Pedro Eugenio Aramburu, quien estando en el gobierno lo invitó a comer a la residencia de Olivos y le permitió hacer “todos los chistes que qu[is]iera sobre el gobierno y sobre los militares. Según Landrú, había sacado en *Tía Vicenta* un chiste que decía que “El cuadrado de un general es igual a la suma de los cuadrados de dos Coroneles”, chiste que había provocado el enojo de unos cuantos coroneles pero no de Aramburu (AAVV, 1977: 13). Del mismo modo, tuvo buenas relaciones con Isaac Rojas, quien lo había mandado a llamar para pedirle de regalo una colección de *Tía Vicenta*. Con respecto a Guido, que, según el humorista, “era un tipo macanudo”, “casi nos emborrachamos juntos” en la quinta presidencial de Olivos a propósito de un almuerzo que organizó para los humoristas (AAVV, 1977: 12-13; Landrú, 1993: 26). Asimismo, como se verá, tuvo buenos vínculos tanto con Lanusse como con los militares del último gobierno dictatorial. Sin embargo Landrú tuvo algunos inconvenientes provocados por sus chistes. Además del cierre de la revista *Tía Vicenta* durante el onganiano, el humorista cuenta que sufrió la censura previa en su programa humorístico, “El Profesor Garrafá”, realizado con Dringue Farías (programa que salió fugazmente por Canal 11). Según recuerda, uno de los capítulos, emitido hacia fines de marzo de 1962, incluía un parlamento que decía: “tal día de marzo, golpe de bomberos, tal día, golpe de los zorros grises, tal otro día, golpe de los cobradores de gas, tal otro, golpe de los bancarios, tal otro, golpe de los empujados de SEGBA, el 2 de abril, golpe de la Marina...”. Y fue precisamente el 2 de abril que, a propósito de los enfrentamientos entre las fracciones de los azules y los colorados dentro de las Fuerzas Armadas, se levantó la Marina. Esa coincidencia implicó, según narra Landrú, que la policía lo arrestara y lo llevara a

A pesar de que Landrú se convirtió en una importante figura pública y tuvo relaciones y coqueteos con distintos gobiernos y destacadas figuras políticas como Álvaro Alzogaray y Alfredo Palacio⁵¹ él prefiere definirse como un hombre neutro:

“En la SIDE yo tenía una ficha de gorila, adjetivo al que se le agregó el de comunista cuando se irritaron algunos militares por ciertas bromas. Gorila y comunista, demasiadas cosas para un tipo que nunca tuvo militancia, ni amigos entre los políticos, que se dedica a hacer chistes medio ingenuos y nada más” (Sánchez: 1995).

Por su parte, de Dobal se conoce su marcada inclinación al catolicismo conservador así como a un nacionalismo tradicional y oficialista. Posiblemente sean estas influencias las que lo han impulsado a abordar temáticas relativas a la moral y la vida doméstica así como a mostrar una mirada sumamente tradicional de la vida cotidiana de los argentinos.

Contrariamente, Caloi explicita su vinculación directa con el peronismo así como con los valores y la ideología de izquierda. De abuelo anarquista y padre socialista, en los setenta Caloi militaba en la Juventud Peronista (Caloi en Gandolfo, s/f). En los años de la escuela secundaria tuvo una activa participación en el centro de estudiantes y estuvo alguna vez en la cárcel de Caseros por participar en una revuelta estudiantil en apoyo a los ferroviarios que estaban en huelga.⁵²

Con respecto a los otros miembros de la “segunda generación” de humoristas del diario, Caloi define al grupo a partir de un acervo común de intereses y valores:

“Mi generación ha tenido una formación muy de la época en... del gobierno popular más fuerte que hubo en la Argentina que fue la etapa peronista. Nosotros, qué se yo, Crist, Fontanarrosa, bueno Bróccoli también, todos estos, Amengual, todos estos pertenecíamos a la niñez privilegiada de la Argentina, cuando los privilegiados éramos los niños. Esto, digo y más allá de una categoría ideológica, porque uno no ideologiza a esa edad, te da una mirada respecto de la sociedad, de la vida, de la política, etc., que es una formación determinada, ¿no? Es un barro con el que uno está amasado, ¿no? Con el que tiene amasado el bocho” (Entrevista a Caloi, 2007).

una repartición del Ministerio del Interior en donde le hicieron un largo interrogatorio intentando indagar cómo sabía que el 2 de abril se iba a levantar la Marina. A pesar de que, según dice, logró convencer a los policías que se trataba de una mera coincidencia, la anécdota le valió que pusiera un censor encargado de aprobar los guiones del programa televisivo previo a la filmación y al poco tiempo lo clausuraron, a pesar de la buena predisposición del presidente Guido con respecto al humor (Landrú, 1993: 37).

⁵¹ Según Landrú, con Palacio lo unía una mutua simpatía. Palacio solía llamarlo cuando pasaba un tiempo sin ser caricaturizado en *Tía Vicenta* para preguntarle si había perdido vigencia (Landrú, 1993: 29).

⁵² “Y me acuerdo que... cuando llegué ahí al penal de Caseros, cuando bajábamos del... se llamaban “cuartito azul”, los camiones en los que trasladaban a los presos, nos recibieron un montón de aplausos. Y eran los presos políticos. Había presos políticos. No era la categoría en la que estaba yo, ¿no? Yo caía por «alteración del orden público» que es máximo 30 días. Y... bueno, cayeron... yo ni siquiera era estudiante de la facultad” (Entrevista a Caloi, 2007).

En cuanto a las inclinaciones político partidarias de su grupo, afirma:

“...No solamente de la JP sino [que] también [había] simpatizantes de otros colores. (...) Toda nuestra generación está marcada por una niñez en la etapa peronista y una Argentina te diría de una Argentina feliz, de una Argentina más o menos confortable para la niñez por lo menos, y posteriormente por la Revolución Cubana. La Revolución Cubana marcó también ideológicamente a nuestra generación en distintos momentos..... O sea que esos eran los dos grandes componentes... las dos experiencias fuertes de mi generación. Así que de repente encontrabas no te digo militancia por ahí pero sí simpatía también por el Partido Comunista, por el Partido Comunista Revolucionario, es decir, la versión China y el peronismo... y dentro del peronismo además las distintas miradas, no?... (...) Así que ese era el arco político de mi generación... (...) Convivíamos todos ahí... en un arco político que iba del centro izquierda a la izquierda (Entrevista a Caloi, 2007).

En efecto, Bróccoli ha tenido, al igual que Caloi, una inclinación hacia el peronismo en su vertiente progresista, mientras que Fontanarrosa y Crist se han vinculado dentro de lo que podría llamarse, de modo amplio, campo de la izquierda.

Durante esos años la pregunta por los vínculos entre la política y la estética estaba a la orden del día y existían ya distintas y divergentes experiencias implementadas unos años antes, como las llevadas a cabo por el Instituto Di Tella (que priorizó la revolución en las formas y lenguajes estéticos), por un lado, y el arte al servicio revolucionario impulsado por el grupo “Tucumán Arde” por otro. Del mismo modo, existía una esparcida inquietud por el compromiso y los modos de participación en el cambio social desde diversas profesiones, en donde se destacaron los grupos de abogados que trabajaron al servicio de causas políticas, trabajadores de la salud mental, sociólogos y economistas, etc. En ese contexto, es evidente que las inclinaciones políticas e ideológicas de los humoristas de *Clarín* tuvieron un impacto en sus producciones, aun cuando su inserción fuera en un diario comercial y vinculado explícitamente con el desarrollismo. Algunas de esas vinculaciones se verán, a partir del análisis de las obras, en los capítulos siguientes. Sin embargo, vale la pena considerar cómo era pensado ese vínculo por los propios humoristas.

“La década del ‘60 ya y ‘70 especialmente, tiene una fuerte connotación ideológica porque todos éramos políticos. Todos. Toda mi generación tenía un pensamiento, en un sentido o en otro, pero todos tenían una formación ideológica. (...) Y no solamente que había un pensamiento político sino que también había una práctica, ¿no? Casi todos éramos militantes, éramos de alguna manera activistas de esas mismas ideas políticas (...) De manera que bueno eso es una mirada particular respecto de la sociedad. Creo que la hemos desarrollado a partir de nuestro trabajo. No poniendo la... digamos el trabajo al servicio de determinadas banderas o de determinados partidos políticos, sino como formación de la mirada, como esencia de la mirada, ¿no? O sea que lo político y lo ideológico ya está comprendido en esta mirada (Entrevista a Caloi, 2007).

De todo lo anterior se desprende que los humoristas que han trabajado en *Clarín* corresponden a dos prototipos diversos. Por un lado, encontramos la figura del humorista y caricaturista como figura pública de relevancia, vinculado a las esferas del poder, con vínculos tanto con figuras civiles y como militares, que incursiona en el mundo de la farándula y del *jet set*. El exponente por excelencia de este prototipo es sin dudas Landrú⁵³. Cultivador de los vínculos con los poderes de turno (salvo los peronistas previos al menemismo⁵⁴) y sin un perfil político definido más que por su antiperonismo, fue convocado varias veces, como se ha visto, a compartir veladas con diversos presidentes. Landrú ha sido un hombre de clase media acomodada, vecino del barrio Recoleta, en cuyos cafés más paquetes solía encontrarse con distintas personalidades de la farándula y la política. Podría decirse que Landrú ha sido un hombre influyente. Ser caricaturizado por el humorista ha sido, en algunos casos, objetivo de quienes han querido figurar en el centro de los debates públicos.⁵⁵

Por otro, la figura del humorista como un trabajador de la cultura, más distanciados del poder (más allá de las vinculaciones explícitas con el peronismo de algunos), con una perspectiva más autónoma y crítica. Todos los humoristas de la “segunda generación”, han cultivado un perfil como hacedores de la cultura, circulando por ambientes de intelectuales y culturales. Asimismo, como se ha visto, sus inclinaciones políticas e ideológicas apuntan, a pesar de las divergencias, al arco político de centro izquierda aunque siempre desvinculados de las organizaciones armadas y los grupos radicalizados de los años setenta.

A pesar de estas diferencias, muchos humoristas de la segunda generación recuerdan con gratitud a Landrú y la oportunidad brindada para su famosa *Tía Vicenta*. “Me sorprendió la generosidad de Landrú, su criterio amplio, abierto, generoso, para nada sectario...” (Caloi en Sasturain, 1998).

⁵³ En un estilo más modesto, también podemos incluir a Dobal, quien solía frecuentar, con un perfil más bajo, esos mismos circuitos (así, por ejemplo, compartió una cena con Guido cuando éste ocupaba la presidencia – “Landrú. 35 años de humor político (pero «sanito»)”, *Clarín*, 1/6/80.

⁵⁴ A pesar de su antiperonismo, con Carlos Saúl Menem Landrú dice haber tenido una relación más estrecha y cordial. De hecho, Menem lo invitó a la ceremonia de asunción presidencial y según afirmaciones del humorista, se vieron en varias otras ocasiones, aunque Landrú afirma que “no tengo amistad con él” (Da Costa, 1999: s/p).

⁵⁵ Según dice el propio Landrú, “a los políticos les gusta que se hable de ellos. Hablar sobre un político significa que su figura tiene vigencia o relevancia” (Landrú, 1993: 29).

2.3. El humor gráfico en el diario

Tal como se ha dicho, el diario *Clarín* tuvo distintos espacios en los cuales se incorporó el lenguaje del humor gráfico. El cuerpo estable de humoristas del diario quedó configurado del siguiente modo: los *cartoons* de Landrú dispersos en el cuerpo del diario (a lo que se sumó la labor caricaturesca de Hermenegildo Sábat) y la página de humor ubicada en la retirada o en la contratapa. Los autores de los paneles y tiras humorísticas de la contratapa fueron a partir de 1973 Caloi, Bróccoli, Dobal, Ian, Crist y Fontanarrosa, a los que después se agregaron las colaboraciones de Aldo Rivero, Viuti y Tabaré.⁵⁶

La página humorística de *Clarín* ha estado tradicionalmente integrada no sólo por *cartoons* y tiras de humor sino también por tiras de aventuras.⁵⁷ Para el momento de la nacionalización de la página de humor, *Clarín* publicaba “El carrerito del parque”, tira costumbrista con dibujos de Mezzadra y guiones del historiador Félix Luna, “El Capitán Ontiveros”, historieta gauchesca ambientada en la época de las guerras de independencia, escrita por el poeta Antonio Nella Castro y dibujada por Juan Arancio y “El Regreso de Osiris”, historieta de ciencia ficción de Alberto Contreras. El espacio de consejos y recetas de Blanca Cota titulado “De aquí, de allá y de mi abuela también”, instalado en la página de humor antes de la nacionalización, reapareció esporádicamente durante varios años. Cuando concluyó “El Capitán Ontiveros” *Clarín* comenzó a publicar el “Loco Chávez” - famosa historieta creada por el guionista Carlos Trillo y dibujada por Horacio Altuna.⁵⁸

El 2 de enero de 1980 el proceso de nacionalización de la contratapa culminó con el reemplazo de la tira norteamericana “Mutt y Jeff” (de Fischer) por “Teodoro & Cía.” de

⁵⁶ En todo el período analizado la página humorística, al igual que todo el resto del diario, se imprimía en blanco y negro.

⁵⁷ Tal como se ha adelantado, éste último género no es objeto de estudio de esta tesis.

⁵⁸ Popular historieta que narra las aventuras de un periodista porteño, Hugo Chávez, mejor conocido como “El Loco”. La primera entrega apareció el 26 de julio de 1975 y duró 12 años, hasta el 11 de noviembre de 1987. Las aventuras comenzaron con las andanzas del “Loco” en el extranjero, en donde era corresponsal de prensa, hasta que en febrero de 1976 el personaje de ficción se muda a Buenos Aires y la tira se vuelve más familiar y cercana para los espectadores. Una de las facetas más atractivas para el público de la historieta fueron las aventuras amorosas de Chávez. Algunos de los personajes de ficción surgidos de la tira, como la espectacular Pampita, ganaron gran popularidad y se transformaron en íconos de belleza. De acuerdo con Rivera, el dibujo de “El Loco” es un “dibujo de factura realista que por momentos recupera y atrapa las atmósferas y paisajes de una Buenos Aires cotidiana y profundamente sentida, que nos hace pensar en los mejores momentos de la narrativa dibujada” (Rivera, 1979: s/p). Las aventuras del “Loco” llegaron también a las páginas del suplemento “*Clarín para todos*”, que en marzo de 1977 comenzó a sacar cada quince días una página con “Los grandes reportajes del Loco Chávez”, que más tarde fueron publicados en la revista *Scorpio Extra*. En 1978 el personaje llegó a la televisión, en donde tuvo una breve permanencia puesto que luego del quinto episodio fue clausurado por el Comité Federal de Radiodifusión (COMFER) con el argumento de que “el protagonista es un mal argentino que no le hace caso a su jefe y al que le gustan las mujeres”. En 1986 comenzó a publicarse en la revista española *Cimoc*. Editorial Record recopiló algunas de las tiras diarias en 1978 y *Clarín-Aguilar* lo hizo en 1989 (De Majo y Giunta, s/f y Torres: 2005: 9).

Viuti. A partir de entonces la contratapa de *Clarín* pasó a estar compuesta en su totalidad por autores argentinos.⁵⁹

Además de los humoristas fijos, esporádicamente colaboraban en el diario otros humoristas, tanto en el cuerpo principal como en la página de humor. A modo de ejemplo, entre 1976 y 1977 en la página de retirada, junto con la “Claringrilla” y el horóscopo, el diario incorporó la serie “Troncozo”, de Crist, esporádicamente reemplazada por el humor de Tabaré o de Oski (este último, además, ocasionalmente publicó sus *cartoons* en la contratapa misma y colaboró en la revista dominical *Clarín Revista*). Del mismo modo, en 1977 “Los grandes reportajes del Loco Chávez” se incorporaron en la contratapa del suplemento “Para todos” y en breve su aparición comenzó a alternarse con el famoso Inodoro Pereyra de Fontanarrosa. Asimismo, Sendra trabajó un breve tiempo durante el período considerado haciendo su personaje Clodomiro que apareció en la página de la “Claringrilla” y el horóscopo, para volver unos años después con su famosa tira “Prudencio y Matías”.

En otras secciones del diario también se incorporaban, de manera fija o esporádica, obras de algunos humoristas de la contratapa. Tal es el caso, por ejemplo, del “Caloidoscopio” de Caloi que se publica en *Clarín Revista* o su colaboración relativamente estable en el suplemento económico, así como los *cartoons* que Bróccoli comienza a dibujar en la sección económica una vez que el Mago Fafa abandona la contratapa en 1977.

De modo similar, frecuentemente el diario publicaba *cartoons* de Landrú en el suplemento deportivo o en otros suplementos de corta vida. Incluso esporádicamente Landrú realizó publicidades editadas por el diario, utilizando el mismo formato y los mismos recursos humorísticos y personajes prototípicos a los que se le suman los datos de la firma promocionada.⁶⁰

En todo este universo de estilos y autores, y considerando el tipo de análisis del material que se realiza en los capítulos subsiguientes, puede establecerse la existencia de dos tipos de legalidades –en el sentido de leyes que guían la composición del mensaje

⁵⁹ Una nota aparecida en la revista *Humor* celebraba de este modo el hecho de que *Clarín* hubiera sacado de su página de humor la última tira extranjera que le quedaba y la sustituyera “por una de cuño nacional”. “A pesar que son pocos nuestros puntos de contacto con el diario citado, el suceso nos obliga a una calurosa felicitación. Porque *Clarín* ha sido un pionero en esto de dar lugar a los genios nacionales en sus páginas. Y si bien el método le ha redituado jugosos dividendos -Clemente, el Loco Chávez, Diógenes y el Linyera- es justicia destacar que otros diarios no hacen lo mismo por una razón elemental: comprarle tiras a las empresas internaciones sale mucho, muchísimo más barato.” (“Consagración: Aleluya: ¡los rajaron a Mutt y Jeff”, *Revista Humor*, N° 27, enero 1980, p. 9).

⁶⁰ Ver, a modo de ejemplo, publicidad de “Méndez mudanzas”, 6/7/76: 13.

humorístico: por un lado, un vínculo ínter textual más inmediato y específico en el caso de Landrú, que implica asimismo un modo de articulación más inmediato con los datos de la realidad, y, por el otro, una modalidad de articulación con el contexto informativo y por tanto con esa realidad más inespecífica en el resto de los humoristas que componen la contratapa del diario.⁶¹ En efecto, al estar inserta en diversas secciones del diario la obra de Landrú está necesariamente anclada en noticias específicas que casi siempre remiten a cuestiones relativas a la realidad política, social o económica nacional e internacional. A lo sumo, en algunas oportunidades sus *cartoons* se referirán a noticias de color, “chimentos” veraniegos o de corridas de caballos, pero siempre están situados en el aquí y en el ahora. En cambio, las tiras y *cartoons* de página humorística no están necesariamente relacionados con los temas de la política y la situación socioeconómica del momento, o lo están pero de modo más general y menos inmediato.

Por otra parte, es posible plantear la existencia de una suerte de división interna del trabajo entre Landrú y los humoristas de la contratapa. En efecto, Landrú tendió a desarrollar una mirada más detallista, muy pegada al día a día y al curso minucioso de los acontecimientos pero, sin embargo, al mismo tiempo su obra es mucho menos comprometida, más superficial. En cambio, las obras de muchos de los humoristas de la contratapa (fundamentalmente las de Crist, Fontanarrosa y Ian) construyen una imagen que es más generalista y abstracta pero al mismo tiempo más descriptiva de los rasgos de la cultura política argentina del momento y de los prototipos de actores sociales.

En conjunto, el espacio humorístico de *Clarín*, cuerpo y contratapa, ofreció un abanico heterogéneo y sumamente rico en la variedad de estilos, estéticas, personajes prototípicos, temarios e ideologías de sus autores.⁶² Llamativamente, ese espacio mostró una gran estabilidad y esquematismo a lo largo del tiempo que da cuenta, indudablemente, del éxito de la fórmula. Incluso las tiras de Caloi y Tabaré, así como el panel de Crist, continúan publicándose en nuestros días (del mismo modo que el *cartoon* de Fontanarrosa continuó ocupando su espacio hasta la muerte del humorista en 2007), lo mismo que los *cartoons* de Landrú en el cuerpo del diario, que permanecieron incólumes hasta la jubilación del humorista.

⁶¹ Es por este motivo que las referencias de los *cartoons* de Landrú siempre llevan la aclaración de la sección en la cual fueron publicados a continuación del número de página, mientras que en el caso de las tiras y *cartoons* de la contratapa no es necesaria dicha aclaración por lo que sólo se referencia su número.

⁶² En comparación con el funcionamiento del medio en los Estados Unidos, que tienden a la estandarización de los productos, en la Argentina las creaciones de los humoristas no están sujetas a la monopolización de los *syndicates*. Contrariamente, en el medio local se privilegia la creatividad y el desarrollo de estilos personales y únicos.

2.3.1. El humor de Landrú en el cuerpo del diario

El ingreso de Landrú en *Clarín* constituyó en sí mismo una novedad puesto que hasta entonces no había ningún diario que hubiera incorporado la reseña cotidiana de un humorista.

Para el período que se está considerando, la producción de Landrú en el matutino es llamativamente abundante: todos los días aparece por lo menos un chiste en alguna sección del diario y, por lo general, suelen aparecer entre tres y cuatro cada día. Temática y estéticamente el aterrizaje de Landrú en *Clarín* no produjo cambios importantes con respecto al estilo que lo había consagrado en *Tía Vicenta*.⁶³ En todo caso lo novedoso fue el ritmo de producción dado por la periodicidad diaria del medio y su fuerte articulación cotidiana con las noticias del diario.

Como se ha dicho, la particularidad del humor de Landrú tiene que ver con su íntima y estrecha vinculación con los discursos serios del diario. Por otro lado, a diferencia de la del resto de los humoristas, sus producciones se encuentran esparcidas a lo largo de las distintas secciones y generalmente se caracteriza por ilustrar y comentar noticias específicas de diverso grado de relevancia: desde aquellas noticias presentadas como titular de tapa hasta referencias mínimas y relativamente insignificantes. Otra peculiaridad de la obra de Landrú con respecto a los humoristas de la contratapa es la utilización de caricaturas en sus *cartoons*. En efecto, junto con los chistes protagonizados por personajes puramente ficcionales, Landrú ha construido una infinidad de caricaturas de las figuras políticas más relevantes del momento las cuales muchas veces interactúan entre sí mientras que otras lo hacen con personajes de ficción. Es interesante destacar que en algunas oportunidades, Landrú incluyó en sus *cartoons* un autorretrato (aunque no caricaturesco) participando él mismo en la escena humorística creada.

Muchas veces Landrú apeló a fórmulas y recursos largamente explotados para describir o caracterizar situaciones coyunturales, con lo que sus representaciones muchas veces adquieren una contradictoria combinación entre actualidad y anacronismo.⁶⁴

La ubicación de los chistes dentro de secciones específicas del diario (internacionales, información general, gremiales, economía, política, policiales, humor,

⁶³ No sólo el estilo de dibujos y los temas desarrollados presentan importantes rasgos de continuidad sino que, asimismo, muchos de sus personajes estereotipados, como por ejemplo la famosa señora gorda (ver un poco más adelante) se mudaron a las páginas de *Clarín*.

⁶⁴ Un ejemplo en este sentido, que se desarrollará en el capítulo siguiente, está constituido por la modalidad a partir de la cual Landrú retrató los paros, huelgas y movilizaciones de los trabajadores propias de los primeros años '70.

espectáculo, etc.) señala ya una importante clave u orientación de lectura y, como se verá, muchas otras marcas terminan de saturar los señalamientos acerca de su significado.⁶⁵

Salvo escasas y contadas excepciones, todos los chistes de Landrú tienen como protagonistas a personajes humanos, generalmente adultos. Muchas veces estos personajes son anónimos mientras que otras son caricaturas de algunos de los personajes clave de la escena nacional (políticos, militares, funcionarios, gremialistas, etc.). La caracterización de estos personajes respeta siempre las mismas pautas de dibujo de modo que estos homólogos de los personajes de la realidad son fácilmente reconocibles por los destinatarios. Muchas veces, pequeños perros o gatos acompañan la escena del recuadro.⁶⁶

Es habitual que en la obra de Landrú se presente una escena principal, con sus propios protagonistas, y que dos personajes secundarios, que aparecen apartados, en un segundo plano (y por tanto son caracterizados en tamaño más pequeño) comenten dicha escena. Estos “comentadores” son siempre personajes masculinos y aparentan ser intelectuales de clase media o miembros de los grupos más ricos que, con sus diálogos o comentarios, aportan alguna explicación de lo que ocurre en la escena principal del chiste o aportan el remate gracioso.

Todos los chistes de Landrú están elaborados siguiendo las mismas pautas o reglas. Todos ellos se resuelven en un solo recuadro, que conjuga texto y dibujo. En relación con el texto, Landrú suele conjugar distintos registros o niveles escritos:

- a) todos llevan un título breve que tiene por función brindar una clave contextual;
- b) todos incluyen, en la parte inferior del recuadro, un diálogo o monólogo (que siempre lleva la marca literaria que indica diálogo “-”). Este espacio a veces es usado por el/los protagonistas del chiste, mientras que otras veces es utilizado por los personajes secundarios;

⁶⁵ Dado su emplazamiento en secciones específicas del diario, en adelante, cuando se referencia su obra se incluirá luego del número de página la abreviatura del nombre de las secciones: “Pol.” para referir a la sección Política, “Eco.” para referir a Economía, “Grem.” para referir a Gremiales, “Internac.” para aludir a la sección de noticias internacionales, etc.

⁶⁶ Según declaraciones de Landrú, originalmente la inclusión de pequeños gatos fue un recurso para resolver el problema de que el papel en que se editaban sus chistes era muy finito y, por lo tanto, se transparentaban los avisos de la página contraria (Entrevista realizada por la *Revista Noticias*, 2/3/94, en http://www.noticias.uolsinectis.com.ar/edicion_1403/nota_04.htm). Sin embargo, con el tiempo el gato fue adquiriendo una entidad propia y se convirtió en una “marca de estilo”, en una segunda firma del humorista: “ciertamente, los lectores empezaron a reclamar el gato cuando yo dejaba de dibujarlo, y así se convirtió en la yapa. Como el Gato de Cheshire, se ríe siempre, aun en las situaciones más ingratas, y es una especie de testigo omnipresente que festeja los chistes antes de que nadie se ría” (Landrú, 1993: 80).

- c) en algunos casos, Landrú utiliza los “globos” o *balloons*⁶⁷ que encierran los dichos de algún/os personaje/s. La utilización de este recurso no excluye el diálogo o monólogo de la parte inferior (b) sino que, cuando se utilizan ambos registros, dicho diálogo o monólogo suele estar dedicado a los comentarios de personajes secundarios;
- d) finalmente, es habitual la inclusión de otros registros escritos, tales como carteles o pancartas, que agregan información o contribuyen a situar la escena.

La base de su estilo humorístico se encuentra en el juego de palabras, la invención de neologismos, la explotación del léxico cotidiano y sus variaciones, el doble sentido, las similitudes sintagmáticas cuyo resultado, frecuentemente, parece políticamente neutro o irrelevante. Por su parte, los dibujos son muy sencillos y estereotipados pero no ahorran en detalles tanto en la caracterización de los personajes como en la del entorno. Los *cartoons* de Landrú siempre muestran un plano general y una angulación neutral, aunque en algunos casos la misma aparece muy levemente virada al ángulo picado o contrapicado.⁶⁸ Como sea, esta elección de encuadre y angulación está resaltando el efecto neutro que el humorista pretende brindar a su obra.

Todos los personajes creados por Landrú son sumamente esquemáticos. Las cabezas, desproporcionadamente grandes e insertas casi siempre en los cuerpos sin la mediación de cuellos, portan grandes rostros generalmente con narices también grandes y ojos pequeños pero sumamente expresivos, expresión que habitualmente se completa con las muecas de la boca. Por su parte, los miembros, tanto inferiores como superiores, son muy cortos y los pies y las manos muy pequeños. Este conjunto de caracteres da por resultado la esquematización de personajes que muestran un aspecto infantil, ingenuo y, generalmente, amigable o inofensivo.

Generalmente, los personajes de Landrú –salvo aquellos que constituyen caricaturas de personalidades de la política- suelen estar caracterizados con elementos anacrónicos: los hombres distinguidos vestidos con frac, barba larga, anteojos redondos, bigotes finos y enroscados en la punta, sombrero, como hombres ilustres del siglo XIX son habituales en los dibujos del humorista, como también lo son las mujeres, generalmente de figura redondeada, con altos peinados, largos vestidos y anteojos de una sola pata que se agarran

⁶⁷ Signo convencional que significa “manifestación hablada” o “pensada”. Sobre su función en el lenguaje del *comic* ver “El humor gráfico como género” en el Anexo “El humor gráfico. Un estudio preliminar”.

⁶⁸ Formas de angulación subjetiva que se utilizan como recursos expresivos en el dibujo y que enfocan la imagen desde arriba o desde debajo de la ubicación del protagonista respectivamente.

con la mano -como la famosa “señora gorda” que se reitera a lo largo de toda su obra-. Estos elementos extemporáneos con los que Landrú caracteriza a sus personajes se entremezclan con escenografías que si bien incorporan algunos elementos antiguos, como por ejemplo grandes relojes de pared a cuerda, generalmente remiten a contextos modernos en donde sobresalen la radio, la televisión y el teléfono, muchas veces utilizados como vehículo para la construcción del mensaje textual del chiste. Todos estos elementos le imprimen a sus *cartoons* una temporalidad peculiar, en la que se entrecruzan lo antiguo con lo contemporáneo. Y es en ese cruce en donde se advierte la influencia del estilo de Oski en Landrú.

La gran mayoría de los personajes que presenta Landrú son masculinos y adultos. Sin embargo, caben destacar dos estereotipos de personajes femeninos reiterados en sus frescos: la “señora gorda”, prototipo del ama de casa que sin ningún tipo de pudor muestra sin desparpajos su intrínseca estupidez, la joven ingenua, objeto pasivo de conquistas y piropos.

La “señora gorda” es, sin duda, la que tiene más presencia y protagonismo en sus chistes. Se trata de una creación realizada a partir de una tía del humorista, llamada Cora, “que todo el tiempo se la pasa(ba) hablando de política sin entender nada, y (diciendo) muchos disparates, acomodándolos a su mentalidad” (Landrú, 1993: 23). A través de este personaje, que en la gran mayoría de sus apariciones pertenece explícitamente a las clases altas y expone los manierismos de los “caquerones”, Landrú encuentra una vía para el humor que se burla de las estupideces y snobismos de las clases acomodadas, a las que él mismo pertenece.

La “señora gorda” tiene su álgter ego masculino en los frecuentes personajes secundarios que, como se dijo, retirados del centro de la escena brindan claves de lectura o interpretación con sus comentarios. A diferencia de la señora gorda, falta de luces y de todo ingenio, estos hombrécitos siempre aparecen, como se dijera, como personajes lúcidos y cultos y, por lo tanto, su función en la construcción del chiste es por completo diferente: mientras que éstos explican, aquella introduce las excusas a partir de las cuales se sostienen los chistes. De modo que el mundo de Landrú es un mundo fundamentalmente machista en la cual la imagen de la mujer es de subordinación e ignorancia y cuya participación generalmente está al servicio de exponer las virtudes y miserias de los hombres, verdaderos protagonistas de los escenarios construidos por el humorista.

Con relación al retrato de personajes de la escena política, vale decir que Landrú ha sido un excelente caricaturista.⁶⁹ A diferencia del dibujo satírico de Hermenegildo Sábat, lleno de detalles y de una minuciosidad virtuosa, la caricatura política de Landrú está confeccionada con pocos trazos, apelando a la clásica economía de recursos propia del género humorístico. Sin embargo, los personajes caricaturizados suelen presentar rostros mucho más recargados y expresivos que los de los personajes anónimos de su galería y en casi todos los casos también carecen de las típicas expresiones anodinas e inofensivas. Landrú suele tomar como excusa algún rasgo físico característico del personaje en cuestión, rasgo que exagera y que se convierte en el centro de gravedad de *cartoon*. Así, por ejemplo, la caracterización de Ricardo Balbín exagera los trazos rasgados de sus ojos, lo cual lo hace parecer como un oriental emulando de este modo su sobrenombre, que era precisamente “el chino”, mientras que la de Vicente Solano Lima hace exagerado hincapié en su baja estatura y lo presenta, prácticamente, como a un enano y a Martínez de Hoz lo dibuja exagerando hasta el absurdo el tamaño de sus orejas. Otras veces, en cambio, Landrú toma como excusa, además del aspecto físico, algún rasgo de carácter de los personajes retratados construyendo una caricaturización con aspectos psicológicos. Tal es el caso, por ejemplo, de la caricaturización de Perón que, como se verá, tiende a resaltar, a través de la vestimenta, las marcas de su cutis y las frases que se le hacen profetir, los descomunales esfuerzos realizados por el anciano líder para parecer un hombre joven, simpático y “canchero”. Y es el caso, asimismo, de la caricaturización de Reynaldo Bignone que va a expresar a través de una descomunemente larga nariz la tendencia a la mentira atribuida por el humorista.

Generalmente, los *cartoons* de Landrú cumplen como principal función resaltar o destacar algún fenómeno o aspecto del mismo expuesto por las noticias, combinando el contenido informativo de las notas con elementos de otras dimensiones de la realidad social. Dentro de esta modalidad general de intervención es posible hallar diversos grados de reinterpretación de los fenómenos. En algunos casos, el contenido de las noticias es reflejado casi literalmente por los *cartoons*. En otros, en cambio, Landrú invierte el sentido de la información periodística construyendo un mundo paralelo en donde los sentidos se dislocan y se reinterpretan. En otras ocasiones, finalmente, los chistes incorporan fragmentos de la realidad informada para trasladarlos a escenarios de la vida privada. En la

⁶⁹ Según Landrú, el trabajo de caricaturista de personalidades públicas requiere la creación de personajes fácilmente reconocibles por el público. De lo contrario el efecto humorístico se pierde. Asimismo, y por iguales motivos, deben tener rasgos constantes. Además, “debe darse un doble juego entre el conocimiento del personaje y el reconocimiento en la caricatura, pues cuando el lector no identifica de inmediato al personaje, el efecto del chiste se pierde” (Landrú, 1993: 73).

mayoría de los casos, sin embargo, el efecto parece ser el mismo comentario chistoso y aparentemente inofensivo.

El tipo de recursos humorísticos utilizados por Landrú, sumados a las comentadas características estilísticas y a la cantidad de claves explícitas de interpretación hacen de sus chistes instantáneas edulcoradas de los temas y problemas cotidianos de la Argentina del momento. En el humor de Landrú no hay sobreentendidos ni enigmas. Se trata de un humor explícito, sencillo, cotidiano, ingenuo y hasta infantil. Es más, Landrú parecería desarrollar, deliberadamente, un estilo “simpático”, que invita a la sonrisa cómplice.

Como sintetiza Jorge Rivera, Landrú construye un tipo de humor “absurdo y paradójico que tiene sus claves en el uso del calembour, el ‘sinsentido’ y las infracciones a los hábitos lógicos y verbales corrientes. Un humor más literario que gráfico, aunque su grafismo particular, *naive*, estático y despojado de connotaciones ‘realistas’ constituya, en muchos casos, una apoyatura singularmente eficaz” (Rivera, 1990: 121).

Sin embargo, como intentará demostrarse, esta liviandad y buscada neutralidad ha chocado, en algunas oportunidades, con el antiperonismo que ha caracterizado al humorista a lo largo de toda su trayectoria y ha servido, asimismo, para viabilizar ciertas representaciones inquietantes de la realidad social.

2.3.2. Tiras y cartoons de la sección de humor

Sobre la distribución espacial y composición de la página, se aprecia una distribución realizada a partir de la distinción entre historietas, tiras y *cartoons*. Así, el espacio de la derecha de la página fue asignado a las tiras e historietas, ubicándose de la mitad hacia abajo las tiras diarias analizadas en esta tesis: primero “De la crónica diaria”, “Bartolo y Clemente” y el “Mago Fafa”, y posteriormente “Teodoro & Cía.” y “Diógenes y el Linyera”. Salvo “De la crónica diaria” que, como se verá, es más bien un *cartoon* a pesar de que comparte con las tiras el formato horizontal, todo el resto de las mencionadas obras tienen personajes protagónicos y estables. Por su parte, en el margen izquierdo de la página se encuentran los paneles unitarios de Crist, Fontanarrosa y Ian y Aldo Rivero que carecen de protagonistas estables.

Tal como se dijera, las tiras y *cartoons* de la página humorística no guardan una conexión tan estrecha con noticias específicas publicadas por el diario -salvo en algunas ocasiones muy particulares como por ejemplo los avatares de la selección de fútbol

argentina, algunos comicios, la guerra de Malvinas-. Sin embargo, los humoristas de la contratapa han sido importantes observadores e interpretadores de fenómenos más anónimos y colectivos de su época, tanto políticos, como sociales y culturales. De este modo, es posible observar importantes “oleadas” temáticas que recorren en un plazo relativamente largo sus obras: representaciones sobre la política y sus instituciones, sobre la violencia y su impacto en la vida cotidiana de la gente, sobre el impacto de la política económica en diversas clases sociales, sobre el impacto de la llegada de la TV color, sobre la sociedad de consumo, la moda, la “norteamericanización” de la moda, la farándula, el snobismo, etc. (temáticas, estas últimas que van a concentrar gran parte de las producciones hacia fines de 1979 e inicios de 1980). Puede ser tentador leer en estas temáticas la evidencia de un refugio en el cual se ampararon los humoristas cuando la represión y la censura limitaron su labor. Sin embargo, esta lectura debería ser matizada puesto que no siempre los supuestos “escapes” deben leerse como tales: está en la misma naturaleza del humor gráfico la libertad de poder aludir a cualquier cosa y de cualquier modo y esas temáticas y esas perspectivas existieron siempre en la agenda de los humoristas, tanto en dictadura como en democracia, tanto en períodos de cierre y proscripción como en los de apertura y libertad.

Junto a estos grandes temas, también se observan algunos tópicos constantes y no tan enmarcadas en su contexto histórico tales como la práctica psicoanalítica, las relaciones intergeneracionales, las relaciones de pareja, la miseria, el suicidio, etc.⁷⁰ Además de estas recurrencias y temáticas comunes, existe en la obra de cada uno de los humoristas características peculiares y específicas que vale la pena comentar sintéticamente.

2.3.2.1. Bartolo y Clemente, Clemente y Bartolo..., por Caloi

La memorable tira de Caloi nació en las páginas de *Clarín* y allí se instaló para quedarse (de hecho, Clemente sigue apareciendo en nuestros días).⁷¹ Es posiblemente la que más ha demostrado un continuo proceso de búsqueda, evolución y cambio.

Clemente es una rara criatura, semejante a un ave pero sin alas, simpático rostro y cuerpo rallado. Clemente nació, en realidad, como segundón de Bartolo, un nostálgico

⁷⁰ De este amplio conjunto la tesis recorta únicamente aquellas representaciones que tienen que ver de manera directa o indirecta con la realidad política del momento.

⁷¹ Clemente tuvo un breve periodo en *Skorpio Extra*, a partir de 1978 (Gociol y Rosemberg: 2001). También ha llegado a los diarios del interior, al Uruguay, Brasil, Venezuela, México, España, Francia, Italia y Estados Unidos

conductor de tranvías que al principio protagonizaba la tira. Bartolo: hombrecito petizo y relleno, con boina redonda y visera, nariz también redonda y grandes ojos con pequeña pupila, labios delineados con una sola raya. El cuerpo y la cabeza ocupan un mismo volumen, parecido a un huevo, del que salen las extremidades.

Poco a poco el personaje de Clemente fue acaparando el espacio protagónico en la tira, protagonismo que se consagró en enero de 1976 cuando la misma dejó de llamarse “Bartolo y Clemente” para llamarse “Clemente”. Por su parte, el personaje de Bartolo fue paulatinamente eclipsándose y desapareciendo de la tira al tiempo que comenzaron a aparecer otros personajes como Mimí y La Mulatona, los dos grandes amores de Clemente, y posteriormente sus hijos Clementina y Jacinto.

Con el objetivo de evitar el realismo costumbrista y preocupado por las implicancias del compromiso de crear una tira a diario que no se volviera monótona ni reiterativa, Caloi optó por crear personajes fantásticos que le permitieran una total libertad de temas y estilos (Martignone y Prunes, 2008: 59-60). El nacimiento de Bartolo y Clemente es recordado por Caloi del siguiente modo:

“Busqué el dibujo que hiciera más libremente y me di cuenta que al hablar por teléfono o en cualquier momento en que me ponía a jugar con el lápiz, hacía una especie de pajarito rayado y un hombrecito con gorro. Era un dibujo casi inconciente. Entonces decidí trabajar sobre esa base: la facilidad, la forma espontánea” (Caloi en Sasturain, 1998: s/p).

Según Caloi, con la tira de Bartolo y Clemente lo que “quería era entrar y salir de la realidad, sin ningún tipo de atadura” (Caloi en Gandolfo, s/f) y eso se nota. Esa elección le permitió, en épocas de mayor censura y riesgo, refugiarse en el mundo íntimo y en el género surrealista.

La tira de Caloi comenzó marcada con un fuerte tinte nostálgico y melancólico, con trazos de un nacionalismo popular fundado en la idea de un pasado feliz que, tal como se vio más arriba, el autor ubica en la época del primer peronismo. El escenario principal de la tira de Caloi es el barrio y la calle. Se advierte una preocupación por la realidad política y el presente. Las mujeres, el tango, el fútbol, la política... son temas recurrentes y permanentes en la tira de Caloi.

El estrecho apego de Caloi por el mundo popular se expresa en la modalidad particular que tiene Clemente de hablar, modalidad expresada estéticamente por el dibujante en la transcripción fonética y llena de errores de ortografía de los parlamentos de su personaje. Clemente habla mal y esa característica, lejos de constituirse en algo

desvalorizante, es una cualidad, un don que lo coloca en plano de igualdad con los sectores populares.

La tira de Caloi comenzó teniendo un acento más importante en el dibujo que fue perdiendo con el tiempo. Las primeras tiras resaltaban más los fondos, decorados, paisajes y elementos escenográficos, como el tranvía en el que viajaban Clemente y Bartolo (entonces protagonista central de la tira). Sin embargo, a lo largo del tiempo, se dio un progresivo abandono del detalle en pos de una simplificación gráfica de las escenas, que fueron confiriendo progresivamente a Clemente y a los personajes secundarios de la tira un protagonismo visual mayor.

En Clemente el dibujo es de líneas puras aunque también juega con trazos discontinuos y con figuras insinuadas. En los primeros tiempos, Caloi utilizaba más el relleno, los sombreados y los detalles del contexto. Con el tiempo, la propuesta se fue simplificando y los fondos, salvo ocasiones estrictamente necesarias, desapareciendo. Durante los primeros tiempos, Clemente era más mucho más pequeño que Bartolo y su aspecto se asemejaba mucho más a un ave sin alas.

La primera etapa de la tira está ubicada explícitamente en una vieja Buenos Aires, con sus barrios de vereda ancha y calles empedradas, de casas y construcciones bajas, que el nostálgico tranvía visita. A partir de enero de 1976, cuando Clemente se convierte en el personaje protagónico de la serie, la tira adquiere mayor libertad y se vuelve más abstracta y reflexiva al tiempo que se van perdiendo los contextos figurativos y los escenarios realistas. Se da una importante tematización de sí misma, del lenguaje historietístico. Estas transformaciones implicaron asimismo un nuevo planteo estético: Clemente se hizo más grande, como así también su cabeza, dándole mayor posibilidad expresiva a los ojos y la boca al tiempo que su figura fue perdiendo los rasgos de pájaro, su cuerpo comenzó a redondearse y el pico inicial se transformó en una trompa y tiempo después perdió los orificios de las fosas nasales (Sasturain, 1998). Según Juan Sasturain,

“Clemente trocó sus aparentes carencias iniciales –como hablar «mal», con «faltas» de ortografía, ser ignorante o no tener alas- en rasgos distintivos y tácitamente positivos: usar la lengua coloquial, asumirse como un ser diferente, distinto y en sí. A partir de ese salto personal, empezó a arrastrar la tira hacia otros rumbos ya sin límites precisos” (Sasturain, 1998).

Por otro lado, la tira de Caloi es la que más y mejor ha experimentado con las posibilidades de su formato y con el lenguaje propio del género, sobre todo durante los primeros cinco o diez años desde su aparición. Esta experimentación es visible tanto en el

tipo de dibujo como en el juego con las posibilidades ofrecidas por el montaje así como también a nivel del guión (en algunas oportunidades, por ejemplo, Caloi ha dibujado su propia mano dibujando a sus personajes). “Sin alterar nunca el espacio que tenía asignado en la contratapa del diario, Caloi se las ha ingeniado una y otra vez para burlar, subvertir o incluso hacer desaparecer los límites interiores de la tira” (Martignone y Prunes, 2008: 59). Es, asimismo, la tira que más ha evolucionado transformándose en forma permanente a lo largo de los años.

“Aquella primera etapa fue de investigación, de búsqueda del lenguaje. Yo jugaba con los personajes, ellos pensaban como personajes, se pensaban a sí mismos como personajes, sabían que eran dibujos. Y yo jugaba con la línea y todo eso”. (Entrevista a Caloi, *La Maga*, 22/5/1996: 34).

Sin embargo, después de los mundiales de Fútbol de 1978 y 1982 y sobre todo tras el regreso de la democracia, Clemente se fue volviendo menos absurdo y más realista (Martignone y Prunes, 2008: 59-60).

A diferencia de otros humoristas de la contratapa, Caloi cultiva un humor sereno, sin agresividad, “una suerte de inmersión entre metafísica y nostálgica (también irónica) que bucea en las desdichas existenciales y en la evocación de un brumoso tiempo de la memoria” (Rivera (1990 [1985] b: 138). Según Sasturain, se trata de un “humor atorrante”, es decir, opuesto a la solemnidad, que comienza por no tomarse en serio a sí mismo;⁷² un humor que no tiene que ver con la agresividad ni con el culto a la trasgresión (Sasturain en AAVV, 2004: 4-5).

2.3.2.2. “El mago Fafa”, por Bróccoli

Fafa es un personaje creado por Bróccoli especialmente para *Clarín* cuando fue convocado a integrar la página de humor. Fafa es un mago que se las tiene que ingeniar para sobrevivir en un contexto difícil y tolerar sus propias frustraciones resultantes de ser un mago del tercer mundo y de errar en algunos países. La tira se desarrolla en un escenario urbano en que se vislumbran altos edificios con muchas ventanas, veredas cuadrículadas, personajes de traje y grandes zapatos (AAVV, 1981 a). Sin embargo, a lo largo del tiempo el entorno se va simplificando hasta dejar las viñetas despojadas de detalles contextuales.

⁷² Similarmente, Fontanarrosa opina que “sus historias casi siempre amagan caer en lo pretencioso, en pompa, en lo filosófico profundo, para rematar indefectiblemente en lo inmediato, en la joda de barrio, efectiva, reconocible y amigüera. Por eso el Negro [Caloi], afortunadamente, está mucho más cerca de los atorrantes que de los pontificadores” (Fontanarrosa en AAVV, 2004: 13).

Fafa es un personaje petacón, vestido con galera, al que nunca se le ven los ojos. Fafa suele monologar y reflexionar en voz alta o bien intercambiar impresiones con algunos personajes secundarios estables de la tira, como por ejemplo el conejo Rodolfo, empleado del mago que funciona como el principal interlocutor y sostén de los *gags*, y Catuto, hombrecito de baja estatura y gran sombrero que esporádicamente aparece en la tira. Asimismo, Bróccoli recurre a la creación de diálogos entre el mago y personajes de distintas tiras que comparten la página (son clásicos los diálogos de Fafa con Bartolo y Clemente, ubicados justamente arriba de la tira de Bróccoli) y al recurso de “traer” personajes famosos de otras historietas, como Mandrake el mago, áter ego de Fafa y objeto de una profunda y constante envidia y gran parte de la galería de superhéroes nacidos en el mercado norteamericano.

No hay, en ninguna de las criaturas de Bróccoli (incluyendo a su protagonista) un desarrollo de su mundo interior ni de su personalidad. En este sentido, la diferenciación de los personajes está dada más que nada por su apariencia externa y por los roles asignados. A penas delineada aparece en Fafa la cuestión de la envidia y la rivalidad con Mandrake y otros personajes protagónicos de tiras del primer mundo, así como también el estilo quejoso con el cual Fafa suele comentar ciertos aspectos de la realidad (principalmente vinculados con el deterioro de la economía y su impacto en el nivel de vida, para lo cual recurre reiteradamente a la fórmula de todo mago –“nada por aquí, nada por allá...”- como forma de hablar de la crisis económica).

El tipo de dibujo de la tira es simple, monótono y reiterativo. El dibujo es muy sencillo, esquemático y despojado, con encuadres neutros y líneas cerradas, redondas y seguras (AAVV, 1981 a). Si bien Bróccoli partió de un estilo agresivo y futurista, luego cambió por uno ingenuo y más tranquilo, siguiendo la estética de Walt Disney (a semejanza de las proporciones de los bebés, los dibujos presentan grandes cabezas y cuerpos relativamente pequeños, caras con expresión amigable e inmensos y simpáticos ojos, pies y brazos relativamente cortos, pies y manos grandes) y del dibujo americano de los años '30, al estilo “Betty Boop” (Howard, 1986: 95).⁷³

La tira de Fafa ha sido la única que durante el período estudiado no permaneció en el diario. En febrero de 1977 la tira de Bróccoli desaparece repentinamente y su espacio fue

⁷³ En cambio, en las páginas de *Tía Vicenta*, cuando Bróccoli era Histerio, su dibujo no era ni decorativo ni prolijo. Contrariamente, Histerio era “un imprevisible feísta de dibujo en continua revolución” (Sasturain, 1998).

ocupado por la tira de Viuti "Teodoro & Cía."⁷⁴ Aparentemente, esto se debió a que la tira estaba agotada y eso motivó su retiro. Sin embargo, Bróccoli opina otra cosa

"Quería vivir de la tira. Te aclaro que no es una pretensión «desorbitada» porque hacer todos los días un mismo personaje es muy agotador y como en *Clarín* (ya no estaba Durruty) no me aumentaron el precio hasta ese punto, mi mago terminó despidiéndose de los lectores en una última tira que lo muestra alejándose por un caminito" (Bróccoli en Howard, 1986: 95).

Más allá de cuál haya sido el motivo del alejamiento de Bróccoli, lo cierto es que la tira estaba estancada y no se observa una evolución o profundización a lo largo de los años que perduró en la contratapa.

2.3.2.3. "De la crónica diaria", por Dobal

"De la crónica diaria" es un híbrido, un panel unitario con formato de tira diaria puesto que se desarrolla horizontalmente. El estilo desarrollado por Dobal es muy tradicional. El formato a partir del cual se construye el panel consiste en plantear una situación en el recuadro principal de la viñeta, donde sobresale un dibujo relativamente anticuado, inspirado en la estética del dibujo de los años '40 y '50, particularmente de *Don Fulgencio* y *Avivato*, publicaciones donde colaboró el humorista. Dobal recurre a las nubecillas para desarrollar el componente textual y, por debajo del recuadro que enmarca el *cartoon*, es decir, por fuera del panel, incorpora un texto, con función meta-discursiva, que explicita el tema expuesto pero sin concluirlo. Este texto suele estar precedido y continuado por puntos suspensivos puesto que Dobal nunca termina de completar la frase, que queda picando pero que, con los elementos del panel y del contexto ínter textual dado por las noticias publicadas por el diario pueden ser repuestos por el lector. En menor medida, ese texto también ha funcionado como titulación, sobre todo en el último tramo del período analizado.

Los temas que aborda Dobal en su espacio son amplios y variados y muestran una mirada atenta hacia los avatares cotidianos de la población, afectada por la marcha de

⁷⁴ De *Clarín*, Fafa se mudó a la revista *Gente* (Editorial Atlántida). Según recuerda Bróccoli, Chiche Gelblung "contrató a Fafa a razón de dos tiras semanales, es decir ocho por mes, contra las treinta de *Clarín*, al doble de precio y con una ventaja adicional, porque se publicaba en la sección más leída de la revista: el «correo de lectores»". Pero esa estadía fue breve; al poco tiempo, Fafa apareció, a color, en la revista *Siete Días* para convertirse luego, en las páginas de una publicación dirigida por el propio Bróccoli, *La Hojita*, en una tira infantil (Bróccoli en Howard, 1986: 95-96). Fafa también llegó a Italia, Alemania, Colombia, Venezuela, Ecuador y Uruguay Mientras tanto, Bróccoli desarrolló a Pérez Man en *La Nación*.

política, la economía y las relaciones internacionales de la Argentina: paros, apagones, asaltos, manifestaciones, aumentos de precios y tarifas, etc. El estilo tradicional, católico y nacionalista del humorista lo lleva, asimismo, a enfocar cuestiones vinculadas con el Vaticano, el matrimonio, las costumbres sociales, etc.

2.3.2.4. El espacio de Crist

Crist ha sido posiblemente el dibujante que más ha experimentado con la estética en sus obras de la contratapa del diario bordeando, muchas veces, el expresionismo. Sus dibujos son muy originales y no siguen una línea o patrón por lo que la construcción de los personajes y los entornos contextuales se renuevan constantemente. Crist ha utilizado angulaciones más subjetivas, como los picados y contrapicados con intención expresiva y también ha empleado la línea modulada, entramados y rellenos. Tal como él mismo lo ha manifestado,

“en el dibujo de humor no hace falta el virtuosismo, sino que la idea es lo importante. (...) Pero a mí lo que me apasiona es el dibujo y por ello reconozco que a veces sacrifico un buen chiste por el dibujo. (...) Mi intención es ir cambiando de técnica”.

Sin embargo, a pesar de estas variaciones y experimentaciones, el mismo Crist reconoce que hay un núcleo y un estilo muy propios (Crist en Salomón, 1968: 41).

La gran mayoría de sus paneles no tienen una ambientación escenográfica sino que se construyen sobre un fondo blanco, aunque es frecuente la inclusión de objetos que hacen a la construcción de las situaciones. Los personajes, generalmente masculinos, ocupan totalmente el centro de la atención y sus detalles expresivos adquieren un gran protagonismo. Muy lejos de la tradición norteamericana inspirada en Disney, los personajes de Crist son sumamente expresivos y dibujados con muchos detalles. Los rostros, en particular, portan gran parte de la fuerza expresiva de los personajes, pero también es importante la postura corporal.

Las proporciones de los personajes de Crist, si bien no son las infantiles del estilo Disney, tampoco guardan relación con las figuras del cuerpo humano. Generalmente sus personajes son robustos, de gruesos miembros, grandes pies y grandes manos aunque también tiene otro prototipo estético del que surgen personajes desproporcionadamente largos. La angulación contrapicada sirve al dibujante muchas veces para resaltar los gestos de los rostros. Las cabezas pueden ser a veces muy grandes y con robustos cuellos, otras

diminutas en relación con los grandes o largos cuerpos (efecto muchas veces resultado de la angulación empleada).

Crist partió de un tipo de dibujo que a lo largo de los años se fue complejizando y fue sedimentando un estilo muy propio consecuente de la permanente experimentación plástica. Los personajes con rasgos duros y temerarios de la primera época fueron evolucionando lentamente para, hacia el final del período estudiado, ser reemplazados por un estilo más bien grotesco y una línea más modulada aunque siempre coexistieron en su obra diversos prototipos para la construcción de personajes. Asimismo, Crist desarrolló paralelamente una serie protagonizada por niños con un estilo de dibujo y también de humor más simple e ingenuo.

Los temas abordados por Crist son amplios y variados y van desde cuestiones de pareja y vínculos intergeneracionales hasta temas gauchescos, futuristas o deportivos, el arte y la política, el psicoanálisis. Asimismo, Crist es un gran cultor de temas relacionados con las desigualdades sociales y las relaciones de explotación. Pero más allá de sus temas recurrentes, Crist es un gran retratista de personajes que encarnan, de modo abstracto, prototipos sociales protagonistas de diversos contextos y problemáticas.

2.3.2.5. Los paneles de Fontanarrosa

Vecino en la página humorista de Crist pero también entrañable amigo suyo y compañero de trabajo en muchas publicaciones, el estilo de Fontanarrosa comparte con el de aquel muchas influencias estéticas.

Sus personajes son bastante proporcionados y los rostros son generalmente muy largos y sumamente detallados y expresivos. Una de las cosas que caracteriza a los dibujos de Fontanarrosa es el detalle y el tamaño de las manos, que soportan gran parte de la fuerza expresiva de los personajes. Del mismo modo que Crist, los *cartoons* de Fontanarrosa no tienen fondo sino que se desarrollan en el espacio blanco de la viñeta. Y, a diferencia de aquel, en su obra aparece una mayor cantidad de personajes femeninos

Al igual que Crist, se ve en Fontanarrosa una búsqueda y transformación permanente en su estilo de dibujo, la utilización de líneas moduladas y la inclusión de angulaciones subjetivas, aunque no en el modo extremo de Crist. La principal evolución que se aprecia en los paneles de Fontanarrosa tiene que ver con la transformación estética de sus personajes: de los iniciales rasgos más bien pictóricos su trazo se fue transformando hasta derivar en un dibujo más simple, despojado y caricaturizado, estandarizado,

esquemático; los personajes aparecen deformados, las narices se agrandan y los ojos se vuelven saltones (Gociol y Naranjos, 2008: 11, 14).

Fontanarrosa ha abordado en sus *cartoons* un espectro muy amplio de temáticas: el deporte, y particularmente el fútbol⁷⁵, el psicoanálisis, las relaciones de pareja, las relaciones sociales (Fontanarrosa fue un gran retratista de las diferencias sociales así como de las relaciones de clase en el ámbito laboral) y, por supuesto, los tópicos sociales, culturales y económicos más destacados del momento. Fue, asimismo, un gran retratista de prototipos sociales: curas, mendigos, policías y militares, jóvenes politizados, intelectuales, matones...

En cuanto a las técnicas humorísticas, Fontanarrosa fue cultor de chistes basados en los juegos de lenguaje, en los dobles sentidos, los lugares comunes, las diversas acepciones de una frase o de una palabra (Gociol y Naranjo, 2008: 9).

2.3.2.6. El espacio de Ian y Aldo Rivero

Originalmente, Ian comenzó su trabajo en la página humorista de *Clarín* haciendo una tira diaria llamada “¡Papá!”, tira que duró un tiempo relativamente breve, y un panel unitario (al principio titulado “Chispazos” pero que al poco tiempo comenzó a salir sin titulación) que perduró a lo largo del tiempo.

Los dibujos de Ian presentan un trazo simple y despojado en el que parecen advertirse las influencias de Quino. Las líneas son puras y prolijas, los personajes, tanto masculinos como femeninos, generalmente retacones. En su estilo minimalista los elementos del decorado o el segundo plano apenas si están sugeridos o esbozados.

“¡Papá!” recreaba en una tira de tres o cuatro paneles los avatares sufridos por las clases medias ocasionados por la marcha de la política y la economía nacionales desde el punto de vista de padre de familia. Se trata de una familia tipo con un padre que es un gris trabajador de cuello blanco, una madre ama de casa y en la que el hijo y la hija, jóvenes adolescentes, coquetean con la política, el feminismo y la rebeldía.

“Chispazos” ofrece en un solo cuadro que generalmente combina el dibujo con algún tipo de texto (globos de diálogos, pensamientos, carteles, etc.) distintos temas de la realidad social y política del país. “Chispazos” no tiene un protagonista fijo, aunque sí algunas recurrencias. En sus recuadros desfilan hombres, mujeres (generalmente amas de casa, representadas de forma similar con gordos cuerpos), ancianos, bebés, niños y algún que otro animal. Desde una mirada un tanto distante, posiblemente debida al hecho de

⁷⁵ A Fontanarrosa le gustaba particularmente el fútbol, y era un reconocido hincha de Rosario Central.

haber nacido en otro país, Ian ha abordado con gran agudeza y precisión muchos temas importantes del proceso político en ciernes y ha retratado con una mirada bastante crítica la figura del empresario y del político así como también ha desarrollado una mirada aguda de diversos contextos y sucesos de la vida cotidiana como el deterioro del salario real, las malas prestaciones de los servicios públicos, los vínculos de pareja, la rebeldía juvenil y la recusación de las autoridades escolares. Con el tiempo el panel perdió su título y pasó a estar precedido únicamente por el seudónimo del humorista.

En cuanto a Aldo Rivero, sus *cartoons* se caracterizan por un dibujo preciso y seguro que vehiculizan ideas también precisas y concisas. En su obra se ve la preponderancia del dibujo por sobre el texto, a tal punto que la gran mayoría de las veces sus chistes son mudos. En efecto, Rivero ha sido un gran dibujante. Con pocos trazos Rivero se las ha ingeniado para dar a sus criaturas una gran expresividad. Cuerpos más bien robustos y cuadrados, grandes y largas cabezas, grandes manos y sobre todo enormes pies son el formato prototípico en la construcción de los personajes. Sus dibujos, de líneas puras y trazos gruesos, emplean moderadamente sombreados y entramados e incorporan, con una economía precisa, los recursos de la escenografía necesarios para comunicar la idea.

Al igual que los otros *cartoonistas* de la página, Rivero aborda una variedad grande de temas y realiza un amplio repertorio de retratos de personajes sociales: mendigos, ladrones, presos, suicidas, gerentes de empresas en quiebra, hombres de una clase media empobrecida, etc. desfilan por sus recuadros.

2.3.2.7. “Diógenes y el Linyera”, por Tabaré

La tira de Tabaré llegó a *Clarín* en 1977 y allí permaneció hasta nuestros días. Protagonizada por un linyera y su perro y compañero de andanzas y aventuras, Diógenes, la trama transcurre fundamentalmente en las plazas y veredas porteñas donde viven los personajes. Frecuentemente el linyera y su perro emprenden aventuras que se desarrollan, para concluir, a lo largo de varias entregas.

A diferencia del estilo de dibujo del resto de los humoristas y dibujantes analizados, el dibujo de Tabaré es mucho más detallado, recargado y puntilloso, tanto en la composición de los personajes como así también en la de la escenografía. Los personajes de Tabaré tienen un aire grotesco y simpático: grandes narices, ojos también grandes y expresivos, muchos detalles de vestimenta (el linyera viste un pantalón gastado y un saco emparchado, un sombrero de paja y sandalias gastadas). Entramados y sombreados son

utilizados por el dibujante para componer veredas y empedrados, pastizales y follajes, así como un sinnúmero de locaciones urbanas por las que transitan los protagonistas. La angulación picada y planos generales son frecuentemente utilizados con fines narrativos, para mostrar al lector escenas en las que suceden varias cosas simultáneamente.

La tira remite al tradicional sainete en tanto representa personajes populares exagerando algunos de sus rasgos, de sus virtudes y sus defectos. El perro Diógenes cumple un rol fundamental puesto que sus pensamientos construyen tanto el remate gracioso como las reflexiones serias que se alternan en tira.

Con efectos humorísticos e irónicos y una mirada fundamentalmente crítica la tira de Tabaré aborda con gracia y soltura temas de actualidad que remiten al contexto socioeconómico de la Argentina del momento. La inclusión de diarios que leen los protagonistas y a propósito de los cuales construyen muchos de sus diálogos es, asimismo, un vehículo directo de comunicación entre el mundo ficcional de la tira y la realidad. En este caso, a diferencia de otros paneles y tiras de la página humorística, esta articulación entre la ficción y la realidad es completamente explícita.

2.3.2.8. "Teodoro & Cía.", por Viuti

"Teodoro & Cía." se inaugura el 2 de enero de 1980. Teodoro es un cadete de oficina que debe enfrentar los malos tratos, injusticias, prepotencias y decisiones discrecionales de su jefe, el Sr. Marinelli. Por la oficina en la que trabaja Teodoro desfilan distintos personajes que entre todos van labrando, a través de las relaciones laborales, vínculos, conversaciones, sospechas, dichos y entredichos. Estas pequeñas biografías y frescos cotidianos transcurren en una Argentina virtual que se asemeja mucho a la real, por lo que parte de los temas de debate cotidiano que se dan entre las paredes de la oficina tienen que ver con la política y la economía nacionales.

Reconocido por su producción en chistes mudos, Viuti inaugura en esta tira un estilo excesivamente conversado. El dibujo es extremadamente simple, sintético y monótono, de líneas puras y precisas y sin entramados, sombrados ni rellenos. La oficina, escenario principal aunque no único de la tira, contribuye a la monotonía: líneas rectas que simulan mesas alrededor de las cuales se reúnen los protagonistas de la trama y algunas sillas, son prácticamente los únicos elementos que recrean el escenario. Por su parte, los personajes son poco expresivos. Los ojos apenas son puntos en una cara despojada, portadora de enormes narices ovaladas y muchas veces los rostros aparecen sin siquiera

labios. En cambio, el texto es el soporte central de la tira. En efecto, es allí donde reside prácticamente toda la trama a tal punto que los personajes parecerían ser meros soportes del texto. La tira, por lo general de cuatro viñetas, frecuentemente combina el plano general en el primer y último recuadro, con el plano medio en los dos centrales. Esta elección permite al humorista presentar la situación, concentrar la atención en el diálogo de los personajes y finalmente concluir la alejando nuevamente el lente.

“Teodoro & Cía.” no tiene, ni pretende tener, ningún efecto humorístico. Del mismo modo que en el caso de “Diógenes y el linyera”, la relación entre lo que ocurre en la tira y la realidad es completamente directa y explícita. Nacida en plena época de resquebrajamiento del gobierno militar, la tira de Viuti no se ha privado de tocar temas delicados atinentes a la política y la política económica de la junta militar, de modo que entre las tramas cotidianas se va articulando el comentario de actualidad política que no deja de tener una mirada crítica.

2.4. El trabajo de humorista

La inserción del humorista en un medio de prensa supone que su trabajo esté sujeto a determinaciones relativas al espacio asignado, el tamaño de la página, a la periodicidad de publicación, a las costumbres y ritmos laborales así como, por supuesto, a determinadas líneas o preferencias editoriales.

La profesionalización del trabajo hace que muchas veces los autores deban entregar al diario sus tiras o *cartoons* varios días antes de la fecha en la que van a salir publicadas, de modo que muchas veces puede presentarse una cierta desincronización entre el tema abordado y el momento de su publicación.

A pesar de la gran creatividad inherente al trabajo del humorista, la profesionalización supone un alto grado de metodismo y rutinización e implica un importante trabajo de actualización. En efecto, tal como lo han explicitado muchos de los humoristas del diario (Landrú, Fontanarrosa, incluso Hermenegildo Sábat), el trabajo requiere una atenta y minuciosa lectura previa de la información periodística, acervo que constituye la materia prima que inspira e impulsa gran parte de las producciones.

Según Fontanarrosa, el humorista es como un laboratorio:

“Un laboratorio donde se procesa una información recibida y se la convierte en un producto humorístico. Supongo, entonces, que el producido tiene una relación

directa con la información recibida. Algo así como la relación uva-vino. Si la información es cruenta, inquietante y violenta supongo que la resultante no puede ser otra que la de un humor negro, denso, espeso” (Fontanarrosa en Rivera 1990 - [1985] b: 137).

El trabajo en el diario *Clarín* supuso una importante libertad de decisión sobre qué aspectos abordar y cómo hacerlo. Habitualmente, los humoristas entregaban una mayor cantidad de tiras y/o *cartoons* de los que finalmente salían publicados. En el caso de Landrú, que entregaba unos cuatro bocetos diarios, era el editor de las secciones en las cuales iban a salir publicados sus *cartoons* quien elegía cuál publicar (Landrú en Marchetti, 1995: 17). En el caso de los humoristas de la contratapa, era “el jefe de redacción⁷⁶ o el secretario de redacción de turno el que da[ba] el visto bueno, la aprobación” (Entrevista a Caloi, 2007) pero habitualmente eran previamente sometidas de modo informal a la opinión de otros trabajadores del diario antes de su aprobación final: “Agarraban un tipo de cada sección y lo ponían a opinar”, comenta Caloi (Entrevista a Caloi, 2007).⁷⁷

Por otra parte, el trabajo en *Clarín* implicó para todos ellos entablar una relación de dependencia con el diario.

“Por lo menos en mi caso [comenta Caloi], en el de Crist, Fontanarrosa, todos ellos (...) los derechos de autor son nuestros. Estamos a sueldo, tenemos la obligación, en nuestro caso, de un chiste diario y bueno, nada más, nos pagan un sueldo por eso pero los derechos son nuestros...” (Entrevista a Caloi, 2007).

Este funcionamiento habitual del trabajo en el diario se vio modificado a propósito de la censura y la represión.

2.5. Humor, censura y represión según las memorias de los humoristas

Durante los años de dictadura, *Clarín* se convirtió en un refugio para sus humoristas. Ciertamente, muchos de ellos habían trabajado, paralelamente, en otros medios que fueron clausurados durante los años duros del peronismo y la dictadura y encontraron en *Clarín* la posibilidad de continuar trabajando y ganándose la vida (Burkart, 2008: 74). Sin embargo, la censura limitó enormemente sus posibilidades expresivas. Según cuenta Caloi, durante la época de la dictadura, había que mandar todo el material del diario con tres días de anticipación a la Secretaría de Información Pública, que autorizaba lo que podía salir y lo

⁷⁶ Que en esta época era Joaquín Morales Solá.

⁷⁷ Según Caloi, “a algunas tiras las podía modificar, les corregía un globito y pasaban, pero otras directamente eran rechazadas. Yo soy el dueño de mi personaje, pero el editor es *Clarín*” (Caloi en Ranieri, 1992: 32).

que no (Caloi en *La Maga*, 22/5/96: 34). A eso se sumaron, obviamente, los límites impuestos por la autocensura.

Algunos de los trabajos vetados en el diario fueron a parar a otras publicaciones menos controladas o con un perfil totalmente distinto como, por ejemplo, la revista *Humor*.⁷⁸ Pero muchos otros cayeron en el olvido o, incluso, ni llegaron a ser concluidos:

“... [La cosa] era no laburar al cohete... Ya sabías que había cosas que no iban a salir, ¿no? Incluso yo he llegado a mandar bocetos y preguntaba: «¿puede salir esto?» y si me decían que sí lo hacía, si no... te imaginás, ¿no? Ni me molestaba.. (Entrevista a Caloi, 2007).

Según recordaba Fontanarrosa,

“Durante la dictadura se alcanzó cierto grado de sutileza, tal vez se hizo un mayor uso de la metáfora o se logró una riqueza especial pero hay que dejarse de joder: estábamos limitados a dos o tres temas y punto: la farándula, la televisión, el fútbol y por ahí la situación económica (en Gociol y Naranjos, 2008: 28).

En esa época, recuerda Fontanarrosa, “yo sabía que me estaba contraponiendo al mensaje oficial, sin que eso me llevara a mártir de la democracia” (en Gilio [1998] 2008: 30-31).

En el mismo sentido, opina Caloi,

“hay una cultura en los dibujantes, caricaturistas y humoristas de ser un poco conspiradores cuando las condiciones son adversas. Siempre estamos buscando la hendidura por donde colar un comentario que no se puede decir (Caloi, 2005: 17).

En el caso de Caloi, esa oportunidad apareció, fundamentalmente, a propósito del Mundial de Fútbol de 1978, momento en que Clemente lideró una campaña para alentar a la hinchada a tirar papel picado en las canchas contradiciendo el discurso oficial (ver un poco más adelante) pero también cuando, en plena veda política, entre septiembre y diciembre de 1981, Clemente organizó desde sus viñetas la “1ª elección libre” para bautizar a la Mulatita –hija de Clemente con Mimí- (AAVV, 2004:14).⁷⁹

A pesar de que Caloi reconoce que ésta es una interpretación a posteriori, insiste en que la apuesta era buscar un

⁷⁸ Según recuerda Andrés Cascioli, director de la revista *Humor*, “En la época de la dictadura Fontanarrosa y Viuti venían con sobres de *Clarín* que decían «no» y nosotros publicábamos esos trabajos en *Humor*” (en Gociol y Naranjo, 2008: 28).

⁷⁹ En esa votación salió electo el nombre de Clementina e inmediatamente atrás, en segundo lugar, el de María Eva. En esa ocasión, dice Caloi, “pude constatar que, pese a la veda, la gente no olvidaba” (Caloi, en AAVV, 2004: 27). Un mayor desarrollo del tema se ofrece en el Capítulo 3.

“código de entendimiento cuando justamente la expresión libre está[ba] censurada, limitada... En esa época en que no se podía decir nada, una guiñada a cámara de Clemente, o que cruzara las patitas, significaba un montón de cosas” (Caloi en *La Maga*, 22/5/96: 34).⁸⁰

E insiste en que esa apuesta

“fue creando con la gente un código, muy imaginativo, donde la mayor parte de las cosas las ponía la gente. [Lo que hacía] Clemente (...) desataba un montón de fantasías, vaya uno a saber de qué tipo...” (Caloi en Gandolfo, s/f).

En este sentido, el absurdo le jugó a favor para burlar la censura y permitirle un amplio espacio de libertad creativa durante el período de dictadura.

Hasta qué punto estas sutilezas apuntadas por Fontanarrosa o estos códigos compartidos con los lectores que menciona Caloi formaron parte de una cultura de la resistencia o no es tema de debate. Carlos Trillo, por ejemplo, desmitifica el supuesto según el cual las historietas y tiras diarias eran sede de una activa crítica hacia el gobierno. Al respecto, asegura que sus tiras sobre “El Loco Chávez” eran a menudo interpretadas como más críticas de lo que él pretendía:

“En el período de la guerra de Malvinas, habíamos dejado la historia adelantada tres o cuatro meses, porque apenas estalla la guerra Altuna se va a vivir a España. Todo lo que estaba hecho ya estaba hecho. Sin embargo, la gente decía «¡Ahá!..., ustedes están queriendo decir de la guerra esto o aquello». Leían lo que querían y eso es bueno. Las miradas del público acerca de una historia ficcional son libres... porque la guerra no había estallado cuando escribimos la historia. Pero cuando leyeron, había lecturas de esa guerra” (Trillo, 2002, en Torres 2005: 21).

Algo similar recuerda Carlos Guinzburg, co-guionista, junto con Carlos Abrevaya, de “Diógenes y el Linyera” en la primera época e la tira. A propósito de una secuencia que desarrollaron en la que los protagonistas de la tira viajaban en subte y aparecían en otro lugar, como en un cambio de dimensión, recuerda que:

“...años más tarde, nos topamos con un seminario de psicología en el que se estudiaba la tira interpretándola como una manera de referirse a los desaparecidos. Pero nosotros no pusimos esa idea ahí, por lo menos de un modo conciente” (Reportaje a Guinzburg en Moreno, 2001).

Posiblemente, si la noción de *cultura de la resistencia* no es apropiada en este caso, sí lo sea la de *cultura del camuflaje* que refiere precisamente, como se viera en la Introducción de la

⁸⁰ Según Sasturain, cuando Clemente se da vuelta y habla mirando al lector, “aunque siga teniendo relaciones internas con los eventuales compañeros de tira, su interlocutor va a ser el lector. Y ahí, cuando cruza la patita y le habla cancheramente, está fundando una novedad absoluta”: la complicidad entre el dibujante, su criatura y el lector (Sasturain, 1998: s/p).

tesis, al arte de esconder, mediante la utilización de metáforas, elipsis, la alegoría y otras figuras retóricas alusiones a una realidad obligadamente silenciada y que supone, asimismo, la existencia de un lector dispuesto a realizar un gran esfuerzo interpretativo para leer significados ocultos que perturben el engañoso discurso inequívoco del régimen (Rommens, 2005: 5). Lo interesante que muestran estas memorias es que muchas veces esos significados exceden la voluntad de los propios autores.

Otros humoristas, como Ian, prefirieron quedarse en márgenes más seguros. Según él mismo ha afirmado, durante la dictadura “hubo más de un humorista que asumió la riesgosa tarea de crear conciencia y denunciar hechos que ahora son de dominio público”. Sin embargo, prosigue, “teniendo en cuenta que el humor que yo hacía servía de sustento a mi familia, forzosamente tuve que manejarme con cautela respecto a ciertos temas” (en AAVV, 1984: s/p).

De todos modos, todos los humoristas de *Clarín* han registrado, de un modo u otro, los efectos de la represión y la censura en sus vidas privadas. Bróccoli, por ejemplo, aduce haber sentido, más que miedo, incertidumbre y desánimo y haber sufrido los efectos de la censura, tanto como los de la autocensura.

“La autocensura la ejerzo, la ejercí toda vez en forma conciente, desde que asumo el hecho de que no soy dueño del medio donde publico. A pesar de eso, mis dibujos fueron censurados en varios medios” (en AAVV, 1984: s/p).

En cambio, Fontanarrosa sí dice haber sentido miedo durante la última dictadura: “El miedo era la sensación más lógica en un país donde no ya ser humorista, sino ser barbudo, era considerado atentatorio contra la seguridad nacional” (en AAVV, 1984: s/p).

En cuanto a la censura y la autocensura, Fontanarrosa afirma que:

“Yo no me autocensuré. Me censuraron, como a todo el país. A mi juicio, la autocensura, por sí sola, no existe. Existe la censura y la autocensura es un derivado. De no existir la censura, no existiría la autocensura. Sabíamos que, prácticamente, en todos los medios (excepción hecha de *Humor* a partir de determinado momento) había temas vedados: «Fuerzas Armadas», «Iglesia», «Sexo» y el mucho más ambiguo y nebuloso «Familia». Para quien debe publicar un dibujo por día, ponerse a trabajar sobre esos temas era lisa y llanamente perder el tiempo (en AAVV, 1984: s/p).

Sin embargo, los problemas de Fontanarrosa con las fuerzas represivas y censoras comenzaron antes, hacia fines del gobierno peronista:

“Antes del gobierno militar la cosa venía muy espesa, llegó a *Clarín* una carta muy formal del ejército, quejándose por un chiste que yo había sacado. El chiste era

malo técnicamente. En esa época decían lo de «joven argentino, si tienes entre 18 y 20 años...» Y yo hice una especie de llamado para los *boy scouts*: «niño argentino, si tienes segundo grado aprobado...» Lo tomaron a mal. Pero fue muy elegante el reto. Después —y aclaro que rechazo la autotitulación de persecución— me allanaron dos veces la casa. Una vez dentro de veinte allanamientos en el barrio, pero otra fue por la denuncia de algún vecino que veía que uno andaba con barba, era joven y no sabía de qué laboraba. Los dos allanamientos fueron a la luz del día, nada de encapuchados, un trato normal” (en Gociol y Naranjo, 2008: 28).

Pero las fuerzas represivas de la dictadura no actuaron contra algunos ámbitos de la sociabilidad intelectual y política rosarinos, como el famoso bar “El Cairo” al que solía concurrir Fontanarrosa, más allá de las inevitables redadas e irrupciones violentas.⁸¹

Por su parte, Caloi recuerda distintas situaciones de intimidación sufridas durante la época de la dictadura:

“En el 76.... la cosa fue muy, muy violenta... De hecho dos o tres días... ¡no! como una semana antes del golpe militar yo tenía amenazas constantes en mi teléfono, ¿no? Me llamaban constantemente a las ocho de la mañana, puntualmente (...) amenazándome con que me iban a matar a mí y a toda mi familia... (...) Era... evidentemente... bueno esto después lo deduje en realidad porque nunca tuve datos, ¿no? pero era en realidad... supongo... cuando hay golpes de estados hay grupos de acción psicológica ¿no? Entonces se disponen a asustarte para mantenerte quieto... por si acaso...” (Entrevista a Caloi, 2007).⁸²

También Caloi recuerda haber sentido mucho miedo a propósito de la campaña que hizo Clemente a favor de tirar papelitos en las canchas durante el mundial de fútbol de 1978 (ver más abajo):

“Era una época en la que uno demás tenía mucho miedo también, ¿no? Yo no tenía ninguna... ni organización política ni social ni nada que me respaldara...” (Entrevista a Caloi, 2007).

En cuanto a Caloi y su tira en *Clarín*, el humorista afirma que:

“El golpe de 1976 fue decisivo; quebró a la Argentina y condicionó a la tira: la censura era tan grande que me vi obligado a desarrollar la «vida interior» de la historieta, ya que no había posibilidad de abordar temas políticos. Aparecieron los personajes secundarios: Mimi, la Mulatona, el Clem´s Clú, las aceitunas Jacinto, la Mulatita, etc. (...)” (en AAVV, 2004: 14).

⁸¹ Al respecto, recuerda Fontanarrosa que “durante el Proceso pienso que pudo haber aparecido Boogie [el aceitoso] en El Cairo. Es más, casi estoy seguro de que estuvo. Vi a alguien corpulento que bajó del auto con un cigarrillo en los labios, cerrando la puerta con violencia. Entró por el lado de la ochava como si el lugar fuera suyo. Llevaba el saco abierto para que uno entrevistase el bufo. Boogie y sus amigos decían que El Cairo era una cueva de zurdos y seguramente él estaba allí para llenarnos de espanto” (en Gociol y Naranjo, 2008: 27).

⁸² A partir de esos llamados Caloi decidió abandonar su casa y mudarse por un tiempo a lo de su madre. Los llamados continuaron durante los primeros días de la instauración del régimen y luego cesaron (Entrevista a Caloi, 2007).

Ciertamente, varias tiras de Caloi fueron censuradas durante la última dictadura.⁸³ Por ejemplo, en ocasión de la asunción de Galtieri al gobierno, una tira de Caloi retomó una frase de su primer discurso y reflexionaba:

“¿Leyó las declaraciones del nuevo presidente? Dijo que a él le gustaba «ir al frente». Qué quiere que le diga...yo lo veo medio peligroso a eso de ir al frente en este momento... Estamos parados al borde del abismo” (en Gandolfo, s/f).

Pero Caloi afirma que no le achaca la persecución a sus dibujos (en Gandolfo, s/f) sino a su militancia política “aunque tampoco era una militancia muy jodida, porque yo no adhería a los grupos guerrilleros ni nada por el estilo, aunque sí al peronismo” (Entrevista a Caloi, *La Maga*, 22/5/1996: 34). Sin embargo, Martínez de Hoz inició un juicio contra Caloi a propósito de que durante la época de Malvinas el humorista creó y dirigió un programa televisivo en Canal 13 que recibió además dinero de la empresa Terrabusi y que estaba protagonizado por el hinchazo de Camerún. A propósito de una serie basada en el secuestro de la Mulatona a manos de un siniestro hombre orejudo con cuerpo de vampiro y que pedía un rescate equivalente al monto de la deuda externa y que, según se decía, se parecía mucho a Martínez de Hoz. Martínez de Hoz le inició juicio a Caloi, a Canal 13 y a Terrabusi ya que se sintió aludido (Caloi en Gandolfo, s/f). Asimismo, Caloi tuvo problemas con Bernardo Neustad motivados por una tira de Clemente:

“Yo hacía una serie en la que Clemente entregaba los Clemente de oro y los Clemente de plomo. Entonces le daba el clemente de oro a Neustad por la habilidad que tenía que cada vez que saltaba todo para arriba el caía siempre parado...⁸⁴ Entonces me avisaron unos muchachos ahí del sindicato del seguro que habían estado con él en un programa que había dicho que iba a mover cielo y tierra para reventarme... Nuevo exilio, interno también... esté... Pero no pasó nada...” (Entrevista a Caloi, 2007).

En suma, evidentemente, la sensación de miedo era compartida por la mayoría de los humoristas. Tal como lo recuerda Andrés Cascioli en una mesa redonda realizada en homenaje al “negro” Fontanarrosa, en la Bienal organizada en Córdoba en el año 1979 el miedo se hizo presente entre los asistentes al encuentro y el detalle lo puso Oski, de visita entonces en la Argentina donde finalmente moriría al poco tiempo: “El viejo Oski estaba

⁸³ Si bien éste, en algún reportaje, ha aclarado que “a mí no me gusta llamarle censura, porque yo no soy el editor, soy el dibujante. Yo no les llamo tiras «censuradas» sino tiras «no publicadas» para no herir susceptibilidades (en Gandolfo, s/f).

⁸⁴ En la tira del 17 diciembre Clemente anuncia y festeja que “Neusta” ha ganado el “Clemente de plomo de la televisión”, pero “no por su objetividad, ni por su simpatía, sino por su extraordinaria preparación física. Sí señor!. Neusta es un felino, es como un gato. ¿Vio que cada vez que salta todo pa’arriba, él siempre cae parado?”: 17/12/79: 60

preocupado porque lo tenían calado los milicos. Fuimos a una reunión donde nos dijeron que estaban los milicos armados detrás de los árboles y nos estaban vigilando”.⁸⁵

Sin embargo, llama la atención que no hubo humoristas desaparecidos durante la dictadura y que tampoco hubo prácticamente exiliados salvo algunos pocos casos aislados⁸⁶ a diferencia, por ejemplo, de lo que ocurrió en Chile, donde a partir del golpe de Pinochet gran parte de los humoristas más reconocidos partieron al exilio (Montealegre, 1997: 23).

Por otro lado, contrariamente, Landrú dice que el gobierno militar lo trató “en forma blanda” y que sólo tuvo problemas con personajes segundones, como Harguindeguy (Landrú, 1984: s/p).

“Durante la época del Proceso no se podían hacer muchos chistes, sobre todo de los comandantes. A pesar de eso yo de vez en cuando hacía chistes, y como no sospechaban que yo estaba en la guerrilla, ni era guerrillero, creo que por eso no me hicieron nada. Después de la guerra de Las Malvinas entró en retirada el gobierno del Proceso, entonces se animaron a hacer chistes políticos cada vez más profundos” (Landrú en Da Costa, 1999).⁸⁷

Ciertamente, aunque su obra se vio afectada por la censura, Landrú declaró sentirse cómodo con el gobierno, tal como puede apreciarse en algunas declaraciones suyas insertas en una nota publicada por el diario *Clarín* a principios de 1978 (y firmada por Luis Mazas) a propósito de la reaparición de *Tía Vicenta*⁸⁸: la nota, que sintetiza el recorrido del humorista, incluye fragmentos de una entrevista realizada a Landrú que aparecen dispersos por la nota. Allí se lee:

“Landrú, un hombre de *Clarín*, se muestra satisfecho con el retorno de *Tía Vicenta*. «Los agoreros no acertaron... por suerte», señala el humorista, «ya que en todo este tiempo no hemos tenido ningún problema con el gobierno ni mucho menos con la SIP, Secretaría de Información Pública. Ocorre que la mayoría de los funcionarios tiene un saludable sentido del humor». Comenta Landrú, de modo anecdótico, que la mayoría de los funcionarios del actual gobierno nacional le piden sus caricaturas. «Es el caso –explica- de Bardi, Martínez de Hoz, Liendo, el almirante Massera,

⁸⁵ Mesa redonda organizada en el marco de la muestra “Fontanarrosa. 100% negro”, en homenaje al humorista en el primer aniversario de su muerte, Buenos Aires, junio y julio de 2008. Agradezco a Judith Gociol, curadora de la muestra, quien me facilitó la desgrabación de la charla entre Andrés Cascioli, Juan Sasturain y Miguel Rep.

⁸⁶ Como por ejemplo el de Oskar Blotta, editor de la revista *Satiricón*, que se radicó en España y de Copi que se exilió en Francia.

⁸⁷ Landrú tuvo un conflicto con Martínez de Hoz a propósito de un chiste aparecido en *Tía Vicenta* que, como se dijo, volvió a salir durante un período muy breve durante los años de la dictadura- que aludía a la empresa de electricidad Italo Argentina. El chiste, que no era de Landrú –que en ese momento se encontraba además en el exterior-, se llamaba “La mano en la lata” y mostraba cómo en un tarro, que decía Ítalo, varios personajes, entre ellos Martínez de Hoz y Alemann, metían la mano. El chiste podía implicar una querrela puesto que implicaba una acusación directa. Sin embargo, luego de algunos llamados telefónicos las cosas no pasaron a mayores (Landrú, 1993: 57).

⁸⁸ *Tía Vicenta* reapareció, aunque por poco tiempo, hacia fines del año 1977.

directores de reparticiones públicas, de bancos, secretarios, etc.» (“Landrú: «El chiste político es sano»”, *Clarín*, 18/2/78: 11).

A pesar de las trampas que juega la memoria, estos recuerdos parecen confirmar que la tolerancia o intolerancia en relación a ser objeto de caricaturas y chistes políticos no está necesaria ni directamente relacionada con el grado de apertura política e institucional de un gobierno.

En cambio, según la experiencia de Landrú los problemas de censura sufridos se vincularon fundamentalmente con los gobiernos peronistas lo que se evidenció, por ejemplo, en la visible desaparición de la caricaturización de los principales personajes del peronismo como así también en algunas anécdotas que el humorista recuerda y que hablan de la mutua antipatía con Héctor Cámpora y Perón. En efecto, tal como cuenta Landrú, durante el gobierno de Cámpora tuvo que comenzar a cuidarse en su labor en *Clarín* ya que le hicieron llegar al diario una “nota de protesta porque dibujaba al Presidente con muchas arruguitas en el mentón” (Landrú, 1993: 52).⁸⁹

Las relaciones entre Landrú y Perón fueron aún más complicadas. Aparentemente, a causa de un chiste en el que el humorista dibujó un plano de la casa de Gaspar Campos – en la que se alojaron el líder y su esposa cuando retornaron al país-, en el que se detallaba la disposición de las habitaciones del matrimonio y de López Rega, asesor de Perón y presuntamente amante de María E. Martínez de Perón. Al parecer, los asesores de Perón habían estudiado la disposición de las habitaciones del plano dibujado por Landrú y argumentaban que el humorista había colocado las habitaciones de Isabelita y López Rega una al lado de la otra, sugiriendo que ambos mantenían una relación y se comunicaban entre sí por lo que, le amenazaron, cuando Perón subiera al gobierno iba a “fusilar” a Landrú si seguía dibujando injurias.

Una vez en el gobierno, las restricciones aumentaron y el humor político sobre Perón quedó congelado y sólo se lo podía dibujar si se trataba de algo complaciente. A su muerte, hubo un cierto refloreamiento de los chistes políticos de Landrú pero con mucha cautela (Landrú, 1993: 54). Según el recuerdo del humorista:

“durante el gobierno de Perón el humor político fue desterrado. Mire si a Perón no le gustaba el humor, que una vez nos reunió a los humoristas y dijo que el humor

⁸⁹ Dice el propio Landrú: “Cuando hablé en *Clarín* con Octavio Frigerio, que era el director, mostró la nota de la Oficina de Prensa de Casa de Gobierno que decía: Al Presidente de la República no le agrada la manera en la que el dibujante Landrú... etc. «¿Qué hago? ¿No lo dibujo más?», le pregunté a Frigerio. «De ninguna manera», me respondió; «Dibújale una arruguita menos» (Landrú, 1993: 52-53). Asimismo, Landrú menciona que para esa época, en la revista *Mercado*, otra de las publicaciones para las cuales trabajaba, comenzaron a vetarle los chistes políticos por lo que prefirió sustituirlos por la serie “Sir Jonas, el ejecutivo”.

político se hacía siempre contra el gobierno y nunca a favor. Yo recuerdo que Tato Bores no pudo actuar nunca más en televisión. Aldo Cammarotta tuvo que irse, el humor político en diarios y revistas no existía, y en los teatros tampoco. Pero Perón duró poco, y a su muerte, se empezaron a hacer chistes. Sobre Isabelita prácticamente no se podían hacer, salvo uno cada tanto, pero para desbuchárnosla había una fauna muy grande dentro del peronismo para la sátira: Casildo Herreras, los diputados, Antonio Cafiero, López Rega y una gran cantidad de ministros y personajes que iban y venían o renunciaban” (AAVV, 1977: 9-11).

En cuanto a los cambios producidos por la democracia, para Bróccoli fueron leves e imperceptibles toda vez que “ya en los tramos finales del régimen anterior la cosa había aflojado bastante” (Bróccoli en Howard, 1986). Del mismo modo, Fontanarrosa advierte que las elecciones de 1983 no cambiaron tanto el oficio puesto que “en el período pre-eleccionario ya había sido de mucha efervescencia. De cualquier forma, siempre es movilizador el encuentro frente a la libertad plena” (“El humor hacia la democracia, 1976-1984”... 1984, s/p).

Desde el punto de vista de Ian, los cambios no fueron importantes en tanto y en cuanto “cualquiera sea el régimen de gobierno imperante, siempre se producen hechos que merecen una actitud crítica” (“El humor hacia la democracia, 1976-1984”... 1984, s/p).

Por su parte, Caloi afirma que en democracia también ha sido víctima de la censura:

“con Alfonsín, con Menem, con todos. Aunque considero que éste es el momento de mayor libertad desde que hago Clemente; pero sí, sufro censura. Lo que pasa es que las prohibiciones no tienen que ver mucho con los gobernantes sino con la política de la empresa. Hay cosas que no se pueden publicar porque afectan negocios o relaciones. Por eso, durante la democracia también prohibieron a Clemente” (Caloi en Ranieri, 1992: 32).

Finalmente, vale la pena traer a colación una reflexión de Fontanarrosa, que defiende (tal vez por cuestiones ideológica más que profesionales) la idea de que siempre es mejor trabajar en democracia:

“Parece idiota recalcar esto pero la libertad y la creación van de la mano y con quienes pensábamos eso y lo seguimos pensando, concluíamos en que si era necesario un período de dictadura para trabajar mejor, más vale laburar de otra cosa. Con la democracia no quedó otra que enfrentarse con uno mismo” (en Gociol y Naranjos, 2008: 28).

2.5.1. Cuando el humor sale del diario. Clemente, Muñoz y la campaña oficial durante el Mundial de fútbol de 1978

El Mundial de Fútbol 1978, llevado a cabo en la Argentina, se presentó para Caloi como una oportunidad propicia para contradecir públicamente al discurso oficial. En efecto, y en un contexto caracterizado, por un lado, por las crecientes denuncias internacionales por las violaciones a los derechos humanos y, por otro, por los fracasos de los intentos de Martínez de Hoz de reducir la inflación, los militares decidieron aprovechar el mundial de fútbol para reforzar su legitimidad y el consenso hacia el régimen, ocultando las torturas y desapariciones y minimizando y legitimando las ya conocidas mediante el discurso de la “lucha contra la subversión”. Para ello invirtieron enormes cantidades de energía y cifras millonarias en como en monumentales obras de infraestructura esparcidas por distintas ciudades del país así como en la campaña que llamaron *Argentina '78*, orientada al adoctrinamiento político en gran escala que tendió a construir y reforzar el fervor patriótico mediante un discurso nacionalista y conservador (Roldán, 2007). El objetivo era crear, y demostrar a la prensa extranjera, la imagen de un país unido, armónico, prolijo. Así, el país se convirtió en un inmenso escenario en el que se debía representar el guión oficial.

Parte del mensaje oficial, difundido desde la Secretaría de Difusión Pública estaba orientado, ya desde fines de 1977, a adoctrinar a los argentinos a comportarse debidamente ante los turistas y la prensa extranjera: no empujarlos, no maltratarlos, no tratar de sacar ventajas de ellos (por ejemplo, que los taxistas no los llevaran a “pasear” para cobrarles más caro el viaje), etc. Y fue a propósito de esa campaña que Muñoz, famoso relator de fútbol, comenzó a hacer, por *iniciativa* propia una campaña que reforzaba la impulsada por los militares instando al público a no tirar papelitos en la cancha cuando saliera la selección (costumbre muy arraigada en la tradición futbolera local) para no dar al mundo una imagen de “país sucio”. Y fue ese consejo el que Caloi recogió para realizar una serie de tiras en las que Clemente, contradiciendo las directivas de los militares y de Muñoz, instaba a la gente a tirar papelitos en la cancha:



2 de junio de 1978

Lo más interesante es que esa decisión tomada por Caloi chocaba con la postura adoptada por la línea editorial de *Clarín*, que se sumó, a pesar de las reticencias iniciales motivadas por los costos requeridos para la realización del mundial en el país (“¿Una nueva frustración?”, 29/8/75), al discurso de los militares⁹⁰. En efecto, la línea editorial del diario va a celebrar acaloradamente la celebración del campeonato considerado ahora “una oportunidad nada desdeñable para mejorar la deteriorada actual imagen nacional” de modo que “nadie tenga motivo para creer que haber sufrido la subversión y el terrorismo (...) puede poner en duda que los argentinos amamos la vida y respetamos el goce de ella y de los derechos humanos” (“El Mundial”, 14/7/77). Más aún, la línea editorial va a sostener que “llevar adelante el certamen constituye un triunfo sobre a la subversión, que trató de quebrar la moral de país para impedir su realización (“Campeonato de Mundo”, 20/11/77).

De modo que la “guerra de los papелitos” impulsada por Caloi se transformó prácticamente en la única voz, solitaria, que desde las páginas del diario se opuso al discurso oficial encontrando fuerte repercusión entre la hinchada. Según recuerda Caloi,

“... este tema de los papелitos lo llevaron a tal extremo que para llegar al estadio del Mundial, de donde se jugaba el Mundial, había que atravesar como siete u ocho vallas policiales. Y tenías que tener la entrada. Y entonces en esas vallas les sacaban los papeles a la gente... si llevaban papелitos cortados se los sacaban; y si llevaban diarios que era lo que después se pica, se los sacaban también, se los retiraban. Hay fotos de la revista *El Gráfico* con montañas de diarios ahí que quedaban en la calle... De manera que se armó un contrabando de papелitos. Claro. Esto visto desde ahora parece una huevada pero... en ese momento era el único desafío que podía haber en una sociedad que estaba totalmente reprimida, ¿no?” (Entrevista a Caloi, 2007).

Pero al parecer no fue únicamente la hinchada, o parte de ella, la que tomó la consigna de tirar papелitos y adoptó a Clemente como imagen emblemática del contradiscurso:

“... El gobierno militar tenía un ente que era el organizador y el controlador del mundial que era el EAM 78 (Ente Autárquico Mundial 78). El EAM tenía el control del audio del estadio, más toda su organización. Pero había una cosa que escapaba a su control, que era el tablero electrónico. El tablero electrónico era una novedad para los estadios: no existía hasta ese momento. Entonces ese tablero lo construyó una empresa de acá -estéee... ahora no me acuerdo el nombre...- cuyos ingenieros, que manejaban el tablero, eran hinchas de Argentina, ¿no? hinchas de fútbol. Entonces me llamaron para que les haga un Clemente, estéee, para poder ellos ir cambiándole el texto. Porque estaban obligados ellos a informar sobre el

⁹⁰ En verdad, dentro del gobierno existieron internas relacionadas con el Mundial. Mientras que para algunos, particularmente el secretario de Hacienda, Alemann, los gastos eran enormes y traerían consecuencias inflacionarias, para otros se trataba de un acto político de fundamental importancia y por lo tanto no debía subordinarse a criterios económicos (Canelo, 2004: 281).

resultado del partido, los cambios, la constitución de los equipos, el tiempo de juego y todas esas cosas. Y la publicidad de los dos únicos *sponsors* que tuvo el Mundial que eran Coca Cola y Café Do Brasil. Entonces esos ingenieros... - Autotrol se llamaba la marca-. Entonces esos ingenieros me llamaron, antes de que empezara el Mundial, y me dijeron «nosotros queremos hinchar por Argentina, que se yo, hacenos un Clemente que nosotros le vamos a ir cambiando el cartelito... porque estamos podridos de solamente mandar Café Do Brasil y Coca Cola, queremos hinchar... » Entonces yo, con las limitaciones del tablero les diseñé un Clemente. Ellos habían hecho uno horrible... estéeeee... Entonces yo les hice uno con puntos, líneas, en fin, con todo así... articulado con las posibilidades gráficas del tablero, y ellos entonces le iban cambiando el cartelito. Estée..., de manera que, por ejemplo, cuando Argentina tuvo que jugar la segunda serie en Rosario, el asunto de los papelitos era una cosa realmente muy molesta porque como no había pista, como en River, que separara la tribuna de la cancha, la caída de los papelitos era una nieve total, no se veían las líneas, nada. Entonces, por el audio, que controlaba el EAM 78, decían que si los hinchas seguían tirando papelitos, Argentina iba a perder los puntos. Le iban a sacar los puntos... Y en el tablero, simultáneamente, aparecía Clemente, este Clemente, que estos lo movían y lo hacían aparecer, y decía “*Tiren papelitos, muchachos*” (Entrevista a Caloi, 2007).⁹¹

Así, Clemente se convirtió en un emblema de la anti-campaña hasta tal punto que en la hinchada argentina se llegaron a escuchar cánticos tales como: “Muñoz, Muñoz, Clemente te cagó” y “Muñoz Muñoz, los papelitos te los tiramos a vos”.

En cuanto a qué repercusión tuvo la campaña entre el público, Torres afirma que mientras algunos lectores interpretaron como tal la fina oposición de Caloi, otros encontraron los papelitos demasiado cercanos al fervor oficial (Torres, 2005: 9).

Según interpretación del propio Caloi, la guerra de los papelitos “en realidad era una guerra un tanto contestataria contra el régimen del momento (...)” (Caloi, 2005: 17). En relación a la pregunta de si tal campaña pro papelitos constituyó un acto de resistencia, Caloi ha afirmado: “Si. Totalmente. Totalmente. No solamente... El problema no era que yo lo sintiera así. La gente lo sentía así” aunque, aclara, “No es que se tomara eso como una lucha para derribar al gobierno militar, ¿no? Porque estaba reducida al fútbol y a su ámbito...” (Entrevista a Caloi, 2007).

Como sea, la campaña llegó a tener eco en otras tiras de la contratapa de *Clarín*, particularmente en “El Loco Chávez” -y recogida por *Skorpio Extra* Num. 2 de diciembre

⁹¹ Según el mismo relato, los ingenieros encargados del tablero hicieron otras audacias tales como “que en el partido final, cuando salían los equipos a la cancha, apareció Clemente diciendo «Argentina *camión*», así, con «i», como decía Clemente, cuando el partido no se había jugado, ¿no? Si entraba un tiro en el palo de los holandeses no había campeonato... estéeeee. Así que... bueno, eso fue... Inclusive, como ellos estaban como resentidos con sus auspiciantes, con Brasil, y como clasificó Argentina en vez de Brasil para la final, apareció Clemente diciendo... ellos le pusieron el cartel: «Calentito el café», decía” (Entrevista a Caloi, 2007).

de 1978-, que muestra en una viñeta a dos personajes de espaldas a una cancha enfebrecida durante el mundial (lo que se infiere por las banderas nacionales colgadas de la tribuna) comentado, a propósito de los papelitos, que “Lo malo es para los que limpian, ¿vivo? Cuando aparece Argentina, la barra de la bandera llena de papelitos la platea. Los que barren son hinchas de Muñoz y contrarios a Clemente” (en Torres, 2005: 12)

Por su parte, Caloi, más allá del orgullo que le pueda haber despertado, ex post, haber protagonizado la campaña de los papelitos, dice haber sentido mucho miedo entonces:

“...la verdad es que yo tenía miedo, tenía un julepe bárbaro porque bueno.... Ya había información, ¿viste? Aunque uno no manejaba mucha información... Yo sabía... yo había tenido militancia en la juventud peronista, qué se yo, y tenía compañeros desaparecidos, datos sueltos, cosas... Estée... De manera que tenía... lo viví con mucho miedo, ¿no? No lo disfruté. Lo disfruté después [pero] en el momento.... yo temblaba. Yo me acuerdo de estar ahí en el palco de prensa y que venían periodistas y me felicitaban como si hubiera sido un triunfo mío y yo temblaba por abajo... Yo pensaba... yo acá, aparezco en una zanja mañana, ¿no? Pero afortunadamente no, no.... no pasó nada. Y creo que eso incluso sirvió para... para legalizarme, digamos, de alguna manera.” (Entrevista a Caloi, 2007).

En suma, con Clemente y su campaña de papelitos, el humor gráfico dejó de ser un elemento especular de los imaginarios sociales para penetrar en la realidad misma.

Capítulo 2

Humor y politización. Frescos y representaciones de una sociedad en estado de ebullición (1973-1974)

Cuando Lanusse llegó a la presidencia en marzo de 1971 evaluó que la única salida posible para el régimen era la apertura del juego político y la promesa de democratización, afirmada en el argumento de que los verdaderos objetivos que se había propuesto la Revolución Argentina, de la cual él constituía el tercer presidente, consistían en restablecer la *verdadera* democracia. Fue así que Lanusse diseñó una estrategia política, lanzada como el Gran Acuerdo Nacional (GAN), para organizar la retirada del régimen. El GAN preveía la concreción de un pacto con todas las fuerzas políticas, incluyendo al peronismo (principal antagonista de la corporación militar en el poder) que, por un lado, sirviera para contener el avance de las organizaciones armadas y acabara con el peligro representado por el clima de insurgencia y movilización popular, percibido como una amenaza latente para el orden establecido y, por otro lado, garantizara un lugar privilegiado en esa transición para Lanusse, quien pretendía consagrarse como el presidente transicional concertado por todo el espectro de las fuerzas políticas.

En efecto, el Cordobazo había inaugurado un proceso de movilización y participación política y social que involucró a amplios y heterogéneos sectores y grupos de la población que, pese a su diversidad y fragmentación, protagonizaron un extendido y profundo movimiento de impugnación y recusación del orden instituido. Fue así que, tras largos años de creciente censura, proscripción y cierre de los canales institucionales de ejercicio de la política, y alentados por la gran potencia del Cordobazo, muchos estudiantes, obreros, artistas, profesionales y curas se lanzaron a la organización de diversas formas de agrupamiento orientadas a la práctica: nucleamientos profesionales y artísticos, movimientos estudiantiles, sindicatos clasistas así como un conjunto de organizaciones armadas vinculadas tanto con el peronismo como con el marxismo, cuyo objetivo central estaba puesto en la construcción de un nuevo orden, más justo y más igualitario. Las características que debía tener ese orden nuevo diferían de acuerdo con las tendencias políticas que nucleaban e identificaban a los distintos grupos, del mismo modo que eran diversos los caminos propuestos para alcanzarlo. Sin embargo, a pesar de su heterogeneidad, todos ellos compartían un lenguaje y un estilo político que daban cierta

unidad de hecho a grupos provenientes del peronismo, de la izquierda, del nacionalismo y de los sectores católicos ligados a la teología de la liberación (Tortti, 1999: 207).⁹²

En ese clima, y tras dos años de ferviente actividad política que supuso negociaciones, pactos, presiones, recomposición de los partidos políticos, campañas electorales, marchas y contramarchas, en marzo de 1973 se efectuaron las elecciones presidenciales. En esas elecciones, los argentinos volvieron a votar tras casi ocho años de régimen dictatorial, eligieron presidente después de 10 años y pudieron optar por el peronismo luego de 18 años de proscripción. En octubre de ese año, finalmente, el viejo líder del peronismo accedió a la presidencia tras un golpe interno que destituyó al presidente electo en marzo, Héctor Cámpora, y un nuevo proceso eleccionario en el cual se impuso la fórmula Perón – Perón con el 61.85% de los votos.

Todos estos procesos confluyen en el año 1973 con el proceso de nacionalización de la sección humorística del diario *Clarín*. Mientras la sociedad conquistaba espacios de actuación, el humor gráfico se afianzaba al calor de una importante apertura cultural -que coincidió, contradictoriamente, con la profundización de mecanismos de censura y represión desplegados por el régimen militar-. Así, a las exitosas experiencias de *Hortensia* y *Satiricón* nacidas en 1971 y 1972 respectivamente, se sumaba, en marzo del año entrante, la nacionalización de la página humorística de *Clarín*. En parte, este avance del género puede interpretarse como otra de las modalidades a partir de las cuales la sociedad fue ganando y reconquistando espacios de expresión. De modo que, al tiempo que los humoristas de *Clarín* se consolidaban y/o reacomodaban en el marco del nuevo y jerarquizado espacio humorístico del diario, se transformaron en testigos y al mismo tiempo partícipes de un inédito momento de eferescencia social y política.

¿De qué modo participaron las tiras y *cartoons* del cuerpo y la contratapa de *Clarín* en la construcción y circulación de los imaginarios colectivos que impulsaron y acompañaron el proceso transicional? ¿Qué elementos de esta compleja realidad fueron los preferidos por los humoristas para la creación de sus viñetas y cuáles fueron silenciados, omitidos, ignorados? ¿Cómo se posicionaron los humoristas con respecto a las antinomias que dividían entonces la sociedad? ¿De qué modo participó el humor del diario como actor en

⁹² Se está empleando la noción de *nueva izquierda* formulada por María Cristina Tortti (1999) quien, a diferencia de quienes la conciben como sinónimo de organizaciones político militares (por ejemplo, Hilb, 1984), plantea que la misma estuvo constituida por un conglomerado heterogéneo de fuerzas sociales y políticas que se manifestaron tanto en el accionar guerrillero como en el estallido espontáneo, la revuelta cultural, y la militancia política.

esa efervescencia y clima de alta movilización social y política? ¿Cuál fue su aporte, su mirada peculiar con respecto a la postura institucional del diario?

En este capítulo se abordan las obras de los humoristas del cuerpo y la contratapa del diario *Clarín* concernientes tanto a los avatares de la transición institucional y los procesos eleccionarios como a los rasgos sobresalientes de una cultura política en plena ebullición. Una de las hipótesis que estructuran este capítulo supone que el humor gráfico de *Clarín* puso en locución temas y aspectos de la realidad política que fueron deliberadamente ignorados por la línea editorial. En efecto, mientras que ésta, desde una prédica desarrollista, se concentró especialmente en enfatizar las debilidades y necesidades de una revolución de las estructuras económicas eligiendo, salvo contadas excepciones, una postura acética y políticamente “neutral”, el espacio del humor abordó y reflejó los aspectos más conflictivos de la realidad política de entonces tales como la desvalorización de la corporación militar pero también de los políticos y de las instituciones democráticas, los crecientes niveles de violencia política y sus efectos en la vida cotidiana de las personas comunes, así como los diversos movimientos autogestionados de acción directa.

Asimismo, se intentará demostrar que el espacio humorístico fue propenso para la expresión de preferencias ideológicas y partidarias de sus autores, muchas veces diferentes e incluso divergentes con la línea oficial del diario. En relación con lo anterior, se intentará demostrar que en el conjunto del espacio humorístico (es decir, considerando tanto el cuerpo como la contratapa) convivieron miradas diversas y heterogéneas que incluso, implícita o explícitamente, reflejaron posturas vinculadas tanto con el antiperonismo como con la adhesión al peronismo que entonces fracturaba a la sociedad en grupos irreconciliables. Esa diversidad de posturas se plasmó, por otro lado, en una suerte de división del trabajo que distribuyó de modo espontáneo los temas y aspectos de la agenda del momento.

En relación con lo anterior, en el capítulo se propone que las miradas simplistas que asocian censura con dictadura y apertura con democracia chocan con la evidencia de que, al menos en lo que respecta al trabajo de caricaturización de las personalidades políticas, la última etapa del período lanussista otorgó mayor libertad para la construcción de retratos políticos que el período peronista, incluso en su etapa inicial conducida por Héctor Cámpora. Se plantea, también, que algunas representaciones frecuentes asumidas de modo amplio por la historiografía pueden ser problematizadas a partir del análisis de las representaciones humorísticas, particularmente las relativas a la supuesta extendida simpatía de la sociedad hacia el empleo de metodologías violentas como formas de acción política.

Finalmente, en este capítulo se afirma que el espacio humorístico del diario, al instalar el fenómeno de la violencia y sus diversas manifestaciones como un hecho corriente y cotidiano contribuyó a su naturalización, del mismo modo que su abordaje sobre la figura del político y de la política abonaron a la creciente deslegitimación de las instituciones democráticas que se experimentaba en el país.

Vale aclarar que los principales ejes del capítulo están elaborados de acuerdo con los rasgos de una cultura política en pleno proceso de movilización y reacomodamiento tras los años de clausura impuestos por la “Revolución Argentina”. De modo que en la delimitación temporal del proceso que estudia este capítulo se recortan, por un lado, consideraciones que tienen que ver con la cronología institucional (campañas y elecciones políticas, transiciones institucionales) hasta la asunción de Perón en octubre de ese año, y por otro y de modo superpuesto, consideraciones relativas al proceso social y político mismo, sus actores y protagonistas, cuyos momentos de auge y retraimiento no responden con tanta inmediatez a las fechas establecidas por el devenir de la política institucionalizada.

1. Temas, estrategias y protagonistas de la transición institucional y las contiendas electorales a través del humor gráfico

Negociaciones, pactos, presiones, recomposición de partidos, ceremoniales, campañas electorales, marchas y contramarchas... todos estos temas estuvieron presentes en la obra de los humoristas del diario y con mayor énfasis en la obra de Landrú en el cuerpo del matutino. Como se verá a continuación, el tratamiento por parte de los humoristas de los temas vinculados con la transición institucional y sus protagonistas estuvo fuertemente permeado por las preferencias ideológicas de cada uno de ellos que se plasmó, no siempre y no necesariamente de modo evidente, en sus producciones.

1.1. La reconstrucción del escenario político según Landrú

Dentro de la división de tareas entre los humoristas de *Clarín*, cupo a Landrú la reconstrucción a través de escenarios imaginarios y fundamentalmente mediante el empleo de caricaturas del cuadro político en el cual se desarrolló la transición institucional. Este escenario estuvo protagonizado por las grandes figuras del momento, tanto civiles como militares, siendo el general Lanusse y el general Perón los principales protagonistas del cuadro. Por otro lado, si bien en la primera transición aparecieron menciones y referencias a varios partidos y alianzas políticas, estas imágenes presentaron la contienda electoral

principalmente como una competencia entre los partidos políticos mayoritarios, es decir, el peronismo y el radicalismo. Como se expone a continuación, a pesar de la pretendida neutralidad y ecuanimidad con la cual Landrú construyó sus representaciones sobre los personajes protagónicos y el escenario político de marzo y septiembre de 1973, un análisis minucioso de los mismos permiten traslucir el antiperonismo y conservadurismo del humorista.

Para empezar, se destaca el despliegue de una compleja actitud con respecto a la saliente corporación militar a partir de la cual, aun cuando el humorista expuso un conjunto de representaciones sobre la decadencia del régimen militar y la derrota del presidente de facto, logró amortiguar los efectos críticos y proteger particularmente la integridad de la figura de Lanusse, con quien Landrú tenía una relación de empatía y respeto.

Una de sus estrategias consistió en sustituir la crítica directa al gobierno militar por la ridiculización indirecta de sus argumentos, utilizándolos para escenificar situaciones de la vida privada. Aprovechando como excusa los temarios de la agenda política abordó las fallidas estrategias del gobierno por controlar el proceso transicional pero presentadas desde la perspectiva de los vínculos personales. Así por ejemplo, construyó un *cartoon* en la cual una joven que es cortejada por un galán exige la firma de un “pacto de garantías” antes de conceder una primera cita (“Precaución”, 26/01/73: 20 Pol., en Imagen 1), retomando de este modo la discutida Acta de Garantías que el gobierno militar quería concretar con miras a resguardarse de la intromisión del futuro gobierno civil en los asuntos de las Fuerzas Armadas.⁹³ De modo similar, en otro *cartoon* Landrú abordó el pretendido consenso “tácito” con los civiles que de acuerdo con el ministro del Interior harían innecesaria la firma del Acta de Garantías presentando la pelea de un viejo matrimonio que rompe, entre jarrones y floreros que vuelan por el aire, el “*consenso tácito*” de no agresión (“Matrimonio”, 14/01/73: 12 Pol., en Imagen 2).

Este proceso de metaforización que a primera vista parece desviar la atención de lo político y público hacia lo personal y privado (Steimberg, 1977: 123) constituyó en realidad un modo, ciertamente mediatizado e indirecto, a partir del cual el humorista pudo construir una representación degradada del régimen militar. En efecto, en el primero de los ejemplos, al sustituir a la Junta por una ingenua joven, Landrú está feminizando la imagen de la corporación militar lo que supone atribuirle, dentro de un imaginario tradicional y machista, rasgos de debilidad y sometimiento. Por su parte, en el segundo de los ejemplos

⁹³ El Acta de Garantías contemplaba, asimismo, que las Fuerzas Armadas se reservarían el monopolio de la lucha contra la subversión y la conducción de ciertos sectores clave de la economía.

Landrú está demostrando que el supuesto “consenso tácito” entre militares y civiles en realidad nunca existió o en todo caso que su vigencia fue sumamente efímera y frágil mientras que las relaciones entre los supuestos pactantes son más bien de hostilidad mostrando de este modo, solapada pero crudamente, la debilidad de la estrategia emprendida por la Junta militar.

Esta mirada crítica pero en tanto que mediatizada relativamente “respetuosa” de la Junta militar es paralela a la construcción caricaturesca de Alejandro A. Lanusse, a quien Landrú retrata en variadas oportunidades entre los meses de febrero y mayo.⁹⁴

Estilísticamente, la caricatura del presidente de facto presenta rasgos constantes a través de todas sus apariciones. Las líneas del dibujo resaltan el tamaño de su cabeza calva, una gran frente llena de arrugas, grandes orejas que se continúan en una importante y marcada papada. El ceño, constantemente fruncido, junto con unas oscuras y tupidas cejas que se juntan a la altura de una pequeña nariz, le confieren una expresión de enojo y preocupación que se muestra invariante a lo largo de toda la serie. A su vez, las líneas diagonales, que contornean unos labios cuyas comisuras connotan cierto aire de desgano y melancolía, vienen a completar la caracterización emocional del personaje al cual se añade, mediante el cigarro que porta en gran parte de los dibujos, un estado de ansiedad (Ver imágenes 3 a 8).

El motivo recurrente en la caracterización de Lanusse tiene que ver con sus fallidos intentos por protagonizar y controlar el proceso de transición política que concluyeron tanto en el fracaso de su aspiración de convertirse en presidente concertado para la transición⁹⁵ como así también de su estrategia de mantener a Perón marginado de la escena política pero no totalmente excluido⁹⁶ de modo de utilizarlo como un canal de contención

⁹⁴ Ver “Cálculos”, 21/2/73: 20 Pol.; “Declaraciones”, 28/2/73: 20 Pol.; “Gabinete”, 15/3/73: 2 Pol.; “Nana”, 17/3/73: 18 Pol.; “Altos Mandos”, 18/3/73: 17 Inf. Gral.; “Visita”, 21/3/73: 20 Pol.; “Paros”, 26/3/73: 18 s/d; “Invitación”, 4/4/73: 23 Pol.; “Tío”, 28/4/73: 16 Pol.; “Protocolo”, 21/4/73: 12 Pol.; “Ratificación”, 30/4/73: 20 Pol.; “Práctica”, 13/5/73: 7 Pol. y “Renuncias”, 20/5/73: 11 Pol.

⁹⁵ La estrategia de Lanusse no logró concretarse ante la negativa del peronismo, el radicalismo y otras agrupaciones políticas menores para concertar el plan oficial. En efecto, ni Perón ni el peronismo encontraron motivación para pactar el salvataje de elementos hostiles (las Fuerzas Armadas, los liberales, la gran burguesía). Por su parte, el radicalismo estaba bastante comprometido dado el origen radical del ministro del Interior de Lanusse, Arturo Mor Roig, que cargaba al partido con la sospecha de pertenecer al oficialismo (O'Donnell, [1982] 1996: 374-393).

⁹⁶ Con miras a limitar el ascenso de Perón, en julio de 1972 Lanusse había impuesto, a modo de “resguardo, que toda persona que no hubiera fijado su domicilio en el país antes del siguiente 25 de agosto estaría inhabilitada para postularse en las elecciones presidenciales. Tal cláusula inhibía también a funcionarios del gobierno con aspiraciones electorales que no renunciaran a sus cargos antes de esa misma fecha, con lo cual quedaba automáticamente excluido el propio Lanusse.

para las fuerzas insurgentes.⁹⁷ Así, secundado por sus compañeros de la Junta, el Almirante Carlos Coda y el General Alcides López Aufranc (en Imagen 6), pero fundamentalmente por Mor Roig (en Imagen 7) Lanusse va a protagonizar esta serie de *cartoons* en los que Landrú se ensaña en construir la imagen de un personaje en retirada, derrotado, debilitado (en la Imagen 4 aparece incluso en una situación pasiva y desvalida al ser representado con el torso desnudo en la camilla de un consultorio médico), envidioso y crecientemente aislado de sus camaradas y apoyos.

Invariablemente Lanusse va a aparecer denigrado por diversos personajes, configurando la imagen de alguien que no encaja con las circunstancias que le toca afrontar. Así, lo vemos por ejemplo siendo objeto de burla de un personaje que se asoma en su despacho para averiguar por quién va a votar en las inminentes elecciones, como ensalzándose en su fracaso y disfrutando del hecho de recordárselo (“Cálculos”, 21/2/73: 20 Pol.). En otro ejemplo, es la *bienuda* “señora gorda” de Landrú la que, a propósito de los problemas económicos que en ese momento vive la Argentina, va a poner en entredicho nada menos que la credibilidad de la palabra del presidente (“-afirmó el presidente que cumplirá la palabra empeñada” “-¿Cómo? ¿Hasta la palabra han empeñado?”) remitiendo, implícitamente, a las idas y venidas de sus cambiantes estrategias para asegurarse una participación en el proceso de transición en ciernes (“Crisis”, 27/2/73: 7 Pol.).

Pero son sobre todo los personajes del entorno íntimo del todavía presidente quienes aparecen la mayoría de las veces burlándose de Lanusse. Así, por ejemplo, tenemos un *cartoon* en donde es el propio Mor Roig quien se mofa del presidente a propósito de un viaje protocolar que éste realizara a España para visitar al Gral. Franco durante la última semana del mes de febrero. Habiéndose quedado Lanusse sin la posibilidad (legal y política) de postularse como candidato presidencial, Mor Roig ensaya, desde el universo humorístico de Landrú, una propuesta bizarra para proveerle de un ámbito propicio para sus planes políticos dada la exitosa concurrencia de cien mil espectadores en el estadio Bernabeu de Madrid para escuchar su discurso: “¡Ya está! ¿Y si le insinúo que se postule en España como sucesor del generalísimo?” (“Cerebro”, 27/02/73: 15 Pol.).⁹⁸ En la misma tónica, en otro *cartoon* es

⁹⁷ A pesar de la profunda antipatía que sentía por Perón, Lanusse había aceptado su reinserción limitada en la escena política nacional como modo de impulsar la reabsorción de los focos insurgentes esperando que el viejo líder hiciera una condena pública a las llamadas “formaciones especiales” de su movimiento (FAR, FAP y Montoneros). Pero Perón adoptó una postura ambigua y pragmática y no sólo nunca hizo pública la condena a la guerrilla peronista sino que incluso las utilizó estratégicamente para fortalecer su propio capital político.

⁹⁸ Esa referencia remite al viaje realizado por Lanusse a España, en febrero de 1973, con la intención de encontrarse personalmente con Perón y resucitar las “negociaciones”. Dado que el acuerdo no se realizó,

nuevamente Mor Roig quien se burla de Lanusse al sugerirle que sancione la ley de amnistía para quedar bien con el presidente electo (“Tío”, 28/4/73: 16 Pol. en Imagen 7).⁹⁹

Asimismo, una vez que el triunfo de la fórmula peronista se impuso, aparecen varias menciones al poder que detenta en el escenario político su rival, Juan D. Perón, cuya presencia viene a completar la imagen de fracaso y derrota de Lanusse. Así por ejemplo, vemos al propio Lanusse presidiendo una reunión de gabinete en la cual él y todos sus colaboradores en lugar de estar vestidos con los uniformes militares con los que aparecen en todo el resto de los *cartoons*, están ataviados con los elementos que Landrú utiliza para caracterizar a Perón, particularmente una gorra con visera. En este caso, la gorra estaría actuando como elemento metafórico encargado de señalar un cambio de actitud de Lanusse y el gobierno saliente en relación con el líder del peronismo, actitud que es sumamente contrastante con la profunda rivalidad e irreconciliable enemistad característica de ese vínculo (“Gabinete”, 15/3/73: 2 Pol. en Imagen 3). En otro ejemplo, asimismo, vemos a Lanusse junto con Coda y López Aufranc en una reunión de los “altos mandos” en la cual aparece Perón con una gran sonrisa sarcástica para integrarse al grupo de los poderosos que integran los “altos mandos” (“Altos Mandos”, 18/3/73: 17 Inf. Gral. en Imagen 5). También Landrú construye a un Lanusse que ensaya otras estrategias frente a su rival, como la más completa ignorancia e indiferencia al mostrar a Perón visitando el gabinete del todavía presidente de la República quien, de espaldas a la puerta, se fuerza por no darse vuelta ante la llegada de su inesperado visitante, indiferencia que es rematada por la actitud de su asesor quien se atreve a preguntar quién es que desea hablar con el presidente (“Visita”, 21/2/73: 20 Pol.).

A medida que se acerca la fecha prevista para la asunción de Cámpora, Landrú construye varios escenarios en los cuales Lanusse y su entorno ensayan el traspaso del mando. Así, lo vemos practicando la entrega del bastón presidencial ante un maniquí cuya cabeza emula la del presidente electo (“Práctica”, 13/5/73: 7 Pol. en la Imagen 8) o lo vemos ensayando obsesiva y monótonamente las palabras que debe pronunciar en las próximas declaraciones a la prensa: “*se va a entregar el poder el 25 de mayo, se va a entregar el poder*

se inventaron una serie de ceremonias diplomáticas para dar sentido a la curiosa visita de Lanusse a España (O'Donnell, [1982] 1996: 477).

⁹⁹ Es pertinente recordar que la posible amnistía a los presos políticos del régimen era un tema que preocupaba abiertamente a la corporación militar. Así por ejemplo, cuando hacia fines de enero la Junta había pretendido –vanamente– imponer los famosos “Cinco Puntos” a cambio de continuar con el proceso de transición hacia la democracia, había dejado asentado su rechazo a la amnistía política para los presos del régimen que por esos días ya se perfilaba como una de las primeras medidas a tomar por el FREJULI si ganaba las elecciones.

el 25 de mayo, se va a entregar el poder...” como si fuera una forma de autoautoconvencimiento (“Ratificación”, 30/4/73: 20 Pol.).

En otro ejemplo, el humorista pinta a Lanusse acompañado por sus pares de la Junta que, si bien pertenecen al grupo de los militares “leales”, se divierten a costa de su intolerancia por el resultado de las elecciones. En efecto, en alusión a la ceremonia de transmisión de mando, Coda y López Aufranc enuncian: - “No le entendimos bien, general. Nosotros le ponemos la banda presidencial y usted le da el bastonazo ¿o es al revés?” (“Protocolo”, 21/4/73: 12 Pol.). Un poco más adelante, es nuevamente Mor Roig quien, expresando la misma actitud burlona, a menos de una semana de la asunción de Cámpora y ante los últimos recambios realizados en el gabinete, le sugiere a Lanusse: “¿Y si también le solicita a Cámpora la renuncia de presidente electo?” (“Renuncias”, 20/5/73: 11 Pol.).

En suma, las referencias a Lanusse en la obra de Landrú son abundantes y siempre remiten a un personaje que debe enfrentar un escenario muy distinto al que ha previsto y planeado, motivo por el cual personajes anónimos o más frecuentemente personajes provenientes de su entorno íntimo se burlan de él. Estas imágenes de quien se halla derrotado contrastan con los enormes esfuerzos realizados por Lanusse durante estos meses por garantizarse un espacio importante como interlocutor legítimo en el terreno político a pesar de la derrota de sus planes iniciales. El presidente saliente, a través de los discursos proferidos durante los meses de campaña y comicios hasta la asunción de Cámpora, intentó construir una imagen de sí mismo como principal garante en el advenimiento de la *auténtica* y postergada democracia, y se las rebuscó además para hacer aparecer simbólicamente el “triunfo del pueblo argentino” en las elecciones de marzo como el gran éxito de las Fuerzas Armadas y no como su fracaso (Levín, 2004).

Sin embargo, a pesar de que la caricaturización que hace Landrú de Lanusse muestra un personaje que es permanente objeto de la burla ajena, es interesante notar que ninguna de las situaciones que dan el pie para su denigración derivan de sus rasgos de personalidad. Es más, salvo un único ejemplo (en particular, aquel en el cual Lanusse practica el discurso de prensa que debe dar en breve), Lanusse jamás profiere palabra alguna en estas representaciones. De tal modo que la satirización deriva de la dislocación entre el personaje y sus circunstancias, pero no de una degradación de la integridad moral de éste (lo que va a diferir fuertemente con la modalidad de construcción de la caricaturización de Perón que se trabaja un poco más adelante).

De modo que, como puede apreciarse, Landrú jugó una partida ambigua con respecto al régimen: por un lado construyó, mediante la estrategia de metaforización de lo público por lo privado, una imagen degradada del régimen militar que sin embargo, gracias a ese mismo recurso, pudo pasar a primera vista inadvertida. Al mismo tiempo, e inversamente, construyó, mediante la caricaturización, representaciones menos mediatizadas de Lanusse que, por lo mismo, fueron más directas y contundentes pero que, sin embargo, resguardaron al general de ser moralmente degradado.

Probablemente esta actitud de Landrú pueda explicarse por la relativa comodidad con la cual el humorista contó para trabajar durante el período de apertura lanussista, que contrastó fuertemente con los años de la férrea censura impuesta por Onganía a partir de 1966 y que implicó, entre otras cosas, el cierre de su famosa revista *Tía Vicenta*.¹⁰⁰ Incluso Lanusse demostró públicamente un guiño de reconocimiento hacia Landrú al invitarlo, junto con otros humoristas, a un almuerzo protocolar en Olivos¹⁰¹ con motivo de su asunción y enviándole más adelante un telegrama de felicitaciones cuando el humorista ganó el prestigioso premio Moors Cabot - Prestigioso premio internacional entregado a los periodistas que se desempeñan en América Latina por la Escuela de Periodismo de la Universidad de Columbia- (Landrú, 1993).¹⁰² Finalmente, la compartida antipatía visceral hacia Perón debe haber sido otro de los motivos para el tratamiento benévolo del presidente militar en retirada.

Contrariamente, la construcción del retrato de Juan D. Perón fue implacable. A pesar de que Landrú ha repetido en un sinnúmero de oportunidades que él no hace “chistes ni a favor ni en contra sino *sobre*” (AAVV, 1977: 12), el férreo antiperonismo del humorista quedó manifestado en estos retratos así como en la postura que emana a partir de su tematización de los resultados electorales de marzo y septiembre.¹⁰³ Así, a diferencia de la caricaturización de Lanusse, la de Perón muestra un mayor grado de interpretación (o

¹⁰⁰ Según Landrú, durante la época de Lanusse, en la que empezó a trabajar en *Clarín*, tenía una libertad plena. “Los chistes sobre Perón, Isabelita y el coronel Cornicelli –que iba y venía de Puerta de Hierro a Buenos Aires como mensajero de los acuerdos- estaban a la orden del día (Landrú, 1993: 52).

¹⁰¹ Al cual finalmente el presidente de facto no pudo asistir personalmente pero que fue precedido por su ministro Mor Roig.

¹⁰² En esa época, afirma Landrú, “todo el mundo podía hacer humor político sin ser censurado” (AAVV, 1977: 9).

¹⁰³ La serie de caricaturas de Perón se inicia a principios de enero de 1973 y se extienden hasta mayo de ese año -varios días antes de la asunción de Cámpora al gobierno-, momento en el cual tienden a desaparecer. Ver “Superpibe”, 9/1/73: 20-21 Pol.; “Anfitrión”, 20/1/73: 14 Pol.; “Viaje”, 30/1/73: 18 Pol.; “Bucarest”, 7/2/73: 18 Pol., “Declaraciones”, 28/2/73: 20 Pol.; “Regreso”, 2/3/73; “Límite”, 3/3/73; “Escrutinio”, 12/3/73: 25 Pol., “Altos Mandos”, 28/3/73: 17 Inf. Gran.; “Visita”, 21/3/73: 20 Pol.; “Roma”, 24/3/73: 16 Pol.; “Encuentro”, 27/3/73: 22 Pol; y “Viaje”, 9/5/73: 19 Pol. Después van a aparecer escasas referencias en donde su figura es mencionada pero no dibujada y después desaparecen incluso sus referencias.

connotación) en el sentido de que el dibujo distorsiona y exagera mucho sus rasgos, estilos, características y expresiones. En efecto, la caricatura de Perón se construye a partir de la exacerbación de algunos rasgos físicos que construyen una imagen grotesca de quien a pesar de los años quiere parecer joven. En este sentido, Landrú eligió resaltar los desperfectos de un cutis curtido que se confunden con el acné juvenil¹⁰⁴, así como también eligió como vestuario prototípico (e invariante) para Perón un conjunto de ropa *sport* e informal (remera blanca con bordes oscuros, pantalones lisos color negro) que se acompaña con una gorra deportiva blanca con visera (Ver Imágenes 5, 9, 10 y 11). Por si alguna duda quedara acerca de cuál es el matiz que Landrú quiere darle al personaje, existen varias referencias en este grupo de *cartoons* en donde Perón aparece nombrado por el seudónimo de “superpibe”¹⁰⁵ o aparece, por ejemplo, anunciando que iniciará un juicio por plagio al candidato de la Alianza Republicana Federal por elegir como slogan de campaña “Martínez, el presidente joven” (“Superpibe”, 9/1/73: 20-21 Pol.).

Por otra parte, la caracterización de Perón se acompaña en todos los casos sin excepción por una exagerada sonrisa que le ocupa gran parte del rostro, el cual siempre aparece de tres cuartos de perfil posiblemente para resaltar el gesto sarcástico que connota, además, un sentimiento de pretendida superioridad. Asimismo, a diferencia de la caricaturización de Lanusse, en esta serie es mayormente Perón el personaje que profiere las frases en los *cartoons*, siendo que dichas frases, combinadas con la enorme sonrisa característica, contribuyen a la composición de la actitud burlona y superada.

Enorme sonrisa sarcástica, actitud burlona y posición de superioridad son entonces los principales rasgos de personalidad con los cuales Landrú caracteriza a Perón, a lo cual se suma también la alusión a la propensión al engaño del líder del peronismo en tanto en un *cartoon* publicado en el mes de marzo representa a Perón en “inmigraciones”, intentando ingresar al país disfrazado de Isabel Martínez de Perón para no ser reconocido (“Regreso”, 2/3/73, en Imagen 12).

Asimismo, Landrú se esfuerza por resaltar hasta qué punto Perón es el centro de la escena política, opacando no solamente a Lanusse y a la Unión Cívica Radical, sino también al propio Cámpora. De este modo, Landrú escenifica la consigna acuñada por la Juventud Peronista y que acompañó el triunfo del FREJULI en las elecciones de marzo: “Cámpora al gobierno, Perón al poder”. Esto se aprecia, por ejemplo, en los ya comentados *cartoons*

¹⁰⁴ “Siempre le hacía manchitas en la cara [dice el humorista], que al parecer eran muy notorias viéndolo de cerca; según dicen las tenía desde joven, cuando en ocasión de un viaje a los Alpes el sol de la montaña le produjo esa alergia...” (Landrú, 1993: 54).

¹⁰⁵ “Superpibe”, 9/1/73: 20-21 Pol.; “Roma”, 24/3/73: 16 Pol.; “Encuentro”, 27/3/73: 22 Pol.

“Gabinete” y “Altos Mandos” en los cuales, por un lado, se ha señalado cómo, en el primero, la gorra blanca con visera, característica de la construcción caricaturesca de Perón, es empleada por Landrú para referir a cierta actitud de sumisión de Lanusse y el resto de la Junta militar con respecto al líder del peronismo.¹⁰⁶ Es interesante destacar que dicho *cartoon* acompaña una noticia que informa sobre la próxima reunión “que seguramente mantendrá Cámpora con el ex presidente antes de asumir” (“Prematuras especulaciones”, 15/3/73: 2 Pol.) mientras que en el dibujo de Landrú no se representa al presidente electo sino, a través de la gorra, al líder del peronismo. Del mismo modo, en “Altos Mandos”, es nuevamente la figura de Perón, esta vez corporizado a través de la caricatura, la que aparece en lugar de la de Cámpora.¹⁰⁷

Así, la idea que se repite en toda esta serie de *cartoons* es más bien la de un personaje que por un lado se esfuerza por aparentar una juventud que no tiene y, por otro, se jacta de un poder que sabe que detenta. La caracterización de Perón es sin dudas más cruda y descarnada que la realizada en el caso de Lanusse, puesto que se construye a partir de referencias sarcásticas relativas al proceso de degradación física de Perón, por entonces anciano de 78 años y de endeble salud, como así también a ciertos rasgos de su personalidad (hipocresía, sarcasmo, tendencia al engaño) que pintan una moralidad también degradada.

El contrapunto entre las representaciones de Lanusse y Perón se completa con la caricaturización de otras figuras relevantes del escenario político, como el candidato y luego presidente electo por el FREJULI, Héctor Cámpora y el líder de la Unión Cívica Radical, Ricardo Balbín.

A pesar de ser un personaje secundario de la escena política, Cámpora va a aparecer con mayor frecuencia que Lanusse y Perón en los trazos de Landrú¹⁰⁸ aunque la fuerza de

¹⁰⁶ Es de destacar que el recurso de la visera va a ser utilizado por el humorista en otras ocasiones, por ejemplo para caracterizar la actitud del radicalismo, y particularmente de Balbín, su principal referente, quien va a aparecer, a pocas semanas de la asunción de Cámpora, portando el prototípico gorro de Perón (“Balbín”, 9/5/73: 18 Pol.). Y serán incluso las más altas figuras militares, particularmente el general Jorge Carcagno (oficial de infantería de tendencia nacionalista que había mostrado sus simpatías a los rebeldes durante el Cordobazo, designado por Héctor Cámpora como comandante en jefe del Ejército), las que, una vez producida la transmisión de mando de Lanusse al peronismo, aparezcan “peronizadas” de ese modo (“Comandante”, 9/5/73: 28/5/73: 18 Pol.).

¹⁰⁷ Esto replica la actitud del propio Lanusse, quien a lo largo de sus discursos construyó la imagen del contrincante a partir de Perón y no de Cámpora, que fue relegado a un lugar completamente marginal desde su óptica (Levín, 2004).

¹⁰⁸ Ver “Aval”, 17/1/73: 23 Pol.; “Justicia Electoral”, 19/1/73: 18-19 Pol.; “Viaje”, 25/1/73: 22-23 Pol.; “Cámpora”, 26/1/73: 22 Pol.; “Agresividad”, 5/2/73: 14 Pol.; “Reportaje”, 10/2/73: 17 Pol.; “Elección”, 14/2/73: 18 Pol.; “Límite”, 3/3/73; “Porcentaje”, 14/3/73: 15 Pol.; “Encuentro”, 27/3/73: 22 Pol.; “Poder”, 28/3/73: 20 Pol.; “Audiencia”, 30/3/73: 24 Pol.; “Saludo”, 3/4/73: 23 Pol.; “Invitación”, 4/4/73: 23 Pol.;

su personaje caricaturesco será indudablemente mucho menor. Al igual que en el caso de aquellos, su caricaturización tendrá una breve duración y desaparecerá prácticamente del espacio humorístico del diario antes de su asunción como presidente.¹⁰⁹

En los trazos del humorista Cámpora aparece avejentado, calvo, y con una prominente nariz que contrasta con el resto de los elementos que componen su cara, que son chicos y poco detallados. Las espesas y caídas cejas que enmarcan sus pequeños ojos le dan un aire nostálgico y tímido. Con una expresión en los labios que no termina de definirse, un pequeño bigote, incipiente barba y pequeñas arrugas en su frente, Cámpora siempre aparece de perfil (lo que resalta el tamaño de su nariz) y ataviado formalmente con saco (generalmente oscuro) y corbata, y pantalones de vestir, muchas veces a rayas -no muy distinto del que suele aparecer en las fotos de la época- y con un aire *demodé* (ver Imágenes 8, 10, 13, 14 y 15) que contrasta ampliamente con el vestuario exageradamente informal asignado a Perón. Este conjunto de rasgos construyen la imagen de un personaje anticuado, inseguro, dubitativo y temeroso, rasgos de carácter que se suman a los referidos aires de nostalgia y timidez. Por otra parte, muchas veces estos rasgos son reforzados por el componente textual de los *cartoons*. Así, vemos por ejemplo al personaje en cuestión con cara de preocupación comentando ante un asesor, en plena campaña electoral, “*No me impugnaron... ¿Ahora qué hago?*” (“Justicia Electoral”, 19/1/73: 19 Pol. en Imagen 14).

Si bien la caricaturización de Cámpora es en cierto modo más indulgente que la elaborada a propósito de Perón, ambas componen un cuadro bastante poco atractivo sobre la fuerza electoralmente victoriosa acorde con el antiperonismo del humorista y su manifiesta voluntad de tomar distancia del presidente electo.¹¹⁰ Ambas caracterizaciones van a desaparecer de las páginas de *Clarín* en torno al momento de la asunción de Cámpora, seguramente por las reticencias que ambas personalidades mostraron en relación con las caricaturas de Landrú y debido a que durante el camporismo comenzó cierta censura

“Carteras”, 16/4/73: 12 Pol.; “Poder Judicial” 8/5/73: 21 Pol.; “Obsesión”, 11/5/73: 21 Pol.; “Práctica”, 13/5/73: 7 Pol.; “Panorama”, 26/5/73: 6 Pol.; “Embajada”, 29/10/73: 16 Pol.; “Cola”, 13/11/73: 15 Inf. Gral.; “Tío”, 17/2/74: 19 Pol. y “Cámpora”, 2/3/76: 4 Pol.

¹⁰⁹ En efecto, Cámpora aparecerá al día siguiente de su asunción, secundado por Solano Lima, ante un mapa de la Argentina colgado al revés, comentando lo difícil que va a ser arreglar el país (“Panorama”, 26/5/73: 6 Pol.) y a principios de julio a propósito de la política de austeridad económica (“Austeridad”, 1/7/73: 11 Eco.), y después desaparecerá completamente en el transcurso de su mandato, para aparecer tan sólo cuatro veces más hasta su total desaparición en las antecámaras del golpe de marzo de 1976.

¹¹⁰ Al parecer, en ocasión del viaje de Cámpora a Madrid para hacer los arreglos relacionados con el regreso de Perón a la Argentina, Alberto María Fonrouge, dirigente del conservadurismo popular entonces aliado con al FREJULI, encargó a Landrú un dibujo a gran escala que tuviera la leyenda “bienvenido tío Cámpora” para recibirlo en el aeropuerto y en distintos lugar de la ciudad. Según cuenta el propio Landrú el pedido no fue aceptado “ya que prefería no embanderarme. [Fonrouge] lo entendió y por suerte puede zafar...” (Landrú, 1993: 52).

relacionada con al género que fue profundizada más tarde por la gestión de Perón. Según cuenta el propio Landrú, durante la presidencia de Cámpora tuvo que comenzar a cuidarse en su labor en *Clarín* ya que “un secretario de prensa de Cámpora hizo llegar a *Clarín* una nota de protesta porque dibujaba al Presidente con muchas arruguitas en el mentón” (Landrú, 1993: 52). Cuando Perón asumió la presidencia inició una importante política de censura a la prensa que significó el inicio de un largo proceso de clausuras y cierres en los espacios culturales que afectaron, entre otros, al género humorístico.

La composición caricaturesca de las principales figuras del escenario político transicional se completa con la representación de Ricardo Balbín, líder de la Unión Cívica Radical, cuya caricatura es más frecuente¹¹¹ y de más largo aliento que las de Lanusse, Cámpora y Perón.¹¹² A pesar de que la referencia al entonces líder del radicalismo es verdaderamente prolífica y no presenta interrupciones, su caricatura es bastante sencilla y en cierta medida superficial en tanto y en cuanto no revela nada de sus rasgos de personalidad sino que fundamentalmente se construye a partir de la difícil posición del radicalismo en el escenario electoral y político del 1973.

En este caso, la construcción del personaje está realizada a partir de la exageración de ciertos rasgos de su rostro, particularmente los ojos rasgados, que Landrú exagera hasta hacer asemejar a su personaje con un oriental, tomando este aspecto como puntapié para construir una gran cantidad de chistes.¹¹³

El tema a propósito del cual se construyen casi todas las situaciones humorísticas están relacionados con los contextos electorales de marzo y septiembre en donde Balbín aparece sobre todo concentrado en las posibilidades que puede depararle una segunda

¹¹¹ “Periodista”, 23/1/73: 21 Pol.; “Poroto”, 2/2/73: 18 Pol.; “Balbín”, 9/2/73: 19 Pol.; “Elección”, 14/2/73: 18 Pol.; “Carnaval”, 7/3/73: 24 Pol.; “Balbín”, 12/3/73: 24 Pol.; “Previsión”, 15/3/73: 13 Pol.; “Radicales”, 22/3/73: 20 Pol.; “Balbín”, 9/5/73: 18 Pol.; “Balbín”, 14/6/73: 22 Pol.; “Instrumentos”, 26/7/73: 27 Pol.; “Previsor”, 17/9/73: 20 Pol.; “Esperanzas”, 23/9/73: 16-17 Pol.; “Éxito”, 25/9/73: 23 Pol.; “Pregunta”, 10/11/73: 15 Pol.; “Cola”, 13/11/73: 15 Inf. Gral.; “Balbín”, 25/11/73: 21 Pol. para los meses de las transiciones institucionales y hasta finales de 1973.

¹¹² En efecto, en su caso la caricaturización no se va a detener hacia mediados fines de 1973 sino que continuará hasta las antecelas del golpe de estado aunque con una tendencia claramente decreciente entre los años 1974 y 1975. Ver “Cuña”, 30/1/74: 16 Pol.; “Balbinistas”, 20/1/74: 17 Pol.; “Confusión”, 9/3/74: 7 Eco.; “Frutas”, 30/3/74: 14-15 Pol.; “Méritos”, 14/3/74: 23 Pol.; “Balbín”, 10/4/74: 20 Pol.; “Chino”, 20/4/74: 10 Inf. Gral.; “Bombo”, 22/4/74: 16 Pol.; “Balbín”, 27/5/74: 16 Pol.; “Chino”, 24/7/74: 17 Pol.; “Balbín”, 21/10/74: 25 Pol.; “Audiencia”, 24/10/74: 19 Pol.; “Balbín”, 10/11/74: 25 Pol.; “Radicales”, 7/12/74: 17 Pol.; “Celos”, 20/12/74: 26 Pol. para el año 1974, “Duda”, 23/3/75: 21 Pol.; “Balbín”, 2/9/75: 8 Pol. y “Entrevista”, 1/10/75: 7 Pol. para 1975 y “Mensaje”, 18/3/76: 9 Pol.; “Marcha”, 21/3/76: 8 Pol.; y “Laberinto”, 23/3/76: 5 Pol. para 1976. A partir del golpe, su caricatura va a desaparecer por un tiempo prolongado, hasta diciembre de 1979 (“Balbín”, 24/12/79: 6 Pol.).

¹¹³ Vale la pena recordar que a Ricardo Balbín solían mencionarlo como “el chino”, de modo que el recurso utilizado por Landrú remitía a directamente al apodo del líder radical.

vuelta electoral¹¹⁴, junto con otras varias referencias a la oratoria política en campaña. Sin embargo, una vez que Perón asume la presidencia y hasta finales del período peronista, el tema que se instala como central en el escenario caricaturesco tiene que ver con la ambigua política opositora ejercida por el radicalismo en relación con el oficialismo. Así, en una serie bastante larga de referencias, que ciertamente comienza a poco de la asunción de Cámpora pero se vuelve mucho más nutrida una vez llegado Perón al gobierno, Landrú apela a diversos recursos para mostrar los intentos de acercamiento de Balbín al peronismo y su tibia posición opositora. Por ejemplo, utiliza el recurso de caracterizarlo con la gorra blanca de Perón (“Balbín”, 9/5/73: 18 Pol. en Imagen 16) como así también tocando el bombo, emblema de la militancia peronista (“Instrumentos”, 27/6/73: 27 Pol. “Bombo”, 22/4/74: 16 Pol. en Imagen 17) o combinado ambos recursos (“Balbín”, 10/4/74: 20 Pol. en Imagen 18). Asimismo, mediante el componente textual de diversos *cartoons*, Landrú alude a las inclinaciones peronistas de Balbín, como por ejemplo dando a entender que es merecedor de la “medalla peronista” (“Méritos”, 14/3/74: 23 Pol.); a frecuentes alusiones a la falta de identificación entre el líder del radicalismo y el rol opositor¹¹⁵ o, finalmente, siendo incluido por Bittel en la letra de la marcha peronista —“*Balbín, Balbín, que grande sos...*”— (“Marcha”, 21/3/76: 8 Pol.).

La caricaturización del líder del radicalismo viene así a completar un cuadro político, constituido básicamente por dos partidos rivales, el peronismo y la UCR, y protagonizado por los “viejos astros de la política” (Cavarozzi, 1983: 50), al cual se integran Lanusse, que aparece como un contrincante más, en igualdad de condiciones que Perón y Balbín (de hecho, más allá de su uniforme militar, Lanusse es presentado como un político más que actúa y participa en la escena como el resto en la competencia por el poder) y Héctor Cámpora.¹¹⁶

¹¹⁴ Es pertinente considerar que esas elecciones se regían por un sistema de doble vuelta, con los dos candidatos más votados, en caso de que ninguno de ellos hubiera obtenido la mayoría absoluta. A pesar de que el peronismo obtuvo el 49,59% de los votos, luego de varios días de deliberaciones y suspenso, los radicales, que habían conquistado tan solo el 21%, decidieron abstenerse de la segunda vuelta en reconocimiento del aplastante triunfo obtenido por los peronistas. Originalmente el sistema fue ideado por Lanusse previendo un escenario bastante probable en el cual peronismo no alcanzaría la mayoría absoluta, lo que le otorgaría nuevas posibilidades de convertirse en presidente constitucional captando el voto de todos los antiperonistas en la segunda vuelta (O'Donnell, [1982] 1996: 393).

¹¹⁵ Ver “Audiencia”, 24/10/74: 19 Pol.; “Radicales”, 7/12/74: 17 Pol.; “Celos”, 20/12/74: 26 Pol.; “Duda”, 23/3/75: 21 Pol.; “Balbín”, 2/9/75: 8 Pol. y “Entrevista”, 1/10/75: 7 Pol.; “Posiciones”, 12/12/75: 10 Pol.).

¹¹⁶ Secundariamente, Landrú va a incorporar referencias a Vicente Solano Lima, candidato a vicepresidente por el FREJULI en las elecciones de marzo, quien va a aparecer siempre como personaje segundón y caracterizado a partir de la exageración de su baja estatura, dando muchas veces la apariencia más de una mascota de los personajes centrales o a los cuales debe subordinarse, como Cámpora, que a una figura con entidad propia (en Imagen 15). Ver otras caricaturas de Solano Lima en Viaje”, 25/1/73:

En cambio, otras figuras que actúan en la escena política del momento¹¹⁷ van a tener un lugar más bien secundario a partir de escasas referencias y dibujos. Tal es el caso, por ejemplo, del Brigadier Ezequiel Martínez, líder de Alianza Republicana¹¹⁸ y Francisco Manrique, líder de la Alianza Popular Federalista¹¹⁹ (fuerzas estas últimas que, en el contexto de las elecciones de marzo de 1973, se disputaron el apoyo de varios partidos menores y fuerzas provinciales) así como la de Rodolfo Frigerio, líder del desarrollismo, quien aparece una única vez y más bien desdibujado tras la identidad y el apoyo de su movimiento al FREJULI¹²⁰ y la de otros personajes del arco radical, tales como Carlos Humberto Perette¹²¹, presidente del bloque de senadores radicales, Fernando De la Rúa¹²², ganador, por entonces, de las elecciones en Capital Federal, Arturo Illia¹²³ y Ricardo Alfonsín, quien ya aparece rivalizando el liderazgo de Balbín.¹²⁴ Del mismo modo, las fuerzas y alianzas políticas aparecen sumamente opacadas en los escenarios que recrea el humorista, tanto las vinculadas con las corrientes de izquierda y centro izquierda¹²⁵, como las fuerzas representativas de la derecha,¹²⁶ aunque también es muy austero el tratamiento dado al FREJULI.¹²⁷ En todos estos casos, se trata de alusiones más bien descriptivas, que no distinguen ni en recursos ni en contenidos textuales entre las fuerzas de izquierda y las de derecha. Este conjunto de actores y agrupaciones secundarias aparecerán más bien

22-23 Pol.; “Preparativos”, 14/3/73: 8 Pol.; “Saludo”, 3/4/73: 23 Pol.; “Espectáculo”, 7/4/73: 14 Pol.; “Subversión”, 8/4/73: 7 Pol.; “Tamaño”, 13/4/73: 21 Pol.; “Panorama”, 26/5/73: 6 Pol.; “Universidad”, 14/4/74: 14 Inf. Gal. y “División”, 3/7/73: 16 Pol.

¹¹⁷ En el contexto electoral surgieron candidaturas de varios partidos pequeños y alianzas electorales que pretendieron, por una parte, ser suficientemente atractivas para el caudal de votantes y, al mismo tiempo, aparecer como garantía suficiente para las Fuerzas Armadas y la gran burguesía: Francisco Manrique, hasta entonces Ministro de Bienestar Social de Lanusse, Álvaro Alzogaray por el Partido Nueva Fuerza, el brigadier Ezequiel Martínez, candidato apoyado por Lanusse y condenado a competir con la Nueva Fuerza un caudal de votos ciertamente muy ralo, Oscar Alende y Horacio Sueldo, líderes de desprendimientos del radicalismo y de la democracia cristiana respectivamente que articularon, con el apoyo del Partido Comunista, una fórmula que competiría por los votos del campo de la izquierda (O'Donnell, ([1982] 1996: 397-98).

¹¹⁸ Ver “Acuerdo”, 16/01/73: 23 Pol.; “Proselitismo”, 7/1/73: 15 Pol.; “Señora Gorda”, 1/2/73: 18 Pol.

¹¹⁹ Ver “Espacio”, 4/2/73: 17 Pol.

¹²⁰ Ver “Confusión” 24/01/73: 21 Pol.

¹²¹ Caracterizado de modo similar a Solano Lima. Ver “Poroto”, 2/2/73: 18 Pol.; “Balbín”, 9/2/73: 19 Pol.; “Cola”, 13/11/73: 15 Pol.; “Senador”, 26/11/73: 18 Pol.; “Reforma”, 3/12/73: 16 Pol. y “Tamaño”, 6/12/73: 25 Interior.

¹²² Ver “Proselitismo”, 4/9/73: 22 Pol.

¹²³ “Illia”, 15/7/73: 18 Pol. y “Cola”, 13/11/73: 15 Pol.

¹²⁴ Ver “Pregunta”, 10/11/73: 15 Pol.

¹²⁵ Ver “Comunismo”: 19/3/73: Pol.; “Alende-Sueldo”, 17/02/73: 16 Pol.

¹²⁶ Ver “Ballotage” 15/1/73: 16 Pol. para el caso de la Unión Popular y Propaganda” 13/3/73: 6 Pol sobre Nueva Fuerza. Es de destacar que al estar trabajando la política a nivel nacional, dejó de lado algunos chistes referidos a la política electoral de las distintas provincias.

¹²⁷ En pleno contexto electoral, las menciones al FREJULI son sumamente escasas y muy aisladas, tratándose en su gran mayoría de juegos de palabras en las que “frejuli” reemplaza a “frijoles” o similares o referidos a la posición de algunos miembros de la alianza, particularmente al desarrollismo y a Rogelio Frigerio. Ver, por ejemplo, “Confusión”, 24/1/73: 21 Pol., “Porotos”, 26/1/73: 11 Eco, “Cámpora”, 26/1/73: 22 Pol., “Poroto”, 2/2/73: 18 Pol., y “Acción Judicial”, 18/2/73: 14 Pol.

como una suerte de decorado en el cual se recorta la escena principal que es, a los ojos de Landrú, el duelo entre dos generales, Lanusse y Perón, secundados por Cámpora y Balbín.

Podría afirmarse que Landrú traza un escenario más bien tradicional, caracterizado por partidos políticos rivales en donde incluso el tratamiento que hace de la figura Lanusse y de los militares no tiene ninguna diferencia con el de los partidos y personajes políticos, como tampoco la hay en la construcción de representaciones sobre los partidos o tendencias de izquierda y los de derecha. En otras palabras, de sus trazos se desprende un escenario político protagonizado por fuerzas políticas y fuerzas militares casi en igualdad de condiciones o, incluso, donde los militares aparecen subordinados a las fuerzas políticas.

Las temáticas centrales que aborda Landrú en el contexto de las elecciones de marzo tienen que ver con los intentos de los militares de poner trabas al desempeño del FREJULI en el proceso electoral.¹²⁸ También realiza varias referencias al ballottage, a veces genéricas¹²⁹ y otras relativas a la postura de Balbín y la UCR con respecto al tema,¹³⁰ aunque se destaca como motivo el manejo y uso de las urnas electorales, que en algunos casos aparecen mal limpiadas y en cuyo interior se encuentran fórmulas electorales de épocas pasadas (“Recuento”, 12/3/73: 26 Pol.), mientras que en otras ocasiones se las muestra habitadas por pantomimas de Perón que emergen cual muñeco de resorte (“Escrutinio”, 12/3/73: 25 Pol. en Imagen 11) o por fiscales militares que se hallan escondidos en su interior (“Fiscal”, 12/3/73: 18 Pol. en Imagen 19), o especialmente preparadas para el voto de los radicales, al presentar una ranura en diagonal que asemejan los rasgos orientales con los cuales Landrú caracteriza a Balbín (“Balbín”, 12/3/73: 24 Pol.).

Finalmente, es de destacar que Landrú no construye ninguna representación relativa al triunfo del peronismo y permanece indiferente al clima de festejo y movilización popular que tales procesos movilizaron.

¹²⁸ Al respecto se destacan “Acción Judicial” (18/02/73: 14 Pol.), donde Landrú apela al recurso de tomar el sentido literal de “frente” (y de llevar este sentido al dibujo) para desprestigiar a Gervasio Colombes, Ministro de Justicia que cumplió la orden del gobierno de encauzar acciones judiciales contra el FREJULI por la difusión del slogan “Cámpora al gobierno, Perón al poder” y por la presunta propiciación de la violencia mediante su caricaturización a partir del exagerado tamaño de su frente calva. El recurso de la frente grande volverá a aparecer en el chiste que ocupa la página central de *Clarín* destinada a la política precisamente el día de las elecciones cuando un hombre de frente grande, que está a punto de entrar al cuarto oscuro, le dice a su mujer: “*¿Me podrías prestar tu peluca, querida? Tengo miedo de que me impugnen el voto*” (11/3/73: 15 Pol.). Lo interesante, en este caso, no es tanto el recurso elegido por Landrú para referir al Frente o a los motivos de la presunta impugnación, sino el hecho mismo de que el propio día de los comicios el fantasma de la impugnación al FREJULI retoma su presencia en la escena política (ver también “Justicia electoral”, 19/1/73: 18-19 Pol. y “Agresividad”, 5/2/73: 14 Pol., que se comentan un poco más abajo).

¹²⁹ Ver “Ballottage”, 6/3/73: 12 Pol.

¹³⁰ Ver “Radicales”, 22/3/73: 20 Pol.

En cuanto al segundo proceso electoral, aquel que llevó a la fórmula Perón-Perón a la presidencia en septiembre de 1973, se destacan algunos puntos que divergen con las representaciones del proceso electoral de marzo, además de la obvia desaparición de Lanusse y los militares del escenario. En primer lugar, si bien existen referencias a fuerzas políticas secundarias, éstas aparecen mucho más empobrecidas aún que en el caso de las elecciones de marzo y únicamente muestran como figura a Francisco Manrique¹³¹ habiéndose borrado completamente las alusiones a las fuerzas identificadas con la izquierda. Por otra parte, como se ha dicho, también ha desaparecido la caricaturización de Perón y de otros líderes del peronismo, por lo que las alusiones a la campaña electoral peronista en esta ocasión se construyen a partir de la inclusión en los dibujos de las siglas y simbología del movimiento como la representación de pintadas callejeras¹³² o la utilización de recursos metonímicos que trasladan, por ejemplo, la emblemática “V” del movimiento a la posición adoptada por antenas televisivas (“V”, 1/7/73: 20 Pol.). Una sola excepción a esta regla permite reencontrar la caricaturización de Perón, esta vez relacionada con el proceso de selección del compañero de fórmula presidencial, en medio de una encrucijada en la que diversos caminos lo conducen a distintos destinos -Cámpora, Balbín, la figura genérica de un militar, López Rega y su esposa, María Estela Martínez de Perón¹³³- (“Entretenimiento”, 24/7/73: 19 Pol. en Imagen 20).

Asimismo, la mirada más descarnada que Landrú había mostrado a propósito de los comicios de marzo, en este caso aparece un tanto desplazada al encontrarse un único *cartoon* que connota cierta ironía crítica con respecto a los tópicos recurrentes del discurso peronista, en el que el humorista representa en una “escuela para políticos” un conjunto de estudiantes que siguen de cerca la clase de un docente quien señala en un pizarrón la “frase que deben aprender de memoria para contestar en los próximos reportajes”: “bueno, yo creo fundamental que la coyuntura en que se encuentra el país exige modificar las estructuras y obtener así la liberación que aplaste los monopolios y termine con el imperialismo colonialista opresor” (“Clase”, 20/7/73: 16 Pol.). Lo destacable, en este caso, no es únicamente que éste sea el único ejemplo que ironice sobre ciertos rasgos del peronismo sino que, además, los elementos de dicho discurso componen en realidad los tópicos centrales del discurso hegemónico representativo tanto del peronismo como de intelectuales y políticos vinculados con el desarrollismo, el progresismo y algunas posturas radicalizadas.

¹³¹ Ver “Error”, 22/8/73: 23 Pol.; “Operación”, 3/9/73: 17 Pol.

¹³² Ver “Fórmula”, 28/7/73: 18 Pol.; “Perón – Perón”, 2/9/73: 29 Pol.

¹³³ Es de destacar que esta caricaturización es la única representación directa de “Isabelita” en todo el período. Ver un poco más adelante).

En suma, vemos en este conjunto de representaciones que Landrú ya no se acerca directamente al peronismo sino que lo hace de modo indirecto y que la única referencia relativamente irónica revierte además sobre otras fuerzas políticas extra peronistas. En cambio, el tratamiento de Balbín y la UCR es bastante similar al anterior, resaltando en esta ocasión la postura de resignación del líder radical ante el segundo puesto al que lo han arrojado los resultados electorales e insistiendo con el tópico de las especulaciones en torno a una posible segunda vuelta.¹³⁴ Incluso luego de la comunicación de los resultados electorales Landrú trabaja el triunfo del peronismo de modo indirecto, mostrándolo no como un éxito de Perón sino como el fracaso de Balbín, quien planea, junto a su esposa, presentarse en los próximos comicios con la fórmula Balbín-Balbín (“Éxito”, 25/9/73). De modo que si la instalación del peronismo en el poder restringe la libertad de expresión del humorista –lo que se aprecia fundamentalmente en el abandono de la caricaturización de los principales personajes de esa fuerza-, Landrú se guarda la libertad de reinterpretar a su manera el triunfo de la fórmula Perón-Perón restando relevancia y legitimidad (ocupa el gobierno gracias al fracaso de otro) a la inmensa representatividad de la misma.

1.2. La alegría peronista en clave de humor. Los humoristas de la contratapa frente la postura oficial de *Clarín*

Contrastando con la postura crítica y antiperonista de Landrú, en la contratapa del diario *Clarín* Clemente y el mago Fafa introdujeron referencias explícitas al clima de festejo colectivo y revelaron, asimismo, una activa participación de Caloi y Bróccoli en dichos festejos.¹³⁵

En efecto, la jornada del 25 de mayo, día de la asunción de Héctor Cámpora, fue una jornada de festejo y júbilo popular. La Plaza de Mayo y la Plaza de los Dos Congresos fueron ocupadas por una multitud que según los cálculos superó el millón de personas que se reunieron para festejar el retorno de la democracia y el triunfo del peronismo. Los militares, abucheados y agredidos por las multitudes, se retiraron humillados de la escena. Ese día, y ante la presencia del presidente socialista chileno, Salvador Allende, y del comunista Dorticós, presidente de Cuba, Cámpora ofreció un discurso de asunción verdaderamente comprometido en el cual no se privó de halagar a la “juventud maravillosa” –en alusión al ala radicalizada del peronismo- y se comprometió en nombre de los mártires de la dictadura a trabajar por la pacificación y la reconstrucción nacional.

¹³⁴ Ver “Instrucciones”, 21/8/73: 23 Pol.; “Previsor” 17/9/73: 20 Pol.; “Esperanzas”, 23/9/73: 16-17 Pol.

¹³⁵ Los otros humoristas de la contratapa, en cambio, mantuvieron una actitud más distante.

Si bien no hubo ningún tipo de pronunciamiento político partidario por parte de los humoristas de la contratapa luego de la comunicación de los resultados de los comicios de marzo (omisión que probablemente responda a que la nacionalización de la contratapa se había concretado tan solo cuatro días antes de la realización de los comicios y que por tanto no haya habido suficiente tiempo como explorar los límites de lo permitido), Caloi no se reprimió de festejar la asunción de Héctor Cámpora a la presidencia. Así, en una breve serie que comienza el propio 25 de mayo vemos aparecer a Clemente subido al gorro de Bartolo y hablando por teléfono con su conciencia, a la cual instruye: “*Debes ponerle una cinta azul y blanca al tranvía, sentir tu corazón como un bombo y enfilarse pa’ plaza mayo*” rematando: “*Fue un mensaje de la vos de la conciencia política*” (Caloi, 25/5/73: 43).¹³⁶ Al día siguiente Caloi continúa los festejos en una tira en la que aparece el mítico tranvía avanzando por unas sinuosas vías que aparecen como metáfora de la curda producida por los festejos de la víspera (26/5/73: 39). La serie culmina el 27 de mayo cuando se ve al vagón del tranvía volando por los aires mientras que una voz que festeja a los gritos: “*¡¡Despegamos!!*”, apareciendo en el siguiente panel la cabeza de Clemente asomada por la ventanilla del tranvía y diciendo mientras mira hacia abajo el paisaje que ha quedado empequeñecido por la distancia: “*creo que el país viene con nosotros*”, en una clara y explícita muestra de optimismo que acompaña los sentimientos expresados por las multitudes en los actos del 25 de Mayo (27/5/73: 43 en Imagen 21).

Con menos exaltación partidaria pero mostrando igual optimismo, Bróccoli hace aparecer al Mago Fafa en una tira publicada a principios de mayo lanzando una bola en el bowling y pensando mientras hace un *strike*¹³⁷: “*O sea que el bowling viene a ser algo así como un cambio de gobierno*” (3/5/73: 43). Sin embargo este optimismo no oculta cierto grado de preocupación por la magnitud de la tarea sumida, preocupación que se manifiesta cuando pocos días después aparece Fafa instruyendo a Rodolfo acerca de la necesidad de crear un Ministerio de Magia para solucionar los “problemas urgentes” de la población: “*Con el ministerio de magia -dice al conejo-, en dos días se arregla todo*”; y remata sonrojado, luego de imaginarse en el sillón ministerial aquejado por tres millones de demandantes: “*Bueno, bah... digamos... en dos años...*” (06/05/73: 43).

Pero lo que prima ante todo en estos *cartoons* de Bróccoli es la inocultable alegría. Así, el 25 de mayo el humorista ocupa su espacio en la página de la contratapa con una tira

¹³⁶ Es interesante notar en este ejemplo algo que se repetirá más adelante en la obra de Caloi: la superposición entre elementos emblemáticos del peronismo (en este caso el bombo) con elementos representativos de la nación (en este caso la cinta azul y blanca).

¹³⁷ Se dice cuando en el bowling se logra derribar todos los palos en un sólo lanzamiento de pelota.

que muestra a Fafa con una escarapela en la galera y una enorme sonrisa en su rostro (que deja entrever incluso una gran dentadura blanca), que adjudica a que “¡Hoy es el día de la patria! ¡Un nuevo aniversario del veinticinco de mayo!” mientras que en el siguiente panel, con las mejillas sonrojadas, adjudica su alegría, ante la insistencia de Rodolfo de saber qué otra cosa lo tiene tan contento, al cambio de gobierno (25/5/73: 43). Tal vez el mejor ejemplo del optimismo de Bróccoli sea una tira del 31 de mayo en la cual mientras el mago camina por la calle se sienten ruidos (*crak, crij, crrrgh*) y Fafa con cara de satisfacción piensa que “*están cayendo ciertas estructuras*” (31/5/73: 43).

En contraposición con estos explícitos festejos y expresiones partidarias que el diario publica en su contratapa, la postura oficial de *Clarín* se mantendrá mucho más cauta, amparada siempre en el escudo de la doctrina desarrollista. En efecto, tras haber mantenido un inquebrantable silencio durante el período de campañas electorales, se pronunció de modo sumamente prudente luego de la comunicación de los resultados durante los meses de marzo y abril. Sólo a posteriori, una vez que los comicios fueron consumados, el diario se pronunció sobre el tema sin abandonar su cautelosa evasiva: “no es (...) nuestra función juzgar los resultados electorales” –“no nos corresponde hacer un juicio de valor sobre la tendencia seleccionada o sobre si quienes la encarnan traducirán en los hechos la voluntad popular expresada” (“Las tendencias y los partidos”, 13/3/73).¹³⁸ Por lo tanto, y tras resaltar el hecho de que siempre es positivo que la voluntad popular se exprese, el diario advierte sobre el peligro de que los comicios impulsen una indeseable restauración de una forma política inoperante. Asimismo, a partir de la distinción entre forma y sustancia, se señala que la solución a los males del país no se garantiza por el retorno de las formas institucionales sino por la rapidez y decisión con que el nuevo gobierno encare una política de transformación económica y social. Y este argumento es recurrente en el espacio editorial: el cambio institucional sólo genera expectativas de mejora en tanto y en cuanto el nuevo gobierno asuma la tarea de la transformación económica de la Argentina.

Sin embargo, apenas un mes más tarde la línea editorial va a manifestar un cierto acercamiento al FREJULI¹³⁹ aunque subordinado a la advertencia al nuevo gobierno de que

¹³⁸ Y esta evaluación conlleva, por un lado, una apreciación de los años del gobierno militar así como también una mirada global de la nueva etapa que se abre. Sobre la llamada Revolución Argentina, el diario enfatiza un “inegable consenso popular” por “modalidades distintas de las formas tradicionales de nuestra democracia” (“La apertura de una nueva etapa”, 12/3/73) aunque advierte que el “programa revolucionario”, surgido a caballo de una crisis de las agrupaciones políticas, “finalmente no satisfizo las expectativas que había suscitado” (“Las tendencias ...”, cit.)

¹³⁹ *Clarín* expresa que “reafirmando una vez más su línea doctrinaria, alienta con simpatía desde su tribuna al Frente de Liberación Nacional. Y lo hace como órgano periodístico independiente, objetivo e

su “responsabilidad consiste en llevar a la práctica aquello que apoya la inmensa mayoría de la población que está de acuerdo con lo que hay que hacer” (“Esperanzas ante un nuevo capítulo de nuestra historia”, 17/4/73: 8) y que no es otra cosa que el plan de desarrollo por el cual el diario pregona desde sus editoriales.¹⁴⁰

Va a ser recién en el contexto de la asunción de Héctor Cámpora que los editorialistas de *Clarín* manifiesten una mayor simpatía, aunque mediatizada, por el gobierno electo. En realidad, lo que la línea editorial ve con buenos ojos no es ni el partido triunfante ni el presidente electo (aunque parecería ser que éste resulta a los editorialistas bastante más potable que aquel) sino el carácter “concertacionista” del nuevo gobierno, que no sólo ha impulsado un “acuerdo para la reconstrucción nacional” sino que además ha recibido una amplia y representativa adhesión de distintos sectores de la política (“Un promisorio punto de partida”, 25/5/73: 10).¹⁴¹ Asimismo, se valora que el flamante gobierno ha concitado un amplio protagonismo del “Pueblo [el cual en la jornada del 25 de mayo] se fundía con el Gobierno en la misma aspiración de reconstrucción y justicia” (“El gran protagonista”, 26/5/73: 10).¹⁴²

En suma, es a propósito de los intentos de *Clarín* por colocarse como representante del interés popular¹⁴³, e indudablemente también por el hecho de que el MID es miembro integrante de la coalición triunfante, que el matutino expresa cierta simpatía por el flamante gobierno a pesar de que en ningún momento se rompa con la prudente distancia.

En cuanto a los segundos comicios, aquellos desarrollados tras el desplazamiento que el propio peronismo hizo de Héctor Cámpora¹⁴⁴ y los sectores progresistas del joven

imparcial y no sujeto a condicionamientos con nada ni con nadie...” (“Esperanzas ante un nuevo capítulo de nuestra historia”, 17/4/73: 8).

¹⁴⁰ Ver argumentos similares en “Salarios e inflación”, 26/4/73:12.

¹⁴¹ Allí se destaca especialmente la gran concurrencia de representantes de “sectores más o menos disímiles” a la reunión convocada por Héctor Cámpora en el tradicional “Nino” para concertar la tregua política y social, sectores que habrían comprendido “que la unidad nacional debe estar por sobre las consideraciones partidarias”.

¹⁴² Los antecedentes inmediatos de esta fusión el editorialista los encuentra en “las columnas yrigoyenistas que arrastraron la carroza presidencial de su jefe” y en el 17 de octubre en donde “las multitudinarias movilizaciones populares (...) acompañaron a la gestión peronista” (*Ibid.*).

¹⁴³ Ver también “El gran protagonista”, 26/5/73: 10 y “El regreso de Perón”, 21/6/73.

¹⁴⁴ En efecto, la política progresista diseñada por el gobierno de Cámpora, y el acercamiento producido entre los sectores juveniles y radicalizados del movimiento con el presidente electo, impulsaron un rápido plan de acción digitado en las altas esferas del peronismo con miras a desplazarlo del gobierno. Conocido como el “lastirazo”, dicho plan de acción forzó la renuncia de Cámpora y de Solano Lima y marcó el ascenso de los sectores más reaccionarios del peronismo, particularmente de los que habían formado parte del círculo íntimo del peronismo durante el exilio de Perón nucleados en torno al siniestro José López Rega.

gobierno y que tras el interinato de Raúl Lastiri¹⁴⁵ consagraron la fórmula Perón – Perón con el 61.85% de los votos, se repite un patrón similar. En esta ocasión, las simpatías de Caloi y Bróccoli por el peronismo son indudables, tal como queda expresado cuando el 21 de septiembre, a tan solo dos días de las elecciones presidenciales, Clemente se encuentra declamando una suerte de discurso político ante un conjunto de pajaritos que lo rodean: “*Y por eso compañeros, con la alegría en nuestros corazones, vamos a echar al haire nuestras banderas y a redoblar nuestros bombos festejando el regreso definitivo a la patria de nuestra primavera, tras 18 años de invierno y al solo grito de «presente mi primavera, pa’lo que guste mandar», vamos a reventar las urnas de flores, golondrinas y mariposas!!*”, dicho lo cual, en primer plano y estableciendo un vínculo de complicidad con el lector, remata: “*Tá mal que uno lo diga...pero esto es lo que yo yamo <<matar dos pájaros de un tiro>>*” (Caloi, 21/9/73: 55).

Asimismo, esta adhesión al peronismo se va a manifestar en la tira de Caloi cuando a dos días de los comicios Bartolo manifieste, a propósito de los festejos por el “*trunfo*”, que “*cuánto hacía que no veía tanta gente contenta (...). Se me llenaron los ojos de banderas y multitudes felices*” (25/9/73: 43). Del mismo modo, en Bróccoli podemos apreciar la misma adhesión cuando, al día siguiente de las elecciones, se ve al mago Fafa con una gran sonrisa de satisfacción instalada en el rostro durante tres viñetas seguidas, sonrisa que en la cuarta le hace conjeturar a Rodolfo: “*¡Ya sé por quién votó!*” (Bróccoli, 24/9/73: 39 en Imagen 22) aludiendo, obviamente, a que fue un voto para el peronismo.¹⁴⁶

Por su parte, la línea editorial se va a mostrar en esta ocasión tan complacida como antaño tanto por lo que la asunción de Perón implica en términos de la representación del “pueblo”, como por el altísimo porcentaje de votos obtenido por la fórmula ganadora, que el editorialista interpreta como la superación de las “viejas y paralizantes antinomias”. Asimismo, se manifiesta la confianza en que Perón conoce cuál es el desafío de la hora, que la línea editorial insiste en caracterizar en términos de la doctrina desarrollista, como un

¹⁴⁵ Raúl Lastiri, yerno de López Rega y tiempo atrás secretario privado Perón, que al momento de la destitución de Cámpora era el presidente de la Cámara de Diputados de la Nación, asumió entonces el cargo de presidente de la nación.

¹⁴⁶ En este punto, es interesante destacar que tanto Caloi como Bróccoli expresan otros rasgos típicos que circulan y se integran, entre otros, en el ideario peronista. Me refiero, en particular, a la expresión de ideas nacionalistas. Para empezar, ambos realizaron sendas tiras para festejar el día de la bandera y aprovecharon la ocasión para vivir a la patria (Bróccoli, 20/6/73: 39) o para enviar a sus criaturas a multitudinarias manifestaciones cuyo contenido era, además de nacional, claramente peronista (Caloi, 20/6/73: 39). Pero este sentimiento de amor a la Patria se muestra también en otras ocasiones como por ejemplo cuando un hombre caracterizado con traje, pañuelo al cuello, sombrero de ala ancha y cigarrillo (imagen prototípica del compadrito) le responde a Bartolo, quien le ha preguntado por la causa de sus dolencias, que le sobrevino un dolor muy fuerte cuando un día estaba en una esquina y queriendo silbar un tango y le salió en tiempo de Rock... “*¿En qué lugar le duele?*”, pregunta Bartola, “*en el ser nacional*”, responde el personaje (Caloi, 15/6/73: 39).

problema vinculado al subdesarrollo y a estructuras obsoletas (“Las tareas de la hora”, 13/10/73: 6).

En suma, a través de estos pocos pero contundentes ejemplos se puede apreciar que a pesar de los resguardos y distancias que la voz oficial del diario se empeñó en mantener con respecto al triunfo del peronismo, *Clarín* abrió un espacio en su contratapa en el cual fueron válidas las expresiones de sentimientos tales como la alegría, los festejos y las manifestaciones de unas preferencias políticas que no concordaban estrictamente con las del matutino (aunque seguramente estuvieron habilitadas por el hecho de que el desarrollismo formó parte de la alianza que llevó a Cámpora al gobierno y además había manifestado desde antaño posturas de acercamiento y acuerdo con el peronismo). Así, mientras que *Clarín* pretendió constituirse en el vocero y representante del “interés popular”, Bróccoli y sobre todo Caloi –con su inclusión de símbolos nacionales y sobre todo con la forma “vulgar” que tiene Clemente al hablar-, de modo mucho más simple y directo, se identificaron y fundieron plenamente con el pueblo.

2. Una sociedad en estado de ebullición: ecos y reflejos en el espacio humorístico de *Clarín*

El creciente malestar social y político de amplios sectores de la sociedad argentina - producto de las periódicas interrupciones institucionales acompañadas por grados crecientes de autoritarismo, represión, censura y exclusión¹⁴⁷ - se reflejó en la emergencia de diversos modos acción y participación política en donde la violencia (entendiendo por tal no sólo el empleo de las armas como herramienta para el cambio del *statu quo* o para su defensa sino, asimismo, a una multiplicidad de formas de acción que suponen la imposición de hecho y por la fuerza de diversos objetivos) cobró un papel protagónico. Todos estos temas organizaron la agenda política del momento y tuvieron un amplio impacto en los debates públicos y en los diversos medios de comunicación lo que se reflejó, como se verá, en la producción de los humoristas del cuerpo y la contratapa del diario *Clarín*.

¹⁴⁷ Por otra parte, ese proceso recibió el impacto de un clima mundial de creciente efervescencia y movilización asociada con el mayo francés, la guerra fría, las luchas anticolonialistas y los movimientos de liberación en América latina. Estas tendencias fueron paralelas a una creciente radicalización de los discursos y las prácticas provenientes de los sectores tradicionales y de derecha, quienes seguían apostado a la corporación militar con la convicción de que la misma promovería la consolidación de valores nacionalistas y tradicionalistas, apelando para ello al acervo antimodernista de la iglesia católica (Terán, 2004 a: 10).

En efecto, desde los inicios del período en estudio, tanto la contratapa del diario como la obra de Landrú dieron cuenta del fenómeno de amplia movilización y participación política y social protagonizada por numerosos sectores de la sociedad. A partir de distintas perspectivas y recursos estéticos, y respondiendo a una suerte de división interna del trabajo, los diversos humoristas construyeron retratos de los principales protagonistas de este período: la juventud politizada, la intelectualidad comprometida y los obreros, así como también recrearon escenarios en los cuales diversos tipos de acción directa (tomas y ocupaciones de plantas fabriles y dependencias oficiales) y participación colectiva fueron tomados como centro de la atención. De este modo, el espacio humorístico de *Clarín* funcionó como un espejo en el cual se retrataron los escenarios y principales personajes de una sociedad altamente movilizadada y comprometida.

2.1. Imágenes de la radicalización política e ideológica

“Este año hasta las mariposas binieron politizadas”, dice Clemente a propósito de las elecciones de noviembre (Caloi, 22/09/73: 39), dando cuenta con esta frase de la febril actividad política e ideológica que acompañó todo el período transicional.¹⁴⁸ En efecto, desde la rehabilitación de los partidos políticos y el lanzamiento del proceso electoral la sociedad fue reencausando sus expectativas hacia la consolidación, expresión y compromiso con diversas causas políticas y tendencias ideológicas. Esto se reflejó, en parte, en los crecientes niveles de participación partidaria y/o en la militancia en las diversas organizaciones clandestinas, y en sus movimientos de base, así como en la adopción de ciertas simbologías e incluso estéticas asociadas con el compromiso político e ideológico.

En este clima, el espacio humorístico de *Clarín* funcionó como un espejo que construyó, devolviendo a la sociedad, imágenes arquetípicas y un sinnúmero de referencias y comentarios relativos al alto nivel de participación y compromiso político de la sociedad de entonces, aunque sin referencias partidarias. En este caso, fueron fundamentalmente Crist y Fontanarrosa, y en menor medida Ian, los humoristas que tomaron el tema y construyeron una serie de representaciones que si bien no dejan de tener un costado claramente irónico, funcionan también como retratos de una época. Asimismo, encontramos en la obra de Landrú algunas pocas pero explícitas referencias a las acciones

¹⁴⁸ La contrapartida de esta actitud no es por otra parte demasiado auspiciosa desde el punto de vista de los humoristas. En efecto, ser “apolítico” es considerado por Fontanarrosa como sinónimo de ser a-sexual (Fontanarrosa, 7/2/75: 34).

de las organizaciones armadas, referencias que son por completo inhallables en la obra de los demás humoristas.

Comencemos por analizar las series de Crist y Fontanarrosa. Uno de los rasgos que se destaca en esta serie de trabajos tiene que ver con las frecuentes referencias al clima de polarización ideológica entre pares antitéticos e irreconciliables, la “izquierda” y la “derecha”: “Pegás, con la derecha, entrás con la izquierda, y sin que se de cuenta le pegás un cabezazo al centro”, dice el entrenador a un robusto boxeador que reflexiona: “digamos, una política pendular” (Crist, 11/10/75: 32). Este *cartoon*, que parece estar reflejando la política “pendular” ensayada por Perón en torno a su regreso al país muestra, asimismo, un rasgo que será retomado más adelante y que tiene que ver con las frecuentes referencias a la política como campo de lucha.¹⁴⁹ Sin embargo, el aspecto que sobresale es la tendencia de los humoristas a construir situaciones que llevan a sus personajes hasta el absurdo al sentirse impelidos a tomar y explicitar definiciones políticas e ideológicas: “Definición política no se si será, pero mi manager dice que soy de extrema izquierda”, comenta un robusto boxeador dibujado por Crist a un periodista (26/6/73: 46) refiriendo, nuevamente, a que la política es una práctica que se asemeja a la que se desarrolla dentro del *ring*. En otro ejemplo del mismo autor, encontramos a dos personajes caracterizados con barba y largas melenas uno de los cuales, guitarra en mano, comenta: “Finalmente, flaco, hay que politizarse. Yo, por ejemplo, estoy haciendo música «demócrata progresista» (Crist, 22/6/74: 22).¹⁵⁰

Fontanarrosa, por su parte, recrea este tema generalmente a partir de diálogos entre profesionales con aspiraciones intelectuales (caracterizados con libros, bigotes, anteojos y típica pose intelectual) mostrando no solo la imperiosa necesidad de tomar partido sino también ironizando sobre las contradicciones de este sector social que emanan de una ubicación privilegiada en la estructura de clases y la atracción por un conjunto de valores éticos y políticos que atentan contra esos intereses materiales: “Le diré, Doctor, que tras una etapa de confusión me he definido políticamente: ahora soy un izquierdista de derecha” (5/9/73: 46, en Imagen 23) comenta uno mientras que en una ocasión otro se define: “En cambio yo, si vieras lo tranquilo que estoy ahora. Me he asumido definitivamente como reaccionario” (25/1/75: 26, en Imagen 24) y finalmente otro reflexiona: “Lo que aún no tengo en claro es si soy un burgués con

¹⁴⁹ Ver también, por ejemplo, Caloi, 3/6/74: 31, donde Clemente y Bartolo dirimen sus posturas ideológicas a propósito de una situación onírica relativa al número cero (“¿Y eras un cero a la izquierda o un cero a la derecha?”) y Fontanarrosa, 26/1/75: 31, quien recrea la discusión entre un capitán y un marinero en situación de naufragio dado que el segundo se niega a aceptar que “babor” corresponde a la izquierda.

¹⁵⁰ Es interesante destacar que en este *cartoon* Crist está haciendo uso de un recurso que no es muy frecuente en su obra: el juego de palabras, en este caso vinculando la música progresiva con el Partido Demócrata Progresista.

clara tendencia revolucionaria o bien un revolucionario totalmente aburguesado" (29/4/75: 38, en Imagen 25).

Crist va a llevar este tópico al ámbito militar, tanto relacionado con las fuerzas armadas como con los grupos de activistas y provocadores vinculados a las nacientes guerrillas de extrema derecha. Así, vemos por ejemplo a un personaje que comenta a otro: "*¡Mire, Pardales! Yo no podía estar al margen de los acontecimientos. Así que ahora estoy en la guerrilla suburbana*" (Crist, 19/08/73: 34, en Imagen 26)¹⁵¹, mientras que, en segundo ejemplo, es un militar que se dirige a otro personaje caracterizado más bien como un intelectual diciéndole: "*¡Usted no me va a creer lo que le digo, pero yo soy un militante de las fuerzas armadas!*" (Crist, 27/12/73: 42, en Imagen 34). Pero también llevará la temática al ámbito familiar y al mundo de la pedagogía paterna, al mostrar a una madre que lee en un cuento a su atento hijo: "*Entonces, Caperucita Roja mató el espíritu individualista del lobo y trató de imponer el socialismo en el bosque*" (Crist, 31/1/74: 30).

Del mismo modo, del conjunto de estos *cartoons* se van recortando dos personajes prototípicos que se corresponden, asimismo, con personajes protagónicos del escenario político y cultural del momento: el joven rebelde y el intelectual comprometido (es interesante destacar, en este caso, que de acuerdo con las representaciones de estos humoristas las mujeres no forman parte de este universo politizado).

Es sobre todo la pluma de Crist la que se destaca en la construcción prototípica del joven rebelde aunque, en menor medida, Fontanarrosa también participa en la elaboración de su representación. La obra de ambos humoristas tiende a enfatizar ciertos rasgos estéticos de los jóvenes militantes y rebeldes: abundante, larga y despeinada cabellera, espesa barba y bigote y a veces ropa psicodélica (Ver Imágenes 27, 28, 29, 30, 31 y 32).

En cuanto a los rasgos de carácter o intereses, es posible advertir una construcción irónica a partir de resaltar las contradicciones de una generación que por un lado muestra una clara propensión al compromiso y la militancia y que, al mismo tiempo, expresa una actitud *snob* regida por la moda en donde más que el compromiso con un proyecto político o ideológico pesa la incorporación de determinados símbolos y rasgos estéticos. Así, en algunos casos el joven en cuestión aparece sumamente preocupado por su aspecto físico y sus accesorios (en Imagen 27), mientras que, en otros casos, aparece militando activamente,

¹⁵¹ En este caso, la asociación del personaje con los grupos de derecha y no de izquierda tiene que ver con la estética con la cual está caracterizado, que difiere completamente de la empleada por este autor para construir personajes vinculados con el progresismo y la izquierda (ver más adelante en este mismo capítulo y en el Capítulo 4).

por ejemplo realizando pintadas callejeras (en Imagen 28). Asimismo, aparece a veces mostrando cierto romanticismo asociado con las ganas de cambiar el mundo (en Imagen 29) como tensionado entre la disyuntiva entre la participación política y la vocación artístico-cultural (Pujol, 2003), como cuando un joven de barba y largas melenas, con una guitarra eléctrica en una mano y un martillo en la otra (en alusión a la simbología comunista), anuncia "... *Y a continuación voy a interpretarles una canción de protesta que me pertenece*" (en Imagen 30) o como cuando otro, caracterizado de modo similar, resuelve esa disyuntiva al fundir ambas tendencias aparentemente contradictorias en una canción de protesta "*demócrata progresiva*" -fundiendo la música progresiva con el partido Demócrata Progresista- (en Imagen 31).

Otro aspecto de la construcción de la figura del joven rebelde tiene que ver con la estrategia de caracterizarlo a partir de la brecha generacional entre padres e hijos, brecha en la cual se exponen y escenifican distintas posturas y actitudes políticas e ideológicas. Desde la perspectiva de los padres, en estas representaciones la postura de los hijos aparece como algo transitorio, una etapa en la vida que habrá de ser superada con los años (Ver el mencionado *cartoon* de Crist del 24/8/74: 26 junto con otro del 18/1/74: 30 en Imagen 32). Una idea similar, aunque encarada desde otra perspectiva, nos vuelve a mostrar la vinculación entre juventud e irreverencia: "*¡Así da gusto encontrarse con los viejos amigos! ¡Ese aire rebelde, juvenil te queda muy bien!*", le dice un hombre -ya entrado en años- a otro de su misma generación que parece haberse esmerado por seguir la moda juvenil produciendo un efecto entre grotesco y patético y devolviéndonos asimismo la idea de que no siempre la figura del joven rebelde se vincula con un compromiso político o ideológico sino que en ocasiones tiene más que ver con la adopción de una determinada estética que parece estar de moda (Crist, 12/07/73, en Imagen 33).

En cuanto al otro personaje mencionado, que hemos llamado genéricamente el intelectual comprometido, vemos que el mismo presenta algunas características estilísticas que lo distinguen del joven rebelde. En efecto, se trata de un hombre entrado en años, a veces medio calvo o con importantes entradas en la frente, más robusto y que habitualmente es representado con anteojos redondos portando periódicos, libros o documentos bajo el brazo (ver Imágenes 34 y 35). Una imagen con elementos comunes, aunque con otra estética la construye Fontanarrosa en los aludidos *cartoons* que tematizan la ansiedad del intelectual por definir sus compromisos políticos (Ver Imágenes 23, 24 y 25).

Finalmente, una imagen de este personaje pero que exagera sus características hasta el grotesco va a aparecer en las antecámaras del golpe de estado, cuando un hombre

extremadamente barbudo y de largas cabelleras –entonces prototipo de la figura del *subversivo*-, que guarda cierta semejanza con algunos de los retratos más famosos de Carlos Marx, aparece mirando inquietantemente de frente al observador, cual retrato fotográfico, blandiendo en una mano una carta dirigida al “Sr. Juez” y en la otra una gillette de afeitar en alusión al suicidio que está a punto de cometer y que se vincula, precisamente, con la censura que lo obliga a afeitarse (25/2/76: 32, en Imagen 36) y metafóricamente con el repliegue político e ideológico en ciernes.¹⁵²

Es interesante destacar, por último, que en ciertas oportunidades Crist y Fontanarrosa eligen construir los prototipos de sus personajes a partir de su contraposición con figuras antitéticas en el arco político, que vienen a funcionar como alter egos. Para ello, es preciso volver al ejemplo mencionado en el cual Fontanarrosa acerca a un joven “politizado” muy preocupado por su estética a un soldado vestido de combate porque se siente muy atraído por la “carterita” o morral de cuero que este porta (Fontanarrosa: 25/2/75: 30, en Imagen 27) así como al también aludido *cartoon* de Crist a propósito de la politización de las fuerzas de seguridad, que muestra a dos hombres maduros, de edades y caracteres físicos similares, pero uno perteneciente a las fuerzas de seguridad y el otro caracterizado como intelectual comprometido conversando sobre preferencias políticas (en Imagen 34).

Como puede advertirse, tanto Crist como Fontanarrosa reiteran la construcción de estos personajes prototípicos del momento devolviendo a la sociedad una imagen que, gracias a la exageración y la ironía, presenta siempre una cierta distancia crítica. Esa crítica no revierte sin embargo en la rebeldía y el compromiso, como así tampoco en los valores y símbolos asociados con las fuerzas contestatarias y progresistas. Lo que esa crítica viene a cuestionar es que la adopción de dichas prácticas e ideologías se realiza a menudo para seguir los preceptos de la moda.

Para concluir con las series de Crist y Fontanarrosa, es de destacar que la temática relativa a la politización e ideologización, junto con la construcción arquetípica de la figura del joven politizado y del intelectual comprometido tienen una presencia relativamente más importante en los años 1973 y 1974, disminuyendo en 1975, tendiendo después a

¹⁵² Un *cartoon* muy similar y del mismo autor va a publicar *Clarín* ya entrado el gobierno militar, en marzo de 1977, aunque esta vez la gillette se reemplaza por un fósforo que está a punto de incendiar las largas barbas del personaje, el que ahora aparece más flaco y desgarbado y ya no emula el retrato de Marx.

desaparecer completamente a medida que avanza el proceso de censura y represión.¹⁵³ Esto puede deberse al aumento importante de los niveles de censura vividos durante el último período del gobierno peronista que ocluyeron sin duda los canales de expresión política, artística, intelectual y periodística pero sobre todo a la declinación de estos personajes en un clima crecientemente represivo.

En cuanto a las referencias de Landrú a las organizaciones armadas, es de destacar, en primera instancia, que las mismas son verdaderamente esporádicas. Sin embargo, sorprende cuán explícitas son en relación con su referente. El primer *cartoon* de esta serie es de finales de agosto de 1973 y sugiere, críticamente, la idea de la institucionalización de las organizaciones armadas en el gobierno. En efecto, allí se observa a un padre que acude con su hijo al despacho de un ministro intentando “acomodarlo” en la administración pública en función de su extendida trayectoria: “...*Ha sido secuestrador, guerrillero, terrorista y tuvo 18 entradas en la policía*” (Ver imagen 37). Lo interesante es que si este *cartoon* está refiriendo, como parece sugerir, a la incorporación de las fuerzas radicalizadas del peronismo al gobierno, hay una importante descompaginación temporal entre el momento de su publicación -durante el mandato de Lastiri, que preanuncia la derechización del gobierno peronista- y la alusión al camporismo, que se caracterizó efectivamente por el acceso al gobierno de importantes miembros de “la tendencia”. Por otro lado, es interesante notar las principales características que Landrú adjudica a ese sector del movimiento, que destaca únicamente las actividades vinculadas con el activismo guerrillero en detrimento de las actividades de las organizaciones de base. En cuanto a la caracterización estética del joven en cuestión, se observa como único rasgo peculiar la tupida cabellera además del aire de lozanía que se advierte en su redondeado y despojado rostro. En cualquier caso, esta caracterización no llega a decantar algún signo especial que remita, como se verá inmediatamente, a un personaje claramente identificado y diferenciado.

Por su parte, el resto de los *cartoons* que integran esta breve serie fueron publicados en el año 1974 y refieren tanto a “copamientos” realizados por activistas como así también a repartos de botín entre miembros de un grupo.¹⁵⁴ Si bien en ningún caso se explicita ni se

¹⁵³ En todo caso, algunos de estos rasgos estilísticos reaparecerán en el contexto de la transición hacia la democracia en los años ochenta pero despojados de los elementos relativos a la politización y apareciendo en cambio más relacionados con el ámbito de la farándula. En el Capítulo 6 se pueden apreciar la mixtura estética en la construcción gráfica de la juventud que combina el pelo largo con el uso de nuevos emblemas de la moda de los ochenta como la campera inflada y los pantalones *chupín*.

¹⁵⁴ Ver “Córdoba”, 28/3/74: 18 Policía, “Moda”, 15/4/75: 19 Policía y “Chaco”, 17/4/74: 25 Policía para el primer caso y “Comando”, 30/1/74: 13 Policía para el segundo. Nótese que en todos estos casos los *cartoons* fueron publicados en la sección policial acompañando, de esta manera, la estrategia de Clarín de ubicar en esa sección las noticias referidas a la “lucha antisubversiva”.

puede inferir si los involucrados en dichas acciones pertenecen a grupos de la izquierda o la derecha, es interesante que en dos de estos ejemplos existen referencias literales o estéticas a los mismos. Así, “Chaco” (14/4/75: 25 Policía en Imagen 38) está protagonizada, aunque no presencialmente, por un sacerdote que ha faltado a una iglesia en la que ha de celebrarse un casamiento ya que ha ido “*a copar un destacamento policial*”, explicación que remite al grupo de sacerdotes vinculados con los Sacerdotes del Tercer Mundo que terminaron ingresando en las filas de la organización Montoneros. Asimismo, “Comando” (30/1/74: 13 Policía, en Imagen 39) construye la representación de un conjunto de cinco activistas, algunos fuertemente armados, que contemplan su *botín* (gráficamente representado como un zapato) intentando dirimir cómo repartirlo entre todos. Si se observan los personajes, es posible advertir que únicamente los dos de ellos que se encuentran armados están caracterizados con ciertos rasgos novedosos y únicos en la galería del dibujante: largas y desprolijas barbas, bigotes y un tupido cabello enrulado. Estos personajes creados por Landrú constituyen prácticamente las únicas representaciones construidas por los humoristas del diario de los activistas de las organizaciones armadas. En efecto, en sus escasas apariciones éstos suelen estar representados como personajes genéricos (ver Imágenes 40 y 41), sin ningún tipo de especificidad estética. Algunos de los otros personajes de esa escena remiten, estéticamente, a la figura de los dirigentes sindicales (como se verá más adelante).

2.2. “*Martín pescador, ¿me dejará pasar...?*” La antinomia *patria socialista – patria peronista* en las viñetas de humor

La famosa oposición entre “patria socialista” y “patria peronista” sintetiza paradigmáticamente los significados irreconciliables con los que los diversos grupos que integraban el movimiento invistieron al peronismo. En efecto, en el contexto transicional y fundamentalmente debido a la reintegración del peronismo en el ámbito de la política institucionalizada emergieron a la superficie profundas contradicciones gestadas en el seno del movimiento durante la proscripción del partido y el largo exilio de Perón. Dichas contradicciones fueron fundamentalmente el producto de las diversas reinterpretaciones y reapropiaciones de la identidad peronista ensayada por actores de muy diversa índole y tendencia a lo largo de casi veinte años: obreros de base, dirigencias sindicales de distintas líneas y tendencias, líderes políticos históricos y, más recientemente, en el contexto represivo y proscriptor de la “Revolución Argentina”, contingentes de jóvenes pertenecientes a las clases medias que ingresaron al mundo de la política abrazando la causa

de un peronismo reinterpretado desde fines de los años sesenta como sinónimo de lucha contra el capitalismo y sus injusticias. Por su parte, hasta su retorno definitivo al país, Perón supo aprovechar hábilmente sus vínculos tanto con la juventud peronista¹⁵⁵ y el ala radicalizada del movimiento como así también con el sindicalismo y los sectores vinculados con la extrema derecha capitalizando, de ese modo, un enorme caudal político y electoral.

La tensión latente entre los diferentes sectores e ideologías que albergaba el movimiento se evidenció a partir de la asunción de Héctor Cámpora de la presidencia y más crudamente con la llegada de Perón a la Argentina en junio de 1973. La brutal masacre emprendida por grupos vinculados a la extrema derecha del movimiento contra la multitud de manifestantes que habían concurrido a las cercanías de Ezeiza para recibir a Perón (conocido como la *Masacre de Ezeiza*) fueron una señal inquietante y contundente del feroz enfrentamiento que comenzaba.¹⁵⁶

Este proceso se vio reflejado en la obra de Landrú, quien se abocó desde los inicios del período, y hasta la licuación final del gobierno peronista, a parodiar las rupturas y enfrentamientos entre los sectores irreconciliables del movimiento.

Así por ejemplo “Festejos” (15/03/73: 3 Pol.), que representa una manifestación reunida para celebrar el triunfo de Cámpora, alude al ala izquierda del movimiento peronista. Esta alusión está claramente establecida a través de los cánticos y consignas que vociferan los manifestantes: utilización del sobrenombre “tío” para referir al presidente electo, invención de los miembros juveniles del movimiento, alusión a la “patria socialista”, reivindicación de los “combatientes” y su asociación con el militante (Ver Imagen 42). Sin embargo, llama la atención que los manifestantes están caracterizados como miembros del

¹⁵⁵ La Juventud Peronista recortaba un conglomerado integrado por distintos grupos y tendencias de diversas extracciones e ideologías. Los principales grupos que se identificaban con la “patria socialista”, también identificados como “la tendencia”, eran las Juventudes Trabajadoras Peronistas (JTP), la Juventud Sindical Peronista, la Juventud Universitaria Peronista (JUP), la Unión de Estudiantes Secundarios (UES), las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR), los Montoneros, las Fuerzas Armadas Peronistas (FAP) y el Peronismo de Base (PB). Otro sector juvenil, denominado Trasvasamiento Generacional y que se identificaba con la “patria peronista” estaba integrada por la Federación de Estudiantes Nacionales (FEN), la Organización Universitaria Peronista (OUP), y por el Encuadramiento de la Juventud (De Riz, 2000: 128).

¹⁵⁶ Por su parte, la ambigüedad con la que Perón había manejado sus preferencias políticas e ideológicas durante los años del exilio comenzó a aclararse en su primer discurso pronunciado tras los acontecimientos de Ezeiza, en donde a pesar de la pretendida neutralidad y la condena al extremismo (“levantamos una bandera tan distante de uno como de otro de los imperialismos dominantes”) dejó claro su reivindicación de un peronismo tradicional y ortodoxo (“somos lo que las veinte verdades peronistas dicen”, aludiendo a su famoso discurso pronunciado desde la Casa Rosada el 17 de octubre de 1950 que se convirtieron en el fundamento de la doctrina peronista). Esta actitud se vio reflejada, asimismo, en un acercamiento con la cúpula del sindicalismo, derivó en la sanción de una nueva ley de asociaciones profesionales (aprobada en enero de 1974) que fortaleció la autoridad y el poder de la jerarquía sindical en detrimento de las corrientes autónomas del sindicalismo.

ala sindical del peronismo (caracterización simbolizada en las camisetas y bombos que llevan algunos manifestantes, así como en el pelo enrulado). Esta alusión está reforzada por el comentario sarcástico de los personajes secundarios que aparecen al costado de la escena, comentándola, quienes sospechan que los manifestantes en cuestión constituyen en realidad las famosas “*mayorías silenciosas*”, en alusión a la forma despreciativa con que el presidente Levingston, partidario en su momento de profundizar la “Revolución Argentina” antes de convocar al proceso electoral, aludía a una ciudadanía que consideraba manipulada por ciertos grupos del sindicalismo (De Amézola, 1999: 74-75). ¿Se trata, realmente, de una contradicción? ¿O será que en el cuadro trazado por Landrú hay una fusión estética de dos sectores que en la realidad aparecen como sectores antagónicos y enfrentados?

Un poco más adelante, a pocos días de la forzada renuncia de Cámpora, cuando ya era evidente que el ala izquierda del movimiento estaba siendo arrinconada por Perón y la derecha peronista, *Clarín* publica otro *cartoon* de Landrú que representa a un grupo de hombres jugando al “Martín Pescador” debiendo los participantes elegir entre “*patria peronista*” y “*patria socialista*” (“Martín Pescador”, 8/7/73: 21 Pol., en Imagen 43), consignas que expresaron las posturas irreconciliables entre las aspiraciones e ideologías del ala ortodoxa y del ala izquierdistas del movimiento. Es interesante destacar que, en este caso, los personajes que componen ambas filas están compuestos por los mismos elementos iconográficos con lo que no existe una diferenciación entre los sujetos que adherirían a cada una de estas tendencias.

Una escena similar, pero esta vuelta protagonizada por personajes femeninos en el marco de las luchas reivindicativas por la patria potestad compartida¹⁵⁷, nos muestra la oratoria de una mujer de cierta alcurnia defendiendo los derechos femeninos de tener la patria potestad de los hijos, a lo que otra, de similares características, responde con la duda de si se trata de la “*patria potestad peronista o socialista*” (“Derechos”, 8/8/73: 18 Pol. en Imagen 44). Jugando con la misma idea, días más tarde *Clarín* publica otro *cartoon* de Landrú en el cual se ve una televisión encendida y a un conductor anunciando que “*se propuso que el vocablo «justicialista» figure en el diccionario de la Real Academia de la Lengua*”, lo que motiva la

¹⁵⁷ Ley ampliamente discutida en esa época, ya que se debatía retomar la figura de la Patria Potestad compartida, derogada por el gobierno militar en 1956. Promulgada por el Congreso Nacional nuevamente en 1974, esta ley sería vetada por la presidente María Isabel M. de Perón debido a la presión de sectores conservadores.

reflexión del televidente acerca de si será en la “*página de la derecha o de la izquierda*” (“Neologismo”, 10/8/73: 19 Pol.).¹⁵⁸

Incluso Landrú va a hacer algunas referencias explícitas, escasas pero contundentes, a la guerrilla peronista, durante el año 1974. El primer ejemplo menciona las llamadas “*cárceles del pueblo*” a propósito de la publicación de un aviso clasificado que un hombre (cuya caracterización es completamente anacrónica y ajena al contenido del *cartoon* y de la realidad a la que refiere) quiere publicar un anuncio en el que ofrece en alquiler una “*casa con tres cuartos, living-comedor, pieza y servicio y coqueta cárcel del pueblo*” (“Clasificados”, 17/3/74: 18 Pol.). El segundo ejemplo, publicado pocos días después, muestra a tres jóvenes discutiendo en una mesa de café los pasos a seguir: “*Qué actitud tomamos, compañeros, nos quedamos Quieto o nos ponemos Firmenich*” (“Juventud Peronista”, 22/3/74: 20 Pol., en Imagen 45), aludiendo a dos de los principales líderes montoneros. Como puede apreciarse, encontramos por un lado la mención de los nombres de estos líderes que son usados como puntapié para abordar la encrucijada en la que se encontraba el movimiento en las antesalas del retorno del peronismo al gobierno. Asimismo, es destacable que el dibujo no incorpora en estos *cartoons* ningún elemento que permita trazar los caracteres específicos de la estética del joven militante o activista guerrillero sino que se trata de personajes genéricos, despojados de detalles propios. A diferencia de los ejemplos mencionados anteriormente, en este caso queda explicitada y no sugerida (como por ejemplo en “Chaco”) que se trata de la guerrilla peronista.

Finalmente, también abordará con cierta insistencia la problemática de la “*infiltración*” en el movimiento peronista, temática que se impuso fundamentalmente a partir del distanciamiento que Perón fue imponiendo con los sectores de la “*tendencia*” luego del triunfo del FREJULI en las elecciones de marzo¹⁵⁹ aunque tenía claros antecedentes en la política diseñada por la cúpula sindical en su batalla contra el sector

¹⁵⁸ Ver otras alusiones directas a las fracturas en “Peronismo”, 24/12/73: 16-17 Pol. y para el impacto de los enfrentamientos entre la izquierda y la derecha del movimiento en las gobernaciones provinciales, ver “Mendoza”, 5/11/73: 17 Pol. y “Salud”, 21/2/74: 16 Pol. (alusiva a la delicada situación de Martínez Baca, gobernador de la Provincia de Mendoza que fue destituido tiempo después bajo la acusación de “infiltrado” cuando la Legislatura promovió su suspensión debido a un pedido de juicio político y “Orejón”, 16/1/74: 21 Pol., donde aparece caricaturizado Obregón Cano aludiendo a las persecuciones de las 62 Organizaciones (a los pocos días Obregón Cano fue desplazado mediante un golpe de Estado comandado por el Jefe de Policía Provincial Antonio Navarro).

¹⁵⁹ En abril de 1973, a poco de la asunción de Héctor Cámpora, Perón destituyó a Rodolfo Galimberti de su cargo de delegado nacional de la juventudes el Consejo Superior del movimiento peronista debido a las declaraciones que había formulado a favor de la creación de milicias populares, dando así una inequívoca señal de distanciamiento con los grupos armados (De Riz, 2000: 131).

izquierdista.¹⁶⁰ En el mensaje ofrecido a su regreso al país en junio de 1973, y luego de la *masacre de Ezeiza*, el mismo Perón puso sobre el tapete la “necesidad de evitar desbordes e infiltraciones” (en “Mensaje de Perón”, 23/6/73: 8). Al respecto, Landrú sacará una serie de *cartoons* alusivos, la mayoría de ellos publicados durante la gestión de Lastiri y los inicios de la presidencia de Perón en el marco de la política de depuración ideológica impulsada por el peronismo en el mes de octubre.

Muchos de los *cartoons* de esta serie se construyen a partir del uso fundamentalmente de recursos textuales, como por ejemplo el diálogo entre un asesor y el teniente Francisco J. Licastro –ex teniente del ejército devenido representante de la juventud peronista y luego secretario político de la Presidencia de la nación–, en donde el primero propone llamarlo “Li” porque “*hay que cuidarse de la infiltración marxista*” (“Castro”, 21/10/73: 20 Pol.) o en la alusión que un personaje hace de las prácticas deportivas de un ministro que en su juventud jugaba en el “*wing izquierdo*” (“Infiltración”, 4/2/74). Asimismo, y dando cuenta del giro a la derecha efectuado por el gobierno se publica un *cartoon* en el cual la conocida “señora gorda”, que se halla ante un titular periodístico que anuncia “*documento contra el marxismo*”, comenta: “*Seguro que el jefe de la custodia <<Esquer>> ahora se va a llamar Derech*” (“Señora Gorda”, 3/10/73: 17 Pol).

En cuanto a la imagen del infiltrado, en algunas ocasiones la misma se construye mediante la inclusión de pequeños personajes que asoman de los lugares más insólitos, como por ejemplo los bolsillos de militantes ataviados como militantes ortodoxos, de traje y corbata (ver por ejemplo “Sospecha”, 9/10/73: 25 Pol., en Imagen 46¹⁶¹). En estos casos, llama la atención que los infiltrados no tienen una caracterización especialmente acorde, sino que son personajes clásicos y genéricos de la galería de Landrú.

Sin embargo, en otros ejemplos es la inclusión de la simbología comunista la que señala la presencia de infiltrados en el movimiento. Al respecto se destaca “Depuración”, *cartoon* mudo que muestra una máquina que transforma activistas izquierdistas en militantes peronistas (16/10/73: 28 Pol. en Imagen 47). En otro ejemplo las representaciones de la paranoia de la infiltración roja se escenifican en los festejos de la hinchada del Club Atlético Independiente que, al vivir a las camisetas rojas (en alusión al uniforme propio de este club

¹⁶⁰ Al respecto, se puede señalar por ejemplo el discurso de Rogelio Coria (dirigente de la UOCRA e integrante de las 62 Organizaciones) en enero de 1973 por la purificación ideológica y contra la infiltración en el movimiento, ideas que fueron luego retomadas por José Ignacio Rucci en el marco de la campaña electoral que consagró la fórmula Perón – Perón (De Riz, 2000: 142).

¹⁶¹ Que se repite en términos casi idénticos en “Duda”, 16/3/74: 12 Pol.

de fútbol) despierta las sospechas de la infiltración marxista en el movimiento peronista (“Hinchas”, 29/11/73: contratapa).¹⁶²

Esta serie va a culminar ya entrado el año 1974 cuando la cuestión de la infiltración se haya tornado una cuestión de abierta persecución interna. En un *cartoon* denominado “Procedimiento”, Landrú va a mostrar a un grupo de tres militares, uno de ellos en plena edad infantil que es interpelado por los adultos que le preguntan: “*Usted es el encargado de los allanamientos de los locales de la Juventud Peronista?*” (10/3/74: 20 Pol.).¹⁶³

Todas estas alusiones a las fracturas y divisiones internas continuarán en la obra de Landrú durante todo el período peronista aunque, como se verá en el Capítulo 3, a partir de la asunción de Isabel Martínez de Perón al gobierno Landrú preferirá retratar la dimensión institucional del conflicto (particularmente, la lucha entre “verticalistas” y “antiverticalistas”¹⁶⁴) antes que la dimensión clandestina del enfrentamiento.

Posiblemente el antiperonismo de Landrú así como la vinculación inmediata de su producción con las noticias suministradas por el diario expliquen tanto la aparición explícita en su obra de la fractura interna del movimiento peronista como la indeterminación estilística con la cual retrata a los principales protagonistas de ese enfrentamiento. En cuanto al interrogante acerca de cómo se explica la fusión estética de los militantes de izquierda y los sindicalistas, podemos considerar que ésta se explica por la postura del humorista ante el peronismo a partir de la cual, al no necesitar posicionarse en la interna, no sólo torna innecesaria tal distinción sino que, incluso, construye una imagen unificada e indiferenciada que subsume a ambos actores insinuando que en definitiva ambos son la misma cosa, que “los extremos se juntan”.

2.3. Obreros, patrones y sindicalistas. La degradación selectiva de los protagonistas de la lucha de clases

La transición de 1973 se inscribió en un clima de gran agitación en el mundo del trabajo que se expresó en un estado de activa participación y movilización por parte de las

¹⁶² Sobre el recurso de la simbología comunista, ver otro ejemplo en “Justicialismo” (16/4/73: 20 Pol.) en donde en una manifestación se corea “*viva la verticalidad y el martillo*”.

¹⁶³ Sobre la cuestión de la infiltración en general, ver también “Depuración”, 4/10/73: 28 Pol., en donde dos mozos de bar dudan de si deben denunciar a un cliente que pidió una “cubana Sello Rojo”, “Manifestación”, 13/10/73: 6 Pol., que recrea una manifestación política en la cual un militante interroga: “*Perdón. ¿Podría informarme cuál es la columna de infiltrados?*” e “Infiltrado”, 11/11/73: 23 Pol., que invierte el sentido de la infiltración al mostrar a un anciano infiltrándose en una marcha de la juventud peronista.

¹⁶⁴ Epítetos con los que se nombraba respectivamente a los grupos subordinados y los grupos enfrentados con la línea oficial de María Estela Martínez de Perón.

bases obreras que rebasaron las direcciones sindicales y cuestionaron incluso la autoridad de patrones y gerentes. Ese estado de movilización desafió incluso al propio gobierno peronista y su intento de impulsar un Pacto Social que establecía el congelamiento de precios y salarios y la supresión por dos años de las convenciones colectivas de trabajo – que habían sido transitoriamente restablecidas por el gobierno lanussista como parte de su estrategia por controlar la movilización social y construir una base social propia-. Aunque el prestigio de Perón impidió un rechazo explícito del Pacto, los trabajadores emprendieron diversas acciones tendientes a la defensa de sus derechos en los lugares de trabajo que se vieron reflejadas en un importante incremento de las formas de acción directa tales como tomas de fábricas (a veces con rehenes), el trabajo a reglamento, paros activos, etc., organizados fundamentalmente en el cinturón industrial del Gran Buenos Aires, que evidenciaron la intensificación del conflicto de clases (Jelin, 1977 en James, 1990: 324).

Este cuadro de gran movilización y protagonismo de las bases obreras salpicó ampliamente el espacio humorístico de *Clarín*, tanto en la contratapa como en la obra de Landrú dispersa en el cuerpo del diario aunque, como se verá, las perspectivas adoptadas por Landrú y por el resto de los humoristas fueron muy diversas: mientras que los primeros tendieron a la degradación de los patrones dentro de la relación contradictoria de clase, Landrú reflejó una postura crítica e irónica de los trabajadores y los dirigentes gremiales.

Comencemos por el espacio de la contratapa, que mostró pocas pero contundentes obras que representaron básicamente el conflicto capital-trabajo en el ámbito de la fábrica construyendo asimismo retratos tanto de los obreros como también de su contendiente de clase, el patrón capitalista, quien suele aparecer directamente co-protagonizando la escena y borrando, de tal modo, la figura del gerente.

En principio, tenemos un conjunto de representaciones elaboradas por Ian y por Fontanarrosa de situaciones de enfrentamiento entre obreros y patrones. En este conjunto sobresale un *cartoon* de Ian que metaforiza las pujas salariales en el marco de las paritarias transitoriamente reestablecidas en el marco del lanussismo mediante la escenificación de una pulseada entre un robusto obrero, ataviado con overol y la camisa arremangada, y un anciano pero corpulento empresario, pulseada que no se resuelve dada la paridad de fuerzas entre ambos contendientes –que está incluso aludida en el título del *cartoon*: “Paritarias”¹⁶⁵-. (Ian, 20/3/73: 47, en Imagen 48). Esa pulseada entre obreros y patrones que en el mencionado ejemplo aparece como irresoluble dada la fuerza relativamente pareja entre los

¹⁶⁵ Este es uno de los escasísimos casos en los cuales Ian titula sus *cartoons*.

dos contendientes, se reiterará en la representación de dos situaciones antitéticas en las que, en un caso, es el obrero el que logra imponerse por la fuerza y orgullosamente al patrón (Ian, 3/12/73: 30, en Imagen 49) mientras que, en el otro, es el patrón quien temerariamente infunde respeto y sumisión a sus trabajadores (Ian, 27/12/73: 42, en Imagen 50).

Asimismo, la contratapa ofreció varios ejemplos que ironizan sobre supuestas concesiones materiales brindadas a los obreros, tales como la participación en las ganancias de la empresa (Crist, 28/9/75: 40¹⁶⁶, Fontanarrosa, 12/12/74: 58, en Imagen 51¹⁶⁷) o sobre las supuestas consideraciones “humanitarias” de los patrones y directivos de fábrica con respecto a los trabajadores (“*los obreros son seres humanos, no engranajes de una máquina [así que] ahora vaya y saque la llave inglesa de la cabeza de Romero y pídale disculpas*”, Crist, 27/10/75: 28). Por su parte, Ian va a ironizar sobre el impacto de la crisis económica en la burguesía a través de un absurdo diálogo en el cual un empresario intenta convencer a un empleado acerca de los ajustes económicos que él mismo ha tenido que adoptar en un contexto signado por la crisis económica: “*Todos estamos pasando por una situación difícil, Pérez, todos... Fíjese, yo, por ejemplo, antes fumaba importados...*” (25/5/74: 30, en Imagen 52).

Del conjunto de estos trabajos de Crist, Fontanarrosa y Ian, es posible reconstruir las modalidades estéticas a partir de las cuales se crean las representaciones de los personajes protagónicos de este enfrentamiento aunque, como se verá, la figura que mejor se recorta es la del empresario capitalista, mientras que la del obrero aparece menos estable y, por lo tanto, más difusa.

En efecto, en estos trabajos vemos como constante que la figura del capitalista se construye encarnada en la imagen de un hombre entrado en años, muchas veces calvo y de anteojos, con traje, generalmente sentado cómodamente tras un escritorio (en Ian y Fontanarrosa y también Crist), siempre en actitud de superioridad y prepotencia, con la calma y el aposentamiento que se basa en la jerarquía y el status (Ver Imágenes 51 y 52), incluso cuando están siendo amenazados de muerte (Fontanarrosa, 1/4/74, en Imagen 53).¹⁶⁸ En cuanto a los obreros, vemos que los mismos son presentados a partir de rasgos

¹⁶⁶ Este *cartoon* recrea el diálogo entre dos empresarios en el cual uno de ellos manifiesta haber decidido regalarle la fábrica a los obreros, a lo cual el otro responde que él también, pero que retendrá algunas acciones aclarando que se trata del 98% del paquete accionario.

¹⁶⁷ En este caso, Fontanarrosa pone en labios de un empresario que responde ante un obrero que reclama por la prometida participación en la empresa que se trataba de la participación para el casamiento de su hija.

¹⁶⁸ Ver más adelante otras representaciones similares de este personaje prototípico cuando se analice una serie relativa a la ola de secuestros.

más heterogéneos. A pesar de ello se advierte una dicotomía entre la actitud de sumisión o temor de los obreros con respecto a los patrones (en Imágenes 41 y 52) con otra desafiante y agresiva (Ver Imágenes 48, 49 y 50).

Por otra parte, y a pesar de que las referencias son realmente escasas, es posible hallar una evolución en esa relación de fuerza, evolución que arranca en marzo de 1973 con el importante desafío que inicialmente representó la presión y las acciones de los trabajadores para los empresarios (en este sentido, es pertinente volver a los primeros ejemplos comentados, de autoría de Ian, en donde la pulseada en las paritarias muestra una efectiva y poderosa resistencia ante el avance patronal y aquel en el cual la pesada hacha de un obrero logra batir al empresario) y se cierra con las comentadas imágenes de trabajadores nuevamente sometidos, subordinados y en cierta medida burlados por sus patrones y que corresponden a los años 1974 y 1975. Esta evolución en la obra de los humoristas refleja el retroceso que la clase obrera experimentó durante el gobierno peronista, particularmente a partir de la llegada de Isabel Martínez de Perón al gobierno tanto en lo que hace a la distribución del ingreso como a la relación de fuerzas y la capacidad de presión. Como puede apreciarse, este tipo de representaciones se construyó sobre todo a partir de la ironía y de una mirada más bien ácida que recayó sobre todo sobre la figura del capitalista y no tanto del obrero.

Completamente divergente es la perspectiva que construyó Landrú sobre las luchas obreras en el cuerpo del diario. A pesar de que la obra de este humorista es muchísimo más abundante que la de la contratapa, Landrú presta escasa atención aquellos conflictos que remiten a la acción directa de las bases obreras. En efecto, Landrú no aborda en ningún momento los conflictos cara a cara entre obreros y empresarios ni recrea directamente ninguna situación al interior de los lugares de trabajo. Contrariamente, su trabajo se concentra casi exclusivamente en referenciar con cierta monotonía el sinnúmero de paros y huelgas de diversos nucleamientos de trabajadores, tanto de cuello blanco como fabriles, que se desarrollan a lo largo de todo el período¹⁶⁹ y a desarrollar una prolífica serie de

¹⁶⁹ Ver, por ejemplo, "Plan de Lucha", 2/2/73: 10 Eco., "Locutores", 28/2/73: 10 Grem., "Teatro Colón", 3/3/73: 8 Grem., "Luz y Fuerza", 25/3/73: 12 Grem., "Docentes", 6/4/73: 19 Grem., "Docente", 13/4/73: 14 Inf. Gral., "Docentes", 18/4/73: 15 Inf. Gral., "Aerolíneas", 27/4/73: 11 Grem., "Docentes", 6/5/73: 17 Inf. Gral., "Señora Gorda", 17/5/73: 12 Grem., "Docente", 22/7/73: 11 Grem., "Residuos", 17/9/73: 14 Inf. Gral., "Banco", 21/3/74: 14 Grem., "Docentes", 28/5/74: 14 Inf. Gral., "Fideeros", 30/5/74: 13 Grem., "Maestro", 30/5/73: 14 Inf. Gral., "F.C. Mitre", 4/6/74: 12 Grem., "Alumnos", 25/6/74: 11 Inf. Gral., "Trabajo", 25/8/74: 10 Grem., "Instrucción", 4/9/74: 14 Inf. Gral., "Sanciones", 9/5/74: 17 Inf. Gral., "Ferrocariles", 9/9/74: 10 Grem., "Tren", 12/9/74: 12 Grem., "Banco", 18/9/74: 26 Inf. Gral., "Solidaridad", 22/9/74: 12 Int., "Dieta", 27/9/74: 15 Int., "Conflicto", 25/2/75: 11 Grem., "Adhesión", 31/3/75: 13 Grem., "Tribunales", 17/5/75: 6-, "Humor", 13/5/75: 40-, "Fecha", 15/5/75: 24 Dep., "Paro", 23/5/75: 10 Eco., "Bodegueros", 24/5/75: 10 Eco., "Fútbol", 1/6/75: 24 Dep., "Bancarios", 2/6/75: 12

alusiones a la vida sindical (internas y conflictos entre dirigencias, procesos eleccionarios, etc.).¹⁷⁰ Asimismo, al igual que Ian, Landrú va a referir al desarrollo de las paritarias durante el lanussismo pero, a diferencia de aquel, no va a abordar el conflicto desde la perspectiva de los vínculos capital-trabajo sino que se va a centrar en la perspectiva del poder tanto sindical como estatal (ver, por ejemplo, “Paritarias”, 6/2/73: 10 Grem – en Imagen 54, que caricaturiza a San Sebastián, ministro de trabajo de Lanusse, y “Paritarias”, 73-01-24, en Imagen 55, que recrea el impacto de las mismas en la conducción de la CGT).¹⁷¹

Por otra parte, y a diferencia de los trabajos de la contratapa, la obra de Landrú refleja mucho menos los niveles de conflicto real de los enfrentamientos y pulseadas entre obreros de base, dirigencia sindical, gobierno y patrones de empresa dado que, acorde con su estilo, las referencias son casi en su totalidad sumamente triviales y deliberadamente “simpáticas”. Apelando a fórmulas ya empleadas en un sinnúmero de otros contextos, Landrú recrea una cantidad de situaciones que extreman hasta el ridículo los efectos de las huelgas y los planes de lucha, por ejemplo mostrando cómo un paro sorpresivo en un parque de diversiones dejó a una pareja varada en el tope de una montaña rusa (“Montaña rusa”, 1/9/73: 11 Grem.) o cómo, similarmente, en medio de un vuelo se anuncia un paro sorpresivo de los trabajadores de Aerolíneas Argentinas, por lo que la tripulación recomienda a los pasajeros ajustarse los cinturones (“Aerolíneas”, 27/4/73: 11 Grem.). De este conjunto de representaciones se desprende entonces una mirada ciertamente crítica de las huelgas al tiempo que contradictoria: así, si por un lado sólo se destacan sus efectos negativos para el común de la gente, simultáneamente se las muestra como inofensivas.

De modo que los grandes protagonistas de las representaciones sobre el mundo del trabajo que recrea Landrú van a ser los dirigentes gremiales y las situaciones preferidas, por

Grem., “Ferrocarril”, 17/6/75: 10 Grem., “Huelga”, 19/6/75: 12 Grem., “Odontólogo” 19/5/75: 10 Grem., “Telefónicos”, 8/8/75: 7 Grem., “Audiencia”, 15/8/75, 32 Dep., “Aerolíneas”, 4/9/75: 18 Grem. “Futuro”, 13/9/75: 16 Inf. Gral., “Señaleros” 13/12/75: 17 Grem., “Mar del Plata”, 17/1/76: 9 Pol., “Huelga”, 22/2/76: 11 Eco., “Pleito”, 22/2/76: 13 Grem., “Transparentes”, 23/2/76: 11 Grem., “Duda”, 26/2/76: 14 Grem., “Huelga”, 8/3/76: 12 Grem., entre otros.

¹⁷⁰ “Coria”, 11/1/73: 10 Grem., “Imprevisto” 8/9/73: 10 Grem., “Telefónicos”, 11/10/73: 16 Grem., “Marcha”, 23/10/73: 16 Grem., “Gremialista”, 27/10/73: 10 Grem., “Bancarios”, 17/1/74: 11 Grem., “CAETAP”, 24/2/74: 10 Grem., “Señora Gorda”, 22/4/74: 9 Ec., “Rosario”, 8/10/74: 14 Grem., “Telefónicos”, 1/11/74: 10 Grem., “Tiempo”, 16/11/74: 10 Grem. “Licencia”, 10/1/75, 10 Grem., “Señora Gorda”, 16/1/75: 10 Grem., “Comicios”, 10/10/75: 17 Grem., “Sindicalistas”, 4/12/75: 24 Grem., “Discrepancias”, 9/12/75: 20 Grem., “Duda”, 14/12/75: 11 Pol., “Sindicalista”, 18/1/76: 9 Pol., “Sindicalismo”: 19/1/76, 10 Pol., entre otros.

¹⁷¹ Ver también “Somisa”, 21/1/73: 14 Grem.; “Dirigente Gremial”, 30/1/73: 12 Grem.; “Conciliación”, 1/2/73: 10 Grem. El tema volverá a reaparecer en la obra del humorista en el contexto del gobierno de Isabel Martínez de Perón. Ver “Otero”, 5/10/74: 12 Grem., “Parte”, 14/10/74: 12 Grem., “Riña”, 19/10/74: 11 Grem., “Leyenda”, 74/10/74: 7 Eco., “Salarios”, 1/2/75: 8 Eco., “Gremialista”, 3/2/75: 11 Grem., “Espera”, 28/5/75: 12 Grem., “38%”, 30/5/75: 12 Grem., “Retoque”, 15/10/75: 20 Eco.

excelencia, para su representación, las huelgas, paros, movilizaciones y planes de lucha que, para su consecución, necesitan por tanto del liderazgo gremial (ver Imágenes 55, 56 y 57). Como puede apreciarse (ver Imágenes 55, 56 y 57),¹⁷² los dirigentes gremiales suelen aparecer vestidos con pantalones y chombas, cigarrillos, caras redondas, bigotes, patillas y generalmente pelo enrulado). Muy esporádicamente, en cambio, Landrú va a construir una representación de los obreros mismos, los cuales se caracterizan por estar vestidos con overoles (ver Imágenes 58¹⁷³, 59, 60 y 61), que los diferencia de la representación habitual que construye Landrú de los trabajadores en donde se subsume generalmente la figura del dirigente sindical.

Sólo muy aisladamente, en cambio, Landrú va a aludir a las formas de acción directa emprendidas por los obreros, tales como las tomas de los lugares de trabajo (“Ocupación”, 15/3/74: 14 Grem.¹⁷⁴ y “Conflicto”, 4/12/73: 14 Grem, en Imagen 60) así como a su diferenciación y por lo tanto distanciamiento con respecto a la dirigencia sindical (“Obreros”, 18/7/73: 9 Grem. en Imagen 61).

Por último, se puede apreciar cierto tono de crítica más explícita con respecto a la actividad gremial de los trabajadores únicamente en algunas referencias escasas pero contundentes que representan los días de huelga como momentos en los que aflora la naturaleza poco propensa al ritmo laboral de los trabajadores, sugiriendo que el descanso y el ocio son los verdades objetivos de las luchas obreras (por ejemplo en “Huelgas”, 21/3/73: 12 Grem. y “Trabajo”, 25/8/74: 10 Grem. en Imágenes 62 y 63 respectivamente).¹⁷⁵

Si trazamos una mirada comparativa entre cómo se aborda la temática en el cuerpo y la contratapa del diario, queda en evidencia las miradas contradictorias de Ian y Fontanarrosa por un lado y Landrú por el otro, ya que pintan, respectivamente, cuadros fundamentalmente irónicos y críticos de los patrones y capitalistas en un caso y de los obreros y dirigentes gremiales en otro.

¹⁷² Como puede apreciarse, de esta composición genérica de la imagen del dirigente sindical se diferencian las caricaturas específicas de determinados personajes del momento. Ver, por ejemplo, caricatura del secretario general de la CGT José Ignacio Rucci en Imagen 9.

¹⁷³ Que además, tal como se puede apreciar, aborda una cuestión de género en tanto alude a las demandas de igual remuneración para obreros y obreras.

¹⁷⁴ En este caso el *cartoon* alude a una toma de Acindar por parte de los trabajadores: “Operadora, ¿podría comunicarme con Acindar? Llamo y da ocupado”, dice un anciano por el auricular de un aparato telefónico.

¹⁷⁵ Una idea similar será expresada por el *cartoon* que se publica acompañando las noticias sobre la conmemoración por el aniversario del Cordobazo, que muestra a un obrero cómodamente recostado en su cama fumando un cigarrillo y comentando que “menos mal, hoy tenemos asuetazo” (“Cordobazo”, 2/5/74: 16 Pol.).

2.4. El “pueblo” festeja y Landrú critica: el *Devotazo* y el ciclo de tomas durante el camporismo

Simbólicamente, el reemplazo de un presidente de facto por un presidente democráticamente elegido consuma un proceso de transición política (lo mismo que a nivel provincial tal transición se asienta fundamentalmente en la asunción de gobernadores surgidos de los comicios). Sin embargo, en la estructura del poder de mando, es fundamental, para garantizar la reinstauración de la democracia, el reemplazo y renovación de todos los funcionarios y principales cuadros de la función pública y administrativa. En la transición de 1973, la preocupación por la continuidad de funcionarios de la dictadura tanto a nivel nacional como provincial, que por otra parte había sido ensayada y prevista de diversos modos en las estrategias de Lanusse, fueron objeto de diversas acciones colectivas organizadas con relativa espontaneidad y autonomía en nombre de la defensa del gobierno popular y en contra del “continuismo”.

Entre esas acciones, se destacaron particularmente dos formas de acción colectiva que se desarrollaron durante el breve mandato de Héctor Cámpora: el llamado “Devotazo”, gran movilización hacia la cárcel de Villa Devoto en la que se hallaba la gran mayoría de los presos políticos del régimen, organizada en el marco de la ceremonia de asunción presidencial y que derivó en su liberación y amnistía, y un ciclo febril de tomas de hospitales, medios de comunicación, escuelas, universidades y otros organismos oficiales en distintas ciudades del país que por varias semanas hicieron pensar a algunos en la gestación de una insurrección popular. Ambos fenómenos tuvieron un importante impacto en la obra de Landrú, que se mostró sumamente sensible ante los estímulos proporcionados por estos eventos, lo que se tradujo en una abundante y periódica producción de *cartoons* que retrataron diversos escenarios de estas formas de acción colectiva.

El 25 de mayo, al caer la tarde, se organizó una nutrida manifestación -compuesta por alrededor de 25.000/30.000 personas- que se trasladó hacia las inmediaciones de la cárcel de Villa Devoto, en donde se encontraban gran parte de los presos políticos de la dictadura, en su mayoría vinculados con las organizaciones armadas de izquierda. La multitud allí reunida exigía la liberación inmediata de los presos políticos. Tras algunos forcejeos y momentos de tensión, los hasta pocas horas antes “terroristas subversivos” y ahora “combatientes por la liberación” fueron puestos en libertad luego de la firma de un acta redactada *ad hoc* y firmada por el director del penal y algunos flamantes diputados. Por su parte, Cámpora decidió firmar el indulto presidencial otorgando la amnistía general a los presos políticos, que fue aprobada dos días más tarde por el Congreso (Svampa, 2003: 395;

Nievas, 1999: 352). Estos hechos fueron la coronación de un largo período de debates, negociaciones, presiones e incluso promesas electorales, ya que Cámpora había hecho de la cuestión de los presos políticos uno de los temas centrales de su campaña electoral.

Por su parte, *Clarín* otorgó al tema una atención privilegiada apreciable por lo menos desde principios de enero de 1973 en la inclusión de la problemática y los debates públicos suscitado en numerosas portadas así como dedicando algunos editoriales a reflexionar sobre la cuestión y otorgando, en algunas oportunidades, un espacio en la tapa. En cuanto a su repercusión en el humor gráfico, es de destacar la cuestión de los presos políticos en el contexto del camporismo tuvo impacto fundamentalmente en la obra de Landrú quien durante los meses de abril y mayo publicó una serie de *cartoons* alusivos a la problemática.¹⁷⁶

En dicha serie, encontramos algunos ejemplos que ironizan sobre el tratamiento diferencial entre los presos comunes y los presos políticos (“¿No podría amnistiarme? Yo maté a mi madre política” dice un presidiario al director de una prisión en “Delito Político”, 13/6/73: 14 Pol., en Imagen 64),¹⁷⁷ jugando el humorista de este modo con la idea de las supuestas ventajas que podría representar ser un preso político en relación con los presos comunes. Asimismo, Landrú recoge el importante nivel de activismo de los presos, a los que representa en amotinamientos, planeando quemar colchones, tomas de rehenes, fugas y la posterior resolución en el previsto “pacto con las autoridades” (“Prisión”, 18/6/73: 23 Policía). En otra ocasión, Landrú va a ironizar sobre el hecho de que muchos abogados de presos políticos son ellos mismos presos políticos, aludiendo posiblemente de este modo al grupo de abogados encabezado por Rodolfo Ortega Peña y Eduardo Luis Duhalde entre otros, que asumieron la defensa de los presos políticos del régimen: “¿Usted es el abogado del detenido?” “No. El abogado del detenido está preso. Yo soy el abogado del abogado del detenido” (“Villa Devoto”, 7/5/73: 18 Pol.).

Por otra parte, aparecen dentro de este conjunto de *cartoons* menciones a los conflictos entre civiles y militares por la cuestión de los presos políticos. A menos de un mes de la fecha de transmisión de mando, contamos con el ya comentado *cartoon* de Landrú que pinta a Mor Roig sugiriéndole a Lanusse que sancione la ley de amnistía para quedar

¹⁷⁶ Ver “Justicia”, 25/4/73: 23 Pol., “Tío”, 28/4/73: 16 Pol., “Villa Devoto”, 7/5/73: 18 Pol., “Amnistía”, 4/6/73: 20 Pol., “Delito Político”, 13/6/73: 14 Pol., “Prisión”, 18/6/73: 26 Policía, “Villa Devoto”, 3/7/73: 16 Policía, “Proceso”, 8/7/73, 14 Policía. Los otros humoristas, tal vez por su mayor grado de simpatía con la causa de los presos políticos, no construyeron representaciones sobre el fenómeno.

¹⁷⁷ Un ejemplo similar en “Justicia” (25/4/73: 23 Pol.), en donde un presidiario se dirige a un juez diciendo: “Le aseguro que soy un detenido político, señor juez. La billetera que robé es de un diputado electo”.

bien con el presidente electo (“Tío”, 28/4/73: 16 Pol.). Asimismo, encontramos una alusión al problema del continuismo, reflejada en un *cartoon* en el cual dos presidiarios se dirigen a un directivo de la prisión exigiendo “*tomarles declaración indagatoria a los jueces de instrucción*” (“Villa Devoto”, 3/7/73: 16 Policía). Este *cartoon* se comprende mejor si se considera que, en relación con los presos políticos, se planteaba el dilema de que la amnistía extinguía la causa pero su aplicación quedaba en manos de jueces heredados de la dictadura, lo que tornaba frágil la eficacia de la medida, mientras que el indulto sólo perdonaba la pena y aunque su efecto práctico era inmediato, su implicancia política resultaba inadmisibles para quienes consideraban a los presos políticos como prisioneros de un régimen usurpador (Nievas, 1999: 361).

Finalmente, es de destacar que Landrú no se priva dentro de esta serie de elevar una crítica al peronismo, ya en el poder, al mostrar una situación en la cual dos abogados comentan la situación de un anciano preso en un viejo presidio para tratar de resolver qué hacer con un “*preso político [que] dice que fue detenido en 1952*”, es decir, en pleno gobierno peronista (“Amnistía”, 4/6/73: 20 Pol. en Imagen 65).

En suma, este conjunto de referencias, que a primera vista puede parecer trivial por el tipo de dibujo infantil y mirada siempre distante y poco comprometida, está pintando a un importante conjunto de actores protagonistas del problema. Podría decirse que sobre la figura de los presos políticos Landrú construye una mirada que pivotea entre la descripción (en tanto reconstruye motines o refiere a los vínculos entre algunos activistas y el ejercicio de la abogacía) y la ridiculización, mientras que sobre el gobierno saliente y el gobierno entrante elabora una perspectiva más bien irónica: en el caso del gobierno saliente por sus intentos de capitalizar la inminente amnistía y por el llamado continuismo (aunque manteniendo relativamente preservada la imagen de Lanusse), y en el caso del flamante gobierno por los titubeos manifestados por las nuevas autoridades que deben aplicar la ley de Amnistía y no saben cómo resolver los casos de presos políticos del régimen peronista. Lejos de cualquier huella de un gesto celebratorio o tan solo aprobatorio del clima de festejo popular reinante, la mirada de Landrú logra abordar el tema desde un ángulo que le permite conservar una pretendida mirada descriptiva y ecuaníme pero que en realidad no puede ocultar una perspectiva sumamente crítica. Así, el humorista denuncia la postura del flamante gobierno, que se jacta de liberar a sus militantes encarcelados por el régimen

militar saliente, cuando en realidad él mismo, en anteriores gestiones, generó sus propias víctimas a partir de políticas represivas y autoritarias.¹⁷⁸

Contrariamente, *Clarín* sostiene una postura que sin ambigüedades se pronuncia, a pocos días de la asunción Cámpora, a favor de la amnistía y la valora como “una de las primeras medidas de un nuevo esquema de vida política (...) dentro del cual el disenso no deberá optar por la violencia porque contará con otros canales” (“La ley de Amnistía”, 12/5/73: 8) celebrando, días más tarde, la resolución del tema por parte de las flamantes autoridades y destacando “el respaldo de alcance nacional que abarca a los distintos sectores sociales y políticos del país”, lo cual significa que “la fórmula elegida por el nuevo gobierno frente al tema de la violencia cuenta con una muy amplia base de aceptación que, al mismo tiempo, implica un rechazo categórico a los medios represivos” (“Los presos políticos”, 27/5/73: 10).

En cuanto al ciclo de tomas de plantas y dependencias oficiales, vale decir que la gran mayoría de estas acciones fueron organizadas espontáneamente por trabajadores, estudiantes y empleados de diversas reparticiones públicas como modo de frenar el “continuismo” de funcionarios y directivos colocados por el gobierno militar saliente. Sin embargo, tras estas reivindicaciones “anticontinuistas”, muchas veces se superpusieron modalidades de acción propias de los sectores de izquierda radicalizados (tanto peronistas como no peronistas, armados y no armados) así como enfrentamientos entre éstos y las fuerzas de la derecha peronista que estaban en pleno proceso de organización por el otro

¹⁷⁸ En cuanto a los humoristas de la contratapa, es de destacar que si bien no se observa un impacto directo en sus obras motivado por el contexto de la asunción de Cámpora y el “devotazo”, en muchos de ellos existen referencias aisladas pero constantes a la cuestión de los presos que continúa incluso mucho más allá del período que aborda este capítulo por lo que no es fácil dirimir cuándo su aparición alude a la situación específica de los presos políticos y cuándo aborda en términos más genéricos el tópico del encerramiento). En todos los casos, y más allá de las especificidades expresivas de los dibujos de cada humorista, la construcción iconográfica de los presos es clásica y previsible: pijama generalmente a rayas aunque en ocasiones blancos, en casi todos los casos con los números de registro del presidio cosidos en el pecho, gorros y ocasionalmente cadalsos y las situaciones recreadas tienden a mostrar la vida cotidiana de los presidiarios y no tanto el contexto histórico político. Por otra parte, no es posible advertir si se trata en estos casos de presos comunes o presos políticos (lo que únicamente podría inferirse en los casos en los que la publicación de los *cartoons* coincide con el contexto estudiado). Ver entre otros Crist, 3/7/73: 34, 3/2/74: 31, 29/9/75, 18/11/75: 44, 14/6/76: 24, 17/6/76: 36, 6/10/76: 48, 17/10/76: 44, 30/3/77: 44, 10/8/78: 64, 3/3/79: 44 y 12/11/79: 60; Fontanarrosa, 5/3/73: 42, 4/5/73: 42, 23/8/73: 34, 13/9-10/73: 22, 29/1/74: 38, 6/11/74: 46, 16/11/74: 30, 17/3/74: 42, 17/3/75: 42, 19/3/75: 42, 29/9/75, 5/4/76: 28, 4/5/76: 40, 4/5/76: 40, 12/7/76: 24, 19/10/76: 44, 21/1/77: 44, 12/2/77: 32, 15/4/77: 56, 9/11/77: 60, 20/7/78 y 11/4/81; Dobal, 11/2/78: 36 31/78: 40; Ian, 27/9-10/73: 26, 22/9/76: 40, 16/10/76: 36, 1/7/77: 48, 9/9/78: 44, 17/3/79: 44, 13/10/80: 60 y 9/6/81: 56 y Rivero, 23/6/75: 34, 8/12/75: 56, 4/3/78: 36, 3/11/78: 60, 16/9/80: 64, 28/4/81: 56, 16/12/82: 64 y 5/2/83: 36. Caloi, por su parte, abordará la figura del “presidiario” (con rasgos iconográficos semejantes a los aludidos) en una larga serie de características romántico surrealistas en la cual Bartolo y Clemente llegan volando en su tranvía hasta la neoyorquina estatua de la libertad en la cual se encuentran con un preso que se dice “contento, en plena libertad”. Ver el desarrollo de esta serie entre el 1 y el 25 de septiembre de 1973 en la contratapa del diario.

(Nievas, 1999).¹⁷⁹ La intensidad de este fenómeno alcanzó su pico en la primera quincena de junio, cuando llegaron a registrarse quinientas tomas en todo el país. Durante esas semanas, estuvieron simultáneamente tomados por varios días casi todos los hospitales de Capital Federal y todas las escuelas secundarias de Rosario (salvo un par de colegios confesionales). Asimismo, fueron tomadas varias comunas de Tucumán, Buenos Aires y Santa Fe por los vecinos, así como organismos oficiales, diarios, universidad, radios, canales de televisión, fábricas, etc. (Nievas, 1999: 355-36).

Esta “ola” de ocupaciones, que habría alcanzado “proporciones alarmantes (...) en las que se llegó a más de un centenar y medio de tomas de edificios por día”, según informa *Clarín* a mediados de junio (“Una exhortación justicialista”, 17/06/73: 20 Pol.), se convirtió en un importante tópico del diario (incluso llegó a ser título de tapa) y tuvo una amplia repercusión en el humor gráfico durante el período más álgido del conflicto, aunque no llegó a recibir una atención específica por parte de los editorialistas de *Clarín*.

Particularmente, la obra de Landrú mostró una gran permeabilidad a la temática, y en el momento de mayor intensidad del ciclo de tomas durante el mes de junio publicó una serie de *cartoons* que recrean la toma de empresas frigoríficos, ferrocarriles y radios.¹⁸⁰ Casi todos los *cartoons* de esta serie están protagonizados por personajes masculinos con caracteres iconográficos que, tal como se ha visto, en los trazos de Landrú, son distintivos de obreros y sindicalistas: caras redondas, pelos enrulados y relativamente más largos y desprolijos que los de otros personajes de su galería, a veces barba incipiente y en otros casos espeso bigote e, indefectiblemente, ropa sport: remeras, chombas, camisetas (ver Imágenes 66, 67, 68 y 69). En algunos casos, a esa representación se le suman otros

¹⁷⁹ Un estudio pormenorizado de las tomas durante el camporismo desagrega el conjunto de “tomas” en distintos rangos, para descubrir actores y objetivos diversos dentro del conjunto de este proceso. Así, demuestra que existieron a) mayoritariamente tomas “anticontinuidistas” protagonizadas por quienes estaba directamente vinculados a dichos ámbitos; b) copamientos (es decir, tomas planificadas, de duración muy breve y protagonizada por unos pocos activistas) emprendidos por organizaciones insurgentes de la izquierda no peronista con fines propagandísticos o para apertrecharse de armamentos; c) tomas realizadas por los diversos grupos encuadrados en la izquierda peronista; d) tomas protagonizadas por las bases de trabajadores que sin pertenecer formalmente a ninguna organización deciden ocupar sus lugares de trabajo para resolver problemas laborales puntuales (muchas de las cuales fueron secundadas y apoyadas por organizaciones insurgentes) y e) tomas protagonizadas por la derecha peronista (tales como Juventud Sindical Peronista, Comando de Organización y Concentración Nacional Universitaria) cuyo objetivo fundamental era frenar y combatir el avance de las fuerzas de izquierda o incluso prevenirlas (es decir, se recurría a la toma de determinadas reparticiones para prevenir que las mismas no fueran tomadas por los grupos de izquierda) (Nievas, 1999).

¹⁸⁰ “Programa”, 6/6/73: 15 15 Grem.; “Toma”, 10/6/73: 16 Grem.; “Toma”, 14/6/73: 26 Pol.; “Ocupaciones”, 15/6/73: 21 Pol.; “Toma”, 16/6/73: 26 11 Inf. Gral.; “Pronóstico”, 19/6/73: 20 Grem. Pasado el camporismo, aparecerán algunas referencias aisladas a la modalidad de la toma puntual por parte de asalariados de diversas fábricas. Ver los comentados *cartoons* “Conflicto”, 4/12/73: 14 Grem., “Ocupación”, 15/3/74: 14 Grem.

elementos externos a ese prototipo, como palos de amasar (que pueden estar aludiendo tanto a la idea de espontaneidad e improvisación como al componente violento que algunas de estas tomas presentaron) y banderines y pancartas que dan cuenta del carácter reivindicativo y propagandístico de muchas acciones de este tipo (Ver imágenes 68 y 69).

El tipo de representación construido por el humorista, así como las situaciones elegidas para recrear las tomas, muestran una mirada sumamente trivial y, podría decirse, meramente fenomenológica de los acontecimientos, que no apunta ni a las motivaciones de los actores ni a la implicancia global del fenómeno: “*¿Qué hacemos hoy: ocupamos un frigorífico, un hospital o una guardería infantil?*” (“Programa”, 6/6/73: 15 Grem.); “*Lo siento pero ha llegado tarde. Esta empresa acaba de ser ocupada*” (“Toma”, 10/6/73: 16 Grem.); “*No. Esta no es la cola para tomar el hospital. Es la cola para tomar el frigorífico*” (“Toma”, 16/6/73: 11 Inf.Gral.). Esa trivialidad, sin embargo, devuelve la idea del rasgo rutinario y naturalizado que adquirieron por entonces las acciones espontáneas no controladas ni encauzadas por el gobierno (de hecho, vale decir que Cámpora no hizo nada para detenerlas).

Del mismo modo que en el caso del Devotazo, vemos que Landrú es el único humorista del diario que retrata situaciones que involucran protestas y acciones espontáneas asociadas con demandas generalmente democráticas, progresistas y políticamente comprometidas. Por otro lado, al hacerlo del modo en que lo hace, sus *cartoons* recrean una perspectiva distante y burlona de los trabajadores, presos políticos y militantes asociados a la izquierda y al progresismo. Nuevamente, esta disparidad puede estar expresando las diferentes políticas entre Landrú y los humoristas de la contratapa en relación con el peronismo y en términos más generales del progresismo. Evidentemente, Landrú mira con recelo no sólo al peronismo sino, asimismo, al clima de ebullición y radicalización de la época. Tal vez por ello, ha mostrado comparativamente una mayor plasticidad y apertura para dar cuenta de los conflictos de esa época mientras que muchos de los humoristas de la contratapa, más comprometidos con esas luchas y esas causas, no lo hicieron.

3. El fenómeno de la violencia en las viñetas de humor

Como ha sido mencionado, el fenómeno de la violencia política se convirtió en el rasgo más sobresaliente y controvertido no sólo entre los contemporáneos a estos fenómenos sino también entre los historiadores que, a pesar de las distintas

interpretaciones, han consensuado en considerarla el rasgo característico por antonomasia del período que se extiende entre el Cordobazo y el golpe del 24 de marzo.

Diversos abordajes historiográficos coinciden en señalar la existencia de una creciente simpatía, cuando no de un abierto consenso, por parte de la sociedad civil con respecto al empleo de métodos violentos de intervención política y social. Si bien estas afirmaciones parecen difícilmente cuestionables, es preciso recordar, por un lado, que esas simpatías fueron menguando a medida que las operaciones de las organizaciones insurgentes fueron perdiendo contactos y vinculaciones con la sociedad civil en tanto continuaron o pasaron nuevamente a la clandestinidad en el marco de un gobierno democráticamente elegido y en cuanto sus modalidades de acción y organización tendieron a volverse cada vez más jerárquicas y autoritarias. Por otra parte, esas perspectivas interpretativas se construyen a partir de la consideración de la sociedad como un aglomerado de rasgos homogéneos y universales, por lo que es posible perforar la imagen que emerge de las mismas para descubrir, en los pliegues de los discursos sociales –en este caso particularmente a partir del discurso humorístico–, la emergencia de una perspectiva crítica y cuestionadora de la violencia.

En efecto, el ERP permaneció en la clandestinidad luego de las elecciones de marzo de 1973 mientras que a principios de septiembre de 1974 la organización Montoneros volvió a la clandestinidad y retomó la lucha armada, siendo declarada ilegal por el gobierno un año más tarde. Las modalidades de acción dichas organizaciones incluían acciones espectaculares que funcionaban al mismo tiempo como advertencia, ajusticiamiento y propaganda: asaltos, secuestros, asesinatos, detonaciones, etc. Por su parte, las operaciones desarrolladas por los grupos comando de extrema derecha ligados a la Triple A se caracterizaban por la detonación de bombas en domicilios particulares, el envío de amenazas, los secuestros y la aplicación de tormentos.

A medida que sus fuerzas raleaban y que perdían contactos y apoyos en la sociedad, ERP y Montoneros tendieron a profundizar la militarización de sus respectivas organizaciones y a planificar acciones cada vez más espectaculares y de gran visibilidad. En 1975 ambas organizaciones ensayaron una importante ofensiva que incluyó asaltos e intentos de copamiento a cuarteles militares. Sin embargo, las fuerzas combinadas de las operaciones paramilitares con las de las fuerzas de seguridad dejaron a estas organizaciones sumamente debilitadas y, al momento de producirse el golpe de 1976, prácticamente destruidas.

Al respecto, las portadas y páginas centrales de *Clarín* (como así también de otros diarios) fueron sumamente permeables al registro del fenómeno de la violencia, sobre todo la vinculada con el accionar espectacular de las organizaciones armadas, plagándose de noticias que enunciaban “escaladas guerrilleras, “olas” de secuestros, “choques extremistas”, “golpes comando” y un sinnúmero de asaltos, copamientos y atentados protagonizadas “grupos extremistas”, “subversivos” y “comandos guerrilleros”. Con el transcurso del tiempo, y a medida que el gobierno peronista entró en un proceso de descomposición, estas noticias, exaltadas y jerarquizadas en el espacio de la prensa, funcionaron como caja de resonancia que contribuyó a crear un clima favorable a las fuerzas golpistas. Asimismo, este tipo de noticias tendió a tipificarse mediante la reiteración de fórmulas iguales donde la única novedad era la cifra. La violencia, así rutinizada, se *naturalizó* y a partir de un cierto punto sólo produjo indiferencia (Schindel, 2003: 102).

Por su parte, el espacio humorístico de *Clarín* fue sumamente receptivo a la temática y casi todos los humoristas construyeron, a lo largo de todos los años que se extendieron entre la transición de 1973 hasta la siguiente transición de 1983, un sinnúmero de representaciones relativas al fenómeno. En este capítulo, y particularmente en este apartado, se abordará únicamente el análisis de obras que recrean la cara visible de la violencia en términos genéricos durante el período transicional de 1973-1974.¹⁸¹

3.1. La instalación de la violencia como fenómeno cotidiano

Para empezar, es verdaderamente llamativo el gran impacto que el fenómeno de la violencia ha causado en el humor gráfico del diario: detonaciones, asaltos, secuestros, atentados, amenazas son constantemente representados en el trabajo de los humoristas, en sintonía con el caudal de noticias que publica *Clarín*. Las tiras y *cartoons* reinscriben así esos temas en la construcción iconográfica de personajes y escenarios humorísticos demostrando, por un lado, el importantísimo grado de permeabilidad con respecto a la publicación de noticias por parte del diario y, asimismo, el profundo impacto de la violencia en la vida cotidiana de la gente común y corriente.

Un ejemplo paradigmático que ilustra tanto la naturalización de la violencia como la estrecha vinculación entre humor e información brindada por el matutino es el de las conjeturas formuladas a propósito de una “misteriosa explosión” sobre la cual informa

¹⁸¹ Para un estudio más profundo y una mirada de largo plazo sobre las representaciones de la violencia clandestina y la represión, así como la construcción iconográfica de sus protagonistas, ver Capítulo 4.

Clarín en una noticia titulada “La tarde en que estalló el misterio: todo quedó en el aire”. Según dice el informe, dos días antes se había escuchado en la ciudad de Buenos Aires una fuerte detonación, seguida de “algo así como una onda expansiva que se prolonga en oleadas decrecientes” en una tarde calma y despejada y que habría producido una “fuerte vibración en los cristales en incontables edificios porteños”. Tras consultar a comisarías, destacamentos militares y bomberos sin encontrar una explicación factible, el diario llega a la conclusión de que pudo tratarse de “una explosión en la alta atmósfera” o de una “aeronave supersónica” todo lo cual, se argumenta, habrá de ser corroborado por fuentes pertinentes. Lo más interesante de la noticia, sin embargo, no tiene que ver con las hipótesis acerca de lo que pudo ocurrir sino, sobre todo, con las conjeturas que el propio diario se encarga de descartar y en cuyo primer lugar aparece la posibilidad de que el ruido escuchado haya sido el producto de la detonación de una bomba.¹⁸² Como sea, esta peculiar y secundaria noticia es recogida de inmediato por Landrú y Caloi quienes, el mismo día de su publicación refieren al hecho en sus respectivos espacios: en el caso de Landrú, el *cartoon* muestra una granada a punto de detonar y a un locutor radial informando que “*a la tercera explosión serán, exactamente, 16 horas, 30 minutos*” (“Top”, 20/9/73: 27 Policía). Por su parte, Clemente atribuye el ruido de la “explosión misteriosa”, tal como la caracteriza Bartolo, a una “explosión demográfica” (Caloi, 20/9/73: 47).

Por otra parte, la cuestión de la violencia tiene, fundamentalmente, una dinámica propia en el lenguaje humorístico dada por el desarrollo sostenido de referencias desde marzo de 1973 que se incrementan a lo largo del tiempo y acompañan todo el ciclo en estudio, recreando escenarios, temáticas y contextos amplios y variados.¹⁸³ Sin embargo, se observa un despliegue particularmente significativo en términos cuantitativos durante los meses de septiembre a diciembre 1973, momento en que el fenómeno ocupa un lugar verdaderamente destacado en el temario de casi todos los humoristas. La presencia

¹⁸² Dentro de estas conjeturas siguen, en orden de plausibilidad, el estallido de una caldera, polvorín, incendio y colisión (*Clarín*, 20/9/73: 27 Policía).

¹⁸³ En efecto, las series que se van a comentar en este capítulo conviven con una importante cantidad de *cartoons* alusivos a la violencia que están contextualizados en escenarios distantes. Particularmente, Crist y Fontanarrosa van a trabajar escenarios de arrabales (ver por ejemplo Crist, 25/3/74: 38; 20/7/74: 30; 3/8/76: 36 y Fontanarrosa, 19/11/73: 34; 15/2/77: 40) y de frontera protagonizados por indios, gauchos y fuerzas de seguridad (ver por ejemplo Crist, 6/10/73: 30; 16/11/73; 8/712/73: 4; 9/712/73: 39; 14/12/73: 49, 6/9/74: 38 y Fontanarrosa, 16/8/75: 26) junto con escenas que transcurren en el *far west* norteamericano (Crist, 22/2/74: 34, 22/3/74: 38, 9/11/74: 34, 9/12/74: 42, 19/12/74: 63 y Fontanarrosa, 14/12/73: 43, 9/5/75: 38). Asimismo, Crist trabaja el tópico de la guerra en el contexto medieval (18/7/74: 26, 20/12/74: 54). Si bien se considera que todas estas referencias contribuyen a instalar fuertemente el fenómeno de la violencia en la vida cotidiana, la universalidad de estos escenarios y sus vínculos extremadamente remotos con el contexto que nos interesa estudiar nos hace desistir de tomarlas como objeto de análisis minucioso.

cuantitativa del t3pico ser3 leveamente menor durante 1974 e ir3 decreciendo a medida que la censura y la represi3n clandestina tiendan a constre1ir el espacio de la cultura.

Si bien todos los humoristas del diario participan en la tematizaci3n de la violencia y su escenificaci3n, existe una suerte de “especializaci3n” en algunos de ellos que, por cuestiones de estilo o idiosincrasia participaran m3s o menos activamente en diversos tipos de abordaje. As3, por ejemplo, Dobal ser3 el autor que se dedicar3 preferentemente a recrear escenarios de la vida cotidiana en los cuales el fen3meno de la violencia afecta a gente com3n y corriente que es espectadora o v3ctima pasiva de eventos vinculados con la violencia, mostrando sus miedos, temores y el tipo de conjeturas que suelen elaborar para inteligir las situaciones que deben enfrentar, mientras que Ian y Landr3 (y en menor medida el mismo Dobal) ser3n los humoristas que m3s tematizar3n escenas de secuestros.¹⁸⁴

Una l3nea importante dentro de esta tem3tica est3 constituida entonces por la construcci3n de escenas de secuestros y capturas siendo sobre todo la pluma de Landr3 la que explora este tema en el borde del absurdo. En estos casos es la figura femenina, cuya conexi3n con la realidad suele ser caracterizada como inconveniente, inapropiada o simplemente inexistente de acuerdo con la mirada del humorista, la que protagoniza y recrea las situaciones m3s absurdas: desde una empleada dom3stica (se1alada en esa funci3n de acuerdo con el uniforme y el plumero que lleva en la mano) que recibe en la puerta a dos hombres a quienes les advierte: “*¿vienen a secuestrar al se1or? Lo siento, pero ya lo secuestraron ayer por la noche*” (“Moda”, 24/3/73: 14 Pol., en Imagen 70) hasta una se1ora de cierta alcurnia preocupada porque la cantidad de secuestrados que hay en su casa no le entran en su living: “*En la sala no hay m3s lugar -dice la se1ora-, ¿no podr3 dejarlo en el palier?*” (“Secuestros”, 24/5/73: 18 Polici3, en Imagen 71).¹⁸⁵

Este 3ltimo ejemplo constituye uno de los pocos casos en los cuales Landr3 representa la escena del secuestro y pinta a sus protagonistas: secuestrador y secuestrado. Y si en este ejemplo la opci3n por el absurdo resta a la situaci3n imaginaria cualquier tipo de dramatismo y realismo, en otra ocasi3n el mismo humorista nos representa un cuadro m3s dram3tico, protagonizado por un secuestrador y una mujer que revela sin pudor los signos

¹⁸⁴ Por su parte, como se aborda en el Cap3tulo 4, Crist y Fontanarrosa construir3n arquetipos muy definidos y particulares para representar a los activistas de dichos eventos, particularmente a los vinculados con las fuerzas de la represi3n paramilitar y clandestina.

¹⁸⁵ Este *cartoon* acompa1a, en la secci3n policial, una noticia relativa al secuestro por parte de un “comando extremista” del gerente de la f3brica Ford de Pacheco. En este caso es oportuno resaltar la comentada modalidad caracter3stica de gran parte de los *cartoons* de Landr3 de invertir o desplazar los sentidos e informaciones brindados por las noticias del diario, en este caso desde el “comando extremista” hacia el escenario de una familia relativamente *bienuda*.

de su sufrimiento (marcada por la expresión del rostro y la emanación de lágrimas y gotas de sudor de la frente) mientras su esposo, desprendidamente, pregunta al captor cuánto debe pagar para que *no* le devuelvan a su esposa (“Secuestro”, 5/9/73: 19, Policía, en Imagen 72). Es interesante remarcar, además de la evidente connotación machista del chiste, que en este *cartoon* el secuestrador está construido con los mismos elementos iconográficos que Landrú utiliza para caracterizar a los sindicalistas que se comentaron anteriormente aunque, en este caso, a la representación habitual se le suma el dibujo de una cicatriz en el rostro, que podría estar sugiriendo la frecuente participación del personaje en actividades delictivas.

Dobal también ofrece un ejemplo de escenificación de la situación de secuestro, pero despojada de cualquier tipo de connotación dramática. En este caso, es también una mujer (la secretaria de un empresario —objeto frustrado del secuestro—) quien ocupa el centro de la escena pero se trata de un protagonismo inverso al del *cartoon* de Landrú en tanto y en cuanto los captores del empresario quedan tan embelesados por la belleza de esta joven que se distraen y finalmente son descubiertos por la policía (Dobal, 15/6/75: 39 en Imagen 74).

Más crudo en cambio es un *cartoon* de Ian que escenifica el enfrentamiento cara a cara entre un hombre reducido a la impotencia, disminuido incluso físicamente al estar sentado en el suelo, atado de pies y manos, ante su verdugo, fuertemente armado, con expresión temeraria. En este caso, igualmente, el recurso del absurdo parece inevitable: el secuestrado se dirige a su captor para averiguar si el rescate que solicita puede ser pagadero en documentos a noventa días aludiendo, de este modo, al contexto de crisis económica reinante (Ian, 7/10/73: 38, en Imagen 73).

Es interesante detenerse, dentro de esta temática, en la caracterización de las víctimas de los secuestros y las amenazas que, de acuerdo con la construcción iconográfica de los humoristas, recrea casi invariablemente a hombres de negocio, acaudalados y pudientes como el centro vulnerable de este tipo de actos delictivos. Se trata, según estos ejemplos, de hombres de traje y habano (“Empresarios”, Landrú 28/10/73: 18, en Imagen 75)¹⁸⁶ que viajen en grandes autos, ya sea con choferes (Ian, 3/9/73: 30, en Imagen 76)¹⁸⁷ o manejados por ellos mismos (Dobal, 7/5/73: 35, en Imagen 77), hombres apoltronados en

¹⁸⁶ Allí dos empresarios evalúan, a partir de la lectura del diario que “*Algo hemos adelantado [porque] entre los secuestrados de ayer no figura ningún ejecutivo*”.

¹⁸⁷ En este caso el argumento del *cartoon* se basa en un cartel que porta este personaje en su espalda que dice “*cardíaco no secuestrable*” (leyenda que muestra una gran contradicción entre la actitud soberbia y el consumo del habano con la representación de un hombre de salud delicada).

grandes sillones y asistidos por sirvientes (Fontanarrosa, 21/5/73: 38, en Imagen 78).¹⁸⁸ Todos ellos construyen la representación de hombres de edad madura o incluso ancianos, caracterizados con un conjunto de signos de status y potencia que refuerzan una actitud corporal generalmente soberbia.¹⁸⁹ Una excepción a esta regla la constituye una serie que Caloi dedica al tema de los secuestros que se extiende entre el 22 y el 28 de agosto de 1973 y que tiene como sujetos secuestrados nada menos que a Clemente y Bartolo.¹⁹⁰

Interesantes derivaciones de esta línea las constituyen un par de ejemplos que parodian el fenómeno de los secuestros escenificándolos en escenarios socialmente marginados donde la pobreza más extrema torna absurda cualquier conjetura sobre potenciales rescates (“Rescate”, Landrú, 11/2/73: 20¹⁹¹, y Ian, 20/7/73: 34¹⁹²). En todo caso, en estos ejemplos el tema de los secuestros aparecería más bien como una excusa o móvil para construir representaciones de las desigualdades que caracterizan a la sociedad argentina. Ya no se trataría entonces de un simple señalamiento sino de la expresión de una mirada irónica que describe o denuncia situaciones de exclusión social y marginación.

Más allá de estas diferencias, los secuestros se convirtieron en un tópico recurrente en el espacio humorístico del diario y, si bien en un principio pudo haber tenido –de modo deliberado o no– la función de denuncia, con el paso del tiempo también puede haber contribuido, por su reiteración, a la naturalización del fenómeno.

En este marco, la violencia también invadió, tanto en la vida real como en la construida por los humoristas, distintos espacios de la vida cotidiana de las personas comunes. Tal como se adelantara, es particularmente Dobal el humorista que con mayor

¹⁸⁸ En este caso, se trata de una llamada telefónica interpretada como amenaza por el personaje en cuestión quien comenta a su sirviente que le acerca un teléfono cuyo auricular tiene forma de pistola: “*debe ser otra de esas tontas amenazas de asesinato*”.

¹⁸⁹ Esta representación aparece bien sintetizada en un monólogo del mago Fafa quien, dirigiéndose a Rodolfo comenta: *¡Tiene razón, mi conejo! ¡Quién no me conozca puede pensar que soy un importante hombre de negocios! Tengo galera y capa. ¿Qué me falta? ¿Eh? ¿Qué me falta? ¡Que me secuestren!* (Bróccoli, 08/08/73: 35).

¹⁹⁰ La serie comienza cuando el tranvía en el que viajan Bartolo y Clemente es secuestrado por un hombre armado y con la cara tapada que primero intenta asaltar a Bartolo y que, al darse cuenta de que éste no tiene dinero ni joyas, decide secuestrarlo. Cuando el asaltante se sube al tranvía, Bartolo le pregunta: “*¿A Cuba?*” y ante la respuesta negativa del delincuente, que dice dirigirse a Mar del Plata, remata: “*Qué desilusión. Un secuestro apolítico*” (Caloi, 22/08/73: 47). Ya hacia el final de la serie, en el anteúltimo capítulo, el secuestrador le pregunta a Clemente: “*¿Avisaste a la policía?*” “*No, señor*”, responde Clemente. “*¿A algún detective privado?*”, insiste el secuestrador. “*No, señor*”. “*¿Al periodismo?*” “*No, señor*”. Finalmente, el secuestrador concluye: “*Este secuestro es un fracaso. Hace como veinte días que empezó y todavía nadie se enteró*”. (Caloi, 27/8/73: 31).

¹⁹¹ Allí se representa una conversación entre dos lingeras en la cual uno le comenta al otro que fue “*secuestrado el ciruja del caño de al lado*” y que “*exigen para liberarlo dos mil latas de conservas vacías*”.

¹⁹² Donde de un humilde rancho una globo de diálogo enuncia: “*Ayyyy...¿qué pasa que no viene la Dolore? ¿La habrán secuestrau?*”

destreza e insistencia pintará estos frescos de la vida cotidiana mostrando cómo la inseguridad, el temor y la desconfianza cobran relevancia en el día a día. Desde padres que se preocupan por la demora en la llegada de sus hijos al hogar sobre todo considerando que si se trata de un secuestro no tienen plata para pagar un rescate (Ian, 11/3/73: 31 -serie "Papá") hasta los impactos de explosiones de electrodomésticos que generan en los vecinos el temor de encontrarse ante un atentado (Dobal, 30/3/73: 47)¹⁹³ pasando por los efectos de detonaciones durante la noche (Dobal, 5/5/73: 34 y 7/7/73: 39) o el temor causado entre los lectores de una biblioteca por el ruido de una explosión que resulta provenir de un globo infantil que revienta (Dobal, 30/8/74: 35), confusiones no tan casuales entre relaciones de cordialidad y de hostilidad en donde el mago Fafa confunde el micrófono que le acerca una reportera con un revólver y supone que se trata de una escena de secuestro (Bróccoli, 23/8/73:35) e incluso la aparición de sospechas hacia miembros del círculo más íntimo de sociabilidad.¹⁹⁴

Quizás uno de los mejores ejemplos que hablan de la naturalización de la violencia sea un *cartoon* de autoría de Ian, que representa una escena en la cual un hombre armado que está siendo baleado por detrás comenta con preocupación: "*¡Qué macana! ¡Justo cuando me pongo el traje nuevo!*" (10/11/73: 30, en Imagen 79). Tan cotidiana se vuelve la violencia que en la mira de los humoristas las balas se convierten en medio de cambio, en un sucedáneo de monedas de modo tal que un hombre armado entrega por limosna a un pobre (que también está armado) una bala (Ian, 23/11/73: 42) o un vendedor de armas comenta a un hombre con traje y lentes oscuros que acaba de comprar un enorme rifle: "*No tengo cambio para darle el vuelto. ¿Me acepta tres balas calibre 22 corto?*" (Crist, 26/12/74: 30).

Landrú también aborda la naturalización del fenómeno con un *cartoon* en el cual se ve a dos hombres conversando, cada uno de ellos con una granada en la mano, comentando que "*¡qué barbaridad estos actos de violencia!*" ("Escalada", 12/4/73: 27 Pol. en Imagen 80).

Finalmente, en este sentido es interesante destacar un *cartoon* de Crist que muestra a un artista plástico que se encuentra parado al frente de una obra de arte que expone en una galería explicando a un asistente interesado: "*Mi escultura se vale de elementos conocidos por todos*

¹⁹³ En este caso se trata de la alarma producida entre los vecinos por la explosión de gas de una hornalla.

¹⁹⁴ Clemente, por ejemplo, aparece muy preocupado en una tira porque sospecha que su novia es una espía que se ha infiltrado para seguirlos a Bartolo y a él lo cual, además de preocupación, le genera cierta sensación de ser un personaje importante que amerita tener un espía propio (Caloi, 24/7/73: 35). Algo similar ocurre en otra tira de Bróccoli cuando Rodolfo acerca a Fafa un "*detallado plan de actividades del mago de la otra cuadra*" y Fafa se aleja feliz pensando: "*espionaje político, que le dicen*" (24/5/73: 51).

para expresar la realidad con un lenguaje surrealista'. La obra en cuestión, denominada "agresión", es una escultura que muestra un puño apuntando un gran revólver hacia el cielo (Crist, 14/8/75: 30, en Imagen 81), de modo que la alusión al surrealismo parecería sugerir que ni el arte plenamente figurativo alcanza a representar el fenómeno de la violencia.

Si por un lado estas imágenes deben haber contribuido a descomprimir las tensiones ocasionadas en la gente común y corriente por los frecuentes fenómenos vinculados a la violencia, asimismo, la habitualidad de estas representaciones también debe haber contribuido a su rutinización y naturalización.

3.2. La participación del humor gráfico en el debate público sobre la violencia

Ahora bien; si trasladamos el problema de la violencia hacia el nivel de los debates y las justificaciones o impugnaciones ideológicas, es posible abordar algunos espacios que los humoristas dedican a la tematización de la violencia en sí misma sumándose, de este modo, al coro de voces que se pronuncian sobre lo que es considerado el gran tema del momento. Se trata, en efecto, de una discusión que atraviesa el proceso de transición y que incluso llega a impregnar las campañas electorales y se extiende y desborda el período de reinstitucionalización política. Ciertamente, a partir de la apertura lanussista se dio un importante debate político y público sobre la legitimidad del empleo de la violencia como medio para la acción política que fue especialmente álgido durante el proceso electoral de enero – marzo de 1973 y que involucró a dirigentes y militantes políticos de todas las tendencias, a miembros destacados de la corporación militar así como a los medios de comunicación y la opinión pública en general. Muchos de los argumentos puestos en juego en ese momento descansaban en la idea de que la legitimidad de la violencia radicaba en el cierre de la vida política e institucional, la censura y la represión ejercidas durante el régimen dictatorial.¹⁹⁵

Una de las características centrales de ese debate fue la mirada predominantemente instrumentalista sobre el fenómeno (es decir, la tendencia a reducir el mismo a un problema entre medios y fines) y el hecho de que las diversas manifestaciones "violentas" fueron

¹⁹⁵ Incluso el FREJULI fue acusado por el gobierno lanussista de propiciar la violencia durante la etapa de la campaña electoral de 1973 y estuvo a punto de ser sometido a la aplicación de la Ley Orgánica de los Partidos Políticos que disponía la disolución de aquellas agrupaciones que propiciaran la violencia. En su momento, la inminente proscripción del Frente despertó los más variadas denuncias, gestiones y comentarios, y ocupó importantes espacios de las páginas centrales dedicadas por *Clarín* a la política. En este sentido es pertinente recordar que el propio Cárpora fue acusado de propiciar la violencia durante su campaña electoral.

englobadas bajo un mismo marco interpretativo por lo que los argumentos a favor o en contra no discriminaron entre la acción encarada por los grupos armados y otras formas de acción colectiva.

Junto con las formas más articuladas y argumentadas de esas discusiones, grandes sectores de la sociedad vinculados al progresismo, manifestaron una amplia simpatía por las diversas formas de la violencia popular (que iban desde la protesta popular hasta las acciones espectaculares de las guerrillas) que emergieron en el escenario a partir del Cordobazo. Por otra parte, la respuesta crecientemente represiva del régimen no hizo más que confirmar que la violencia era un recurso válido y tal vez el único posible contra el régimen autoritario.¹⁹⁶ En este sentido, el llamado Devotazo tuvo como efecto simbólico la legitimación de la violencia abonando al argumento de que la violencia de la guerrilla se justificaba como respuesta a la violencia ejercida desde arriba (Svampa, 2003: 387; 396).

Sin embargo, aun cuando el diario *Clarín* destinó un lugar más que relevante a la información sobre el fenómeno de la violencia a través de la publicación de noticias y la transcripción de diversas posturas de quienes intervenían en el debate, no existe un espacio editorial destinado a reflexionar sobre el tema y delinear una postura en la discusión o al menos no dentro de los términos en que ésta se da en el espacio político. Ciertamente, la voz oficial del diario participó muy marginalmente de dicho debate en tanto y en cuanto su interpretación del fenómeno de la violencia durante el año 1973 no se articulaba con una apreciación del sistema político sino que tendió a desplazar el centro de la discusión del marco interpretativo del problema de los medios y los fines al argumento de la violencia como consecuencia de las desigualdades sociales, argumentación que se articula con ciertos elementos de la doctrina desarrollista expresada por el diario y que tiene entre sus motivos centrales las nociones de modernización y desarrollo entendidas como precondition para el logro de una sociedad más igualitaria y armónica.¹⁹⁷

¹⁹⁶ Svampa menciona, al respecto, los resultados de una encuesta realizada por IPSA en noviembre de 1971 según la cual el 45% de la población bonaerense justificaba la violencia guerrillera, mientras que en Rosario ese porcentaje se elevaba al 51% y en Córdoba al 53% (Svampa, 2003: 387).

¹⁹⁷ Así, por ejemplo, descartando como tema de interés los fenómenos que el mismo diario denomina “violencia subversiva” y “violencia represiva”, en enero de 1973 la línea editorial centra su preocupación en la denominada “violencia espontánea”, producto de que “pacíficos ciudadanos, en determinadas circunstancias, destruyan bienes públicos y privados, se enfrenten con las fuerzas del orden y protesten clamorosamente frente a ciertas decisiones políticas” y que según se argumenta no puede explicarse por el “móvil político e ideológico” sino por los “basamentos mismos de la estructura social” que, motivados por “la crisis económico-social y el sentimiento de frustración de los jóvenes y de extensas capas de la sociedad han minado la salud del cuerpo social” (“La violencia espontánea”, 19/1/73: 8).

Estos motivos se reiterarán varias semanas más adelante cuando, a poco de la fecha indicada para la transmisión de mandos de Lanusse a Cámpora, se produzca un recrudecimiento de lo que fue llamada “escalada de violencia” (incluyó, entre otros asuntos, el impactante y asonado asesinato del almirante

Igualmente, pese a las operaciones discursivas tendientes a eludir el debate en términos netamente políticos, en vísperas de la transmisión del mando en el mes de mayo, el diario argumentará que un “nuevo esquema de vida política” contribuirá a erradicar el fenómeno de la violencia en tanto “el disenso (...) contará con otros canales” de expresión (“La ley de amnistía”, 12/5/73: 8) exponiendo casi sin quererlo el argumento de que la violencia es un efecto de la represión y la falta de mecanismos institucionales para la expresión de las ideas y el ejercicio de la política.

Como sea, esta vacancia en el debate público dejada por la línea editorial de *Clarín* va a ser cubierta, aunque no muy profusamente, por el espacio humorístico. Por un lado, vemos que en la obra de Ian la violencia aparece, no sin ironía, como medio para la obtención de fines pacifistas. Tal es el caso de un *cartoon* que muestra a un hombre en la vía pública que contempla azorado un cartel que dice: “*Vote o muera. Partido moderador pacifista*”, inscripción que está, por otro lado, acompañada por la imagen de un arma de fuego (27/03/73: 43, en Imagen 82). Pero Ian también expresa en otro ejemplo una opinión distinta según la cual la paz sería tan sólo un interludio o una aminoración de la guerra, la cual aparece entonces como el verdadero estado natural de las cosas: “*¿qué viene a ser la paz?...*”, pregunta un niño a su padre mientras ambos caminan por la calle. “*Y... es un montón de miniguerras entre dos maxiguerras*”, contesta el padre (25/04/73: 47).

Estos ejemplos se inscriben dentro del paradigma instrumentalista que formateó mayormente el debate durante la época del GAN y la transición hacia el gobierno peronista. Al poner en cuestión mediante la ironía el universo de valores que sostienen la necesidad del empleo de la violencia, o al sugerir que la paz es tan sólo la contracara del estado natural de las cosas y que por lo tanto es tan sólo un medio para la violencia, ambos ejemplos parecieran cuestionar, o al menos problematizar, el supuesto del extendido consenso del cual ésta habría gozado como medio para la obtención de fines políticos en amplios sectores de la sociedad argentina.

Ahora bien, la cuestión de la violencia y las discusiones sobre la misma no cesaron luego de la asunción de Cámpora al gobierno y de la reinstitucionalización de la política. Contrariamente, a la acción de ERP y Montoneros, cada vez más militarizadas y divorciadas de la sociedad, se sumó el accionar de las bandas paramilitares asociadas a la

Hermes Quijada). En esa ocasión, la línea editorial del diario reiterará que las “causas últimas” de la “cruenta lucha entre argentinos” han de buscarse en la crisis económico - social por lo que “únicamente un cambio cualitativo de la economía” podría contener esa escalada (“La violencia es incompatible con una sociedad que se realiza”, 3/5/73: 14). Ver también un despliegue de estos argumentos en “El regreso de Perón”, 21/6/73: 10 y en “El mensaje de Perón”, 23/6/73: 8.

Triple A. De modo que la representación del fenómeno persistió en el espacio humorístico del diario. Así, ya avanzado el año 1973 va a aparecer un *cartoon* mudo de Fontanarrosa que tematiza la cuestión de la violencia y de la paz en la política al mostrar a un militante de la causa de la paz que ha sido atacado y al cual le han incrustado su pancarta en la cabeza (16/8/73: 30, en Imagen 83). Asimismo, después de la muerte de Perón, Ian va a insistir con los argumentos del debate y va a elaborar un *cartoon* en el cual un hombre, ante una invasión de mosquitos, se dedica a aplastar con un matamoscas a un insecto que se ha posado sobre un cartel que lleva como inscripción “*la violencia engendra la violencia*” (10/8/74: 22). De modo que, a través de estos ejemplos, es posible observar cómo los autores mencionados ironizan sobre la devaluación de la paz tomando, de esta manera, una distancia crítica de los discursos reivindicativos de la violencia.

En este contexto, y de modo totalmente puntual y aislado, en septiembre de 1974 *Clarín* va a exponer el argumento de la marginación de las mayorías populares como vehículo de la violencia que, en su momento, organizó el debate político en la época del Gran Acuerdo Nacional y el gobierno de Cámpora.¹⁹⁸ Así, aludiendo a la victoria electoral de la fórmula Perón-Perón en septiembre de 1973, el diario recuerda que mediante ese acto fue concluido un período en el cual se tenía a las mayorías populares marginadas de las decisiones que le concernían, por lo que

“muchos fueron los que recurrieron a los métodos de acción violenta para canalizar aspiraciones o perseguir fines que no podían tener satisfacción por las ausentes vías de la democracia. Tales procedimientos encontraron justificación en la premisa de que la violencia estaba siendo ejercida por quienes, en la época, tenían las riendas del poder sin la aprobación o el consentimiento popular. Se generalizó así la conocida noción que tendía a explicar la violencia <<de abajo>> como consecuencia de otra, ejercida en sentido contrario desde los niveles más elevados”.

Pero, argumenta el diario, al desaparecer la causa toda vez que el peronismo llegó al gobierno mediante elecciones populares, “se extinguió también la desagradable necesidad de hacer uso de métodos normalmente alejados de los que son corrientes en una comunidad civilizada” (“La violencia en la Argentina”, 22/9/74: 11).

Esta nueva línea argumental sostiene así el primer gesto explícito de repudio a una metodología que ha perdido su razón de ser dentro del nuevo marco institucional. A partir

¹⁹⁸ Y lo menciona incluso como marco argumentativo conocido, aunque en su momento decidió no participar de ese debate.

de entonces, *Clarín* hará periódicos llamamientos al cese de la violencia montándose, fundamentalmente, en la línea argumental de la guerra y el enemigo interno.¹⁹⁹

Estas escasas menciones parecen ser las únicas intervenciones del diario *Clarín* en el debate público sobre la violencia en los términos instrumentalistas que, como se dijera, organizaron el debate en el período. Es decir que la relativa vacancia dejada por la línea editorial de *Clarín* fue ocupada casi exclusivamente por los *cartoons* de Ian y Fontanarrosa que expresaron, por otra parte, mediante el recurso de la ironía una postura relativamente crítica ante un fenómeno extendidamente naturalizado y en muchos casos legitimado.

4. Entre la nostalgia y el descrédito: las representaciones de las instituciones de la democracia

En este contexto, el humor gráfico de *Clarín* se sumó a la extendida desvalorización de la democracia propia del período, contribuyendo de este modo a alimentarla. En efecto, el aludido proceso de movilización social y radicalización expresó el creciente malestar social y político del país, producto sobre todo de las restricciones y periódicas interrupciones institucionales que fueron acompañadas por grados crecientes de autoritarismo, represión, censura y exclusión. Al mismo tiempo, ese proceso se hizo eco, por un lado, de un clima mundial de creciente efervescencia asociado a la guerra fría y las luchas anticolonialista y, por otro, de la difusión desde fines de los años sesenta de una nueva lectura del peronismo “en clave de movimiento de liberación nacional revolucionario, y metaforizado echando mano al inventario surgido por las revoluciones tercermundistas” (Sarlo, 1988: 98).

De modo tal que la crisis del reformismo de izquierda, la relectura del peronismo y la efervescencia de los valores y discursos de la derecha se expresaron en parte en una extendida y compartida desvalorización de la democracia. Por cierto, el presente no estaba regulado por las reglas de convivencia social ni institucional de la democracia.²⁰⁰ Pero tampoco el futuro se asociaba necesariamente con su restitución. Esta desvalorización de la democracia adhesión, que es la contrapartida de la adhesión a formas de participación directas y menos mediatizadas (que incluían pero no necesariamente el uso de la violencia

¹⁹⁹ Ver, particularmente, los editoriales “El estado de necesidad”, 22/11/75: y “Antes un nuevo atentado terrorista”, 17/3/76: 6 para este período.

²⁰⁰ Y esto no únicamente en lo relativo al régimen de gobierno sino también a las prácticas que regulan y sostienen la convivencia social y, en términos más específicos, aquellas que regulan la organización interna de las organizaciones guerrilleras.

insurreccional), gozó con una importante cuota de consenso por parte de la sociedad civil de la cual el humor gráfico se hizo eco.

Para empezar, encontramos algunas referencias en la obra de Landrú al desuso en el cual han caído las instituciones democráticas como producto de las sostenidas interrupciones institucionales. Aunque verdaderamente pocas, aparecen en efecto en su obra algunas referencias a los avatares de la democracia a partir del golpe militar de 1955. Ironizando sobre el tema, Landrú refiere a las interrupciones institucionales y los cambios producidos dentro de los diversos gobiernos militares que arrojarían en conjunto una cantidad demasiado elevada de presidentes a memorizar por un alumno escolar que no demasiado aplicado (“Educación democrática”, 4/3/73: 16 Pol.). Asimismo, Landrú construye varios ejemplos en los cuales las instituciones democráticas aparecen como reliquias anacrónicas a desempolvar en la nueva transición que se abre en 1973. Así, por ejemplo, cuando vuelve a apelar a la ironía al mostrar a Morg Roig, en pleno proceso de recuento de votos tras los comicios del 11 de marzo, reprendiendo a un fiscal de mesa de cuya urna salió un voto para Tamborini-Mosca²⁰¹ por no haberla limpiado apropiadamente, refiriendo así al largo desuso de las mismas (“Recuento” 12/3/73: 26 Pol.). O cuando refiere a la inverosímil aparición de un diputado de 1966 en el Congreso cuando se entra a limpiar el recinto (“Congreso”, 17/3/73: 17 Pol.).²⁰²

Por otra parte, encontramos particularmente en la obra de Ian varias referencias – contemporáneas precisamente al momento de transición hacia la democracia-, que muestran una mirada muy crítica de la figura del político, el cual es caracterizado como un personaje que maneja el cinismo y la hipocresía al afirmar en la oratoria determinados valores que no sostiene en su práctica. Asimismo, esta crítica se traslada a los partidos políticos, que aparecen representando una unidad que es falaz. En esta serie de *cartoons*, el artista escenifica, en el contexto de las campañas electorales para las elecciones del 11 de marzo de 1973, situaciones de oratoria protagonizadas por la figura del político que en Ian es estándar y abstracta, es decir, vaciada de marcas que indiquen su vinculación con algún

²⁰¹ Los radicales José P. Tamborín y Enrique Mosca integraron la fórmula que compitió por la Unión Democrática en contra de las candidaturas de Perón y Hortensio Quijano en las elecciones de febrero de 1946.

²⁰² En todas estas referencias es interesante notar que Landrú no construye una genealogía homogénea de los problemas institucionales de la Argentina como en general suele desprenderse de los discursos políticos que remiten siempre a algún período en particular como el origen de los males del país. En este caso, contrariamente, Landrú está llevando esa genealogía tanto a las elecciones que consagraron a Perón en 1946 como al proceso abierto después del triunfo de Frondizi en 1958 o a los años de la llamada “Revolución Argentina” inaugurada con el golpe de Onganía en 1966.

referente concreto de la realidad: se trata, en la mayoría de los casos, de un personaje de edad avanzada, calvo, con anteojos, y vestido con elegante traje.

En uno de estos *cartoons*, Ian muestra a un político impartiendo un discurso ante las multitudes en donde afirma "... y puedo afirmar con orgullo que hasta ahora hemos sabido mantener la unidad dentro del partido...", lo cual entra en franca contradicción con un poderoso rifle que esconde tras la tarima que usa para la oratoria (03/03/73: 30, en Imagen 84).²⁰³ En otro ejemplo, en una entrevista concedida a un reportero gráfico un político enuncia: "*Le puedo asegurar que en nuestro partido reina la más absoluta unidad de criterios*" mientras esconde, de espaldas, las huellas de una patada en el trasero (16/2/73: 35).

Como puede verse, por otra parte, estos ejemplos de Ian reinstalan el tópico de la violencia pero en este caso dentro del ámbito de las relaciones intrapartidarias y los mecanismos de reproducción de partidos y alianzas. Esta sucesión de escenificaciones se centran en el planteo de la existencia de un doble juego: el de la violencia hacia el interior (de acuerdo a los ejemplos recién mencionados) y el de la palabra (y por extensión la conciliación y el consenso) hacia fuera que no logra, sin embargo, terminar de convencer a un público que no parece ser nada ingenuo. En efecto, Ian muestra en otro ejemplo al mismo político impartiendo un discurso (en este caso, la nubecilla o contiene palabras sino signos que denotan y que por tanto están vaciadas de contenidos específicos) mientras que de la multitud emerge una pancarta que versa "*del dicho al hecho hay mucho trecho*" (23/2/73: 43, en Imagen 85). En este caso, también se alude, de esta manera, a la desvalorización de la palabra política que aparece vaciada de contenido efectivo y de poder legitimante.

Por último, contamos con otro ejemplo en el cual Ian construye la imagen del político mediante la superposición de rasgos angelicales y de elementos diabólicos: mientras el público concurrente al acto sólo alcanza a vislumbrar el torso y la cabeza, coronada con un halo angelical, de quien está profiriendo un discurso político, tras la tarima se esconde el torso y el resto del cuerpo, que incluye una cola diabólica que se escapa del elegante pantalón (Ian 10/3/73: 50, en Imagen 86).

Si bien todas estas imágenes están construidas a partir de una abstracción, es posible encontrar en todos los rasgos expuestos reminiscencias al movimiento peronista que ya dejaba vislumbrar el autoritarismo de su líder, el doble juego con las fuerzas de la izquierda y la derecha partidarias y los signos de una ruptura en ciernes.

²⁰³ Este *cartoon* parecería anticipar, por otro lado, el tema que en algún momento ocupará un lugar central en el diario y que impregnará algunos chistes políticos: el de las rupturas y enfrentamientos internos dentro del movimiento peronista.

En conjunción con la idea de Ian que muestra la distancia entre lo que los políticos dicen y lo que hacen, contamos también con alguna referencia de Fontanarrosa, de la que se desprende la idea de que la política es sinónimo de charlatanería, de palabras vacías, en definitiva, en términos bien porteños, que la política es un “verso”. En efecto, siguiendo la famosa poesía de Antonio Machado (hecha famosa por la canción que a partir de la misma hiciera Juan Manuel Serrat), dos personajes contraponiendo así la imposición por la fuerza ejercida por los militares con la charlatanería política propia de los períodos de vigencia de la democracia (8/9/73: 34).²⁰⁴

Desde otra perspectiva, también Bróccoli ofrece una imagen, menos textual y más simbólica, de la política con pura palabrería sin sentido. En una tira publicada a pocos días de las elecciones de marzo de 1973, vemos al mago Fafa caminando y tropezándose, a medida que avanza, con amontonamientos cada vez mayores de letras sueltas, arrumbadas, que ocupan cada vez más espacio pero que sin embargo no llegan completar palabra alguna, a hilvanar sentidos y significados, y que el mago interpreta como la cercanía de las elecciones (8/3/73: 46, en Imagen 87).

Varias de estas obras confluyen, finalmente, en la construcción de una representación de la política como un campo de luchas y agresiones. Para empezar, hay algunas referencias en Landrú que abordan las agresiones al nivel del lenguaje y la palabra política, por ejemplo referidas a las agresiones intercambiadas por los candidatos durante el período electoral: “Este candidato a la presidencia es rarísimo: todavía no agredió a nadie”, comenta un caballero a su mujer mientras miran por la televisión el discurso de un candidato electoral, (“Declaraciones”, 28/1/73: 16 Inf. Gral.). En un sentido similar, Landrú alude que la grosería y las malas palabras son parte del ejercicio de la política (ver por ejemplo “Banca”, 13/3/73: 6 Pol., donde un diputado recientemente electo está aprendiendo el “repertorio de palabrotas” necesario para el ejercicio de su cargo.²⁰⁵ De modo que tanto en las coyunturas electorales y en el lenguaje proselitista como en el ejercicio cotidiano de la política –particularmente dentro del mundo de los diputados- las agresiones verbales, los insultos y las “palabrotas” son un rasgo que describe algo de la cultura política local.

Pero no sólo es verbal la agresión que aparece en la caracterización de los humoristas, sino que también existe una literalización, gráfica y textual, de la política como

²⁰⁴ Es interesante destacar que este *cartoon* está publicado a poco más de dos semanas de los comicios que consagraron finalmente a Perón como presidente, por lo que podría leerse también como una crítica a la escasa estabilidad y credibilidad del gobierno surgido de las elecciones de marzo de ese mismo año.

²⁰⁵ Un ejemplo similar en “Diputado electo”, 17/3/73: 16 Pol.

campo de lucha: “*Dígame, maestro* -pregunta Rodolfo dirigiéndose al Mago Fafa- *¿Por qué no hace pruebas con los sables?*”, a lo que el Mago responde, “*¡Ah, no. En política no me meto!*” (Bróccoli, 17/3/73: 34). Por último, esta idea viene a completarse con algunas de las comentadas obras de Crist, en la política es una práctica que se dirime en el marco del ring de boxeo (26/6/73: 46).

En suma, es pertinente enfatizar que todas estas imágenes devaluadas de la democracia y sus instituciones emergen precisamente en el contexto en el cual se da la transición hacia la democracia, transición que fue, por otra parte y a diferencia de otras, impulsada y estimulada por una efervescente participación popular que confluía en la necesidad de la apertura y la democratización de las instituciones y vínculos de la sociedad.

Esta mirada de mediano y largo plazo nos conduce a lo que podríamos pensar como el mayor nivel de abstracción en relación con la construcción de representaciones sobre la política: la representación de la comunidad. En este caso, se trata de la aparición esporádica pero específica de una figura femenina, que porta un gorro, similar a un gorro frigio, a lo que en algunos casos se agregan la balanza y la venda en los ojos, parecería ser una suerte de imagen antropomorfizada de una Argentina concebida como nación republicana. De hecho, el gorro frigio es el símbolo que encarna el ideal de Libertad, la balanza el de la Igualdad y el de la venda el de la Justicia.²⁰⁶ Pintada en dos de los casos en situaciones amorosas, teniendo que elegir entre dos hombres (Balbín y Cámpora) en “Elección” (14/2/73: 18 Pol., en Imagen 88) o siendo conquistada por un nuevo galán, Cámpora, ante la mirada del amante despechado que espía con recelo (el derrotado Lanusse)²⁰⁷ en “Invitación” (4/4/73: 23 Pol., en Imagen 89), aparece en otro de los ejemplos vestida en harapos y en la total bancarrota (“Cobranza”, 15/01/73: 5 Eco., en Imagen 90).

Construida entonces de acuerdo a los cánones clásicos occidentales de la figura de la República Francesa, esta mujer parece ser, en algunos casos, la una encarnación de “la” Argentina en tanto totalidad, como país soberano o, incluso, como nación, mientras que en otros sugiere encarnar, además, la República como la verdadera esencia de la Argentina.

²⁰⁶ De acuerdo con Peter Burke, a partir de la Revolución Francesa se realizaron numerosos intentos de traducir al lenguaje visual los ideales de libertad, igualdad y fraternidad. Una de estas imágenes, canonizada en la famosa obra de Eugene Delacroix *La libertad conduciendo al pueblo*, recrea una imagen de la Revolución de 1830 protagonizada por la figura de una joven mujer que la Libertad y que lleva una bandera de Francia y porta el gorro frigio -como símbolo de la libertad en nombre de la cual se hizo la revolución-. (Burke, 2005: 78). La producción figurativa liberal en la Argentina se construyó tomando los elementos de la tradición europea (Galván, 2008).

²⁰⁷ Este chiste sugiere (al igual que otros) que Balbín realmente era un candidato competitivo, con posibilidades de ganar.

Como sea, su aparición nos está mostrando una totalidad evanescente, cuando no imposible, en tanto y en cuanto su presencia es esquiva. Así, la vemos aparecer como *aún* no realizada –en tanto no ha sido todavía complementada con un presidente civil- o *ya* marchita –puesto que se halla disminuida de acuerdo con las marcas de la miseria- o, como aparece en un *cartoon* de Ian, fallida, des-sustancializada, al asemejarse más a una obesa cocinera que a la esencia de la justicia (Ian, 11/4/74: 26, en Imagen 91).

5. Humor y politización

De todo lo anterior pueden desprenderse varias reflexiones y conclusiones. Por un lado, es posible advertir que si bien el espacio humorístico de *Clarín* no está explícitamente ideologizado ni al servicio de una causa, partido o tendencia en particular, está ampliamente politizado. Aunque tal politización no sea evidente ni deliberadamente expuesta, la misma emana del análisis de las obras de los humoristas. Tal como se anticipara en la Introducción, la incorporación de nuevos humoristas que desde la contratapa construyeron representaciones sobre la realidad nacional que se sumaron a las que Landrú venía produciendo en el cuerpo del diario se plasmó en un enriquecimiento de las miradas, perspectivas, posturas y tendencias del diario *Clarín* sumando entonces al espacio editorial – lugar institucionalizado para la expresión de la postura del medio- nuevos y diversos espacios de expresión que en algunos casos pudieron converger con pero que en otros tendieron a la divergencia o incluso la contradicción.

En tal sentido, ha intentado demostrarse cómo las posturas éticas y políticas de los distintos humoristas jugaron en la construcción de sus respectivas representaciones sobre la política del momento. Así, vimos cómo el antiperonismo de Landrú se coló en la construcción de sus caricaturas de militares y líderes políticos, en la recreación en clave humorística de los escenarios electorales y postelectorales de marzo y septiembre así como en el tratamiento de las fracturas dentro del movimiento peronista y la asimilación estética entre los grupos de izquierda y derecha mientras que en la contratapa Caloi y Bróccoli encontraron un espacio para celebrar el regreso del peronismo al gobierno. Entre uno y otro, vimos asimismo cómo la línea editorial de *Clarín* asumió con cautela una postura genéricamente celebratoria y mayormente expectante.

Del análisis de todo este conjunto de obras se desprende que la expresión de las preferencias políticas de los humoristas únicamente se hace transparente cuando el

peronismo aparece como centro de la escena, ya sea generando adhesiones (Caloi, Bróccoli) como rechazos (Landrú). Una vez que el peronismo se instaló en el gobierno y sobre todo a partir del desplazamiento de Cámpora, los crecientes niveles de censura se advierten en la desaparición de las referencias a Perón y el peronismo en la obra de Landrú con lo que esta relativa transparencia tenderá a borrarse.

Por otra parte, vimos cómo Landrú construyó un cuadro político sumamente tradicional que naturalizó la presencia del actor militar, el cual apareció como un actor más entre los civiles y fue, al mismo tiempo, el único humorista del diario que recreó imágenes de los movimientos guerrilleros que entonces copaban gran parte del escenario político. El resto de los humoristas, en cambio, y particularmente Ian, se abocaron a la construcción genérica de la imagen del político pero no tocaron ni mencionaron ni a la corporación militar ni a los grupos guerrilleros con lo cual su mirada fue aún más selectiva.

Es llamativo, en este caso, la omisión de la figura del guerrillero en los humoristas de la contratapa. En cambio, ellos y no Landrú se abocaron a la construcción de la imagen del joven rebelde y del intelectual comprometido, personaje también prototípico del escenario político del momento. Al respecto, se ha señalado cómo a través del recurso de la ironía Fontanarrosa y Crist deslizaron una crítica no a los valores que identificaban a esos grupos sino a quienes los adoptaban por snobismo.

Las diferentes elecciones políticas e ideológicas emergieron también de modo visible en la selección y el tratamiento de temas vinculados con el clima de ebullición social. Al respecto, es destacable el tratamiento diferencial que realizaron Landrú por un lado y Ian y Fontanarrosa por el otro con respecto a la relación de fuerzas entre movimiento obrero y patronal que reflejaron, en el primer caso, una postura más reaccionaria que la más progresista y comprometida con los valores desafiantes del momento de los segundos.

En cuanto al fenómeno de la violencia, se ha visto de qué modo la misma impregnó todo el espacio humorístico del diario, particularmente en la construcción de dos ejes temáticos relativos al fenómeno: por un lado, su irrupción y contundente impacto en la vida cotidiana de la gente “común y corriente” y, por otro, la participación en el debate público sobre sus vínculos con la política. Sin embargo, es llamativo cómo prácticamente no hay representaciones de sus protagonistas sino casi exclusivamente de sus víctimas.

Se sugirió, asimismo, que la publicación de todos estos *cartoons*, si bien deben haber contribuido a la distensión producida por el miedo, también derivaron, dada su reiteración y frecuencia, en un proceso de familiarización de los consumidores del diario *Clarín* con

respecto a los hechos de violencia. Por otra parte, abordar el fenómeno de la violencia desde el humor de *Clarín* ha permitido plantear que la supuestamente masiva simpatía de los métodos violentos no era tan extendida, al menos no en el período considerado en esta tesis, lo cual ha permitido visibilizar posturas y matices que han sido solapados por la mayoría de los estudios sobre el período.

Sin embargo, también se ha sugerido que ese mismo lenguaje humorístico podría contener aspectos consensuales en relación con los discursos que deslegitimaban la democracia y sus instituciones, aspecto que se trabajó fundamentalmente a partir de la imagen del político como un personaje hipócrita, que maneja el doble discurso y cuyas palabras carecen de contenido sustancial y de la política o bien como charlatanería o bien como campo de luchas y agresiones. En este sentido, entonces, el discurso humorístico lejos de criticar o tomar distancia de ciertos sentidos comunes bastante difundidos en la época, tendió a reforzarlos.

Considerando el contexto transicional y el tratamiento de la democracia y sus instituciones y protagonistas, el humor gráfico nos devuelve una imagen paradójica. La Argentina está saliendo de años de proscripción, represión y dictadura, y transitando los primeros pasos hacia la democratización social y política (que esos pasos se detuvieran al poco tiempo en forma abrupta era, por cierto, algo que los actores de entonces no sabían ni preveían). Sin embargo, al mismo tiempo, las tiras y *cartoons* nos muestran hasta qué punto las instituciones de la democracia y los políticos aparecen totalmente devaluados, desprestigiados, degradados, tanto en términos abstractos (tal es el caso de las obras de la *côntatapa*) como en términos concretos de acuerdo con la pluma de Landrú.

Puede concluirse entonces que el espacio humorístico de *Clarín* fue un ámbito propicio para la manifestación, a veces sutil y otras explícita, de ideas y posturas políticas e ideológicas divergentes tanto entre sí como a propósito de la línea oficial del diario. Al mismo tiempo, ese espacio permitió la construcción y puesta en circulación de un sinnúmero de representaciones que funcionaron como retratos que devolvieron a la sociedad imágenes irónicas, sarcásticas y distantes sobre sí misma, sus protagonistas prototípicos y los principales rasgos de la cultura política de entonces. En algunos casos, dichas representaciones funcionaron como espacios de cuestionamiento de ciertos imaginarios y posturas compartidas por amplias capas de la sociedad (tal es en el caso del

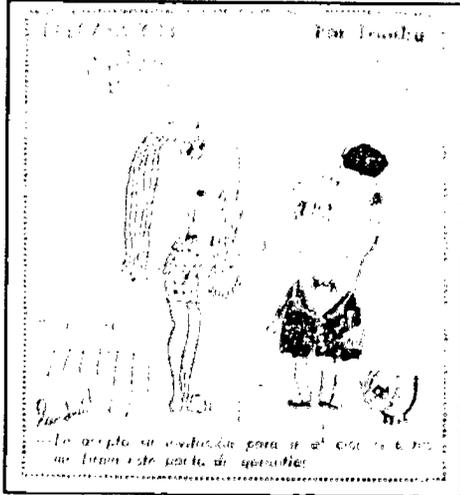
extendido consenso sobre la legitimidad de la violencia)²⁰⁸ aunque, también, en otros casos (fundamentalmente en relación con la crítica a las instituciones democráticas) participaron de los mismos contribuyendo a reforzarlos.

En suma, a través de este recorrido se ha podido apreciar de qué modo los humoristas de *Clarín* fueron simultáneamente partícipes y testigos de una época, recreando y reflejando los recorridos de una sociedad en ebullición y al mismo tiempo interviniendo en ella.

²⁰⁸ Al respecto, es necesario señalar la posibilidad de que nuestra apreciación sobre la percepción social del fenómeno sea todavía incompleta e inacabada puesto que aún la historiografía no ha concluido la difícil reconstrucción del supuesto consenso sobre la violencia. En tal caso, queda abierta la posibilidad de que el mismo no haya sido tan extendido como se supone, de modo que el humor gráfico, en lugar de estar cuestionándolo, esté reflejando aspectos de la cultura social aún desconocidos o no sistematizados para la historia. Agradezco a Marina Franco sus observaciones sobre este punto.

Capítulo 2
 Apéndice de imágenes

Imagen 1



Landrú, 26/01/73: 20 Pol.

Imagen 2



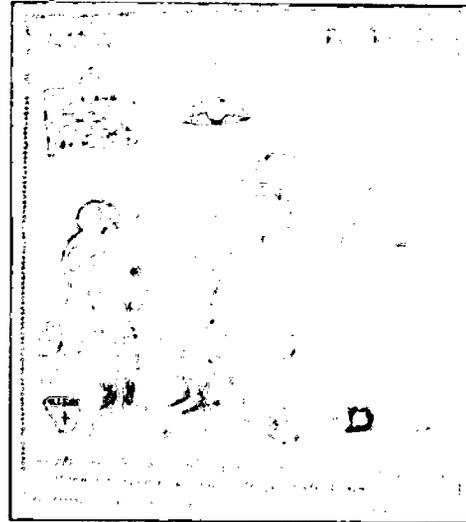
Landrú, 14/01/73: 12 Pol.

Imagen 3



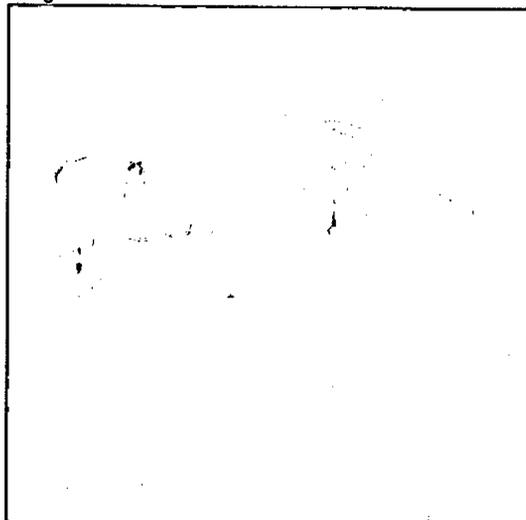
73-03-15, Landru, 15/3/73: 02 Pol.

Imagen 4



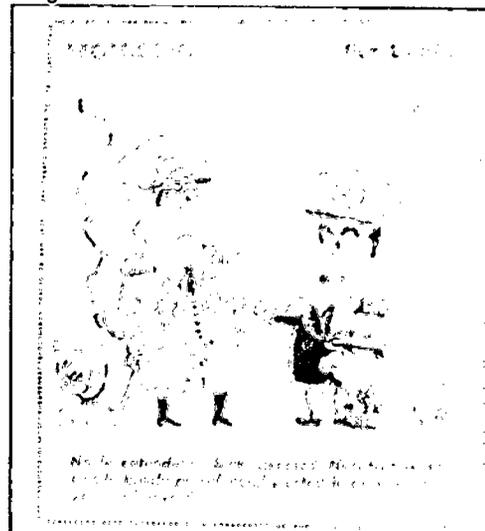
Landrú, 17/3/73: 18Pol.

Imagen 5



Landrú, 17/3/73: 17 Inf. Gral.

Imagen 6



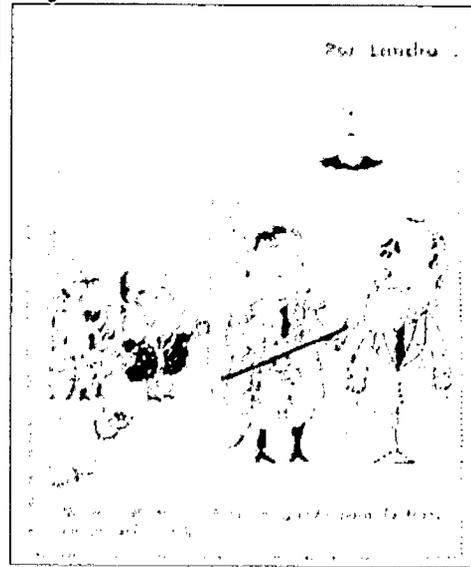
Landrú, 21/4/73: 12 Pol.

Imagen 7



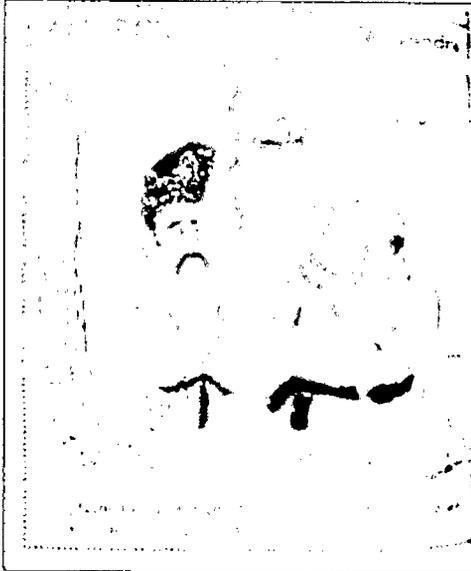
Landrú, 28/4/73: 16 Pol.

Imagen 8



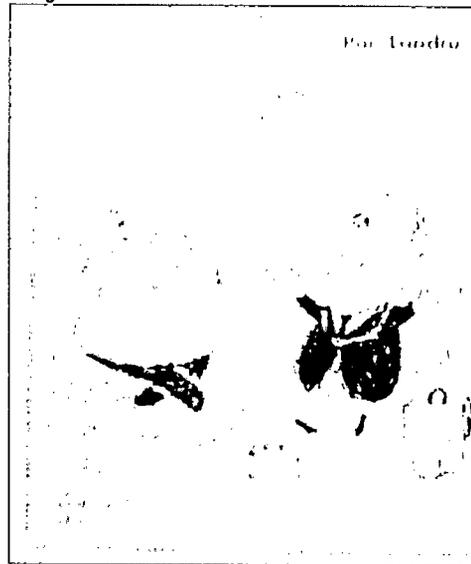
Landrú, 13/5/73: 7 Pol.

Imagen 9



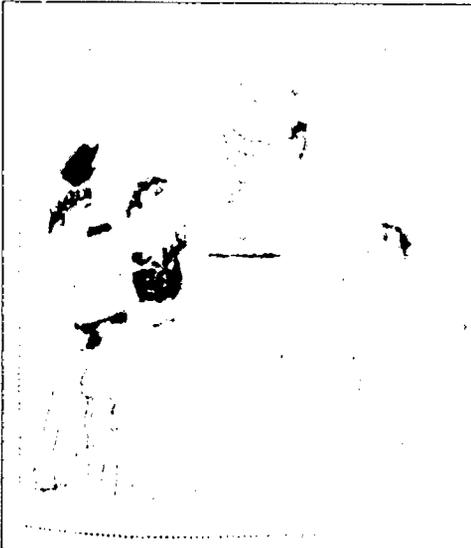
Landrú, 29/1/73: 14 Pol.

Imagen 10



Landrú, 27/3/73: 22 Pol.

Imagen 11



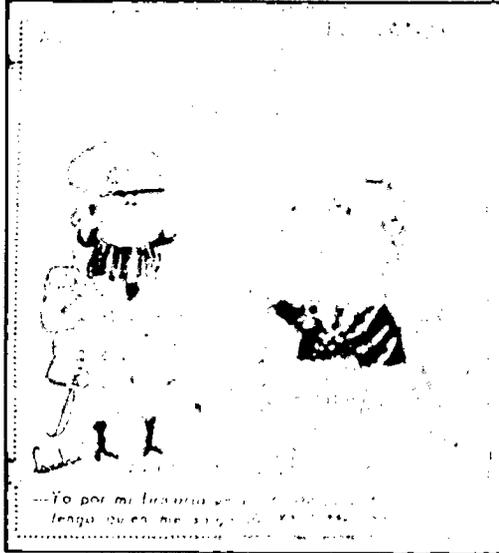
Landrú, 12/3/73: 25 Pol.

Imagen 12



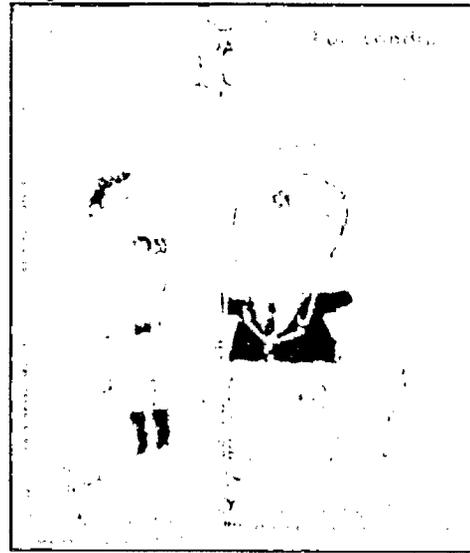
Landrú, 12/3/73: xx.

Imagen 13



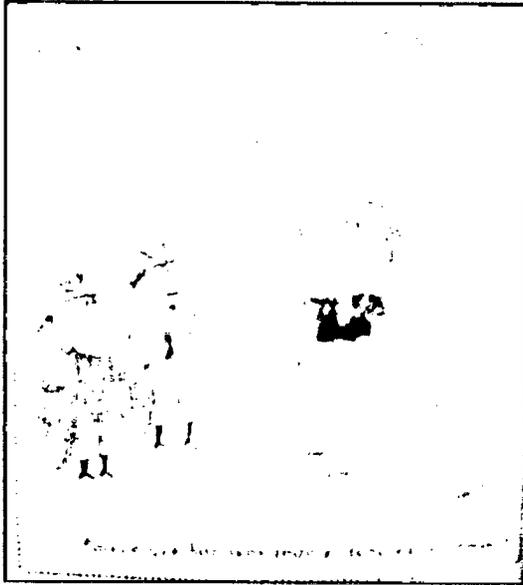
Landrú, 17/1/73: 23 Pol.

Imagen 14



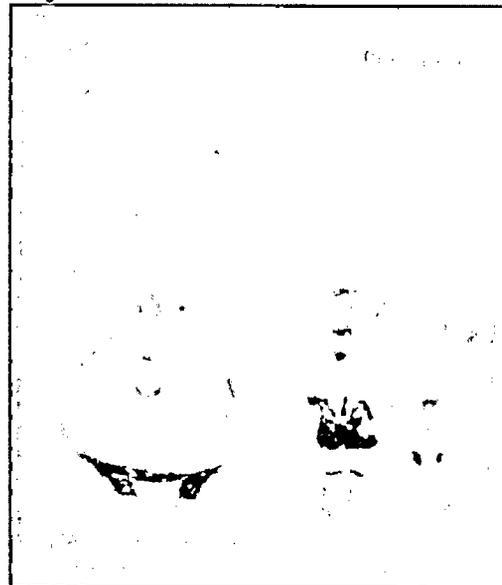
Landrú, 19/1/73: 18-19 Pol.

Imagen 15



Landrú, 5/2/73: 14 Pol.

Imagen 16



Landrú, 9/5/73: 18 Pol.

Imagen 17



Landrú, 22/4/73: 16 Pol.

Imagen 18



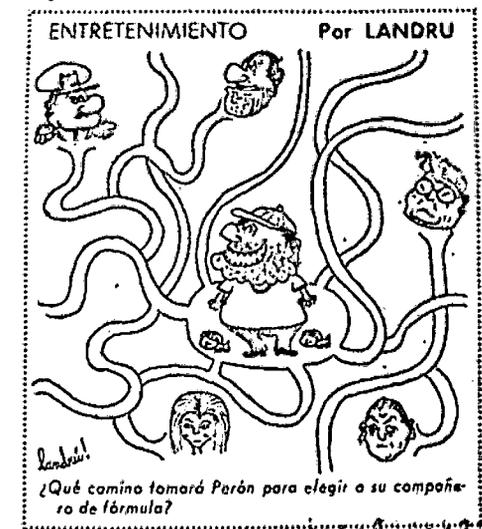
Landrú, 10/4/73: 20 Pol.

Imagen 19



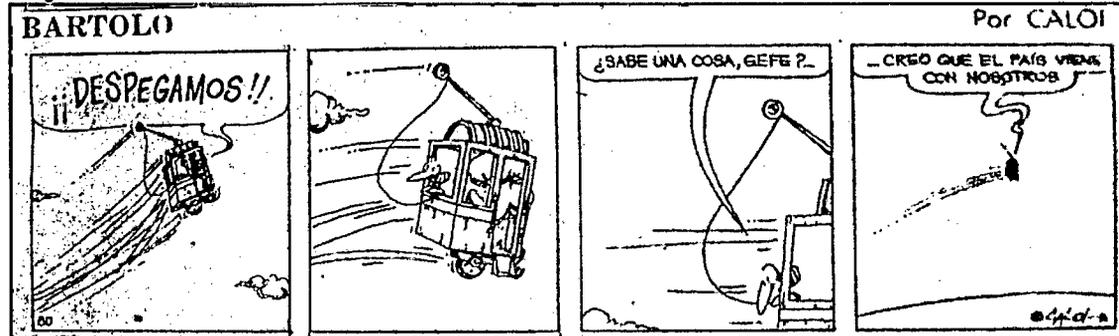
Landrú, 3/3/73: 18 Pol.

Imagen 20



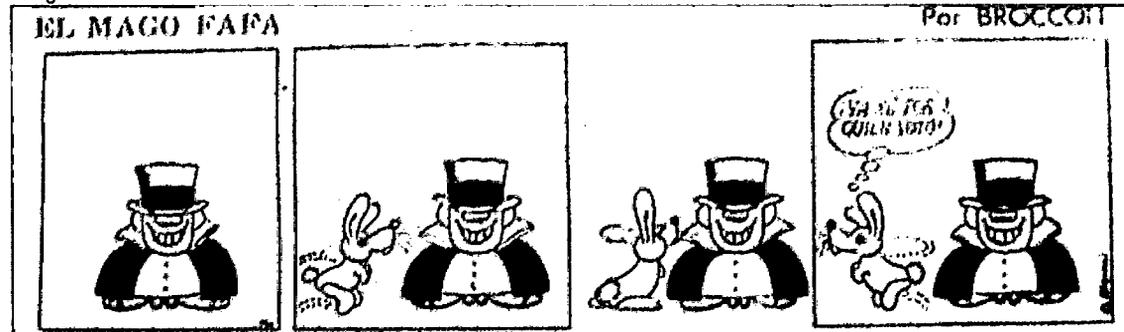
Landrú, 24/7/73: 19 Pol.

Imagen 21



Caloi, 27/5/73: 43

Imagen 22



Bróccoli, 24/9/73: 39

Imagen 23



Fontanarrosa, 5/9/73: 46

Imagen 24



Fontanarrosa, 25/1/75: 26

Imagen 25



Fontanarrosa, 29/4/75: 38

Imagen 26



Crist, 19/8/73: 34

Imagen 27



Fontanarrosa, 25/2/75: 30

Imagen 28



Crist, 28/3/74: 42

Imagen 29



Crist, 24/8/74: 26

Imagen 30



Crist, 25/7/73: 38

Imagen 31



Crist, 22/6/74: 22

Imagen 32



Crist, 18/1/74: 30

Imagen 33



Crist, 12/7/73: 12

Imagen 34



Crist, 27/12/73: 42

Imagen 35



Crist, 15/12/73: 30

Imagen 36



Crist, 25/2/76: 32

Imagen 37



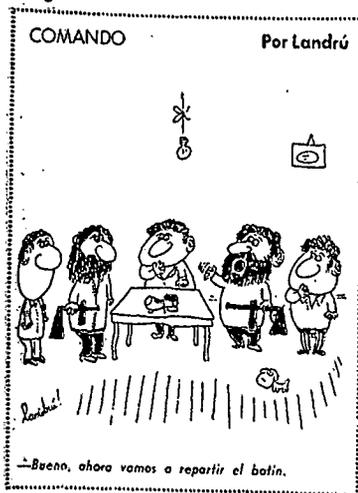
Landrú, 25/8/73: 9 Inf. Gral.

Imagen 38



Landrú, 17/4/74: 25 Policia

Imagen 39



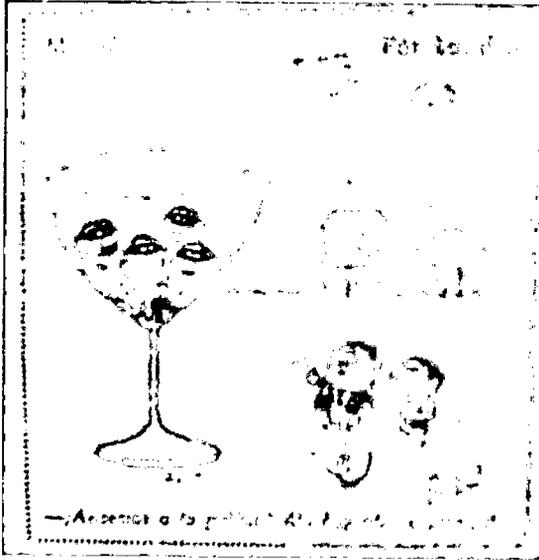
Landrú, 30/1/74: 13

Imagen 40



Landrú, 4/5/74: 11 Policia

Imagen 41



Landrú, 15/4/74: 19 Policia

Imagen 42



Landrú, 15/3/73: 3 Pol.

Imagen 43



Landrú, 8/7/73: 21 Pol.

Imagen 44



Landrú, 8/8/73: 18 Pol.

Imagen 45



Landrú, 122/3/73: 20 Pol.

Imagen 46



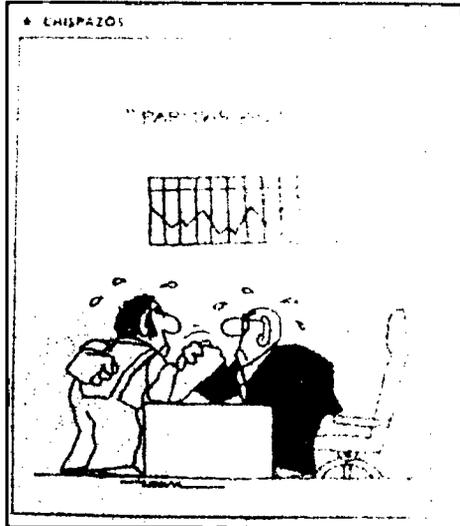
Landrú, 9/10/73 25 Pol.

Imagen 47



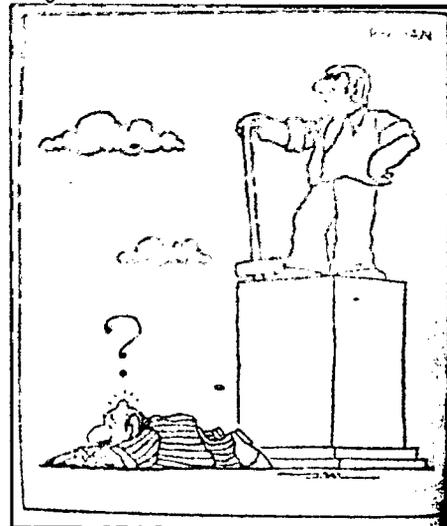
Landrú, 16/10/73: 28 Pol.

Imagen 48



Ian, 20/3/73: 47

Imagen 49



Ian, 3/12/73: 30

Imagen 50



Ian, 27/12/73: 42

Imagen 51



Fontanarrosa, 12/12/74: 58

Imagen 52



Ian, 25/5/74: 30

Imagen 53



Fontanarrosa, 1/4/74: 42

Imagen 54



Landrú, 6/2/73: 10 Grem.

Imagen 55



Landrú, 24/1/73: 12 Grem.

Imagen 56



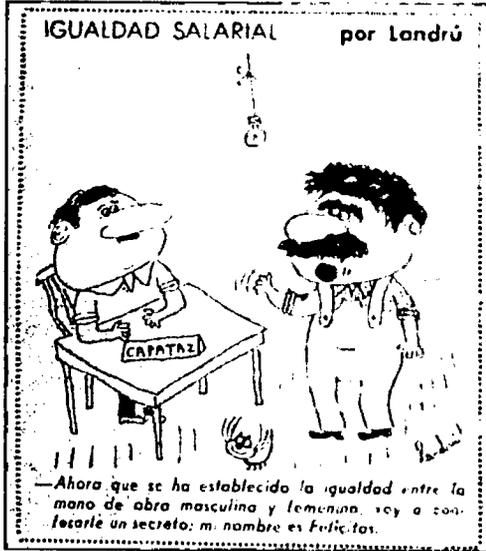
Landrú, 11/1/73: 10 Grem.

Imagen 57



Landrú, 8/9/73: 10 Grem.

Imagen 58



Landrú, 23/5/73: 14 Grem.

Imagen 59



Landrú, 22/9/74: 12 Int.

Imagen 60



Landrú, 4/12/73: 14 Grem.

Imagen 61



Landrú, 18/7/73: 9 Grem.

Imagen 62



Landrú, 21/3/73: 12 Grem.

Imagen 63



Landrú, 25/8/74: 10 Grem.

Imagen 64



Landrú, 13/6/73: 14 Pol.

Imagen 65



Landrú, 4/6/73: 20 Pol.

Imagen 66



Landrú, 6/6/73: 15 Grem.

Imagen 67



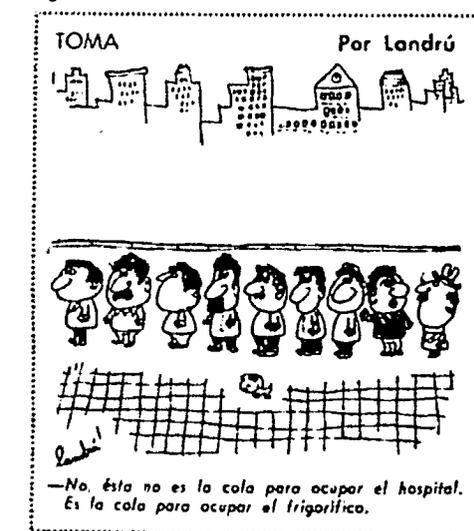
Landrú, 10/6/73: 16 Grem.

Imagen 68



Landrú, 15/6/73: 21 Pol.

Imagen 69



Landrú, 16/6/73: 11 Inf. Gral.

Imagen 70



Landrú, 24/3/73: 14 Pol.

Imagen 71



Landrú, 24/5/73: 18 Policia

Imagen 72



Landrú, 5/9/73: 19 Policia

Imagen 73



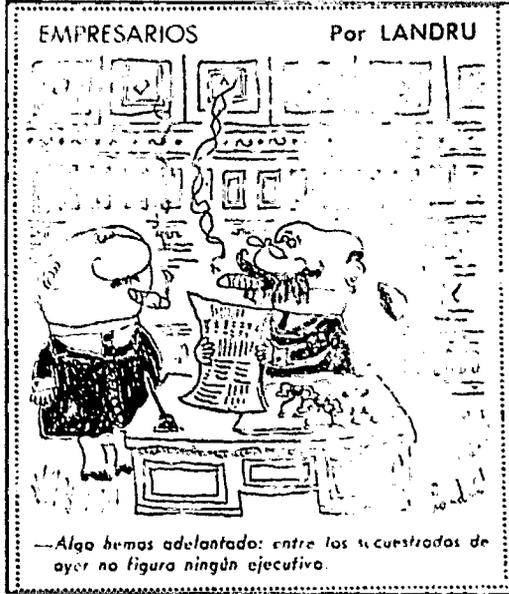
lan, 7/10/73: 38

Imagen 74



Dobal, 15/6/75: 39

Imagen 75



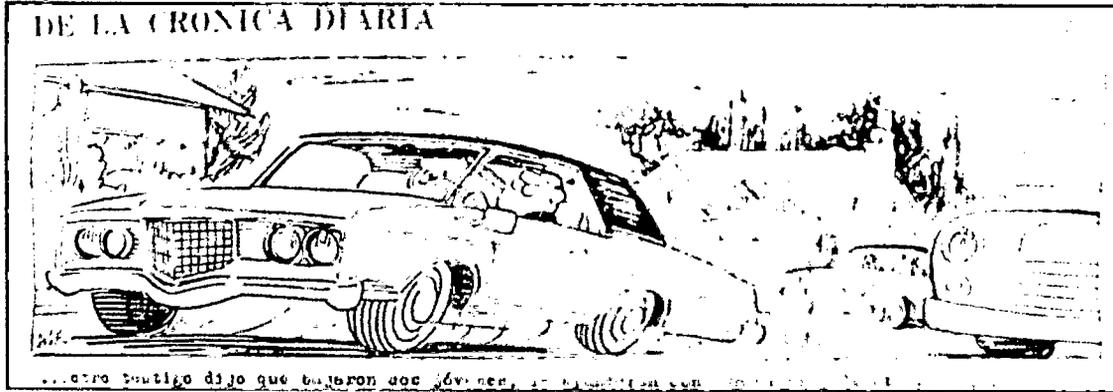
Landrú, 28/10/73: 18 Pol.

Imagen 76



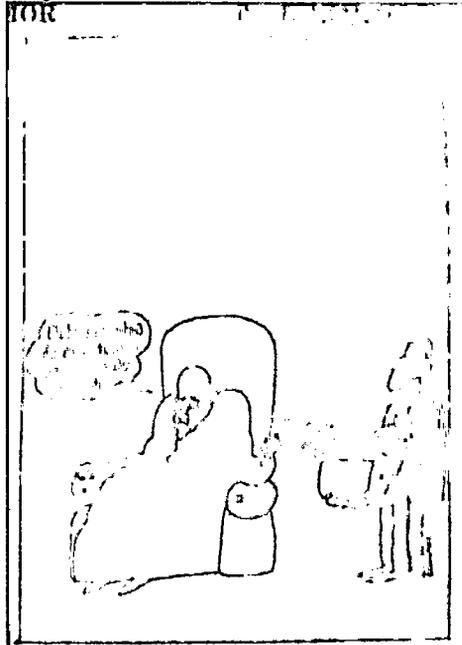
Ian, 3/9/73: 30

Imagen 77



Dobal, 7/5/73: 35

Imagen 78



Fontanarrosa, 21/5/73: 38

Imagen 79



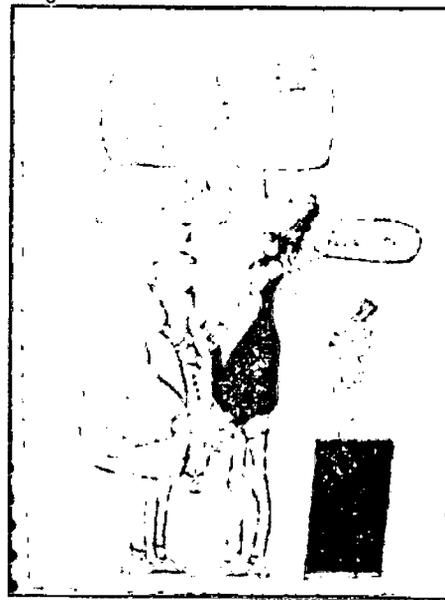
Ian, 10/11/73: 30

Imagen 80



Landrú, 12/4/73: 27 Pol.

Imagen 81



Crist, 14/8/75: 30

Imagen 82



Ian, 27/3/73: 43

Imagen 83



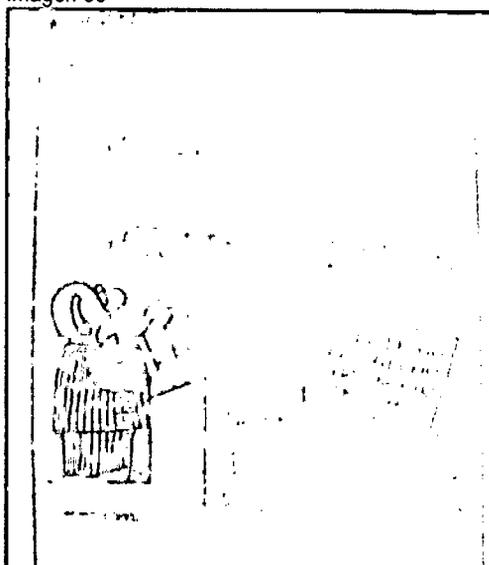
Fontanarrosa, 16/8/73: 30

Imagen 84



Ian, 3/3/73: 30

Imagen 85



Ian, 23/2/73: 43

Imagen 86

CHISPAZOS

Por IAN

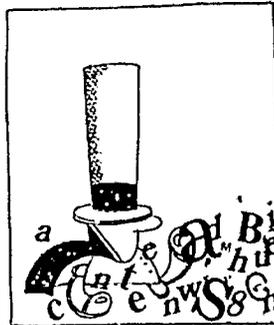
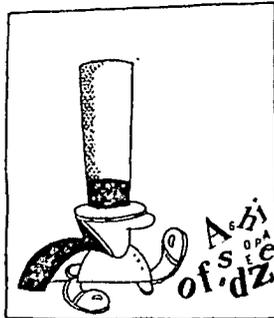
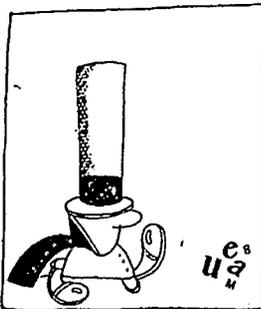


Ian, 10/3/73: 50

Imagen 87

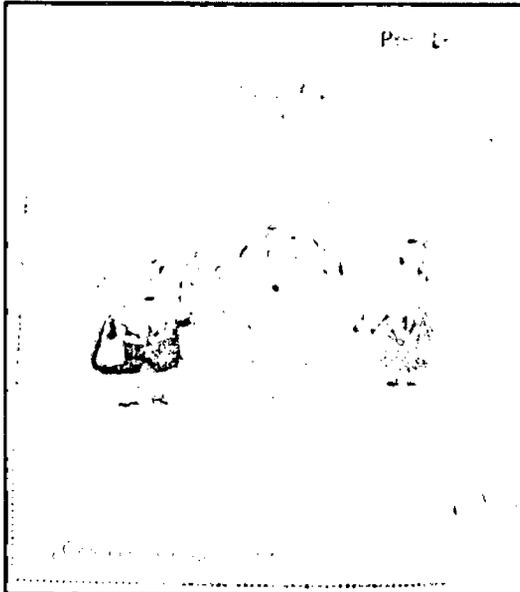
EL MAGO FAFA

Por BROCCOLI



Bróccoli, 8/3/73: 46

Imagen 88



Landrú, 14/02/73: 18 Pol.

Imagen 89



Landrú, 4/4/73: 23 Pol.

Imagen 90



Landrú, 15/1/73: 5 Eco.

Imagen 91



Ian, 11/4/74: 26

Capítulo 3

El humor reprimido. Silencios, alusiones y estrategias humorísticas (1975-1982)

El ascenso al gobierno de María Estela Martínez de Perón marcó el definitivo giro a la derecha del gobierno peronista y el inicio de su descomposición. A medida que el régimen profundizaba su crisis, aumentaba la represión mientras la censura barría los espacios de opinión cerrando, clausurando e interviniendo los medios de comunicación en el marco de un clima represivo avalado por la implantación del estado de sitio en noviembre de 1974.

A partir de entonces, la censura y el control estatal aumentaron sensiblemente: junto con el control de los principales medios de radiodifusión, el gobierno prohibió a los medios locales la publicación de información producida por agencias extranjeras sobre la Argentina así como también comentarios sobre la situación interna del país formulados por periodistas locales (Muraro, 1987: 20-21).²⁰⁹ Por su parte, la Ley 20.840, que rigió desde el 28 de septiembre de 1974, imponía, en nombre de la seguridad nacional, prisión de 2 a 6 años a quien “divulgara, propagandizara o difundiera noticias que alteren o supriman el orden institucional y la paz social de la Nación”.²¹⁰ Muchos periodistas fueron intimidados y amenazados, algunos partieron al exilio y otros fueron “chupados” mientras el gobierno se encargaba de clausurar decenas de publicaciones.

La gravedad de la crisis institucional, un proceso económico descontrolado y hacia el final de la gestión peronista caracterizado por una situación de hiperinflación, la revancha de las organizaciones guerrilleras, respondida con mayores niveles de represión por parte de las fuerzas de seguridad institucionales y clandestinas fueron construyendo la percepción de una situación terminal –a lo que contribuyó, en gran medida, el “laissez faire” de la

²⁰⁹ Esa medida, que fue retomada por el gobierno militar, se empleaba como estrategia para difundir contenidos que no se podían publicar en el país: se pasaba la información a corresponsales extranjeros y/o agencias de noticias para que éstos las emitieran en el exterior volviendo luego con créditos de fuentes extranjeras (Graham Yooll, 1984 en Shcindel, 2003: 65). Asimismo, el gobierno prohibió informar sobre actos guerrilleros exigiéndose que las organizaciones guerrilleras sólo fueran mencionadas si se lo hacía con letra minúscula, “organizaciones delictivas” o mediante el uso de eufemismos (Ulanovsky, 1997: 241; Blaustein y Zubieta, 1998: 41).

²¹⁰ Recordemos que de acuerdo con el estudio de Andrés Avellaneda, a partir del gobierno de María Estela Martínez de Perón se inició la etapa de “sistematización” de los discursos de la censura acumulados desde la década del '60 en adelante (Avellaneda, 1986: 14).

corporación militar y su estrategia de aparentar absoluta prescindencia en el escenario político para aparecer, a último momento, como la única fuerza salvadora.²¹¹

Por su parte, la sociedad asistió muda y paralizada a la debacle del gobierno peronista y al ascenso de los militares. Tras meses de inestabilidad institucional, enfermedades y licencias de la presidente, asonadas militares, cismas dentro del movimiento peronista, escalada de la acción de las guerrillas, accionar de los escuadrones de la muerte, crecientes niveles de censura y represión, situación hiperinflacionaria, ola de huelgas y acciones gremiales, muchos recibieron con alivio el golpe militar, creyendo que ésa era la única manera de acabar con el desborde, el desgobierno y la debacle económica.

Los medios de prensa contribuyeron al desprestigio del gobierno peronista y fueron partícipes de la creación del clima de inseguridad y de la sensación terminal reinante (Ulanovsky, 1997, Blaustein y Zubieta, 1998, Duhalde, 1999). Asimismo, participaron, como casi todo el resto de la sociedad, del consenso expectante hacia la intervención militar brindando un apoyo explícito, en su gran mayoría, al golpe de estado.

Una vez en el gobierno, los militares aplicaron, dentro del marco de la represión estatal, un verdadero “régimen de terror” en el área de las comunicaciones y de la cultura en general: se confeccionaron listas negras y decenas de periodistas fueron asesinados²¹² mientras se intervenían y clausuraban diarios y revistas, se quemaban libros, se censuraba la exhibición del cine nacional y extranjero y se intervenían las principales entidades gremiales de la industria cultural (Muraro: 21-22).²¹³ El mismo 24 de marzo, el comunicado N° 19 de la Junta Militar establecía diez años de reclusión “al que por cualquier medio difundiere, divulgare o propagare noticias, comunicados o imágenes con el propósito de perturbar, perjudicar o desprestigiar la actividad de las Fuerzas Armadas, de seguridad o policiales”.²¹⁴

²¹¹ Mientras que, por un lado, participaba del “Operativo Independencia” y por otro iniciaba los conciliábulos para preparar el golpe de estado.

²¹² Se calcula que el número de periodistas desaparecidos fue superior a cien (Schindel, 2003). La desaparición de la mayoría de ellos tuvo más que ver con su actividad gremial que con la línea ideológica desprendida de sus escritos.

²¹³ Las agencias de noticias nacionales, que estaban bajo el control directo del Estado, eran las únicas que estaban autorizadas a informar sobre los sucesos internos (Schindel, 2003: 96). Además, los militares continuaron la política implementada en el último gobierno peronista según la cual las agencias de noticias extranjeras no podían distribuir noticias nacionales.

²¹⁴ A este primer documento se superpusieron luego otros provenientes de la Secretaría de Prensa y Difusión sobre los valores cristianos, combates contra el vicio y la irresponsabilidad, defensa de la familia y el honor, eliminación de términos procaces y de opiniones de personas no calificadas, etc. (Blaustein y Zubieta, 1998: 23). Asimismo, los militares impusieron la censura previa ordenando que todas las pruebas de galera con información política fueran llevadas al Comando del Ejército antes de su publicación. Sin embargo, esa medida tuvo corta vigencia tanto por su inviabilidad burocrática como por la favorable disposición hacia el régimen de los principales medios de comunicación (Graham Yooll, 1984 en Schindel, 2003: 68).

Por su parte, los medios de la prensa gráfica se convirtieron en un instrumento tendiente a “amplificar socialmente esa misma verticalidad” contribuyendo a consolidarla (Blaustein y Zubieta, 1998: 30).²¹⁵ Particularmente, el diario *Clarín* participó del consenso expectante con el cual fue recibido el golpe de estado, habiendo contribuido activamente, por otro lado, al desprestigio del gobierno peronista a través de su línea editorial. Como puntualiza Marcelo Borrelli, en sus editoriales *Clarín* marcó un arco que fue desde un apoyo distante y expectante hacia el gobierno peronista a un claro distanciamiento a partir del cual se construyó la idea de la inevitabilidad del desenlace golpista. A partir de ciertas confluencias con el discurso militar en cuanto a las necesidades de regeneración social (Borrelli, 2008 a) y a partir de una común apelación a las metáforas médicas, *Clarín* recibió el golpe de estado de marzo de 1976 como la consecución de un destino no sólo inevitable sino, asimismo, necesario.

En suma, con la asunción de Isabel Perón y luego con la instauración del régimen militar, tanto la censura como la connivencia acallaron las voces disidentes y la vida política y cultural del país se redujo a su mínima expresión. El coro múltiple, heterogéneo (Romero, 1998) y polifónico que desde la transición lanussista había ocupado el espacio público cedió su lugar a un discurso monocorde, autoritario, verticalista y complaciente.²¹⁶ Sin embargo, tal como intentará demostrarse, en los intersticios de esos espacios hubo lugar al menos para la expresión de cierto tipo de parciales descensos.

¿Qué pasó en ese contexto con el espacio humorístico del diario *Clarín*? ¿En qué medida participó de la campaña de desprestigio del gobierno peronista? ¿Cómo se posicionó con respecto al golpe del 24 de marzo? ¿Se puede inscribir esas actitudes dentro de las nociones de consenso, crítica, acomodamiento y/o indiferencia con respecto al régimen militar? ¿En qué medida su comportamiento siguió o no los lineamientos del diario difundidos a través de su espacio editorial?

²¹⁵ *La Opinión*, por ejemplo, apoyó el golpe aunque Timerman, su director, cuestionó desde sus páginas la política represiva del régimen lo mismo que hizo Manfred Schönfeld desde *La Prensa*, donde además se publicó una de las primeras solicitadas pidiendo saber la verdad sobre los desaparecidos en octubre de 1977. Por su parte, el Buenos Aires Herald, dirigido por Robert Cox, hizo la “campaña editorial más consistente” en relación con la política represiva del régimen al tiempo que apoyó más explícitamente la política económica de Martínez de Hoz mientras que *La Nación*, que al decir de Blaustein y Zubieta durante esos años se sintió cómoda, “como en casa”, tuvo una figura más tibiamente cuestionadora de los mecanismos represivo y reclamó básicamente por las víctimas provenientes del propio entorno social e ideológico y sin denunciar abiertamente a las Fuerzas Armadas sino a través de evasivos eufemismos. Finalmente, *La Razón* fue la publicación más adicta al régimen y estuvo, asimismo, supuestamente vinculada con el Ejército (Blaustein, y Zubieta 1998: 26-41).

²¹⁶ Además de la censura y las clausuras, aparecieron una serie de publicaciones adictas al régimen tales como *La Semana*, *Ámbito Financiero* junto con los productos de la editorial Atlántida, *Gente*, *Somos y Para Ti*.

En este capítulo se demuestra que a pesar del creciente clima de censura y represión el humor gráfico continuó vehiculando expresiones políticas a través de las representaciones de temas y personajes vinculados con el poder y las políticas del gobierno. La mayoría de esas representaciones sufrió transformaciones con respecto a las producidas en el período de apertura vivido por el país en el período en el sentido de que mayormente se construyeron apelando a metáforas, alusiones y alegorías así como a un menor grado de connotación. Sin embargo, la construcción de imágenes sobre lo político no cesó en ningún momento.

A lo largo de las páginas que siguen se analizarán entonces las modalidades, estrategias, tiempos y especificidades de las representaciones políticas construidas en el cuerpo y contratapa del diario *Clarín* durante los años de censura y represión con el objetivo, por un lado, de perforar la imagen de una sociedad totalmente silenciada durante el isabelismo y el régimen dictatorial y, por otro, de estudiar el comportamiento del humor gráfico político durante el período, siempre dentro del marco de su emplazamiento en el diario *Clarín*.

Asimismo, el estudio del comportamiento del humor gráfico durante el período permitirá complejizar las interpretaciones construidas a propósito de la actitud del diario *Clarín* con respecto a la crisis del gobierno de Isabel y el advenimiento de la dictadura demostrando que esas otras voces autorales expresadas en las páginas del diario mostraron no solamente complicidad y adhesión a la represión militar sino también desazón, pesimismo, incredulidad así como una mirada crítica y desencantada.

1. Crónicas de una muerte anunciada. El humor gráfico ante la descomposición y derrumbe del gobierno peronista

En julio de 1975 un nuevo ministro de Economía, Celestino Rodrigo, inició sus funciones con el objetivo de implementar una profunda reforma económica que suponía, asimismo, un vuelco hacia la ideología y la doctrina liberal. El paquete económico, anunciado el 4 de junio, comprendía una serie de medidas drásticas tendientes a paliar el déficit fiscal y detener el éxodo de divisas: devaluación del peso del 160%; aumento, entre 40 y 80 por ciento, de las tarifas de todos los servicios públicos; aumento del 172% del precio de la nafta y otros combustibles al tiempo que establecía un tope del 38% para los aumentos salariales que surgirían a partir de las nuevas convenciones colectivas de trabajo (Aroskind, 2003: 109). Tres semanas después del anuncio de las medidas, la CGT convocó,

a modo de reclamo, a un paro por 48 horas junto con una concentración a Plaza de Mayo. Ese paro, que fue el primero decretado contra un gobierno peronista, marcó la renuncia de Celestino Rodrigo y del hombre fuerte del gobierno, el siniestro López Rega, así como el comienzo del ocaso definitivo del gobierno de Isabel Perón.

El Rodrigazo supuso un importante punto de inflexión tanto en la pulseada entre el gobierno y la sociedad como en la profundización del marco represivo.²¹⁷ A partir de entonces *Clarín* comenzó a distanciarse abiertamente del gobierno y a formular críticas cada vez más duras hasta dar un vuelco total a partir de diciembre de 1975 cuando se produjo, por un lado, la ruptura del MID con respecto al FREJULI y, por otro, el intento golpista encabezado por el Brigadier Capellini que aceleró los tiempos políticos. Entonces, el espacio editorial dejó de interpelar al gobierno de Isabel y se limitó a objetar cada una de sus propuestas para paliar la aguda crisis al tiempo que anunciaba, haciéndose eco del discurso militar, que la salida de la crisis debía darse a través de cambios refundacionales. Así, *Clarín* se desentendió de la suerte del gobierno “para ir reacomodándose al «inevitable desenlace»: el golpe de estado” (Borrelli, 2008 a: 122).

En cuanto al humor gráfico, si bien el Rodrigazo en sí no tuvo un impacto directo en la producción de los humoristas,²¹⁸ a partir de entonces Landrú se encargó de retratar la descomposición del gobierno peronista como tema central y casi excluyente para la constitución de representaciones políticas eligiendo sus flancos más débiles como puntos recurrentes para la crítica.²¹⁹ Como podrá verse, el retrato de lo político que recrea Landrú en esta etapa ya no muestra la variedad de fuerzas y personajes civiles y militares que mostraba en 1973. Ahora el cuadro se ha desequilibrado y el único tema político-partidario

²¹⁷ Tal como ha demostrado el estudio de Andrés Avellaneda, hacia 1975 los contenidos básicos del discurso de la censura ya estaban asentados y listos para que una sistematización mayor les diera la coherencia final y la efectividad deseadas”, tarea que fue realizada durante el gobierno de Isabel Perón y luego retomada y concluida por el gobierno militar de 1976 (Avellaneda: 1986: 19).

²¹⁸ Solamente se encuentran en la obra de Landrú unas pocas referencias al tema: un *cartoon* de Landrú, titulado “Optimismo” y publicado el mismo día de la asunción del ministro, anticipaba el clima favorable que dos días más tarde iba a pronunciar el espacio editorial, a pesar de la línea manifiestamente liberal del discurso del nuevo ministro (Borrelli, 2008 a: 71-72). En un café de bar, un hombre comentaba: “*Ahora con el nuevo ministro de Economía, veo la vida color Celestino*” (2/6/75: 22 Pol.). Sin embargo, poco más adelante, el optimismo cedió paso a un amargo pesimismo: en un *cartoon* llamado “Milagro”, un hombre comentaba: “*Yo creo que si los problemas económicos se solucionan, vamos todos a tener que encender una vela y agradecerle a Celestino Namuncurá*” (19/6/75: 11 Eco). Finalmente, muy poco antes de que estallara la huelga general, un asesor de economía sugería: “*Dígale al ministro que se me ha ocurrido este slogan sensacional: “Hay que pasar el invierno, la primavera, el verano y el otoño” (Asesor”, 6/7/75: 11 Eco).*

²¹⁹ Desde antes de la muerte de Perón Landrú había realizado algunas menciones a las dificultades del gobierno para encauzar el Pacto Social (ver por ejemplo “Suba”, 23/1/74: 13 Interior y “Salarios”, 28/3/74: 44 Ct.). Sin embargo, es luego de la muerte del líder y fundamentalmente a partir del Rodrigazo que el humor de Landrú se inclinó más abiertamente a la crítica al gobierno y a la ironización sobre su desprestigiada imagen.

que va a tomar el humorista son las internas del peronismo dentro del contexto de la descomposición del gobierno. Los otros humoristas del diario también reflejaron la debacle institucional preanunciando el golpe del 24 de marzo, pero lo hicieron de modo menos asiduo y no apelando directamente a la imagen del gobierno.

1.1. Una imagen fantasmática. Alusiones, rodeos e implícitos sobre Isabel Perón en el espacio de Landrú

La figura de Isabel Perón va a ocupar un lugar protagónico en la obra de Landrú de este período, pero con la salvedad de que en ningún momento se la va a mencionar más que de modo implícito, tácito e indirecto²²⁰ y, mucho menos, se la va a caricaturizar. Si bien esta tendencia continúa la ya insinuada en el período anterior²²¹, la novedad es que ahora Isabel se va a convertir en el centro de atención de Landrú para lo cual deberá sortear los impedimentos de la mención y la representación directas para referir a su persona. Así, a lo largo de los febriles meses en los que transcurre la descomposición de su gobierno, Landrú se encargó de recrear situaciones escandalosas que la involucraban directamente, así como de criticar, burlar y defenestrar a una serie de personajes íntimamente ligados con la presidente sobre los cuales sí construyó representaciones caricaturescas, como manera de aludir a su figura y de responsabilizarla por el cauce de los sucesos.

Para empezar, el escándalo de la Cruzada Justicialista de Solidaridad fue una excelente excusa para la crítica al gobierno y a la presidente. El escándalo tiene que ver con un cheque que Isabel había desviado de una cuenta pública, en la que se depositaban fondos para una sociedad benéfica presidida por ella supuestamente para saldar una deuda de la sucesión de Perón con la familia de Evita. El tema cobró particular visibilidad a propósito de los debates en Diputados sobre la posibilidad de crear una comisión a cargo de investigar la cuestión del cheque junto con el manejo de fondos del Ministerio de

²²⁰ Como en "Pingüinos", 13/2/75: 15 Pol. en donde un par de pingüinos, en Tierra del Fuego, se lamentan de no tener listo el frac ante la inminente visita de la "presidenta" y en "Benítez" (8/8/75: 16 Pol.), en donde el entonces Ministro del Interior, ensaya la firma de la "Presidenta" en previsión de una posible licencia.

²²¹ Ciertamente, desde los inicios del período estudiado la aparición de Isabel fue sumamente esporádica: tal como se vio en el Capítulo 3 su caricatura apareció en "Entretenimiento", 24/7/73: 19 Pol. en Imagen 20 de ese capítulo). Será recién durante los años de la dictadura, y a propósito de su situación procesal, que Landrú se va a animar a mencionar explícitamente a la entonces ex presidenta de la nación (ver por ejemplo "Viajes", 5/2/81: 3 Pol., "Desconfianza", 6/2/81: 4 Pol., "Dictado", 22/4/81: 2 Pol., "Gusto", 25/4/81: 4 Pol., "Condena", 28/4/81: 2 Pol., "Liberación", 12/6/81: 2 Pol., "Causa", 9/7/81: 9 Eco., "Libertad", 7/7/81: 5 Pol., "Reaparición", 12/7/81: 4 Pol.) y aun entonces su caricatura va a ser sumamente esporádica: al respecto, cabe mencionar su aparición en "Isabel" donde la viuda de Perón es retratada frente a un mostrador de la aduana en donde es interpelada sobre si tiene un "bombo" para declarar ("Isabel", 10/7/81: 4 Pol.).

Bienestar Social en el cual se desempeñaba López Rega, moción que fue aprobada a fines de octubre –a pesar de que Isabel pretendía que las investigaciones quedaran circunscriptas a la esfera judicial- y que se tornó particularmente escandalosa en diciembre de ese año cuando se articuló con las brutales internas que sacudían al peronismo (tema que se analizará un poco más adelante).

Al respecto, una serie de *cartoons* de Landrú publicados hacia fines de 1975 abordan la cuestión en términos bastante genéricos, ya sea aludiendo a las investigaciones impulsadas por la flamante Comisión Investigadora de Diputados (“Diputado”, 13/11/75: 14 Pol., donde un legislador planea ataviarse con gorro a cuadros, lupa y pipa para, emulando la imagen clásica de Sherlock Holmes, comenzar la investigación) o recreando un diálogo entre un diputado y un funcionario que alude a las frecuentes “investigaciones” al ejecutivo impulsadas desde el poder legislativo (“*Hola, señor funcionario, tanto tiempo sin investigarlo*” dice un legislador sacándose el sombrero a modo de saludo en “Diputado”, 22/11/75: 11). Asimismo, Landrú construye chanzas a partir de juegos de palabras en donde se confunden los cheques cruzados con cheques de la Cruzada, (“Cobro”, 7/12/75, 13 Pol.) o llevando uno de los sentidos denotativos del significante a su expresión plástica mediante la representación de caballeros medievales que salen a la guerra “*porque hay problemas con un cheque*” (“Cruzados”, 13/12/75: 10 Pol.).

Sin embargo, las menciones más jugosas que recrea Landrú sobre el tema tienen que ver con las escandalosas declaraciones realizadas por Ernesto Fatigati, general retirado que en su momento fue el vicepresidente de la Cruzada de la Solidaridad, particularmente a partir de la confirmación de que efectivamente los fondos de la Cruzada habían sido utilizados con fines particulares aunque se preveía su posterior devolución.²²² Esas declaraciones habían sido publicadas originalmente por el diario *Crónica* de Comodoro Rivadavia y tras la posterior desmentida efectuada por Fatigati el diario aseguró tener las cintas grabadas como elemento de prueba (Borrelli, 2008 a: 118). A propósito de esa anécdota, en las navidades de 1975 *Clarín* publicó un *cartoon* de Landrú, denominado “Cassette”, que recrea la repercusión del caso en la opinión pública, demostrando que las declaraciones del ex general se convirtieron en motivo de entretenimiento público: “*Qué ha puesto, imbécil! Estas no son las declaraciones de Fatigati*” (24/12/75: 8 Pol.).

²²² Según informaba *Clarín*, Fatigati reveló que lo hizo porque el general Perón le había pedido “que augurase un buen pasar a las hermanas de Eva Perón”. Asimismo, aceptaba “irregularidades” en el manejo de los fondos y revelaban que el ex ministro Antonio Benítez fue quien le aconsejó a Isabel liberar el cheque para la familia de Eva Perón para reponerlos posteriormente. Según la nota, agregó que cuando comprobó el error “tuvo una crisis nerviosa y hasta lloró (*Clarín*, 14/12/75).

Unas semanas más tarde Landrú va a insistir con el tema en un *cartoon* denominado “Hit”: “No. El último long play de Cafrune está agotado. Pero tenemos el cassette del reportaje a *Fatigati*” (16/1/76, 12 Pol.). Y a inicios de 1976 va a caricaturizar al ex vicepresidente de la Cruzada con cara de sufrimiento sentado ante quien en medio de la investigación le está haciendo un interrogatorio (“Investigación”, 15/1/76: 9 Pol., en Imagen 1).²²³

De modo que aun cuando en ningún momento la presidente fue mencionada en los *cartoons* sobre el escándalo de la Cruzada, el tema fue un importante hito en el creciente desprestigio de Isabel²²⁴ y Landrú se las ingenió para contribuir a dicho desprestigio a pesar de la imposibilidad de mencionar directamente a la figura presidencial.

Ahora bien, si Landrú tomó a la figura de *Fatigati*, personaje secundario del entorno presidencial que cobró visibilidad básicamente a partir del escándalo de la Cruzada, no se privó en ese contexto de dirigir sus críticas directamente al corazón del núcleo de poder presidencial. En efecto, tal como se verá, López Rega, nefasto personaje cuyas vinculaciones con la derecha del movimiento peronista y con la Triple A era ya por todos conocida, que había ocupado hasta julio de 1975 el cargo de delegado personal de la presidenta y ministro de Bienestar Social, se convirtió en otro flanco del humorista. Sin embargo, su aparición en las viñetas de Landrú es posterior a su derrota política, producida a partir del Rodrigazo, cuando tuvo que presentar su renuncia y fue obligado a salir de país, con la excusa de que iba a cumplir una misión ante organismos internacionales encargadas por Isabel.²²⁵ A partir de entonces, y aunque no era la primera vez que el humorista retrataba al “brujo”²²⁶, *Clarín* publicó una serie de viñetas de Landrú que representan a López Rega en este contexto escandaloso.²²⁷

Para empezar, un par de alusiones publicadas en el mes de diciembre de 1975 aluden a su participación en dudosos manejos de fondos públicos. Uno de ellos muestra al

²²³ Ver también caricatura del personaje a propósito de las citaciones judiciales en “*Fatigati*”, 5/1/76: 7 Pol.

²²⁴ El 30 de diciembre Isabel fue sobreesida por la Justicia, su imagen quedó muy deteriorada (Borrelli, 2008 a: 118).

²²⁵ López Rega se exilió en España, y estuvo prófugo de la justicia durante diez años. Fue detenido en Estados Unidos y aceptó ser trasladado a la Argentina, donde murió mientras era procesado por cargos de múltiples homicidios, asociación ilícita, y secuestros.

²²⁶ Ya en la época del lanussismo y cuando era delegado personal de Perón López Rega había aparecido representado junto al líder en su exilio en España (“Viaje”, 30/1/73: 18 Pol.) y había aparecido, asimismo, durante la presidencia de Perón a propósito de su posición como ministro de Bienestar Social (“Quiniela”, 5/1/74: 9 Inf. Gral.). Sin embargo, entonces eran más bien alusiones descriptivas y menos connotadas que las aparecidas en este contexto. Del mismo modo que Isabel, López Rega va a reaparecer en la obra de Landrú durante los años del “Proceso de Reorganización Nacional” a propósito de las acciones judiciales llevadas en su contra.

²²⁷ En cuanto a las vinculaciones de López Rega con las organizaciones paramilitares y sus inclinaciones extravagantes y esotéricas (ver Capítulo 4).

ex hombre fuerte del isabelismo vestido de Papá Noel y cargando complacido en sus espaldas una gran bolsa de regalos en alusión a la cantidad de fondos que habría robado (“Retorno”, 10/12/75: 17 Pol., en Imagen 2). Y si en esta primera aparición el tema del espurio manejo de fondos aparece aludido a través de la bolsa navideña, en la siguiente aparición es el mismo López Rega quien alega no haber “Roballos *nada*” (jugando con el nombre del entonces ministro de Bienestar Social (“López Rega”, 28/12/75: 6 Pol.).²²⁸

Asimismo, a inicios de 1976 la situación procesal de López Rega inspira a Landrú para construir una serie de chistes sobre el oscuro personaje. “*Comenzamos el año con una buena noticia: hoy no se pidió la captura de ningún ministro*”, dice un locutor radial en un *cartoon* titulado “Novedad” (3/1/76: 9 Pol.), en alusión a lo informado ese día por *Clarín* acerca de que el presidente de la comisión investigadora de Diputado encargada de analizar el escándalo de la Cruzada había negado que se tuviera el propósito de convocar a López Rega. Sin embargo, al día siguiente, y acompañando una noticia según la cual el secretario de prensa del Consejo Nacional Justicialista había anunciado que el peronismo iba a expulsar como afiliados al Partido a López Rega y otros ex funcionarios que fueran hallados culpables de algún delito por la justicia, otro *cartoon* de Landrú juega con la posibilidad de que tal convocatoria se efectivice. Mostrando la imagen de un muy disminuido López Rega (disminución expresada en su tamaño desproporcionadamente pequeño con respecto a los personajes que lo acompañan) que profiere: “*¿Para que voy a presentarme a la citación si hay huelga en Tribunales?*”, Landrú aprovecha no sólo para ridiculizar al personaje sino también para exponer la situación de gran conflictividad gremial de ese momento (Landrú, 4/1/76: 7 Pol., en Imagen 3).²²⁹

En definitiva, la degradación de López Rega en la obra de Landrú, en el contexto de gran inestabilidad y fragilidad del gobierno de Isabel Perón y dado el hecho de que la presidente no sólo no hizo ninguna declaración pública repudiando la conducta de su ex secretario sino que incluso le inventó una misión diplomática para ayudarlo a salir del país del modo más desapercibido posible, constituye otra modalidad de crítica hacia la figura presidencial.

Por último, Landrú aprovechó otra fallida estrategia ensayada por Isabel para recomponer la autoridad presidencial como motivo para crítica burlesca tomando en este caso como objeto de degradación a dos militares leales a la presidente y en los que ella

²²⁸ En términos estéticos, este *cartoon* es prácticamente idéntico al que se presenta en la Imagen 3.

²²⁹ Como sea, a los pocos días, el 9 de marzo, *Clarín* informó que se pidió la prisión preventiva del ex ministro de Bienestar Social y que se pidió su extradición.

esperaba respaldarse: Vicente Damasco y Numa Laplane. En efecto, después del Rodrigazo y las huelgas generales que desbarataron al lopezreguismo la debilitada presidente buscó apoyo en las Fuerzas Armadas designando como ministro del Interior al coronel en actividad Vicente Damasco (De Riz, 2000: 172). Sin embargo la designación fue rechazada por los altos mandos del Ejército que consideraban impropio el involucramiento de un militar en las actividades del gobierno²³⁰ y presentaron en consecuencia un “planteo” a Isabel y al entonces jefe del Ejército, Numa Laplane, cuya resistencia a las presiones impulsó al grupo sedicioso a pedir su renuncia junto con la del flamante ministro. El rechazo de Isabel a esa exigencia y la ratificación de Laplane en su puesto convirtieron el conflicto en un problema institucional de la nación. Finalmente, y dada la relación de fuerzas, Isabel tuvo que aceptar el pase a retiro de ambos militares y la subsiguiente renuncia de Damasco a su cargo ministerial.

El cisma dentro del Ejército fue retratado por Landrú mostrando la imagen de los perdedores de la pulseada en dos contundentes trabajos.²³¹ Con respecto al fugaz ministro del Interior, Landrú creando una viñeta en la que se representa al coronel, ya vestido de civil y con cara melancólica, deshojando una margarita: “*Me queda mucho, poquito, nada...*” (“Damasco”; 15/9/75: 10 Pol., en Imagen 4).²³² Con respecto a Numa Laplane, la caricatura es un poco más audaz puesto que alude de modo más bien peyorativo a la destitución del jefe del Ejército (“¿*No te lo había dicho? Laplane voló*”²³³) mostrándolo, metafóricamente, volando por el aire en una avioneta (“Aeroplano”, 27/8/75: 12 Pol., en Imagen 5).

²³⁰ En ese entonces existía una importante disputa entre quienes exigían un *profesionalismo prescindente*, como los comandantes que encabezaron el planteo (entre ellos Jorge Videla -Estado Mayor Conjunto- y Roberto Viola (II Cuerpo) y quienes abogaban, como Numa Laplane, por un *profesionalismo integrado* que comprometía a la institución con la política de gobierno (Borrelli, 2008 a: 90).

²³¹ Es interesante destacar, al respecto, que desde mediados de 1975 comienzan a aparecer en el espacio de Landrú, aunque no muy profusamente, algunas caricaturas de figuras militares, que habían desaparecido luego de la transición de Lanusse a Cámpora. Ciertamente, hasta entonces la aparición de militares en las viñetas de Landrú había sido siempre mediante una caracterización genérica, es decir, sin la caricaturización de figuras específicas. Y esto, por otra parte, coincidió con un período en el cual las referencias a las Fuerzas Armadas en el espacio editorial del diario fueron elípticas o limitadas a la cuestión de la represión “legal” (Díaz y Passaro, 2002: 185 y Borrelli, 2008 a: 155).

²³² Damasco había sido previamente mencionado en la obra de Landrú en dos viñetas más bien descriptivas y neutrales construidas a propósito de su designación. Ver “Señora Gorda” 14/8/75 y “Damasco”, 27/8/75: 9 Pol. Al respecto, es curioso notar la inestabilidad de la caricatura de Damasco: en menos de dos días los rasgos con los cuales había sido pintado inicialmente cambian. Primero es más gordo, con bigotes más pequeños y cabeza muy redonda. En su segunda aparición, tan sólo dos días después, es un poco más esbelto con bigotes llamativamente espesos y largos y nutridas cejas. Finalmente, en septiembre, aparece, ya de civil, con cabeza más bien rectangular, bigotes espesos pero no largos y una nariz bastante más ancha que en los casos anteriores.

²³³ En este caso, el verbo “volar” es utilizado en su doble acepción: a la acepción relativa al desplazamiento por el aire se agrega un uso coloquial relativo a la acción de ser despedido o echado de un lugar físico o institucional.

De este conjunto se destaca otro *cartoon* de Landrú que, además de representar de modo caricaturesco el desplazamiento de Damasco, anuncia el ascenso de las nuevas figuras fuertes del Ejército: “*Abora que estoy retirado* [dice Damasco en la viñeta con expresión desolada] *voy a tener tiempo de agarrar una Viola y cantar una Videla*” aprovechando para la construcción del chiste que el apellido del primero coincide con el significante que designa un instrumento musical a cuerdas mientras que, el del segundo, es muy similar al nombre de un género folklórico: la “vidala” (“Damasco”, 29/8/75: 12 Pol., en Imagen 6).²³⁴ En efecto, poco después de la destitución de los militares legalistas, a fines de agosto Jorge Rafael Videla asumía la jefatura del Ejército contribuyendo de este modo al desgaste de la imagen presidencial y subordinando definitivamente el poder político a la voluntad militar (Borrelli, 2008 a: 90-91).²³⁵

1.2. Imágenes de una fractura. El movimiento peronista según Landrú

Como se vio en el Capítulo 2, los humoristas de *Clarín*, y particularmente Landrú, abordaron ampliamente las internas del peronismo al aludir, en una profusa serie, a los enfrentamientos entre la izquierda y la derecha del movimiento. Pero a partir de la muerte de Perón y sobre todo desde 1975 cambió el foco de atención: la representación de las luchas entre izquierda y derecha tendió a desaparecer en el espacio humorístico de Landrú para dar lugar fundamentalmente y de modo casi exclusivo a la representación de las internas y enfrentamientos dentro del peronismo en el ámbito legislativo y sindical y entre grupos adictos y contrarios a la conducción de Isabel. Sindicalistas “duros” contra

²³⁴ Estas menciones son las primeras apariciones de ambos militares en el espacio humorístico de Landrú.

²³⁵ La llegada de Videla a la jefatura del Ejército torció la disputa a favor del sector golpista y antiperonista de la corporación militar obligando al repliegue de los legalistas e integracionistas (Borrelli, 2008 a: 90-91). En esta perspectiva, es interesante resaltar que la sublevación en contra del gobierno de Isabel emprendida por el Brigadier Jesús Orlando Capellini el 18 de diciembre de 1975 que exigía, entre otras cosas, la asunción de Videla y el reemplazo del jefe de la Fuerza Aérea, Héctor Luis Fautario, por el brigadier Orlando Agosti, no implicara más que un tratamiento marginal e indirecto en el espacio de Landrú: un *cartoon* publicado el 24 de diciembre aborda el tema a propósito de la alegría del dueño de un carrito de la costanera por la resolución del “conflicto de la Aeronáutica” que, como uno de sus polos era Aeroparque, evidentemente perjudicaba la actividad comercial en la zona (“Costanera”, 24/12/75: 7 Pol.). Al respecto, puede conjeturarse que tal vez el tratamiento diferencial entre una y otra asonada militar por parte del humorista, que implicó profusas caricaturas en un caso y total ausencia de las mismas en el otro pueda tener que ver con que tanto Damasco como Laplane pertenecían al riñón del isabelismo, mientras que Capellini era un militar videlista. Por otro lado, y en sintonía con esta falta de representación de los militares golpistas en el espacio humorístico, *Clarín* no sólo no condenó en su línea editorial la sublevación golpista sino que incluso el peso propio de la acción militar quedaba disuelto, desde su perspectiva, al señalarse que sus causas se vinculaban con la agudización de la crisis nacional y la inoperancia del gobierno mostrando total despreocupación por el peligro del quiebre institucional (Borrelli, 2008 a: 120).

sindicalistas “blandos”²³⁶, “verticalistas” contra “antiverticalistas”²³⁷, peronistas moderados, históricos, lopezreguistas y otras denominaciones que aludían a las diversas y cambiantes tendencias que dividían al ala política y sindical del movimiento aparecerán protagonizando cuantiosas escenas en la obra de Landrú.

A pesar de que ya desde 1973 hay referencias a estos enfrentamientos en la obra de Landrú²³⁸, es sobre todo a partir del Rodrigazo que las mismas se hacen verdaderamente insistentes y su relevancia cuantitativa habla de un particular ensañamiento del humorista con la problemática.

Para empezar, una gran cantidad de viñetas juega visualmente con las internas dentro del peronismo a partir de la disposición vertical u horizontal de los personajes en el espacio (Ver Imágenes 7 y 8) o mediante otro tipo de recursos gráficos que expresan las divisiones partidarias (ver Imagen 9).

El tema se vuelve más insistente a propósito del Congreso Justicialista realizado el 23 de agosto de 1975 para discutir la organización partidaria y la elección de nuevas autoridades. En esa oportunidad se enfrentaron los llamados “ultraverticalistas”, que auspiciaban la reelección de Isabel Martínez de Perón como titular del partido sugiriendo que sería ella misma quien nombraría al resto de la cúpula partidaria con el grupo más radicalizado de la oposición que reclamaba, entre otras cosas, la democratización del partido y el llamado a elecciones internas. Isabel logró imponer de modo unilateral al nuevo presidente de la Cámara de Diputados, Nicasio Sánchez Toranzo, y a las autoridades del Partido Justicialista - encabezada por el canciller Ángel Federico Robledo- produciendo un cisma dentro del partido concretado con el abandono de la sesión por parte del grupo “rebelde”. Pocos días después de estos sucesos, y en un contexto de total silencio editorial al respecto, Landrú va a representar la “digitación” operada por la presidente para cubrir los puestos partidarios –tal era el término que los congresales “rebeldes” utilizaron para

²³⁶ Los sindicalistas “blandos” eran quienes sostenían que el sindicalismo, en tanto rama del movimiento justicialista, debía someterse al plan del gobierno, a diferencia de los “duros” (entre ellos el líder metalúrgico Lorenzo Miguel), según quienes había que defender la autonomía de grupo de presión, retomando los lineamientos estratégicos del vanguardismo de los años ‘60 (De Riz, 2000: 160-161).

²³⁷ Mientras Perón vivía, se entendía por verticalismo el acatamiento a las directivas del líder. Una vez que Perón falleció, algunos partidarios trasladaron esa subordinación a la figura de María Estela Martínez de Perón, sucesora en la presidencia de la nación y en la jefatura del partido. Sin embargo, muchos dirigentes gremiales y partidarios se rehusaron a acatar la dirección de la viuda de Perón proponiendo líneas de acción disidentes. Entre los antiverticalistas, sobresale la figura de Victorio Calabró, gobernador de la provincia de Buenos Aires y líder metalúrgico que llegaría a enfrentarse abiertamente con Lorenzo Miguel.

²³⁸ Sobre las alusiones a las fracturas entre verticalistas y antiverticalistas en Landrú anteriores a 1975 ver por ejemplo “Movimiento”, 24/10/73: 22-23 Pol.; “Explicación”, 15/9/74: 25 Pol.

referirse a las maniobras de Isabel y los verticalistas- mediante el dibujo de un gigantesco dedo que simboliza las maniobras de la presidente (“Digitación”, 1/9/75: 6 Pol., en Imagen 10) así como los problemas en la cúpula partidaria mediante el dibujo de la cúpula de una mezquita (“Justicialistas”, 25/8/75: 9 Pol., en Imagen 9).²³⁹ La problemática seguirá su curso (de hecho, a mediados de diciembre, se produce una definitiva escisión parlamentaria cuando un grupo de 27 legisladores antiverticalistas rompen con el bloque oficial y forman el “Grupo de Trabajo”, dejando al oficialismo sin quórum propio en diputados²⁴⁰) lo mismo que las referencias de Landrú al tema, que llegarán hasta las puertas del golpe de estado.²⁴¹ En conjunto, este tipo de representaciones muestran no sólo los vaivenes del movimiento peronista sino también, mediatizadamente, a la figura de Isabel Perón como protagonista de esos conflictos.

Pero además de estas alusiones a la fractura del movimiento dentro del grupo de legisladores y miembros del Partido Justicialista, Landrú va a abordar las disputas protagonizadas por Victorio Calabró (segundo en la jerarquía del sindicato metalúrgico y entonces gobernador de la provincia de Buenos Aires) y Lorenzo Miguel a propósito de las internas en la Unión Obrera Metalúrgica (UOM), que terminaron con la expulsión del primero del sindicato en noviembre de ese año, pero que además se articulaban con las disputas entre verticalistas y antiverticalistas dentro del movimiento (de hecho, Lorenzo Miguel, pese a todas sus ambigüedades, marchas y contramarchas fue uno de los principales basamentos del endeble poder de Isabel).

Sobre este conflicto Landrú sacó un *cartoon* -acompañando una noticia titulada “Rebelión en la UOM”- que muestra a un hombre exaltado entrando en el teatro Luna Park buscando hablar con los directivos: “*Dígale a Lectoure* [empresario y promotor del boxeo argentino y dueño del Luna Park] *que le traigo el negocio del siglo: una pelea entre Victorio Calabró y Lorenzo Miguel*” (“Luna Park”, 3/10/75: 12 Pol.). Vemos entonces que, nuevamente, al igual que con el tema de las declaraciones de Fatigati, Landrú retrata los

²³⁹ Para otras referencias al verticalismo en la pluma de Landrú a propósito del cisma partidario de agosto, ver también “Posición”, 23/8/75: 7 Pol. (publicado el mismo día de la realización del Congreso y que insistía con la graficación de las posturas irreconciliables entre las distintas tendencias), “Corriente”, 7/9/75: 7 Pol., “Posición”, 13/9/75: 7 Pol., “Político”, 19/9/75: 10 Pol., “Posición”, 20/9/75: 8 Pol., “División”, 21/9/75: 12 Pol., “17”, 14/10/75: 16 Pol., “Justicialismo”, 20/11/75: 11 Pol., “Senadores”, 24/11/75: 10 Pol., “Posiciones”, 28/11/75: 8 Pol. “Diputados”, 5/12/75: 14 Pol., y “Duda”, 8/12/75: 12 Pol., “Posiciones”, 12/12/75: 10 Pol.

²⁴⁰ Es de destacar que en este momento *Clarín* va a pronunciarse por primera vez sobre las internas en el peronismo a través de su línea editorial. En efecto, en un editorial de fines de 1975 *Clarín* va a plantear la existencia de una crisis económica, política y moral achacándole gran parte de la responsabilidad a “las dificultades intestinas del oficialismo” (“El pleito en el oficialismo”, 15/12/75: 8).

²⁴¹ Ver por ejemplo “Duda”, 6/1/76: 8 Pol., “Ley de bancas”, 2/2/76: 8 Pol. y “División”, 8/2/76: 8 Pol.

quiebres dentro del movimiento justicialista a la manera de espectáculo público. Y lo hace, en este caso, relacionando además las internas como un encuentro de boxeo, es decir, donde cuenta la fuerza y no las palabras o las razones.²⁴² Asimismo, a los pocos días de producida la fractura, otro *cartoon* metaforiza la ruptura de los metalúrgicos a partir de la acepción médica del término: “¡Hola! ¿Con el sanatorio? ¿Podrían enviarme un especialista en fracturas?” dice ante el teléfono un exaltado sindicalista en “62 Organizaciones” (6/10/75: 9 Pol.).²⁴³

Asimismo, Landrú va a abordar los intentos de Victorio Calabró por acaparar espacios de poder político en un escenario de descomposición vertiginosa de la autoridad y legitimidad presidencial. Según la ley de acefalía, él era, como gobernador, un presidenciable. Le hacía falta agregar soportes políticos, y Calabró se los procuraba sin descanso: mantenía reuniones secretas, intentaba alianzas. Calabró, protagonizó una rebelión contra Isabel justo en un momento en el que la presidente se hallaba de licencia por enfermedad. El 12 de noviembre organizó un acto según las normas de la liturgia peronista reuniendo en la plaza principal de La Plata a un gran número de gente, en donde habló desde un balcón de la casa de gobierno.²⁴⁴ Al día siguiente, en “Marcha”, Landrú muestra una poderosa, multitudinaria y entusiasta manifestación sindical en la que un conjunto de hombres, con bigotes, pelos enrulados y bombo, entonan “*Los muchachos calabristas?*”, *cartoon* que acompaña la noticia de *Clarín* sobre el acto en La Plata (13/11/75: 11 Pol., en Imagen 11) articulando así la marcha peronista y el bombo –arquetipos de la identidad peronista- con la figura del rival de Isabel Perón. Incluso Landrú va a involucrar a la misma imagen de la República con el gobernador bonaerense en un *cartoon* publicado al siguiente día, “Pretendiente”, donde un hombre anuncia a la dama que la encarna que “*desea verla un caballero llamado Calabró?*”, sugiriendo de este modo un juego de cortejo abstracto en

²⁴² Algo similar había sugerido ya en “Diputado”, 25/7/75: 20 Pol., en donde, en alusión a las peleas y fracturas en el bloque, un diputado está practicando con guantes de boxeo para la sesión del día siguiente y luego en “Promotores” (30/12/75: 14 Pol.) que vuelve con la metáfora de la interna entre Calabró y Lorenzo Miguel como lucha entre boxeadores (y que, asimismo, retoma el tópico ya planteado por Crist en el período anterior, en donde, tal como se vio en el Capítulo 2, la política era retratada como un *ring* de boxeo).

²⁴³ Sobre la fractura dentro de la UOM ver también “Entre las sogas”, 5/8/75: 19 Pol., “Lorenzo Miguel”, 9/8/75: 14 Pol., “62 Organizaciones”, 6/10/75: 9 Pol.; “Marcha”, 13/11/75: 11 Pol. “Sindicalistas”, 4/12/75: 24 Grem. “Discrepancias”, 9/12/75: 20 Grem., “Duda”, 14/12/75: 11 Pol. y “Promotores”, 30/12/73: 14 Pol.

²⁴⁴ Como modo de preparación del terreno, antes de la rebelión, en octubre, Calabró había manifestado, en el marco de un almuerzo con la prensa extranjera, que existía la posibilidad de no llegar a las elecciones del 77 si no se gobierna con seriedad, declaración que le valió la acusación de “golpista” por parte de las 62 Organizaciones y la posterior expulsión de la UOM.

donde Calabró coquetea con las instituciones republicanas y, por ende, con el puesto presidencia (14/11/75: 22 Pol.).

Sin embargo, un mes más tarde Landrú pinta el cuadro de su derrota al incorporar una caricatura de Calabró acostado en la camilla de un hospital dentro de una sala de operaciones con Robledo (titular del Partido Justicialista “digitado” por Isabel) vestido de médico y observándolo fijamente mientras los médicos comentan: “*Pregunta el doctor Robledo de donde ha sacado que piensa intervenirlo*” (“Calabró”, 28/12/75: 11 Pol., en Imagen 12). Más allá del disminuido papel en el cual quedó Calabró en esta última aparición, lo cierto es que los *cartoons* de septiembre mostraban el ascenso de una figura fuerte y carismática, fuerza centrípeta de la liturgia peronista y del entusiasmo de aguerridos sindicalistas, que contrastaban implícitamente con la tácita alusión al debilitado poder presidencial.²⁴⁵

Finalmente, otro núcleo temático a partir del cual Landrú va a golpear la imagen del debilitado gobierno tiene que ver con la maniobra, denominada “lastirazo”, con la cual la presidente buscó reintegrar al gobierno a personajes del lopezreguismo –y particularmente a Raúl Lastiri- a expensas del peronismo histórico y del sindicalismo verticalista y, dentro de éste, a Lorenzo Miguel. A mediados de enero de 1976.²⁴⁶ A propósito de esta maniobra, Landrú va a pintar la imagen de los perdedores de la interna.

Dentro de los derrotados aparece, en primer lugar, la caricatura de Italo Luder quien había intentado, vanamente, frenar la influencia del lopezreguismo y lograr una concertación en el interior del peronismo durante el breve período en el cual asumió el cargo de presidente interino a propósito de una licencia presidencia. Esta derrota es presentada, por ejemplo, en un *cartoon* que lo muestran dibujado con una estatura exageradamente pequeña mientras dos hombres, desde las alturas, comentan: “*¡Qué poca corriente hay hoy! Mirá la baja tensión que tiene Italo!*” –en alusión a la compañía de electricidad “Italo Argentina”, - (“Luder”, 23/2/76: 7 Pol., en Imagen 13).²⁴⁷ Por otra parte, Landrú va a retratar a los desplazados sindicalistas aludiendo tener *malestares* y *grietas* en la “cúpula”

²⁴⁵ Al respecto, es interesante destacar que “Marcha” fue publicado el mismo día que el anteriormente mencionado *cartoon* “Diputado” que alude a las investigaciones sobre la Cruzada para la Solidaridad que involucran de modo directo a Isabel.

²⁴⁶ Según el mismo diario informaba, luego de “varios meses de ostracismo político, Raúl Lastiri fue proyectado nuevamente al primer plano por la presidente María Estela Martínez de Perón. Ha tenido decisiva actuación en los cambios de ministros y parece haberse convertido en el nuevo “hombre fuerte” del gobierno, función que durante casi dos años desempeñó su suegro, José López Rega. Al parecer, el ex presidente de la Cámara de Diputados tendrá mucha gravitación en el nuevo esquema gubernativo y quienes alientan la reelección de la señora de Perón no descartan la posibilidad de que sea su compañero de Fórmula (“El resurgimiento de Lastiri”, *Clarín*, 17/1/76: 7 Pol.).

²⁴⁷ Ver también “Señora Gordá”, 11/1/76: 11 Pol., que anticipa su desplazamiento, e “Italo”, 10/3/76: 7 Pol. que es posterior al “lastirazo”.

(ver “Sindicalista”, 18/1/76: 9 Grem.²⁴⁸ y “Sindicalismo”, 19/1/76: 10 Pol.)²⁴⁹ Asimismo, a propósito de las declaraciones de Casildo Herreras, titular de la CGT, al salir de una entrevista con la presidenta, en la que refería a la inquietud del “movimiento obrero ante el entorno que pretende alejarnos del contacto directo que veníamos manteniendo con la presidenta”²⁵⁰, Landrú va a caricaturizar la situación de desplazamiento en la que quedó Lorenzo Miguel. En efecto, en un *cartoon* titulado “Entorno presidencial”, el humorista representa al líder metalúrgico con cara de desconcertado junto a una puerta detrás de la cual se halla, aunque no se ve, la presidenta a la que pregunta: “¿Entorno o no entorno la puerta, señora presidenta?” (“Entorno presidencial”; 26/1/76: 6 Pol., en Imagen 14).

Ahora bien, si Landrú representa a las figuras de los desplazados por el “lastirazo”, no está de más aclarar que no hace lo mismo con respecto a las figuras ahora ascendentes. En efecto, ni Lastiri ni Julio González (entonces secretario privado de Isabel) aparecen en sus trazos.²⁵¹ En cuanto a la presidenta, siguiendo con la estrategia ya expuesta, Landrú va a retomar la cuestión de la “dedocracia” y la “digitación” de nombres para la ocupación de cargos lo cual conduce el tema de modo directo, pero tácito, a la figura de Isabel y sus maniobras autoritarias. Así, por ejemplo, un hombre con larguísimo dedo va a aparecer retratado enunciando: “¿Y quién le ha dicho que yo soy partidario de la dedocracia?” (“Justicialistas”, 1/2/76: 7 Pol.) mientras que en otra viñeta y a propósito del reciente Congreso Justicialista un locutor anunciará que “Sostuvo Bittel²⁵² que el congreso peronista fue un ejemplo de dedocracia... perdón, de democracia” (“Acto fallido”, 9/3/76: 8 Pol.).

Finalmente, cerrando el tema, hacia mediados de febrero va a aparecer un *cartoon* en el cual Landrú retrata a un sindicalista bailando con una dama mientras le susurra: “¿Quiere que le enseñe el nuevo baile? Un paso al costado, otro paso al costado” (“Sindicalista”, 17/2/76: 7 Pol., en Imagen 15).²⁵³ Este *cartoon* es interesante puesto que habilita por lo menos dos lecturas. Por un lado, una que lo vincula, mediante el sentido figurativo de “dar un paso al costado” –es decir, retirarse de la escena–, con el desplazamiento del sindicalismo con respecto al gobierno operado a partir del “lastirazo”. Pero, al mismo tiempo, y siendo

²⁴⁸ En el cual un sindicalista, de visita en el doctor, declaró tener “*un malestar en la cúpula*”.

²⁴⁹ Que retrata a tres sindicalistas mirando al cielo raso en busca de una “*grieta en la cúpula*”.

²⁵⁰ En alusión a los lopezreguistas Julio González y Raúl Lastiri (en Borrelli, 2008 a: BP) y retomando la hipótesis del “entorno” que cercaba a Perón que en su momento habían esgrimido los montoneros para justificar el giro a la derecha del líder del peronismo.

²⁵¹ Como no lo hará Videla durante el momento de su ascenso (ver nota al pie N° 24 en este mismo capítulo).

²⁵² Bittel, entonces gobernador del Chaco, había sido recientemente electo vicepresidente primero del Partido Justicialista y era un destacado exponente del verticalismo.

²⁵³ Ver también “Báez”, 22/2/76: 7 Pol., “Sindicalistas”, 28/2/76: 5, “Carnaval”, 2/3/76: 5 Pol., “Guía”, 22/3/76: 9 Pol.

además que el *cartoon* acompaña una noticia publicada por *Clarín* que anuncia que en la próxima reunión de la cámara baja, a celebrarse al día siguiente, los legisladores de la oposición y rebeldes intentarán lograr una declaración de inhabilidad presidencial, se desprende otro sentido posible en el cual no serían los sindicalistas los que estarían dando “un paso al costado” sino los que estarían sugiriendo a la dama –posible forma de referencia a Isabel- a darlo. En este caso, a pesar de que la palabra “dama” no aparece textualmente en el *cartoon*, podemos afirmar que la misma está implícita en la situación recreada y en el modo cordial y sin tuteos con el que el bailarín se refiere a la mujer en cuestión. Abonando esta lectura interpretativa, vale considerar que tanto el MID como *Clarín* solían utilizar la palabra “dama” para referirse a la presidenta (Borrelli, 2008 a), por lo que es posible considerar que la misma sea una forma indirecta de representarla.

1.3. De gorilas y panteras. Golpistas al asecho

La insistente representación del campo peronista –aunque fragmentado- contrasta en la obra de Landrú con la casi absoluta ausencia de otras fuerzas del arco político opositor, particularmente del radicalismo. Sin embargo, es de destacar la aparición de dos contundentes viñetas en septiembre de 1975 que representan la encarnación del antiperonismo: el llamado “gorilismo”²⁵⁴, a propósito del 20° aniversario de la autodenominada “Revolución Libertadora” y de un importante acto organizado por el antiperonismo en el teatro Luna Park para conmemorar el derrocamiento de Perón y repudiar “la política de empobrecimiento” de su gobierno. En uno de ellos, Landrú representa un inmenso gorila con temeraria cara y poderosas mandíbulas dentadas dirigiéndose a Isaac Francisco Rojas (Almirante que organizó, junto con Eugenio Aramburu, el golpe de estado de 1955 y uno de los oradores previstos para el acto conmemorativo) a quien le comenta: “Yo soy un «moderado», ¿y vos?” (en “Luna Park”, 9/9/75: 7 Pol., en Imagen 16), lo que da a entender que existe un gorilismo aún más radical

²⁵⁴ Según cuenta Landrú, la expresión “gorilas” –usada para referir al antiperonismo y a los golpistas- la puso de moda Aldo Cammarota en 1955 en su programa *La Revista Dislocada* y sin que tuviera, al principio, ninguna connotación política. La expresión comenzó a ser utilizada por Cammarota a propósito de una película que se acababa de estrenar por esos días, *Mogambo*, que estaba ambientada en la selva africana y en la cual, cada vez que ocurría algo extraño, los personajes decían “deben ser los gorilas”. Inspirado en esa película, Aldo Cammarota sacó la canción “Deben ser los gorilas, deben ser”, que se puso de moda justo cuando se empezó a comentar que se venía el golpe. “Che, parece que se vienen los gorilas”, decía la gente, y así una expresión jocosa que no tenía nada que ver con la política pasó a significar algo diferente y quedó fijada en el léxico popular (Landrú, 1993: 33).

y temible que el expresado por el temible simio.²⁵⁵ En el otro *cartoon* denominado “Zoológico” (15/9/75: 8 Pol., en Imagen 17) Landrú dibuja a dos gorilas conversando tras las rejas de su jaula: “¿Y vos creés que nos darán permiso para ir?” [a los festejos del aniversario].²⁵⁶

Estas viñetas aparecen, por otra parte, justo cuando el gobierno de Isabel se encuentra en pleno proceso de descomposición, a pocos días del desplazamiento de Numa Laplane y cuando ya se avizora el cisma partidario dentro del peronismo. Ante la imagen del decadente gobierno y del fragmentario peronismo, estos simios se alzan entonces como encarnación del temible enemigo pronto a “salir de sus jaulas” para conmemorar una tradición golpista y antiperonista que parece anticipar los objetivos militares de conquistar el poder.

Por otra parte, es importante detenerse brevemente en la aparición de una viñeta de Fontanarrosa en la cual un hombre aterrado comunica a un médico que sostiene una jeringa y que claramente está a punto de inyectarle un calmante: “*Le juro que no he vuelto a beber, Doctor!!! Pero me ha atacado el Delirium Tremens! veo panteras rosas por todos lados!*” (11/10/75: 32, en Imagen 18). Una primera lectura podría interpretar que la viñeta de Fontanarrosa se refiere al personaje de ficción que ese año había llegado a la pantalla grande en “El regreso de la Pantera Rosa” (con Peter Sellers a la cabeza el elenco) y también a la pantalla chica, a través de Canal 7 que había comenzado a pasar en horario central las tiras originales del personaje creado por Edwards en 1964. De hecho, otras alusiones a la Pantera Rosa en el humor gráfico de *Clarín* parecen aludir indudablemente a ese personaje de ficción.²⁵⁷

²⁵⁵ Este *cartoon* acompaña una noticia de *Clarín* sobre los próximos “festejos”: “<<Este año los gorilas vamos a tirar la casa por la ventana para celebrar el vigésimo aniversario de la Revolución Libertadora>> confirmó a *Clarín* uno de los colaboradores en la organización de los actos destinados a evocar el 16 de septiembre de 1955. (...) El colaborador consultado afirmó que <<Vamos a <reventar> -resaltado por el diario- el Luna Park y allí ustedes, los periodistas, podrán comprobar que no somos oligarcas, como nos tildan los demagogos. Van a llevarse una gran sorpresa cuando adviertan la presencia de estudiantes y obreros, quienes manifestarán su repudio por la política de empobrecimiento que nos ha llevado este gobierno>>”. (“En el 20° aniversario de la revolución de 1955. Quieren tirar la casa por la ventana”, *Clarín*, 9/9/75: 7 Pol.).

²⁵⁶ En 1980 va a aparecer una vez más la alusión al “gorilismo” en la obra de Landrú, en un *cartoon* titulado “Fecha” que muestra una jaula del zoológico, esta vez vacía, y a un hombre con cara de un forzado desinterés comentando a su niño: “*No hay ninguno. Seguro que ya empezaron a celebrar el aniversario de la Revolución Libertadora*” (16/9/80: 8 Pol.).

²⁵⁷ Ciertamente, en enero de ese año dos *cartoons* de Ian mencionan al personaje a propósito del deporte de caza (8/3/75: 40 y 20/3/75: 28) mientras que a fin de año, una tira de Bróccoli menciona nuevamente a la Pantera Rosa, que en la ficción le habría mandado una tarjeta de buenos augurios para el año entrante aprovechando un sobrante de las tarjetas del año pasado. Que en este caso la referencia es al personaje creado por Edwards no cabe dudas puesto que el Mago Fafa se queja diciendo: “*Mire un poco si con toda la guita que ganó este año podía haber mando a hacer tarjetas nuevas*” (18/12/75: 52 –casualmente el

Sin embargo, en este *cartoon* de Fontanarrosa parece haber algo más que una referencia al rosado personaje: podría haber, también, una alusión al ascenso de Videla. Esta interpretación se fundamenta en el hecho de que a Videla solían decirle la “Pantera Rosa”, apodo derivado de cierta semejanza física entre el militar y el personaje de ficción basada en la alta estatura y delgada contextura física como así también en cierta expresión misteriosa en el rostro. Publicada en el marco de las disputas castrenses que derivaron en el derrocamiento de Laplane y el ascenso de Videla a la jefatura del Ejército, y en medio de una campaña impulsada por algunos medios reaccionarios promoviendo la imagen de Videla, es posible que, inspirada en el éxito mediático del felino, esta viñeta de Fontanarrosa esté expresando el temor de algunos ante el ascenso del militar.²⁵⁸

1.4. Impacto del pesimismo y la incertidumbre en el humor gráfico

“*Sonría, por favor*”, dice un fotógrafo de plaza a un hombre con cara de desolación que porta un diario en sus manos. “*No puedo*”, contesta éste, dando a entender que no tiene ningún motivo para alegrarse (“Foto” 6/7/75: 20 Pol., en Imagen 19). Imágenes como ésta, que pintan la desolación de la población, se reiteran en la obra de los humoristas de la contratapa. Así por ejemplo, Bróccoli va a representar al mago Fafa recibiendo tarjetas con saludos por el año nuevo en donde aparece una que dice: “*Que en el año '76 haya paz como en el '75*” y está firmado por el Pájaro Loco (20/12/75: 36) mientras que Ian recrea el monumento al pensador en cuyo pie hay un graffiti que versa «*Yo estoy preocupado, ¿y usted?*» (26/1/76: 24, en Imagen 20).²⁵⁹

Es que el panorama, tanto real como ficticio, es verdaderamente desolador. Junto con la descomposición de una economía descontrolada y su fuerte impacto en la vida

mismo día en que estallara la rebelión pro videlista de Capellini-), lo que habilita a pensar que se trata de la recolección de taquilla de “El regreso...”.

²⁵⁸ En efecto, desde muchos meses antes del golpe militar, la figura de Videla era trabajada por los medios más reaccionarios a través de entrevistas, fotografías y notas que construían la imagen “macanuda” de un sólido y respetable militar (Blaustein y Zubieta, 1998: 31).

²⁵⁹ Esta serie, que pinta un panorama de pesimismo generalizado, se articula con una larga serie de referencias en todos los humoristas a la crisis económica. Esta dimensión excede los recortes establecidos por esta tesis. Sin embargo, vale la pena mencionar algunos rasgos de la misma. Para empezar, las referencias a la crisis económica y su impacto en la vida cotidiana de las personas es una constante que atraviesa todo el período estudiado sin grandes variaciones, salvo algunos contenidos puntuales y específicos de las distintas coyunturas tales como la cuestión del mercado negro durante el tercer peronismo o de las tasas de interés durante la gestión de Martínez de Hoz. Por otra parte, es de destacar que si en general la obra de Landrú suele reflejar los impactos del deterioro económico en personajes de clase media y alta, las obras de Ian, Crist y Fontanarrosa suelen pintar preferentemente frescos que aluden al impacto de la crisis en los sectores populares.

cotidiana de las personas, reflejado ampliamente en el humor,²⁶⁰ y en el contexto de las comentadas series que bordean la figura presidencial y hablan de escándalos, fracturas e intentos golpistas, es posible reconstruir otra serie de referencias, también mayoritariamente en el espacio de Landrú y en menor medida en la obra de algunos humoristas de la contratapa, que recrean imágenes de la descomposición y crisis del gobierno desde el punto de vista institucional en medio de un clima de incertidumbre, desesperanza y desconcierto.

La serie referente a la crisis institucional comprende, para empezar, varias menciones a los permanentes recambios de gabinete ensayados por la presidente en sus intentos por reconstituir las bases de sustento y legitimidad.²⁶¹ “Y creo que se aborrraría tiempo si los ministros juraran y renunciaran en la misma ceremonia”, sugiere un hombre escandalizado ante la lectura de un diario a su compañero de mesa de bar (“Practicidad” 18/8/75 21 Pol.) mientras que, en una escena similar, unos meses más tarde un hombre comunica su ocurrencia: “¿Y si además del mundial de fútbol organizamos el mundial de cambio de ministros?” (“78”, 16/1/76: 10 Pol.). Más allá de estos ejemplos, la cantidad de referencias al tema a lo largo del período es relativamente importante.²⁶²

Todas estas representaciones van creando la imagen de un poder vacante, de instituciones vacías, de falta de alguien que se haga cargo de un cúmulo de tareas que se acumulan. Así, en “Casa Rosada” Landrú pinta un panorama desolador. Tras la reciente crisis militar por el conflicto Damasco – Laplane y el creciente desprestigio de la figura de Isabel, y en medio de los rumores sobre una posible renuncia, licencia o inhabilitación de la

²⁶⁰ Con respecto a la coyuntura particular de descomposición del isabelismo y la crisis económica posterior al “Rodrigazo”, solo a modo de ejemplo, podemos mencionar, “Remos cortos” (28/8/75 - Deportes) en donde se menciona que “los argentinos estamos acostumbrados a remar” (forma coloquial de aludir a la falta de dinero para solventar los gastos del sustento básico), “Potentado”, donde dos hombres observan a un “magnate [que] come una vez por semana en un restaurante, hace ocho llamadas telefónicas diarias, piensa comprarse una camisa y usa el auto cuatro veces al mes” (13/7/75: 9 Eco) “Solución”, donde se sugiere que “en lugar de repartirnos los argentinos las ganancias vamos a tener que repartirnos las pérdidas” (19/7/75: 8 Pol.). o “Empleado público”, donde un trabajador de cuello blanco regresa excitado del trabajo: “Me aumentaron, querida! Ahora vamos a poder comer día por medio” (6/8/75: 11 Grem.). Sobre la marcha de la economía en ese período, ver también “Fortuna”, 27/7/75: 10, “Informativo”, 30/8/75: 8 Pol., “Tarjeta”, 9/12/75: 9 Pol., “Millonario”, 20/7/75: 10 Grem. “Optimista”, 5/8/75: 23 Deportes), “Remuneraciones”, 9/10/75: 23 Eco., “Empresario”, 20/8/75: 9 Grem., “Economistas”, 25/2/76: 9 Eco., “Precios”, 8/3/76: 10 Eco, “Almacén”, 13/3/76: 13 Eco que es sobre desabastecimiento, “Precios”, 16/3/76: 12 Eco., “Factura”, 18/3/76: 14 Eco., “Precios”, 20/3/76: 6 *Clarín Rural*, “Útiles escolares”, 22/3/76: 13 Educ., “Control”, 23/3/76: 16 Eco. entre otros.

²⁶¹ De hecho, durante su presidencia Isabel tuvo seis ministros del Interior, cuatro de Relaciones Exteriores, cinco de Defensa, seis de Economía, tres de Cultura y Educación, tres de Justicia, cuatro de Trabajo y cinco de Bienestar Social. Los últimos recambios ministeriales se registraron el 12 de marzo. En 21 meses de gobierno Isabel completó un total de treinta y ocho ministros. (Borrelli, 2008 a: 129).

²⁶² Sobre los recambios en el gabinete ver también “Garrido”, 11/7/75: 20 Pol., “Garrido”, 12/7/75: 14 Pol., “Gabinete”, 13/7/75: 16 Pol., ver “Tabla”, 19/8/75: 8 Eco., “Dirigismo”, 20/8/75: 7 Eco. “Relaciones exteriores”, 19/1/76: 11 Pol. entre otros.

presidente, Landrú va a representar el vacío de poder mediante un *cartoon* que muestra una Casa Rosada deshabitada, a cargo del conserje quien no solamente atiende las llamadas telefónicas sino que, asimismo, se ofrece a conceder audiencias con él mismo a quienes reclaman hablar con la presidente. En medio de baldes, plumeros y escobas, este personaje poco agraciado a la vista del humorista (con cara regordeta y espesas cejas que lo asemejan al prototipo del “gallego bruto”), el conserje dice a su interlocutor telefónico: “No, hoy tampoco ha venido nadie, pero si tiene algún problema puedo concederle una audiencia conmigo para dentro de media hora” (“Casa Rosada”, 4/9/75: 12 Pol., en Imagen 21).

En esta línea, se destaca otro *cartoon* que muestra a la figura de la República acudiendo a poner aviso clasificado: “Ministro de Economía con buenas referencias necesito urgente. Balcarce 50” –dirección del Ministerio de Economía- (“Clasificado”, 13/8/75: 18 Pol., en Imagen 22), *cartoon* que alude a la vacancia ministerial creada luego de la renuncia de Bonnini (fugaz sucesor de Celestino Rodrigo). Esa imagen de la República preocupada, con su gorro frigio alicaído, buscando funcionarios que puedan conducir al país y mantener el orden vigente da la idea del grado de incertidumbre y falta de rumbo del momento.

Unos días más tarde, y a propósito de la asunción de Italo Luder como presidente provisional de la nación²⁶³, Landrú va a mostrar la inoperancia del gobierno de Isabel y su falta de capacidad de resolución de los problemas del país reflejadas en las inmensas pilas de papeles con los “asuntos” pendientes que esperan a Luder en el despacho presidencial (“Trabajo”, 16/9/75: 8 Pol.).

Mas de un mes después, aún con Luder provisionalmente a la cabeza del gobierno, *Clarín* va a publicar un *cartoon* de Landrú que representa a dos hombres que conversan con los pies para arriba y las cabezas hacia abajo y que habla de la absoluta falta de credibilidad de la autoridad presidencial: “¿Vos crees que la presidente hará una reversión de la situación actual?” (“Política”, 19/10/75: 10 Pol.).

²⁶³ El 13 de Noviembre, tras aceptar el pedido de licencia de Isabel, el Congreso designa a Luder como presidente provisional de la nación. Al respecto, Landrú va a jugar con las internas dentro del peronismo (en un *cartoon* publicado el mismo día de la asunción de Luder, un personaje sugiere que el presidente provisional va a ser un “verticaluder”, es decir, más verticalista que la propia presidenta – “Posición”, 13/9/75: 7 Pol.-).

1.5. Días de descuento. Los prolegómenos del golpe de estado en Landrú

En el tramo final de la descomposición del gobierno peronista, Landrú va a incorporar una breve pero contundente mirada crítica sobre otros actores, individuales e instituciones, que habían estado ausentes hasta entonces de sus viñetas y a quienes de alguna manera involucra, en la falta de resolución de la crisis.²⁶⁴

“Hoy Diputados seguirá debatiendo si el Parlamento tiene facultades para autoconvocarse o no”. Futurista, ambientando en el año 2000 tal como su título lo indica, en este *cartoon* dos hombres se encuentran, literal pero también metafóricamente, *en el aire*, exagerando la proyección cronológica de la falta de resolución institucional de la situación de desgobierno (“Año 2000”, 15/3/76; 8 Pol., en Imagen 23) y apuntando los dardos de la crítica a la institución parlamentaria nacional. En el mismo sentido, días más tarde, acompañando una nota que proclamaba, parafraseando a Sobrino Aranda, miembro del Grupo de Trabajo del FREJULI, “El agotamiento del proceso” y refería a la “impotencia que demostró el Parlamento para buscar soluciones destinadas a revertir la actual crisis (...)”, *Clarín* publica un *cartoon* titulado “Poder Legislativo” cuya escena transcurre en un colectivo. Allí, un pasajero se dirige al colectivero preguntado si el colectivo lo deja en Congreso, a lo que el conductor, con cara de eminente fastidio, le responde: “¿Qué Congreso?” (19/3/76: 7 Pol.). Así, jugando con el significante que alude al mismo tiempo a la institución legislativa y al barrio porteño en el que la misma se emplaza, el humorista achaca a la institución parlamentaria su inoperancia sugiriendo bastante explícitamente que se trata de un poder inexistente.

Asimismo, Ricardo Balbín, prácticamente ausente hasta entonces en el espacio humorístico,²⁶⁵ aparece, a último momento en pleno clima golpista, protagonizando en el espacio ficcional vanos intentos por reconducir la debacle político-institucional. Así, por ejemplo, aparece “ensayando para su próximo discurso por televisión” con una guitarra en la mano (“Mensaje”, 18/3/76: 9 Pol.) lo que remite a la idea de que no tiene la menor idea de qué hacer y qué decir. En efecto, “guitarrear” o “sacar la guitarra” es usado coloquialmente para

²⁶⁴ Al respecto, promediando el mes de marzo un recuadro de análisis político publicado sin firma en el diario lanzaba sus dardos contra la oposición: “Un gobierno que cometió serio errores, ciertamente, pero también una oposición que, salvo excepciones, no estuvo a la altura de su rol, perdiéndose en críticas de hombres o hechos no fundamentales, olvidando los problemas básicos del país y su necesidad de impostergables transformaciones ante la crisis que soporta el país” (“Se agotan todas las instancias”, *Clarín*, 15/3/76: 8 Pol.).

²⁶⁵ En efecto, luego de su relativo protagonismo durante los años 1973 y 1974, su aparición se hará sumamente esporádica durante 1975 y los meses previos al golpe de estado, reduciéndose a tan solo tres o cuatro caricaturas en 1975 (“Duda”, 23/3/75, “Balbín” 2/9/75: 8 Pol. y “Entrevista”, 1/10/75: 7 Pol.).

aludir a situaciones en las que se improvisa algo para salir del paso. Por otro lado, el fragmento de la melodía entonada por Balbín en ese *cartoon*, “yo me pregunto compañero”²⁶⁶, da la pauta de que el líder radical tiene más preguntas que respuestas. Finalmente, el *cartoon* alude a un mensaje pronunciado por Balbín un par de días atrás y difundido por cadena nacional de radio y televisión en donde el líder radical había dicho: “algunos piensan que vengo a dar soluciones. No las tengo, pero las hay”, ocupando el espacio concedido para ofrecer un diagnóstico de la situación para anunciar que la solución únicamente podrá venir a partir de “una eventual unión de los argentinos”.²⁶⁷

Unos días más tarde, en las puertas ya del golpe de estado, Landrú va a representar nuevamente a Balbín, esta vez acompañado por el líder del justicialismo verticalista Deolindo Felipe Bittel, mirándose mutuamente a los ojos y entonando conjuntamente la marcha peronista: “Balbín, Balbín, ¡Qué grande sos!”, “Bittel, Bittel, ¡Gran conductor!” (“Marcha”, 21/3/76: 8 Pol., en Imagen 24). Esta imagen, ciertamente irónica, demuestra la falta de operatividad y capacidad de acción política de ambos dirigentes en el contexto crítico del momento y alude, asimismo, a la buena recepción que tuvo el discurso de Balbín para el líder del justicialismo, quien había declarado que su mensaje constituyó “una actitud positiva al servicio del país” diciéndose dispuesto al diálogo político y a una reunión multisectorial (*Clarín*, 18/3/76: 9 Pol.) así como al posterior inicio de “urgentes consultas” que efectivamente fueron iniciadas por ambos líderes con el objeto de “buscar una fórmula que permita preservar el actual proceso político” (*Clarín*, 19/3/76: 1).

Apenas dos días más tarde, nuevamente Balbín y Bittel, esta vez en tanto emblemas de la impotencia de la clase política, aparecen retratados en un *cartoon* titulado “Laberinto”, que los muestra a ambos atrapados en un laberinto sin salida: “¿Encontró la salida, Bittel?” pregunta Balbín. “¿Todavía no, y usted?” (23/3/76: 5 Pol., en Imagen 25)

²⁶⁶ En alusión a un difundido jingle de fines de 1975, de tono conciliador y música pegadiza: *Yo me pregunto, compañero, yo me pregunto ¿a dónde van?. Con tanta bronca ¿a dónde van? ¿A dónde van?, ¿a dónde van? Si hay un hermano en cada hermano, sin distinción, que sí lo hay; la Patria es nuestra y la queremos tierra de amor y libertad!*

²⁶⁷ El mensaje de Balbín fue criticado duramente y con ironía por *Clarín* en un recuadro en la sección política (sin firma), que, titulado “La UCR no ofreció soluciones”, arrancaba preguntándose “¿Para qué pidió Ricardo Balbín la cadena nacional de radio y televisión? (17/3/76: 10 y 11). De modo similar, en “La hora de la seriedad”, la línea editorial mencionaba “la creciente desorientación de muchos dirigentes políticos oficialistas y opositores” y criticaba el discurso Balbín comentando sus “falacias” y mencionando la desilusión causada (18/3/76: 6).

aludiendo con ironía al fallido resultado de los frenéticos intentos impulsados por ambos líderes para evitar el derrumbe del gobierno.²⁶⁸

1.6. Oleada de rumores. El golpe como destino

Todas estas imágenes decantaron en la temprana representación, en la obra de varios humoristas, de los crecientes rumores de un posible golpe de estado que comenzaron a circular mediante la prensa. En efecto, ya desde fines de 1974 se desparrama una “oleada” de rumores, desmentidas, dichos y contradichos que involucran a los funcionarios y líderes políticos que irá in crescendo a lo largo de 1975:²⁶⁹ en julio puso en alerta al Congreso, en octubre obligó al ministro del Interior a efectuar declaraciones públicas para traer la calma, negando la eventualidad de un golpe²⁷⁰, y prosiguió durante las semanas previas al golpe de marzo.²⁷¹

El humor gráfico se hizo eco de esta ola de rumores y por lo tanto, aunque fuera involuntariamente, contribuyó a acrecentarla, en tanto la ironía se descargó contra las pretendidas desmentidas sobre un posible golpe y las acciones impulsadas para detenerlo.

Landrú, por ejemplo, en un *cartoon* titulado precisamente “*Golpe*”, dos personajes comentan las últimas declaraciones de Carlos Saúl Menem alusivas a la ola de rumores - “¿Leíste las declaraciones de Menem negando un presunto...”, pregunta uno de ellos, mientras que, a la vuelta de la esquina, se esconde un personaje enfurecido con un gran martillo en la mano que está a punto de asestar un *golpe* contra ellos –acá aparece implícita en el dibujo la palabra dejada en suspenso en el comentado parlamento del personaje- (18/10/75 10 Pol., en Imagen 26). En este caso, los personajes creados por Landrú están contradiciendo los

²⁶⁸ Entre esos intentos se destaca el proyecto impulsado por ambos dirigentes de poner en marcha una multipartidaria con dirigentes intransigentes, revolucionarios cristianos, comunistas y socialistas populares y de constuir una comisión bicameral para enfrentar la crisis institucional.

²⁶⁹ Así, por ejemplo, el líder del Radicalismo, Ricardo Balbín mostró evidentes contradicciones en su discurso en un lapso muy breve: “No creo que el país esté preparado para un golpe de Estado, porque recientemente el pueblo dio una gran sensación de seguridad y las FA, por otra parte, tienen en este tiempo una actitud ponderada y han acreditado paciencia al servicio institucional” dijo en una declaración que fue comentada por *Clarín* el 20 Octubre. En cambio, casi dos semanas más tarde el líder radical afirmaba que “se pretende alterar el orden constitucional” (74/11/03) y unos días más tarde declaraba que consideraba correcta la aplicación del estado de sitio y afirmaba su convicción en cuanto a que las FA están en la defensa de las instituciones.

²⁷⁰ Las declaraciones de Ángel F. Robledo (ministro del Interior) se articularon íntimamente con las disputas entre verticalistas y antiverticalistas y fueron realizadas poco después que Victorio Calabró (en el marco de un almuerzo de la prensa extranjera) declarara que existe la posibilidad de no llegar a las elecciones del 77 si no se gobierna con seriedad.

²⁷¹ Las desmentidas continuaron hasta último momento. Una semana antes de la consumación del golpe, por ejemplo, José A. Dehesa, entonces ministro de Defensa, hizo declaraciones públicas descartando a idea de un presunto golpe.

vaticinios del caudillo riojano, quien había declarado que “se gesta un golpe, pero vaticinó que no tendrá éxito” con lo cual están abonando a la idea de que se avecina una ruptura del orden institucional.

En cuanto a los otros humoristas, como se indicara, prácticamente no participan en la tematización de la descomposición político institucional del gobierno. Igualmente, aparecen algunas referencias aisladas relativas al clima golpista reinante. Así, por ejemplo, Fontanarrosa ironiza sobre la ola de rumores del momento vinculada al golpe de estado:

-*¿Es cierto que se ha desatado una ola de rumores?*

-*Eso es sólo un rumor (22/4/75: 38).*

Pero Crist se anima a ir más lejos en la cuestión de los rumores y las expectativas de un golpe y en las antecelas del 24 de marzo publica un *cartoon* en el que muestra a un boxeador declarando ante un periodista: “*Lo que quiero dejar en claro es que lo que dicen ciertas revistas deportivas apátridas es mentira. Yo no estoy en el golpe.*” (22/3/76: 24). En este caso, la contradicción entre lo dicho y el personaje que lo dice, que tiene incluso calzados los guantes, significan el *cartoon* desde el punto de vista del consenso que por entonces tenían los militares.

Finalmente, vale la pena comentar una inquietante viñeta de Crist, publicada casi un mes antes que la del boxeador, que anticipa la represión que se avecina. Allí se observa a un bufón de la corte real, elegantemente ataviado y cómodamente apoltronado bebiendo una copa de vino mientras se jacta de que “*lo que tiene de bueno ser bufón es que uno puede hacerle al rey todas las críticas y él cree que es una broma*”. Lo que no alcanza a advertir este cínico personaje que acostumbra criticar pero al mismo tiempo vivir al amparo de las comodidades y privilegios de la corte es que su tiempo se acabó. Detrás suyo, a sus espaldas, se acercan dos corpulentos verdugos con temerarias miradas que se asoman de sus capuchas y dos poderosas hachas que vienen a buscarlo (27/2/76: 36, en Imagen 27).

Este *cartoon* sugiere así que ya no es posible tomar al poder como objeto de chistes, chanzas y burlas o, lo que es lo mismo según da a entender el personaje, como objeto de críticas.

2. Del consenso expectante a la desilusión. El humor de Landrú en tiempos del “Proceso”

2.1. Prudencia y optimismo. Landrú ante el golpe militar

Clarín recibió el golpe militar con naturalidad y alivio. Tras haberse mimetizado con el discurso antisubversivo a partir del empleo de metáforas médicas para describir la grave enfermedad terminal que aquejaba a la nación, y luego de haber insinuado la necesidad del golpe de estado²⁷², el 24 de marzo el matutino titulaba en tapa el golpe militar anunciando “Nuevo Gobierno” en gigantes letras y aclarando, en su copete, que “la prolongada crisis política que aflige al país comenzó a tener su desenlace esta madrugada con el alejamiento de María E. Martínez de Perón como presidente de la Nación” y completando la información con el anuncio de que “en las próximas horas asumirá el gobierno una junta militar integrada por los comandantes generales y presidida por el teniente general Jorge Videla”. La portada se acompañaba con una foto de una pequeña congregación en la noche anterior frente a la casa de gobierno, mostrando que “sólo unos pocos adictos a la ex presidente se congregaron anoche en Plaza de Mayo”, y con otra foto del helicóptero de las fuerzas armadas, volando en plena noche, en el que “la ex mandataria fue trasladada (...) desde la Casa Rosada hacia el Aeroparque y allí embarcada en un avión que partió hacia el sur”. De modo similar, el editorial de ese día, titulado “El gobierno ha cesado”, aludía al golpe de estado mediante eufemismos y sin mencionar en ningún momento a la

²⁷² A partir de un editorial del 6 de diciembre de 1975, a propósito del asesinato de Cáceres Moinie, *Clarín* va a ir mostrando un sutil aval a la intervención de las Fuerzas Armadas. En efecto, en ese editorial, y exponiendo a la necesidad de que se produzca una “saludable reacción” tendiente a impulsar un “proceso regenerador” que debe estar encabezada por el “estado”, a quien corresponde el monopolio de la fuerza para liderar la “reacción viril” de un pueblo “que no puede consentir la decadencia”, *Clarín* avalaba la represión legal y compartía el diagnóstico militar de la necesidad de una refundación de la nación que requería como prerequisite desterrar, a partir de la represión legal, a todos aquellos que la impedían. Al respecto, muy acertadamente Marcelo Borrelli se pregunta, en gran medida retóricamente, hasta qué punto estos llamamientos a la disciplina social –realizados también por otros medios de prensa– ofrecieron a las Fuerzas Armadas algún grado de certeza de que no hallarían una sistemática oposición civil en su cruzada refundacional, y hasta qué punto esa certeza alentó la consecución de los planes golpistas (Borrelli, 2008 a: 117).

Así, ya a fines de enero de 1976 *Clarín* va a reclamar más abiertamente “soluciones de fondo” (“Una clara definición”: 15/1/76) para, casi un mes después, proclamar abiertamente la “necesidad de un cambio en la conducción del país (“Un estilo de gobierno”, 2/2/76: 6). Finalmente, en las antesalas del golpe, proclamando que indudablemente la Argentina está en guerra y que “se desliza sin pausa hacia abismos más profundos”, *Clarín* va a afirmar que la “la sangrienta empresa de la subversión debe ser combatida con las armas que la República ha depositado en sus Fuerzas Armadas [siendo] la extinción de la violencia (...) un prerequisite infalible para emprender cualquiera de las tareas que es necesario realizar para superar la crisis que nos afecta” (“Ante un nuevo atentado terrorista”, 17/3/76: 6). Así, al subordinar la suerte del desarrollo estructural a la “extinción” de la violencia por medios militares, *Clarín* termina por subordinar su prédica desarrollista a los argumentos esgrimidos por la corporación militar.

corporación militar (Días y Passaro, 2002, Borrelli, 2008 a)²⁷³ adjudicando, por otra parte y de modo implícito, la responsabilidad al gobierno peronista que “que asistió paralizado al derrumbe final de las esperanzas depositadas en él hace menos de tres años” (24/3/76: 6).²⁷⁴

En el marco de esta estrategia de *Clarín* de acompañar el golpe de estado con naturalidad y optimismo, está claro que en la edición del 24 de marzo, como en las subsiguientes, no podían faltar las tradicionales viñetas de Landrú; sin ellas, la pretendida normalidad se habría interrumpido. De modo que ese día *Clarín* publicó dos cautelosos *cartoons* del humorista que aludían a la situación institucional pero de manera indirecta y mediante la tematización de las respuestas de otros actores políticos ante el golpe. En uno de ellos, el humorista representaba la “borrada”, tristemente famosa, del titular de la CGT, Casildo Herreras, quien pocos días antes del golpe militar había viajado preventivamente a Montevideo y, al ser consultado en la ciudad vecina por los periodistas sobre la situación política en la Argentina, había declarado: “Estoy borrado” como excusa para justificar su negativa a declarar. El *cartoon*, que se llama “C. Herreras”- y que acompaña una noticia que informa que “Numerosos dirigentes se trasladaron al exterior”- recrea en el dibujo el significado denotativo del verbo empleado por el dirigente sindical en sus declaraciones, al presentar a un periodista sentado frente a una silla vacía, y el sentido figurado del mismo al

²⁷³ En este sentido, la falta de mención explícita al rol de las Fuerzas Armadas durante el momento previo al golpe y el mismo 24 de marzo, en donde *Clarín* anunció su irrupción a partir de eufemismos e indirectas (ver Días y Passaro, y Borrelli, 2008 a), puede ser vista como la contrapartida de la asunción, por parte de la línea editorial, del lenguaje utilizado por los militares en sus discursos sobre la subversión. Ver, por ejemplo, ver “La hora de la sensatez”, 21/12/75, también “El Pleito del Oficialismo”, 15/12/75: 8: donde se diagnostica una “grave enfermedad que aqueja a la República” y se mencionan las desavenencias que existen en relación con las “medicinas que conviene administrar para que tenga lugar el necesario restablecimiento”; o “La hora de la sensatez”, donde se habla de “heridas irreparables en el cuerpo enfermo de la nación”; (25/1/76). En este sentido, es posible pensar que a partir de esa mimetización, el diario “fue hablado”, en gran medida, por el discurso antisubversivo de la corporación militar.

²⁷⁴ La tónica editorial continuará por varios meses en los mismos términos recurriendo al empleo de eufemismos. Así, por ejemplo, dos días después del golpe militar el editorialista justificaba que “el gobierno se había reducido a una abstracción legal” y aludía al golpe militar como los “cambios registrados en la madrugada del 24” o como la “desaparición de un gobierno que se titulaba a sí mismo popular” exaltando la “inexorable” intervención “caracterizada por una ponderada precisión” (“Un buen punto de partida”, 26/3/76: 8). Dos días más tarde, proclamaba que “El pasado quedó atrás” festejando así la nueva hora (“El momento preciso”, 28/3/76: 10) y a principios de abril festejaba el mensaje presidencial afirmando que “resulta innecesario justificar los motivos de la acción militar del 24 de marzo” agregando que las explicaciones dadas por el “presidente” “ratificaron el hecho conocido de que las Fuerzas Armadas no han interrumpido el proceso que se venía desarrollando sino cuando tuvieron el convencimiento de que se hallaban agotados todos los recursos susceptibles de operar la indispensable rectificación (“El mensaje presidencial”, 1/4/76). Incluso hacia fines de julio en la línea editorial se seguirán utilizando eufemismos para referir al golpe al tiempo que se festejará “el fin primordial y último del movimiento iniciado el 24 de marzo consistente en rescatar y vigorizar los valores morales como norma de acción universal” (“Los valores morales”, 20/7/76 -subrayado mío), tendencia que aún se seguirá observando en octubre (“La democracia responsable”, 1/10/76) y en noviembre se mencionará el golpe de estado en términos de “revolución” (“Disolverse y transformarse”, 1/11/76).

hacer decir al ocupante ausente pero insinuado: “No sé nada, señor periodista. Me borre?” (24/3/76: 24 Pol., en Imagen 28).

El otro *cartoon* publicado ese día se titula “Diputado” y representa a un hombre, que se infiere que es un legislador, yendo a poner un aviso clasificado que anuncia el fin del funcionamiento de la institución parlamentaria: “Vendo silla, pupitre blanco y busto de ex presidente a precio de ocasión” (24/3/76: 7 Pol., en Imagen 29). Sin dudas el mismo es un reflejo directo de una nota publicada el día anterior por el diario que informaba, en primera página y bajo el título de “Inminencia de cambios en el país”, “inusuales movimientos registrados (...) en el Congreso [que] revelan la inminencia de modificaciones de envergadura en el panorama político nacional”. En la ampliación de la nota en el cuerpo del diario, un conjunto de fotografías mostraban el recinto vacío y una heladera en la cual, según el epígrafe, “sólo una botella de soda quedó”, junto con un texto que informaba que los legisladores se dedicaron a retirar sus efectos personales del Congreso: “De un importante bloque se llevaron el televisor, la heladera y un busto de Hipólito Yrigoyen, en tanto que otros legisladores se apresuraron a solicitar el adelanto de sus dietas. Otros efectuaron consultas acerca de si era conveniente ir al exterior (...)” (*Clarín*, 23/3/76: 7).

Las viñetas de Landrú mantienen su presencia en el diario pero son sumamente cautelosas. Por un lado, omiten, siguiendo la estrategia del diario, la alusión a cualquier figura militar. Por otro lado, evitan nominar lo ocurrido (ni siquiera aluden al golpe con eufemismos). La estrategia es bordear la realidad mediante alusiones a las consecuencias del golpe: exilio de dirigentes, cese de las actividades parlamentarias.²⁷⁵

La misma cautela proseguirá en el espacio de Landrú durante los siguientes días, del mismo modo que la tónica de *Clarín* mantendrá la estrategia inaugurada el 24 de marzo, pero agregándose, en ambos casos, una clara manifestación de optimismo. En efecto, en la edición del día 25 de marzo, *Clarín* manifestaba un explícito voto de confianza al sugerir que “se abre ahora una nueva etapa con renacidas esperanzas”- en un editorial titulado “Un final inevitable” (25/3/76: 6). Por su parte, y luego de casi una semana de haberse retirado

²⁷⁵ La idea de que el humor gráfico contribuyó a generar una sensación de continuidad y normalidad se asienta asimismo en una larga serie de cartoons de Landrú que aluden al funcionamiento de la Comisión de Asesoramiento Legislativo (CAL) llenando el vacío dejado por el cese de menciones al funcionamiento del Congreso (incluso alguno fuere titulado “Congreso”) que solían ocupar gran cantidad de los espacios humorísticos de este autor en la sección política. En su mayoría de tono totalmente anodino, estos cartoons tendieron a construir lo gracioso a partir de la semejanza semántica entre las siglas de la Comisión y la cal utilizada en albañilería. Ver, por ejemplo, “Material”, 28/4/76: 3 Pol., “Congreso”, 2/5/76: 2 Pol., “Cal”, 15/5/76: 4 Pol., “Cal”, 2/7/76: 2 Pol., “Cal”, 6/6/77: 9 Eco., “Visita”, 31/1/77: 7 Eco., “Cal”, 6/6/77: 9 Eco. “Limpieza”, 19/8/77: 14 Eco., “Carne”, 22/7/78: 8 Eco. “Cal”, 1/10/78: 2 Suplemento Eco., “Consulta”, 30/7/79: 8 Pol. y “Aprobación”, 18/9/80: 12 Eco.,

completamente del diario, Landrú volvió a salir en la sección política y se animó con su primera referencia explícita al gobierno militar. En efecto, el 31 de marzo *Clarín* publicó una viñeta que, ya desde el título, lleva inscrito el mismo signo de optimismo mostrado por la línea editorial: Titulado “Confianza”, el *cartoon* muestra a un funcionario del Ministerio de Trabajo comentando a un periodista: “*Hasta ahora nos va Liendo bien*”, jugando de este modo con el apellido del flamante ministro de trabajo, Horacio Tomás Liendo dada su semejanza con el gerundio del verbo ir (31/3/76: 3 Pol., en Imagen 30).

Según recuerda Landrú, el día del golpe dijeron en *Clarín* que su chiste no podía estar ausente:

“El primer día del golpe me llamó el secretario general de *Clarín*, Marcos Sitrin [por Marcos Cytrynblum], y me dijo que lo había llamado Carpintero, que era el jefe de prensa de la Junta Militar del Proceso para que yo hiciera un chiste sobre el golpe. ¿Cómo voy hacer un chiste el primer día? Entonces busqué quiénes eran los ministros, y veo que hay un ministro que se llama Liendo. Entonces dibujé a dos militares, que uno le decía al otro «Hasta ahora nos va Liendo bien». Con eso zafé y continué haciendo chistes políticos con mucha cautela. Estaba informado de que no se podían hacer chistes sobre los comandantes o sobre las figuras que representasen el poder militar, y que podían pasar los chistes sobre Martínez de Hoz, seguramente porque se trataba de un civil” (Da Costa, 1999: s/p).²⁷⁶

Vale destacar que el *cartoon* salió una semana después del golpe, y que los “militares” que recuerda Landrú en la entrevista eran en realidad civiles o estaban ataviados como tales.

La cautela seguirá caracterizando la obra de Landrú durante los meses subsiguientes, en donde tan sólo habrá dos, o a lo sumo tres *cartoons* alusivos, todos ellos muy prudentes y que dirigen sus dardos contra el depuesto gobierno peronista. Así por ejemplo, a inicios de abril sale publicado un *cartoon* que, retomando la figura de Casildo Herreras, alude al asilo de funcionarios del gobierno derrotado (“C. Herreras”, 4/4/76: 6 Pol.)²⁷⁷ mientras que, a más de un mes del golpe, sale “Economía” que, al mostrar una reunión de gabinete para discutir el presupuesto nacional en la que todos los funcionarios están ataviados en harapos, la crítica recae sin dudas en el gobierno peronista que ha dejado como herencia la crisis de las cuentas nacionales (29/4/76: 4 Eco.).

En la misma tónica, en los meses de mayo y junio las únicas alusiones siguieron estando orientadas a difamar al gobierno peronista y a mostrar una sensación de optimismo ante el nuevo gobierno. Así, por un lado, Landrú alude a las investigaciones impulsadas por

²⁷⁶ Al respecto, reflexiona: “Y si no fui perseguido fue quizás porque estaba libre de toda sospecha de comunismo desde la época de Onganía, cuando se anuló en mi prontuario de la SIDE la calificación monstruosa de gorila-comunista dejando, tal vez, solamente el primer término” (Landrú, 1993: 54).

²⁷⁷ Ambientado en la embajada de México, el *cartoon* muestra una caricatura del dirigente gremial, quien dice: “*Compañero no. Ahora dígame <<manito>>*”.

el flamante gobierno a los ahora ex funcionarios del peronismo (“Delitos”, 5/5/76: 4 Pol.) mientras que, por otro, aborda la problemática de la descomposición del gobierno de Isabel de un modo más directo que antaño, al hablar textualmente del *vacío de poder* reinante entonces: “*Este café ha de ser de antes del 24 de marzo. Está embazado al vacío de poder*”, dice un hombre de alcurnia con cara de enojo a su mayordomo (“Fecha”, 27/5/76: 2 Pol.). En este caso, se hace evidente que Landrú participa de alguna manera en los discursos legitimadores del golpe de estado del mismo modo en que lo hizo la línea editorial de *Clarín*, justificando aunque sin enunciarlo abiertamente la intervención de los militares dada la situación de desgobierno y vacancia de poder. En otros términos, implícita pero contundentemente, esta viñeta da a entender que dicho vacío de poder fue debidamente llenado por los militares puesto que la fecha bisagra elegida es el 24 de marzo.

En cuanto a la marcha del gobierno, *Clarín* publica un *cartoon* titulado “Piel” que a propósito de los anhelos consumistas de una mujer con aspiraciones de ascenso social (su deseo es comprarse un tapado de piel) menciona las palabras de Henry Kissinger, secretario de estado norteamericano²⁷⁸ anunciando el apoyo de Estados Unidos al gobierno militar: “*Comprame este tapado, querido. Kissinger dijo que Estados Unidos nos brindará toda la ayuda económica que esté a su alcance*”, 12/6/76: 2 Pol.

Esta postura prudente y expectante debe inscribirse, no obstante, en el contexto en el cual las Fuerzas Armadas decían haber tomado el poder con el objetivo de instaurar una verdadera democracia, republicana, representativa y federal, lo que habilitó a muchos a pensar que el régimen recién instaurado sería de corta duración, considerando, por otra parte, que las siguientes elecciones para renovación presidencial hubieran tenido lugar a fines de 1976 (Yannuzzi, 2000).

Es interesante notar, sin embargo, que a pesar de todas las reticencias por nombrar el proceso en curso en la Argentina, llamativamente Landrú va abordar de modo mucho más directo el golpe institucional que desplazó al presidente del Uruguay Juan María Bordaberry ante el total silencio editorial. Bordaberry había accedido a la presidencia en 1971 a partir de denunciadas irregularidades en el proceso electoral y en 1975 había encabezado un golpe de estado en el que había disuelto el Parlamento sustituyéndolo por un Consejo de Estado elegido por el poder ejecutivo y promoviendo, asimismo, a altas figuras militares en cargos gubernamentales. En medio del clima golpista reinante en el

²⁷⁸ Kissinger tuvo importante participación en la política norteamericana relativa a los países del Cono Sur, apoyando los golpes de estado en Chile, Uruguay y Argentina, y habiendo estado involucrado, asimismo, en la organización del llamado “Plan Cóndor”.

Uruguay -y a pocos días del definitivo desplazamiento de Bordaberry del poder-, Landrú recrea el diálogo entre tres militares –genéricamente caracterizados- que se preguntan, evidentemente planificando la asonada: “¿Qué hacemos? ¿Seguimos como hasta ahora o arrojamos todo por la Bordaberry?” (“Uruguay”, 9/6/76, 20 Internac.). En esta misma tónica, luego consumado el desplazamiento de Bordaberry, otro *cartoon* de Landrú, “Películas”, terminará de etiquetar sin vueltas, evasivas ni eufemismos lo que ocurrió en el país vecino mostrando incluso la posibilidad de diversas interpretaciones: “¿Qué hacemos? Vamos a ver «El Golpe» o «La Caída»?”, se pregunta una pareja que estudia los espectáculos en las páginas de un diario, en un escenario ambientado en “Montevideo” (14/6/76: 14 Internac). Este abordaje mucho más directo de la situación político institucional en Uruguay parece confirmar la hipótesis sostenida por Estévez y Cuevas según la cual *Clarín* empleó como estrategia para contrarrestar la censura el tratamiento más directo en la sección de Internacionales de temas que eran tabú en la sección de política nacional. Dicha hipótesis, elaborada para analizar las estrategias informativas del diario en el período 1977-1980, parecería ser extensible a otros períodos y aplicable al análisis del humor gráfico (Estévez y Cuevas, 1999: 37).

2.2. Primeros y tibios distanciamientos

El consenso expectante con el que la sociedad recibió al régimen no podía durar indefinidamente. A medida que transcurrían los meses y ante la falta de evidencias de una voluntad de apertura por parte del régimen comenzaron a hacerse oír, tímidamente, los primeros cuestionamientos políticos.²⁷⁹ En ese contexto, en julio de 1976 aparecieron también algunas muestras mínimas de distanciamiento en la obra de Landrú que se alzan como única voz crítica ante la total identificación del discurso editorial con el régimen y sus objetivos. Así por ejemplo, “Formación Cívica”, transcurre en un “colegio nacional” y muestra a un profesor punteando en el pizarrón una suerte de rosario oficialista que, por su tono exageradamente adulator y por el hecho de ser algo que se imparte como contenido a ser repetido y memorizado tiene una connotación burlesca: “*Harguindeguy es bueno, Martínez de Hoz es inteligente, Cacciatore es trabajador, Liendo es ágil, Alemann es lindo*”²⁸⁰ (18/7/76: 8

²⁷⁹ Por ejemplo, a inicios de septiembre el MID difundió un documento esbozando las diferencias que el desarrollismo tenía con el programa de Martínez de Hoz mientras que otro documento, dado a conocer por Ricardo Balbín a mediados de septiembre, condenaba el asesinato de dos abogados protestando, de modo genérico, contra “todas las formas de violencia” (Yannuzzi, 2000: 147;155 y ss.).

²⁸⁰ Ministros del Interior, de Economía, Intendente de la Ciudad de Buenos Aires y ministro de Trabajo y Secretario de Hacienda de Martínez de Hoz respectivamente.

s/ref.). Sin embargo, tal vez el hecho de que el maestro esté encarnado en el autorretrato que Landrú solía construir sobre sí mismo atenúe un poco el grado crítico del mensaje puesto que al estar el propio autor involucrado en la escena el efecto denigratorio del humor revierte sobre él mismo (en Imagen 31).²⁸¹

Unos días más tarde, Landrú va a tematizar por primera vez desde el golpe la cuestión del régimen político en un contexto no extranjero, pero en un *cartoon* publicado en la página de deportes (de hecho, su disparador y temática explícita tiene que ver con un concurso de remos ganado por un argentino y anunciado por *Clarín* en esa misma página). Allí, ante un canillita que anuncia que [un tal] Ibarra ganó [el concurso de remos], un personaje comenta a otro: “¿No te dije? Nosotros siempre hemos sido un país remocrático”²⁸² (“Remo”, 24/7/76: 14 Dep.). De esta forma, mediante un juego verbal que combina el significante *remo* con el significante *democracia*, Landrú está aludiendo a un tipo de régimen, la democracia, que ha sido depuesto por el golpe militar pero que, al mismo tiempo, está en el centro de los proclamados objetivos con los cuales los golpistas legitimaron su irrupción en el poder. En este caso, la polisemia del lenguaje humorístico habilita entonces distintas lecturas entre las que cabe considerar el *cartoon* como una mirada irónica con respecto a los discursos con los cuales los militares pretendieron legitimar su toma del poder. Por otra parte, al convocar al verbo “remar”, que en el habla coloquial alude a la realización de arduos esfuerzos para alcanzar una meta en un contexto hostil, también sugiere que el camino hacia la democracia es largo y trabajoso.

Después de estas menciones, habrá de pasar un año para que Landrú vuelva a tocar el tema del tipo de régimen, en uno de los escasísimos *cartoons* dedicados a la política nacional que por entonces publicó el diario *Clarín*. Allí, retomando el mismo recurso utilizado en “Películas” para referir al proceso político uruguayo, Landrú recrea un diálogo aparentemente trivial y cotidiano entre dos personajes: “El otro día fui a ver «La Tregua» y hoy voy a ver «Crecer de golpe»” (“Precios”, 5/7/77: 12 Eco.). En este *cartoon* se conjugan entonces, por un lado y acompañando la línea editorial, la crítica a la política de precios de Martínez de Hoz (ese mismo día *Clarín* había publicado un editorial, titulado “Fin de la tregua”, en donde criticaba duramente las medidas implementadas por el Ministro de Economía)²⁸³ y, por el otro, el abordaje, por primera vez directo y sin eufemismos, relativo al modo como

²⁸¹ Es por ello que, en este caso, el concepto de humor discutido a propósito del humor gráfico en la Introducción sí es correcto.

²⁸² El destacado es mío.

²⁸³ Más adelante se abordará el tratamiento de los humoristas con respecto a Martínez de Hoz y su política económica.

llegaron los militares al poder. En este sentido, no deja de destacarse la utilización del significativo “golpe”, que había estado ausente desde el 24 de marzo en adelante dentro del contexto humorístico como así también dentro del espacio editorial (ver citas al pie N° 272 a 274).²⁸⁴

Estas menciones críticas o más distantes son todavía incipientes y van a convivir con otras aun festivas sobre el régimen militar y la figura de Videla.

2.3. Cuando Landrú empieza a golpear. Militares y civiles durante “la segunda etapa” del régimen

Si hacia mediados de 1976 fueron muy tenues y aisladas las manifestaciones en el espacio humorístico de Landrú contrarias al régimen, a partir de fines de 1977 y sobre todo desde el año 1978 las críticas comenzaron a hacerse más evidentes. Estas críticas posiblemente se deban a que a fines de 1977 el gobierno de Videla comenzó a difundir la idea de que la subversión ha sido derrotada –principal argumento con el cual los militares golpistas justificaron su intervención-, lo que habilitó a que muchos pensarán en que se acercaba la apertura política. Sin embargo, lejos de ello, en marzo de 1978 los militares proclamaron la “Segunda Etapa” del Proceso, orientada a la “reconstrucción” política y social del país postergando, para más adelante, la meta de la normalización institucional. En su discurso presidencial de fines de marzo de 1978, Videla trazó una clara distinción entre un antes y un después que ahora se inauguraba. Si el “antes” había correspondido a la

²⁸⁴ Al respecto, es interesante considerar que uno de los editoriales que *Clarín* dedicó al primer aniversario del 24 de marzo sigue eludiendo la palabra *golpe* (y lo menciona en términos de *movimiento*). Allí, *Clarín* polemiza con quienes “presentan a 1977 como un período político, antecedente de no lejanas elecciones” y justifica el advenimiento del régimen en estos términos: “Si la convocatoria de 1972 constituyó un error visto en la perspectiva de 1977 es porque el país, que ya en 1966 tomó conciencia de que necesitaba un cambio en sus estructuras, sabe también que para llevar a ese proyecto adelante se requiere decisión, claridad de objetivos y autoridad” (“El tiempo político”, 19/2/77: 6). Incluso más: unos días más tarde, el editorialista de *Clarín* dirá que “por encima de todos los juicios que suscite este o aquel sector del gobierno, su aparición estaba en la naturaleza de los hechos; de lo ocurrido en los últimos cinco años pero también de la etapa histórica que si debe tener fecha cierta habría que fijarla en 1930” (Marzo 1977”, 2/3/77: 6). En otros términos, no sólo se afirma que no es tiempo de la apertura sino, asimismo, en una mirada retrospectiva se vuelve críticamente sobre el GAN y el contexto que decantó en el triunfo de Cámpora en 1973. Estos argumentos vertidos en el espacio editorial se respaldan y complejizan en el contexto de una serie de notas publicadas, sin firma, que por esos días tematizan y trazan un balance del primer aniversario. Al respecto, el diario afirma que, “a un año del pronunciamiento castrense, el gobierno ha terminado el balance. Se trata, de ahora en más, de buscar los límites que contengan al futuro proyecto político” (“Un camino válido hacia los objetivos”, 20/3/77: 6-7), haciéndose eco de la voz oficial sin dejar de deslizar, en algunas circunstancias, cierta presión para el pronunciamiento de definiciones que implican una toma de postura en las internas militares entre las facciones “duras”, dispuestas a prolongar indefinidamente la situación, y las “politicistas” o “blandas” dispuestas a iniciar una apertura: “Los gobiernos de las Fuerzas Armadas que no efectuaron, en tiempo y en forma, una clara propuesta al país, terminaron condicionados por alternativas surgidas desde grupos opositores y debieron entregar el poder a sus adversarios” (*Ibidem.*).

“lucha contra la subversión” y al ordenamiento económico, el período que se abría a partir de ese discurso era el de la reconstrucción nacional. Así, el plan político institucional del gobierno consistía en la “construcción” de una “política para la unión nacional” basada en la conformación de “nuevas corrientes de opinión” por fuera de los partidos políticos tradicionales, a fin de avanzar en la “convergencia cívico militar” que, según decía Videla, concluiría en una “democracia republicana, representativa y federal” (en Canelo, 2004: 277).

En abril de ese año, Videla fue designado presidente de la Nación hasta 1981 saldándose el tema del llamado “esquema de poder” y del “cuarto hombre”²⁸⁵ y acordándose dar por finalizado el periodo de “excepcionalidad” el 1° de agosto, día en que Videla debía pasar a retiro habiendo cesado previamente como comandante en jefe de las Fuerzas Armadas y disponiéndose, asimismo, del relevo de la junta militar (Canelo, 2004: 245).²⁸⁶ Entonces, en medio de un clima triunfalista a propósito del mundial de fútbol, Videla y Harguindeguy impulsaron una campaña, denominada “Nueva etapa del mismo Proceso”, que intentaba transmitir la idea de continuidad y coherencia asimismo como de comunión dentro de las Fuerzas Armadas que se hallaban cada vez más fragmentadas: “el primero de agosto no pasa nada” (Canelo, 2004: 245-246).²⁸⁷

Sin embargo, lejos de los deseos del gobierno un creciente malestar se hizo sentir en la sociedad por el postergado proceso de apertura. Por su parte, el clima de mayor inquietud e impaciencia comenzó a percibirse en el espacio humorístico de Landrú al tiempo que la línea editorial de *Clarín* apoyaba los lineamientos generales del discurso de Videla, “sólidamente expuestos, como tiene por costumbre hacerlo el presidente” (“Programa institucional”; 31/3/78: 6), particularmente en lo que atañe a la proclamada convergencia cívico militar, aunque no deja de insistir en que el tema institucional debe acompañarse con una política económica integrada y de expansión, la justicia social y una política exterior independiente.

²⁸⁵ Según el esquema de poder de la Junta, el presidente no podía ser un integrante de la Junta Militar ni estar prestando servicio activo. Por otro lado, su elección debía venir de una decisión unánime de la Junta. Videla no reunía ninguna de estas condiciones puesto que era titular del Ejército en situación de actividad y miembro de la Junta. Esto al principio fue aceptado atribuyéndoselo a la “situación de excepcionalidad” que vivía el país al momento del golpe, pero una vez anunciado el fin de esta etapa la cuestión de quién ocuparía el cargo presidencial emergió como uno de los temas centrales del momento (Canelo, 2004: 242).

²⁸⁶ Un poco más tarde, en el mes de julio de 1978 Roberto E. Viola (de la línea “videlista”) fue designado como nuevo comandante en jefe de las Fuerzas Armadas e integrante de la Junta en el lugar dejado vacante dejada por el presidente.

²⁸⁷ Sin embargo, tal como recuerda Canelo, ese año la campaña opositora encabezada por Massera cobró nuevo vigor al salir a la calle el diario *Convicción*. Asimismo, llega Patricia Derian, se retira General Motors y Lambruschini sufre un atentado en su domicilio en el cual muere su hija (*Ibidem.*).

Con respecto a la proclamada confluencia cívico militar la mirada de Landrú es ciertamente burlona y ahora su perspectiva parece más pesimista. En “Cívico - militar”, por ejemplo, el humorista recrea a el diálogo entre un militar, genéricamente caracterizado, y un civil con expresión de estar poco convencido ante el cual se excusa: “*Claro que hay participación civil en el gobierno. Todos los ministros se han casado por civil!*” (8/4/78: 6 Pol., en Imagen 32). De este modo, de alguna manera Landrú denigra las proclamas del régimen sobre su pretendido objetivo de acercamiento a los civiles. Por otra parte, en pleno mundial de fútbol y espíritu triunfalista, *Clarín* publicó un *cartoon* de Landrú, “Esquema de Poder”, que muestra a un grupo de militares –también genéricamente caracterizados- sentados alrededor de una mesa debatiendo, con cara de desconcierto, si pedirle asesoramiento a Menotti -director técnico del seleccionado argentino- para resolver el esquema de poder (3/7/78: 2 Pol.). De esta forma, casi en su primera aparición en el espacio humorístico de Landrú, los militares aparecen en una situación de debilidad y dubitativos.

En cuanto a la resolución del “esquema de poder”, que implicaba la elección de un presidente que no podía ser un miembro de la Junta, varios *cartoons* de Landrú abordan el tema de un modo anodino. En efecto, Landrú tomó fundamentalmente el tema poniéndolo en locución a partir de juegos de lenguaje²⁸⁸ aunque en algunos casos parecen un poco más explícitos en cuanto a nombres, candidatos e internas entre los militares, como en un *cartoon*, titulado “Canción”, que muestra a un payador cantando con su guitarra: “*Yo te daré, Te daré, niña hermosa, Te daré un cuarto hombre, Un cuarto hombre que empieza con <<V>>*” (3/5/78: 4 Pol.). Como puede observarse, en todos estos casos se trata de intervenciones más bien descriptivas que connotativas.

Sin embargo, durante 1979 *Clarín* publica varias chanzas a los militares a propósito de sus intentos de acercamiento a los políticos y de elaboración de algún plan político que calme tanto a las fuerzas civiles como a las distintas fracciones de las Fuerzas Armadas. Por ejemplo, “Economía” (26/9/79: 3 Pol.) muestra a tres militares de altísimo rango (que por su número y las condecoraciones que los invisten bien podrían ser los miembros de la Junta) siguiendo atentamente las indicaciones sobre cómo hacer un “flan político” impartidas por una mujer desde un televisor. En este caso, es interesante notar que no sólo los militares aparecen totalmente perdidos sino que, además, aparecen intentando hallar la “receta” de la salvación en los consejos de una mujer y encima ama de casa (sujeto totalmente desvalorizado y vilipendiado en el universo humorístico de Landrú).

²⁸⁸ Ver por ejemplo “Lapsus” 16/4/78: 7 Pol., “Cuarto intermedio”, 27/4/78: 2 Pol., “Señora gorda”, 26/5/78: 4 Pol.

Por su parte, “Casa Rosada” muestra el diálogo entre un militar y su asistente, a quien manda urgentemente a comprar una biblioteca: “*En esta ya no nos entran más planes políticos*” (29/8/79: 6 Pol.).²⁸⁹ Un poco más adelante, y relacionando el tema con la devaluación de la moneda nacional, Landrú va a jugar incluso con la idea de que los planes políticos son un bien que se cotiza en el mercado cambiario (“Cambio”, 16/12/79: 2 Pol.).

Pero la novedad que se introduce por entonces en el espacio humorístico hacia mediados de 1979, es la mayor presencia pública de los políticos y la expresión de sus descontentos. Sin embargo, es interesante notar que el arribo de las fuerzas civiles a las viñetas de Landrú llegó prácticamente con un año de demora. En efecto, hacia mediados de 1978 las fuerzas políticas habían comenzado a salir del letargo en el que estaban desde el golpe²⁹⁰ y en noviembre la oposición partidaria²⁹¹ se había colocado en una crecientemente intensa postura de oposición mediante pronunciamientos públicos que, más allá de su heterogeneidad, coincidían en el reclamo de mayor diálogo y participación política, restablecimiento del estado de derecho y modificación de la política económica -aun cuando la crítica era atenuada por el reconocimiento de lo actuado en la “lucha antisubversiva”- (Canelo, 2005, Yanuzzi, 2000).²⁹² Sin embargo, recién a partir de mediados de 1979 Landrú se animó a caricaturizar a las fuerzas opositoras. En efecto, desde junio de ese año Landrú retrató, esporádicamente, situaciones que involucraban el mayor grado de participación política

“*Para hoy se anuncia tiempo inestable, con paulatino descenso de la inflación y reuniones políticas en aumento*”, dice un locutor radial en “Pronóstico” a fines de noviembre (30/11/79: 8 Pol.) mientras que “Políticos” muestra una reunión de políticos en un bar: “*¿Qué hacemos: vamos al cine, a un partido de fútbol o elaboramos un proyecto político?*” (19/6/79: 3 Pol.).²⁹³ Y “Excepción” (28/6/79: 6 Pol.) muestra a un político, acongojado y sonrosado de la vergüenza, sobre el cual un hombre interpreta: “*Está avergonzadísimo: hasta ahora no se le ocurrió ningún plan político*”.

²⁸⁹ Ver también dentro de esta tónica “Deliberaciones”, 10/6/79: 4 Pol.

²⁹⁰ De hecho, en agosto el MID -que había mostrado en forma manifiesta su respaldo al golpe de estado- y el justicialismo, junto con otros partidos menores, dieron a conocer un documento (“Al gobierno de las Fuerzas Armadas y al pueblo argentino” que presionaba, aun tibiamente, por la restauración plena del orden y la legalidad (Yanuzzi, 2000: 183-184).

²⁹¹ Y comienzo de recomposición sindical organizada en contra del plan de Martínez de Hoz (Yanuzzi, 1000: 259).

²⁹² A eso contribuyó el hecho de que la apertura y el anuncio del diálogo político, así como la nueva etapa anunciada no produjo una apertura ni una mayor participación civil en el gobierno, así como los descontentos con la política económica y algunos casos de mucha resonancia como el de Solari Yrigoyen y el de Hidalgo Solá y la desaparición de Hidalgo Solá, que ponían en evidencia la faz represiva del régimen, contribuyeron a las primeras grietas. Incluso algunos sectores que podían tener un mayor grado de afinidad ideológica con el régimen se fueron volviendo opositores (Yanuzzi, 2000: 183).

²⁹³ Vale destacar que los políticos representados no tienen una caracterización particular. Están con la camisa arremangada y bigotes, fuman.

Pero más allá de la caracterización de civiles y militares ante la cuestión de los planes políticos, la prometida y postergada apertura y los cambios institucionales, Landrú va a mostrar en un par de ejemplos, una mirada más panorámica de la situación ciertamente bastante escéptica y poco optimista. Así por ejemplo, en “Política”, aparece la imagen de una República perdida en un laberinto sin fin intentado encontrar la salida y siendo aconsejada por un militar que le sugiere: “¿La salida? Siga derecho, derecho, derecho, derecho, derecho” señalando un túnel de puertas que se suceden unas a otras hasta el infinito, como cuando se refleja una imagen en dos espejos perpendiculares y aludiendo, de modo bastante explícito, a que la salida política es una serte de espejismo inalcanzable (2/7/79: 2 Pol., en Imagen 33). Tan solo seis días después, serán dos políticos hablando quienes construyan una idea similar de la democratización como meta inalcanzable: “La transferencia de poder va a ser gradual: en 1981 vamos a tener el «p», en 1983 el «o», en 1986 el «d», en 1990 el «e» y en 1995 el «r»” (“Proceso”, 8/7/79: 4 Pol.).

Más aún, a fines de 1979, el escepticismo fue dejando paso a la instauración de un tono más directamente burlesco de las fuerzas militares y sus intentos de elaborar bases consensuales en la sociedad. Este cambio se observa particularmente a partir de la difusión, en diciembre de 1979, de un documento de las Fuerzas Armadas titulado *Bases políticas de las Fuerzas Armadas para el Proceso de Reorganización Nacional*²⁹⁴, en donde se anunciaba el inicio de una “nueva etapa” y se convocaba al “diálogo político”²⁹⁵ entre miembros del Poder Ejecutivo y sectores civiles fijando, asimismo, las pautas para el futuro funcionamiento de los partidos políticos con miras a la normalización político- institucional de la nación”.²⁹⁶ El

²⁹⁴ El documento presentado era el resultado del trabajo que desde 1977 venían llevando adelante cada una de las armas por separado que luego debían ser “compatibilizados” al interior de cada fuerza y en una segunda etapa, se encargaría la “compatibilización interfuerzas” de la que debería salir la propuesta común (Canelo, 2005: 70).

²⁹⁵ Según el documento, el diálogo con los políticos “se orientará a lograr una participación responsable, amplia y continua, para que partiendo de la coincidencia en las ideas básicas se afiancen las condiciones cívicas y el acceso creciente de la ciudadanía al activad partidaria y a la dirección política” (“Las pautas para los partidos”, *Clarín*, 20/12/79, suplemento especial).

²⁹⁶ En ese documento se evidenciaba que las Fuerzas Armadas “sólo estaban dispuestas a—o capacitadas para— precisar que lo que se buscaba eran nuevas corrientes de opinión, un sistema político que contemplara la tutela institucionalizada de las Fuerzas Armadas y conformado por partidos sin distinciones ideológicas profundas, que adhirieran a los principios y valores del Proceso y fuertemente controlados en su desempeño, y sólo dos anuncios concretos pero poco explicitados. El inicio de las rondas de un difuso <<diálogo político>> -cuyo inicio ya había sido anunciado, por otra parte, en 1977- entre funcionarios del poder ejecutivo y <<figuras civiles representativas>> y una nueva demora en la promulgación de las leyes reglamentarias de la actividad de los partidos políticos” (Canelo, 2005: 90-91). Por otra parte, las *Bases* revelaban el predominio que habían alcanzado las posiciones más “moderadas” de las Fuerzas Armadas, proclives a mantener la clausura política por un periodo prolongado y a no modificar la estructura institucional (a diferencia de las facciones “dura” —que defendía el poder <<soberano>> del Proceso y la “politicista” que (que consideraba que los partidos políticos las organizaciones sindicales ostentes podían ser interlocutores baldíos para superar la crisis de legitimidad y el creciente aislamiento del régimen (Canelo, 2005: 68-69).

documento fue difundido el día 19 de diciembre²⁹⁷, y publicado y comentado por *Clarín* el día 20 (edición en la cual dedicó al documento un suplemento especial).

Sin embargo, a pesar de las promesas no daba precisiones sobre plazos para realizar la mencionada normalización institucional. Por otra parte, al día siguiente del anuncio del documento, en una conferencia realizada en IDEA Videla afirmó que el “Proceso” no estaba agotado y que el gobierno “se tomará todo el tiempo que crea necesario” (“Videla no le puso término al Proceso, 21/12/79: 11). La crítica recepción que tuvieron las “Bases” -dentro de la que, vale aclarar, la línea editorial de *Clarín* no participó- fue rápidamente reflejadas por Landrú en un *cartoon* que, titulado “Fenómeno”, recrea un circo en el cual se expone un número extraordinario: un señor que “*todavía no criticó las «Bases Políticas»*” (23/12/79: 4 Pol., en imagen 34). Por otra parte, al día siguiente, el humorista va a encarnar en Balbín -que reaparecía así en el espacio de Landrú- una burla a Videla: a propósito de una radio donde se anunciaba que “*dijo Videla que hay que sanear los partidos políticos*”²⁹⁸, Balbín solicita a su asistente que le consiga hora en el médico (“Balbín”, 24/12/79: 6 Pol., en imagen 35).

Por entonces también se publican algunas alusiones de Landrú a los contactos y convergencia entre políticos y militares que toman como objeto de burla a los primeros: “*Este político tiene un complejo bárbaro. Todavía no fue consultado por las Fuerzas Armadas*” comenta, por ejemplo, un personaje en un *cartoon* aparecido a principios de diciembre (“Político”, 5/12/79: 9 Pol.). Esta serie también remite a un incipiente renacer de la política, con sus emblemas, tradiciones y rasgos propios: a propósito de una noticia según la cual se consultaría a los dirigentes peronistas por el plan político, un dirigente sindical de esa extracción política pregunta: “*¿Qué hago, compañero?, ¿saco el bombo?*” (“Propuesta”, 8/12/79: 2 Pol., en Imagen 36).

Pero lo más destacable es que durante el año 1980, y a propósito del diálogo político comenzará una crítica más abierta a la estrategia del grupo gobernante y la primera alusión crítica a una figura del gobierno no vinculada al área de economía que tal como se ha mencionado fue tempranamente un blanco de crítica por parte de la línea editorial y

²⁹⁷ En la edición de ese día coincidieron los anuncios de la próxima difusión del documento de las Fuerzas Armadas con una declaración de Videla, realizada en una entrevista concedida a un diario español de derecha, (*El Imperial*) según la cual “<<Los desaparecidos son un hecho real y no los negamos>>” admitiendo que hay un número de ellos que es “<<producto de desbordes y descontroles iniciales>>” (*Clarín*, 19/12/79: 8).

²⁹⁸ En efecto, tres días antes Videla había declarado, en un evento organizado por el Instituto para el Desarrollo de Empresarios en Argentina (IDEA) que era necesario sanear los partidos políticos con el fin de acabar con la demagogia, el populismo y el culto del personalismo (*Clarín*, 22/12/79: 5).

también del humor de Landrú.²⁹⁹ En ese conjunto de *cartoons* sobresale, para empezar, la sugerencia de que Albano Harguindeguy, a cargo de la cartera de Interior y hombre designado para concretar los encuentros con los políticos, no estaba ni capacitado para ni interesado en dialogar con los políticos. Así, en un *cartoon* titulado “Libro”, se representa a un asistente del ministro en cuestión llamando por teléfono a una librería: “Hola, ¿librería? Hablo de parte del general Harguindeguy. ¿Podría enviar urgente los «Diálogos de Platón»?” (1/3/80: 3 pol.).³⁰⁰ Estas referencias, lejos de estar basadas en una creación libre por parte de Landrú, se fundamentan en el hecho concreto de que efectivamente Harguindeguy no era verdaderamente partidario de impulsar el diálogo y, mucho menos, de trabajar para sus objetivos últimos, esto es, para la concreción de una salida pactada del régimen. En efecto, tanto el ministro del Interior como Martínez de Hoz, consideraban que, lejos de habilitarse una salida institucional, había que demorar lo más posible los plazos de modo de dar tiempo para que las reformas económicas se completaran y prosperaran. Asimismo, creían que la “salida” no podía hacerse sin garantías electorales para una fuerza procesista que debía surgir de la articulación de las fuerzas provinciales conservadoras y de los sectores de derecha de los dos partidos mayoritarios, lo cual era francamente incompatible con la convergencia con el arco político existente (Novaro y Palermo, 2005: 331-32).³⁰¹

La poca disposición de Harguindeguy para reconocer a los partidos políticos –aun cuando los mismos no eran convocados como tales sino que se invitaba a determinadas personalidades concretas–, se comprobó en los temas elegidos y la actitud empleada por el ministro del Interior en los diálogos que comenzaron a sucederse a partir de marzo de 1980. A su escasa predisposición se sumaba el hecho de que sus encuentros con los dirigentes políticos estaban grabados, monitoreados e incluso “espiados” por parte de una Comisión Militar y Política de las Fuerzas Armadas. De todo esto no podía resultar sino una pantomima del pretendido acercamiento, un ritual vacío de contenido, un formato engañoso a partir del cual el gobierno esperaba ganar tiempo y terreno presentándose a la

²⁹⁹ Por su parte, en tres contundentes editoriales dobles y firmados, *Clarín* va a celebrar enfáticamente el inicio del diálogo retomando su postura dual con respecto al régimen al cual avala por sus aciertos militares y políticos pero al que critica por las cuentas pendientes en materia económico y social, como así también de los partidos políticos, los cuales carecen desde su parecer, de una oportuna renovación y de una adecuada representatividad. Y ante ambos, *Clarín* pretende erigirse como un tercer actor “al servicio de la Nación” que pregona la necesidad de regular y ordenar un diálogo tan esperado como necesario. Ver “A propósito del diálogo I. La impaciencia como aporte”, 6/4/80: 6, “A propósito del diálogo II. Los frutos deben ser la unidad y la acción”, 7/4/80: 4 y “A propósito del diálogo III. Signos de vitalidad del pueblo argentino”, 8/4/80: 6.

³⁰⁰ Ver otras referencias sobre Harguindeguy y la cuestión del diálogo en Landrú en “Diálogo” 11/3/80: 5 Pol.) y “Señora Gorda, 4/4/80: 5 Pol., “Caza mayor”, 20/7/80: 7 Pol., “Superstición”, 5/5/80: 2 Pol.

³⁰¹ Esto en el marco, por otra parte, de feroces internas entre las facciones duras y blandas de los militares con respecto a las estrategias políticas del régimen.

opinión pública como proclive para escuchar a la sociedad, mientras que, por su parte, los dirigentes políticos esperaban consagrarse como interlocutores válidos o al menos ganar cierta presencia en los medios de comunicación, aun cuando ni uno ni otro confiaran realmente en la posibilidad de lograr algún acuerdo a partir de los encuentros (Novaro y Palermo, 2005: 332).

Y es precisamente esta imagen de ritual vaciado de sustancia, de mecanización de un acercamiento más bien artificial que genuino, de forzada voluntad de entendimiento, la que Landrú va a pintar en dos rotundos *cartoons* publicados en el mes de marzo. En uno de ellos, "Ventrílocuos", el humorista reconstruye un diálogo entre un civil y un militar mediatizado por dos títeres que simulan ser a su vez un civil y un militar que son manejados por los primeros (13/3/80: 2 Pol., en Imagen 37). En el segundo, "Juguetería", Landrú juega con la idea de que el diálogo no es más que un ritual automatizado, carente de contenido, un ejercicio mecánico que se reproduce monótonamente. En efecto, en ese *cartoon* se observa el diálogo entre un vendedor de juguetería y un cliente, a propósito de unos muñecos a cuerda -reproducción de la imagen de los personajes de Landrú que genéricamente representan a los políticos-, que son la "última novedad" del mercado: "*Les da cuerda y dialogan durante media hora*" (17/3/80: 2 Pol., en Imagen 38).

En síntesis, con respecto al tema del diálogo político Landrú apunta directo al corazón de las contradicciones del régimen y los límites del acercamiento institucionalizado con las personalidades políticas resaltando, de este modo, la debilidad del gobierno. Sin embargo, este énfasis en la debilidad no se acompaña de ningún pronóstico optimista por parte del humorista. Ciertamente, por esos mismos días, en un *cartoon* ambientado en una "fábrica de urnas", en donde se destacan dos gráficos que muestran una curva dramáticamente descendente en la "venta de urnas", Landrú muestra cuán lejos está aún la salida política hacia la democracia ("*Diálogo*", 29/3/80: 2 Pol.).

Por otra parte, a mediados de 1980 reaparecen las menciones, en este caso más explícitas a la cuestión del régimen político. En un caso, se trata de una viñeta que aborda indirectamente el asunto ya que su contenido explícito refiere a la situación política de Bolivia, en donde se acababa de producir (el 17 de agosto) el sangriento golpe de estado encabezado por Luis García Meza Tejada. En la misma, titulada precisamente "Bolivia", un niño que lee en el diario que "Retorna la normalidad" [en Bolivia] pregunta a su padre si "el

gobierno militar es anormal o normal" (24/7/80: 20 Internac.).³⁰² Otro *cartoon* que también aborda el tema, publicado pocos días después y también protagonizado por un niño, muestra al pequeño llorando y explicando a su padre: "*Me aplazaron en Formación Cívica. Pregunté qué era una urna...*" ("Cero", 28/7/80: 4 Pol.).

Asimismo, a partir de entonces comienzan a aparecer las primeras alusiones explícitas a las feroces internas militares que amenazaban intrínsecamente al gobierno. En un *cartoon* titulado "Tema", Landrú construye las caricaturas de Videla y de Massera escuchando la "Milonga del 900", de Homero Manzi, en un gran aparato radial: "*Uso «Funyín» a lo Massera, calzo botal militar...*"³⁰³ y Videla que dice: "*Esta milonga me gusta. Menos la primera parte*" (7/7/80: 7 Pol., en Imagen 39).

Un poco más adelante esta temática aparecerá reflejada, aunque de modo más bien descriptivo y distante, a propósito de las fuertes disputas dentro de la Junta por la sucesión de Videla. En efecto, en septiembre aparece una serie de *cartoons* que remiten al futuro recambio presidencial y que especulan abiertamente con la candidatura de Roberto Viola: "Sucesión", para empezar, muestra a un civil preguntando a un militar: "*¿Podría decirme quién va a ser el próximo presidente?*" "No. El secreto no se Viola" (17/9/80: 3 Pol.), otro *cartoon* también denominado "Sucesión", que representa a la figura de la República escuchando un disco con cara ilusionada: "*Yo te daré, te daré niña hermosa, te daré una cosa, una cosa que empieza con <<v>>*" (25/9/80: 5 Pol., en Imagen 40) y finalmente "Pregunta", en donde la señora gorda pregunta si "*ahora, con el cambio de gobierno, la Casa Rosada se llamará casa violácea*" (30/9/80: 2 Pol.). Lo más interesante de esta serie es que todas estas viñetas fueron publicadas con anterioridad al anuncio oficial de la designación de Viola como nuevo presidente realizada el 3 de octubre e informada al día siguiente por *Clarín*. Esta serie de referencias al recambio presidencial concluye con un *cartoon* en el cual Landrú dibuja la caricatura de Videla quien aparece cantando, con una guitarra en la mano, "*Porque estás vos, Viola mío, hasta que me vaya yo...*" ("Vieja Viola (tango)", 15/11/80: 4 Pol., en Imagen 41) aludiendo de este modo al continuismo institucional con respecto a la estrategia de Videla que se insinúa durante la futura presidencia de Viola.

³⁰² A propósito de la situación en Bolivia, un poco más adelante *Clarín* va a publicar un *cartoon* de Landrú en el que se caricaturiza a García Meza escuchando con placer ("cómo me gusta este tango", dice) "Conosur, paredón y después" (4/9/80: 8 Pol.).

³⁰³ La letra alude a la moda, usos y costumbres del novecientos. El "funyín", del italiano, refiere a un sombrero parecido a un hongo, y se usa genéricamente para referir a todo tipo de sombreros. Por entonces, había una marca de sombreros llamada "Maserá". De ahí la letra de la milonga de Manzi, y de ahí también el doble sentido aprovechado por Landrú para la creación del efecto humorístico de su viñeta.

Si volvemos la mirada sobre los primeros *cartoons* de Landrú luego del golpe militar, es posible observar, de este modo, un paulatino desencantamiento con respecto al régimen militar que fue cediendo terreno a la crítica cada vez más llana y que es, asimismo, anterior a los cuestionamientos efectuados por la línea editorial. Pero esos tiempos mostrados en la línea de las representaciones de las figuras militares no serán los mismos que los que tuvo la representación de uno de los personajes clave del régimen: el ministro de Economía de Videla, José Alfredo Martínez de Hoz.

2.4. El blanco fácil: Martínez de Hoz como chivo expiatorio

Como se intentó demostrar, si bien Landrú fue ampliando sus referencias y críticas a las estrategias de la Junta, fueron realmente escasas las menciones a personajes específicos del gobierno militar y más escasas todavía las representaciones de sus caricaturas. Sin embargo, esta regla presenta una importante y contundente excepción: la figura de José Alfredo Martínez de Hoz, ministro de economía durante el gobierno de Videla, responsable de la aplicación de un programa económico de orientación neoliberal que privilegió el capital financiero por sobre el capital productivo y dejó como saldo el desmantelamiento del aparato industrial.³⁰⁴

Hasta ese entonces, nunca la figura de un Ministro había tenido tanta relevancia en la obra de Landrú.³⁰⁵ Sin embargo, desde inicios del “Proceso” aparecen menciones y caricaturas de Martínez de Hoz, relativamente profusas considerando la visible disminución del humor político de Landrú en *Clarín* y en una modalidad que fue profundizando los niveles de crítica y burla. Sin duda, a ello contribuyó, por un lado, que al estar prohibidas y censuradas las críticas a los militares del gobierno nacional, Martínez de Hoz se convirtió en un blanco fácil por no ser militar y por ser, al mismo tiempo, una de las figuras clave para la implementación de los objetivos regeneradores del gobierno.³⁰⁶ Por otra parte, debe haber influido el hecho de que Martínez de Hoz se convirtió en una fuerza centrípeta de las tremendas disputas que dividían a la corporación militar, con lo cual su figura era débil

³⁰⁴ Tal como recuerda Hermenegildo Sabat, desde el derrocamiento de Isabel Martínez de Perón los humoristas y dibujantes sabían que no se podía dibujar a los miembros de la Junta, aunque sí a los ministros (Sabat en Sánchez y Gómez, 1995: 12-13).

³⁰⁵ Tal vez el antecedente más cercano sea la reiterada ridiculización de Arturo Mor Roig durante el gobierno de Lanusse, aunque en ese caso la caricaturización no fue tan frecuente ni insistente y su aparición, la mayoría de las veces, estaba orientada a ridiculizar al presidente en sus vanos intentos por controlar el proceso transicional (ver Capítulo 2).

³⁰⁶ En efecto, uno de los objetivos del “Proceso” para su meta “regenerativa” consistió en impulsar una reestructuración “de raíz” de la sociedad, que implicaba desbaratar el poderío del movimiento obrero mediante el desmantelamiento del aparato industrial.

desde el mismo basamento del poder al cual respondía. Asimismo, su figura concitó tempranamente las críticas de distintos actores sociales³⁰⁷, entre ellos el mismo diario *Clarín* que desde fines de 1976 y sobre todo luego del primer semestre de 1977, cuando no quedaron dudas sobre la orientación financiera de su política y el perjuicio la misma ocasionaba a la industria, comenzó a cuestionar al ministro de Videla desde su espacio editorial (Borrelli, 2008 b: 6).

La mirada de Landrú con respecto al ministro de Economía siguió en gran medida los ritmos de las críticas proferidas por *Clarín*. Así, hasta fines de 1976 las alusiones al Ministro de Economía son relativamente anodinas. Durante ese lapso, casi la totalidad de los *cartoons* de esta serie están vinculados a las reuniones y gestiones del ministro para la obtención de financiamiento externo u otras actividades vinculadas al cargo, de modo más bien descriptivo como un *cartoon* en que se canta un tango “*dedicado a Martínez de Hoz*”: “*Verás que todo es dinero, que el dólar siempre es amor. Por eso nuestro ministro gira, gira...*” (“Regreso”, 25/7/76: 7 Eco.) o en otro en donde se entona un dúo de zarzuela: “*¿Dónde vas con mantón de Manila? ¿Dónde vas con tan lindo disfraz?*” “*Voy a verlo al señor William Simon, y a los capos del Banco Mundial*” (“Zarzuela”, 6/10/76: 8 Eco., en Imagen 42).³⁰⁸ Asimismo, en raras ocasiones, los *cartoons* presentan una mirada más bien entusiasta: “*Tenemos que festejar el éxito de Martínez de Hoz en los Estados Unidos*” dice, por ejemplo, una señora gorda en un *cartoon* que se llama, precisamente, “Fiesta” (5/4/76: 7 Eco.), mientras que en otro un banquero japonés entona un tango que le hace pensar al ministro que el crédito será otorgado: “*Si precisás una ayuda, si te hace falta un consejo, acódate de este amigo que ha de jugarse el pellejo, pa ayúdarte en lo que pueda, cuando llega la ocasión*” (“Tango”, 12/10/76: 9 Eco.).

Pero ya en diciembre de 1976, luego del anuncio por parte del ministro de un paquete de medidas arancelarias y una drástica reducción del gasto público y coincidiendo con el cambio en la línea editorial se observa en la obra de Landrú un cambio contundente.

³⁰⁷ Según Novaro y Palermo, las críticas al plan de Martínez de Hoz, que aunaron voces de políticos, sindicalistas, miembros de la iglesia y otros actores sociales mucho antes del estallido de la crisis financiera en marzo de 1980 se explica por varias razones. Para empezar, era un flanco débil del gobierno y por lo tanto era relativamente fácil lanzar los dardos de la crítica hacia allí. Pero además influyó el hecho de que Martínez de Hoz no cumplió con sus exageradas promesas con las que inauguró su gestión, que habían despertado grandes expectativas entre la población, con lo cual los resultados logrados en términos de crecimiento durante 1979 fueron considerados muy por debajo de lo aceptable. Por otra parte, la gran mayoría de los grupos organizados en la sociedad continuaban teniendo concepciones estatistas y proteccionistas en lo económico, muchas veces concluyentes con el marco desarrollista, que chocaban abiertamente con la tendencia liberal de la política económica de Martínez de Hoz y su equipo (Novaro y Palermo, 2003: 321).

³⁰⁸ Ver también “Señora Gorda”; 10/4/76: 7 Eco., “Martínez de Hoz”, 16/5/76: 11 Eco. (*cartoon* que representa, por primera vez, una caricatura del ministro), “Martínez de Hoz”, 12/9/76: 9 Eco. y “Asesor”, 22/10/76: 7 Eco.

A partir de entonces, la gran mayoría de las referencias van a ser críticas. Y en diciembre esas críticas serán todas en torno a la elaboración del presupuesto nacional en confección en ese mes. Así vemos, por ejemplo, una serie de alusiones a la incapacidad y falta de preparación del ministro para afrontar el rol que le ha sido asignado. En “Presupuesto”, por ejemplo, aparece una caricatura de un compungido Martínez de Hoz que, reunido con su equipo económico para elaborar el presupuesto nacional, dice tener una laguna y no recordar cuánto es ocho por siete (20/12/76: 3 Pol., en Imagen 43) mientras que, en “Idea” Martínez de Hoz propone a dos militares que podrían ser miembros de la Junta llamara a un curandero para que lo ayude a sanear el presupuesto (22/12/76: 2 Pol.) y en otro *cartoon* titulado asimismo “Presupuesto” miembros del equipo de trabajo del ministro anuncian su demora puesto que se quedó viendo “*La hora de Calculín*”³⁰⁹ (27/12/76: 3 Pol.).

Esta tónica subsistirá durante 1977 y 1978, en donde la caricaturización y las referencias seguirán siendo muy profusas, algunas relativamente anodinas y descriptivas³¹⁰ aunque la mayoría de ellas críticas y burlescas.³¹¹ En este conjunto sobresale, por un lado, la presentación del carácter dubitativo del ministro: “*aumento mucho, poquito o nada*”, dice Martínez de Hoz arrancando los pétalos de una margarita en relación con el precio de los combustibles en “Combustibles”, 11/2/77: 10 Eco.) mientras que, varios meses más adelante, se lo muestra temeroso consultando con un asesor: “*En lugar del 13%, no podríamos decir que el costo de vida fue del 12% El 13% me suena a mala suerte*” (“Índice”, 5/11/77: 8-). Asimismo, aparecen varias menciones a las consecuencias de su plan económico³¹²: “*Un subsidio para este empresario estatal*” dice un pordiosero en harapos (“Pedido”, 14/2/77: 8 Eco.) revelando, con cierta crudeza, la evidencia de las consecuencias de la política de privatizaciones y achicamiento del estado, en Imagen 44) mientras que los cimbronazos en el nivel de vida aparecen por primera vez expuestos a propósito del anuncio de una azafata quien avisa que “*se ruega a los señores pasajeros que se ajusten los cinturones*”, motivando el comentario de un impaciente pasajero: “*¿Qué? ¿Están transmitiendo un mensaje del señor ministro de economía?*” (“Avión”, 29/4/77: 8 Eco.). Asimismo, en “Preguntas y respuestas”, se recrea

³⁰⁹ Calculín fue un famoso personaje de historieta creado por García Ferré que llegó en 1976 a la televisión en un programa titulado “el mundo de Calculín”.

³¹⁰ Ver, por ejemplo, “Visita”, 31/1/77: 7 Eco., “Entrevista”, 6/4/77: 8 Eco., “Discurso”, 12/4/77: 8 Eco., “Duda”, 24/5/77: 11 Eco., “Explicaciones”, 31/8/77: 14 Eco., “Oficina”, 27/9/77: 10 Eco., “Viajero”, 29/9/77: 12 Eco., “Viajes”, 1/10/77: 12 Eco., “Viajero”, 30/10/77: 15 Eco., en “Vancouver”, 18/4/78: 12 Eco., “Viajero”, 28/5/78: 12 Eco.

³¹¹ Este proceso se combina, además, en el año 1978 con una drástica disminución de la aparición implícita o dibujada del ministro de economía en la obra de Landrú.

³¹² Es pertinente recordar que, dado el recorte de esta tesis que se concentra fundamentalmente en los aspectos políticos del proceso histórico estudiado, el tratamiento de la figura de Martínez de Hoz no será acompañado por un estudio profundo de las producciones humorísticas relativas al impacto de su política económica en la vida cotidiana.

un programa de preguntas en dónde uno de los ítems se refiere a la película “El salario del miedo” (28/7/77: 15 Grem.), al tiempo que comienzan las referencias a la crisis financiera del país que después se harán muy abundantes en su obra. La primera de ellas aparece también en abril de 1977, y muestra a un locutor radial anunciando: “*Y antes de transmitir el mensaje del ministro de economía escucharán la ranchera <<¿Dónde hay un mango?>>*” (30/4/77: 14 Eco.).³¹³

Landrú va a acentuar más aún su mirada crítica a partir de la redefinición de la política económica de Martínez de Hoz emprendida hacia mediados de 1978 y orientada hacia la profundización de la apertura comercial y la aplicación del enfoque monetario de la balanza de pagos y el subsiguiente anuncio, en diciembre de ese año, del inicio de una etapa de “profundización y ajuste” del modelo (Canelo, 2004: 232).³¹⁴ Así, en “Requerimiento”, va a dibujar a un Martínez de Hoz encarnando, a través de sus harapientos ropajes, el estado de miseria de la economía nacional y a su vez, con evidente ironía, le hará decir a su personaje de ficción algo que contrasta dramáticamente con su imagen: “*Francamente no entiendo por qué me pidieron una mayor reactivación económica*” (19/9/78: 10 Eco., en Imagen 45). Y unos meses más tarde, cerca de la finalización del año, dibujará a una de sus señoras gordas comentando, ante una pizarra en que se halla escrito que “*anunció Martínez de Hoz un plan antiinflacionario de ocho meses*” que “*quiere decir que hay que pasar el verano, el otoño y el invierno*”, mostrando a pesar del tono gracioso la perspectiva de un duro panorama en el mediano plazo (“Cálculos”, 12/12/78: 14 Eco.).

Asimismo, el pesimismo con respecto a su política se hace explícito en la obra e Landrú hacia 1979: “*Dijo Martínez de Hoz que en la economía se está produciendo un despegue*”, dice un hombre a otro, quien responde: “*¿Quiere decir que tenemos que ajustarnos los cinturones?*” (“Seguridad”, 3/9/79: 10 Eco.). De modo similar, en “Programa”, un hombre dice preferir ir al cine a ver “*Sálvese quien pueda*” antes que oír el mensaje de Martínez de Hoz (12/7/80: 6 Eco.).

Ya en 1980, cuando se comenzaron a manifestar abruptamente los signos de la fuerte crisis financiera en la que naufragaría definitivamente el programa de Martínez de Hoz (Novaro y Palermo, 2005: 334), las críticas de Landrú al Ministro de Economía de Videla se harán todavía más fuertes y duras, recayendo incluso la mirada sobre la propia

³¹³ Algo similar se muestra en “Temblor”, en donde Landrú juega con los habituales movimientos sísmicos de la región cuyana a propósito de una vista de Martínez de Hoz a Mendoza (30/11/77: 10-).

³¹⁴ A partir de la apertura irrestricta del mercado de capitales y la puesta en marcha desde enero del año siguiente de la tablita cambiaria que anunciaría la variación futura del tipo de cambio a tasas descendentes durante los siguientes ocho meses (Ibid.).

figura de Martínez de Hoz: “*Sonría, por favor*”, dice un fotógrafo a Martínez de Hoz, que está posando ante una cámara; “*¿De qué?*” contesta éste, con una expresión de gran abatimiento y preocupación (“Foto”, 2/5/80: 11 Eco., en Imagen 46).³¹⁵ Unos meses más tarde, el Ministro aparece con cara de temor en una consulta médica: : “*Me está creciendo de nuevo el índice, doctor*”, exhibiendo un larguísimo dedo, en alusión al alza de los índices de precios que había llegado a 7,6% según se había anunciado unos días antes (“Costo de vida”, 8/11/80: 9 Pol., en Imagen 47). Y ya a finales de 1980, Landrú va a representar una situación de crisis total, al mostrar a Martínez de Hoz, con la cabeza para abajo y los pies para arriba (“Economía”, 15/12/80: 12 Eco., en Imagen 48).³¹⁶

Estas últimas imágenes de Martínez de Hoz contrastan, entonces, con sus primeras apariciones en el diario. Por un lado, contrastan en el tono crítico que pronto se evidenció en las caricaturizaciones de Landrú. Asimismo, es posible advertir ciertas exageraciones en la caricaturización del Ministro que contribuyeron a la creación de esa mirada denigratoria del personaje. Ciertamente, si bien la mayoría de los rasgos permanecieron constantes, se aprecia un notable aumento del tamaño de las orejas del ministro en los últimos dibujos que contribuye a la degradación del personaje (Ver imágenes 42 a 48).

En suma, si en un principio la caricatura de Martínez de Hoz aparece como único exponente de los miembros del gobierno pero dentro de un clima de apoyo al régimen y

³¹⁵ Ver otros ejemplos de la degradación del personaje en “Costo de vida”, 8/11/80: 9, “Viaje”, 30/9/80: 14 Eco., “Cambios”, 5/10/80: 3 Pol., “Reiteración”, 14/10/80: 15 Eco., “Menú”, 5/11/80: 12 Eco., Pol., “Economía”, 15/12/80: 12 Eco. Para otras referencias a Martínez de Hoz en 1980 ver también: “Modelo”, 11/5/80: 10 Eco., “Trato”, 24/5/80: 9 Eco., “Viajero”, 14/5/80: 18 Eco., “Consulta”, 5/7/80: Eco., “Franquicias”, 10/7/80: 6 Eco., “Caza Mayor”, 20/7/80: 7 Pol., “Lapsus”, 10/7/80: 14 Eco., Durante los breves meses de 1981 en que continuó siendo ministro la tónica fue similar. Ver, por ejemplo, “Preocupación”, 1/2/81: 17 Internac., y “Dedicatoria”, 8/2/81: 6 Lab. Asimismo, es interesante destacar que luego de la finalización de su período de ejercicio, durante la presidencia de Viola fundamentalmente, aunque también después, siguieron referencias a Martínez de Hoz, siempre críticas. Así, por ejemplo, un *cartoon* representa a un hombre con cara de terror acostado en su cama: “*¡Qué espanto! ¡Soñé que a Sigaut [Ministro de Economía de Viola] le crecían las orejas!*” (“Pesadilla”, 9/6/81: 10 Eco.). Ver también, en la misma tónica, “Accidente”, 21/5/81: 8 Pol., “Críticas”, 9/12/81: 10 Eco. y “Excepción”, 11(12/81: 18 Opi. Por otro lado, es interesante adelantar que, tal como se verá un poco más adelante, en el post videlismo, los humoristas de la contratapa del diario, que prácticamente no habían hecho referencias a la política del ministro de economía durante la presidencia de Videla, comenzaron a publicar reiteradas críticas retrospectivas a partir del gobierno de Viola.

³¹⁶ Durante los breves meses de 1981 en que continuó siendo ministro la tónica fue similar. Ver “Preocupación”, 1/2/81: 17 Internac., y “Dedicatoria”, 8/2/81: 6 Lab. Asimismo, es interesante destacar que luego de la finalización de su período de ejercicio, durante la presidencia de Viola fundamentalmente, aunque también después, siguieron referencias a Martínez de Hoz, siempre críticas. Así, por ejemplo, un *cartoon* representa a un hombre con cara de terror acostado en su cama: “*¡Qué espanto! ¡Soñé que a Sigaut [Ministro de Economía de Viola] le crecían las orejas!*” (“Pesadilla”, 9/6/81: 10 Eco.). Ver también, en la misma tónica, “Accidente”, 21/5/81: 8 Pol., “Críticas”, 9/12/81: 10 Eco. y “Excepción”, 11(12/81: 18 Opi. Por otro lado, es interesante adelantar que, tal como se verá un poco más adelante, en el post videlismo, los humoristas de la contratapa del diario, que prácticamente no habían hecho referencias a la política del ministro de economía durante la presidencia de Videla, comenzaron a publicar reiteradas críticas retrospectivas a partir del gobierno de Viola.

optimismo general, la misma irá mutando a lo largo de este período hacia progresivos niveles de crítica y degradación que afectarán incluso la estética de su caricatura.

2.5. Los primeros aniversarios del régimen. Metaforización del “Proceso” y del gobierno según la óptica de Landrú

La perspectiva que tiene Landrú de los primeros años del régimen militar se completa con una serie de *cartoons* publicados a propósito de los cuatro primeros aniversario del golpe de estado. Una figura femenina, encarnación de la República, un pequeño infante, cuerpo del “Proceso”, y la propia figura de Videla van a protagonizar esta serie. La misma permite analizar desde otra perspectiva de qué modo fue variando la postura de Landrú con respecto al régimen militar.

El primero de ellos, de 1977, se titula “Aniversario” y muestra a la imagen antropomorfizada de la República, cargando en brazos a un niño de inocente rostro en un consultorio médico. La mujer parece una madre primeriza, con un gesto que connota una mezcla de orgullo con la ansiedad por saber la opinión del profesional, quien la tranquiliza diciendo: “*Bien, señora. Después del año comienza a caminar*” (24/3/77: 10 Pol., en Imagen 49).

El segundo *cartoon* conmemorativo, también denominado “Aniversario”, retoma la misma idea del anterior con la salvedad de que esta vez el bebé ha crecido hasta convertirse en un pequeño niño que camina, con cara medio desconcertada, de la mano de su madre. Un transeúnte que los cruza en la vereda le pregunta amablemente a la dama: “*Y... ¿ya camina?*” (26/3/78: 8 Pol., en Imagen 50). Este *cartoon* retoma de modo explícito las palabras de Videla, quien en un discurso proferido en un almuerzo que en su honor organizara el Centro de Bodegueros de la Provincia de Mendoza había dicho: “Estamos colocando al país de pie; falta hacerlo caminar”, (“Habló Videla en la fiesta de la vendimia”, 5/3/78: 1-5). Asimismo, se produce en el marco de la presentación del proyecto político del Ejército a las otras dos armas con miras a definir las bases definitivas del “Proceso de Reorganización Nacional” que, si bien no se difundió públicamente de modo inmediato, dio pie a la línea editorial para hacer un balance positivo de lo actuado hasta entonces por el régimen entre lo que contabilizó la derrota casi completa de la subversión, la total consolidación del Estado -“hasta el extremo de que nadie puede discutir el imperio absoluto del estado de derecho y su monopolio de la fuerza represiva”- así como la “creciente vigencia de un completo código ético” sin dejar de insistir en la importancia de impulsar una adecuada política económica (“La institucionalización”, 12/3/78: 12).

En el tercer aniversario Videla aparece protagonizando el *cartoon* conmemorativo – que esta vuelta no contiene la imagen de joven República-. Allí, Videla aparece caracterizado con un cuerpo extremadamente largo en el cual se yergue una descomunal cabeza de forma ovoidal, apoyada en un también largo y angosto cuello. De la cabeza (vale destacar que Videla aparece siempre de perfil en las caricaturas de Landrú), sobresale una prominente nariz con una gran fosa nasal, bordeada por espeso y rígido bigote oscuro. Los ojos son pequeños y ojerosos, y la frente muestra una importante entrada. Se destaca, por otra parte, el relieve de la prominencia ósea característica de las personas extremadamente delgadas. En esta oportunidad, Videla aparece conversando con una “señora gorda”, a quien le dice: “Hoy cumpla tres años”, y ella responde: “Pues no lo representa” (“Aniversario”, 24/3/79: 3 Pol., en Imagen 51). Lo interesante es que, a diferencia de los *cartoons* de los anteriores aniversarios, en este caso es Videla quien encarna al régimen (puesto que es él quien cumple años).

Esta caricatura de Videla es, por otra parte, la primera caricatura que hace Landrú del dictador en *Clarín*. Según recuerda Landrú, “en la época del Proceso corrimos con Lino [Palacio] una carrera para ver quién se animaba a dibujar primero a Videla. Lino me ganó por una semana. El lo dibujó en *Mercado* y yo en *Tía Vicenta* (última época) como la Pantera Rosa” (Landrú, 1984, s/p).³¹⁷ Previamente a esta aparición habían aparecido muchos *cartoons* que mencionaban a Videla sin caricaturizarlo y que, en todos los casos, hicieron un tratamiento totalmente anodino y descriptivo mostrando o aludiendo a situaciones anecdóticas relativas a las actividades presidenciales del militar (tales como giras presidenciales, reuniones de gabinete, etc.).³¹⁸

³¹⁷ En efecto, hay una tapa de *Tía Vicenta* del 8 de diciembre de 1978 que pinta a Videla como la Pantera Rosa y que anuncia, en un cartel de cine: Hoy: “La venganza de la Pantera Rosa” (emulando al comentado largometraje estrenado en 1975). Pero hay otra caricatura del personaje en la revista de Landrú, a principios de octubre de ese mismo año, que lo muestra manejando un auto en el que está también Martínez de Hoz. Sobre caricaturización del dictador, cuenta Hermenegildo Sábat que poco después de la finalización del Mundial del ‘78 salió un dibujo de Videla en *La Nación* que le hizo pensar “acá terminó todo”, de modo que cuando se cumplió el tercer aniversario “de la junta en el gobierno” dibujó una caricatura en la que aparecía Videla en un subibaja. “El secretario general del diario de ese momento me contó que lo había llamado un general llamado Bayón y le dijo de todo. A mi no me llamó pero al diario sí. Pero ni siquiera me dijeron que no debía volver a hacerlo; me contaron que había llamado y que se lo aguantaron” (Sábat en Sánchez y Gómez, 1995: 12-13).

³¹⁸ Ver, por ejemplo, “Chef”, 19/5/76, 4 Pol., “Ministros”, 31/5/76, 4 Pol., “Pingüinos”, 8/6/76, 4 Pol., “Gira”, 13/7/76, 2 Pol., “Academia”, 31/7/76, 3 Pol., “Viaje”, 8/8/76, 3 Pol., “Posadas”, 30/8/76, 4 Pol., “Santiago del Estero”, 7/9/76, 2 Pol., “Catamarca”, 8/9/76, 3 Pol., “Cueca”, 9/11/76, 9 Pol., “Platos”, 22/9/77, 6 Pol., y el ya mencionado “Canción”, 3/5/78: 4 Pol. Asimismo, hay una única viñeta, previa a esta caricatura, menos neutral y más burlona respecto de la figura presidencial. Titulada “Asesor”, muestra a un militar preguntando a Moyano –asesor del presidente–: “Pregunta Videla qué hace con Martínez de Hoz” (11/2/79: 4 Pol.). En cuanto a la caricaturización del personaje, ver por ejemplo “Viaje”, 9/6/89: 11 Pol., “Reciprocidad”, 13/5/80: 3 Pol., “Regreso”, 24/8/80: 5 Pol., “Aportes”, 2/9/80: 6

En cuanto al cuarto aniversario, el mismo niño que había aparecido en los aniversarios de 1977 y 1978, figura antropomorfizada del Proceso, va a reaparecer ahora, totalmente transfigurado en el *cartoon* conmemorativo. Esta vuelta a su cuerpo infantil se adosa una enorme cabeza que es la de Videla, que completa la figura del pequeño. Así, la enorme cabeza, un tanto deformada, con espesos bigotes, prominentes orificios nasales y un único pelo enrulado, se completan con el vestuario infantil (remera y pantalones cortos) y un juguete de arrastre (se trata de autito atado a una soga, clásico juguete para los niños más pequeños) dando por resultado una imagen sumamente grotesca. La madre República, que ya no lo alza ni lo lleva de la mano, comenta con orgullo a otra señora: “*Estoy contentísima. Tiene apenas cuatro años y ya dialoga*” (26/3/80: 2 Pol., en imagen 52), haciendo referencia a la comentada invitación al diálogo político por parte del gobierno militar.³¹⁹

La puesta en perspectiva de esta serie nos permite analizar la evolución de la apreciación del humorista con respecto al régimen militar. Al respecto, se puede hacer una primera comparación entre las viñetas relativas al primer y segundo aniversario que surge tanto del texto de los *cartoons* como así también de las caracterizaciones estéticas de la República y del régimen. En efecto, en la viñeta de 1977 madre e hijo aparecen con una sonrisa, tímida y expectante, ante un médico que, alentando a la madre, devuelve una mirada optimista sobre el futuro, en plena concordancia con la línea editorial del diario, que también sugiere que el régimen está todavía en pañales, quedándole aún todo por delante.

En efecto, el mismo día en que fue publicado el *cartoon* en cuestión, uno de los tantos editoriales que Clarín dedicó ese año a la conmemoración del golpe afirmaba que “bastó que las Fuerzas Armadas tomaran el poder asumiéndose como responsables últimas de la sobrevivencia del Estado-nación para que retrocedieran los factores de desintegración; [que] se impuso el orden, se restableció la confianza (...) [y que] los objetivos inmediatos del movimiento quedaron cumplidos en forma instantánea” (“El compromiso nacional”, 24/3/77: 8). Con respecto al futuro del “Proceso”, es interesante considerar que en otro de los editoriales conmemorativos Clarín argumentaba que más allá de que el golpe del 24 de marzo podría parecer uno más de una larga serie de intervenciones militares que tienen en común “el haber engendrado gobiernos provisionales (...) es bueno destacar que, en este caso, provisional no significa otra cosa que

Pol. Un dato interesante es que en agosto de 1980 van a desaparecer las menciones y caricaturas de Videla en el espacio de Landrú.

³¹⁹ En este caso, es importante remarcar que ese año no hubo un editorial referido al aniversario del golpe militar aunque, tal como se señalara más arriba, Clarín dedicó tres editoriales dobles y firmadas a la cuestión del diálogo político celebrando su inicio e instando a que el mismo sirva para encauzar económica y socialmente el rumbo del país.

excepcional” y que “no conlleva ninguna idea de una determinada y precisa limitación en el tiempo, ni quiere decir improvisado, pasajero o precario” (“Reflexiones a un año de iniciado el proceso”, 24/3/77: 11-12).

En cambio, en el aniversario de 1978 el transeúnte, con un gesto impaciente y no precisamente amigable, inquiere a la madre esperando poder visualizar los avances del “Proceso” (nótese, por otra parte, que el niño efectivamente está caminando, cosa que no parece ser percibida por el hombre). Asimismo, en este segundo *cartoon* la expresión del rostro de la madre y el hijo contrastan con la primera versión. En efecto, ambos, ahora, tienen desdibujada la sonrisa y muestran más bien un estado de sorpresa e incomodidad.

Por su parte, el tercer *cartoon*, que presenta el diálogo entre Videla y la señora gorda, presenta algunas ambigüedades. En efecto, si bien de un primer análisis se desprende una mirada positiva del “Proceso” encarnado en el dictador puesto que lo que le está diciendo la “señora gorda” es un piropo —en tanto y en cuanto la juventud es un bien valorado—, desde otra perspectiva se desprende un tono de crítica solapada puesto que, habiendo cumplido *ya* tres años, deberían ser notorios los progresos del régimen en la consecución de sus objetivos y promesas. Y esa crítica se hace más visible a la luz del editorial con el cual *Clarín* rememora el tercer aniversario. En efecto, si bien en este caso el editorialista retoma los consabidos halagos a los objetivos políticos y morales del régimen dentro del mismo canon que venía utilizando, esta vez sus advertencias y reparos con respecto al aspecto económico social del gobierno son más explícitos y contundentes y dejan advertir un cierto agotamiento de la paciencia: “La victoria militar debe ser rubricada en el capo de lo económico social para fructificar en un triunfo verdadero y durable. Esta es la etapa más difícil del Proceso y la que más dudas suscita, hasta el punto de suponer un retroceso en los fines revolucionarios. Si la victoria no alcanza a darse en ese plano, volveremos al fracaso tan temido y reiterado por los ensayos que le precedieron” (“24 de marzo”, 24/3/79: 8).

Finalmente, el *cartoon* publicado a propósito del cuarto aniversario también presenta sus ambigüedades que habilita diversas interpretaciones. Por un lado, la sonrisa de ambas señoras y la actitud orgullosa de la República con respecto a su hijo podría estar mostrando una mirada condescendiente con la marcha del “Proceso”. Pero, por otro lado, tanto la figura grotesca del “Régimen”, síntesis poco armónica entre la caricatura de Videla y la figura del niño, como así también la alusión al tema del diálogo, parecen habilitar otros sentidos. Es que, tal como se ha visto un poco más arriba, el tratamiento sobre la cuestión del diálogo político durante el videlismo fue ciertamente crítico, de modo que en ese contexto el parlamento dicho por la República tiene un sabor indudablemente irónico.

Puestas en perspectiva, estas cuatro viñetas nos muestran desde otra perspectiva el creciente desencanto y distanciamiento de Landrú con respecto al régimen militar así como los recursos ensayados para sobrevivir a la censura.

2.6. Pesimismo e incredulidad. Representaciones del gobierno militar antes del estallido de la guerra de Malvinas el espacio de Landrú

La tendencia hacia una creciente explicitación de crítica señalada anteriormente se va a hacer más evidente todavía durante el gobierno de Roberto E. Viola y en los breves meses transcurridos entre la asunción de Fortunato Galtieri y el estallido de la guerra de Malvinas. Entonces, aparecerán también menciones más evidentes a las internas de la corporación militar así como una mirada escéptica con respecto al futuro. El tema de la prometida apertura realizada por Viola y los impedimentos encausados por las facciones rivales dentro del propio gobierno ocuparán un lugar preferencial en la mirada del humorista.

El período que inaugura la presidencia de Viola en marzo de 1980 viene anticipado por un *cartoon* de Landrú publicado a pocos días de su asunción que ya desde su título, “Apertura”, alude a los intentos del general por impulsar el acercamiento a políticos y sindicalistas con miras a una pronta institucional. En ese *cartoon* Landrú caricaturiza, por primera vez, al flamante presidente sentado en un escritorio y, a sus espaldas, una puerta entornada sostenida por un colaborador que le pregunta: “¿Así está bien, general Viola, o la abro un poquito más?” (2/4/81: 8 Pol., en Imagen 53).³²⁰ Ciertamente, dentro de las internas militares Viola era uno de los principales exponentes de la línea “blanda” y, dentro de ella, impulsor del diálogo y el acercamiento a los sectores políticos y sindicales.³²¹

³²⁰ Antes que nada, conviene detenerse brevemente en la caricaturización del personaje. A diferencia de otras caricaturas de personajes políticos, la caricaturización de Viola ésta en esta y en otras viñetas sobrecargada en los trazos. La cabeza del militar es desproporcionadamente grande, sus rasgos menos infantiles y más duros. De inmensas orejas, nariz exageradamente grande torcida hacia un costado (lo que es más visible cuando el personaje está dibujado de frente), importantes ojeras, barba rasa y canosa, y unos poderosos bigotes que portan la expresividad, siempre seria y preocupada, del personaje. Otra peculiaridad de la caricaturización de Viola es que su cabeza suele ser aún más desproporcionadamente grande con respecto al cuerpo que en los otros personajes de la galería del humorista. Incluso, el tamaño relativo del personaje caricaturizado en el espacio de la viñeta es también más grande, por lo que su figura ocupa en el espacio un lugar desproporcionado.

³²¹ Y eso fue, precisamente, lo que intentó impulsar Viola a partir de su arribo al gobierno a fines de marzo de 1981, junto con una reorientación de la política económica de Martínez de Hoz. En efecto, Viola incorporó funcionarios civiles en su gabinete -siendo esa la primera vez que los civiles superaban a los militares- y estrechó filas no sólo con el radicalismo sino incluso con el peronismo reconociéndolo como “interlocutor válido”. Asimismo, llamó a una nueva ronda del diálogo político anunciando, finalmente, la elaboración del Estatuto de los Partidos Políticos -que, sin embargo, no se lograría hasta el año entrante. (Novaro y Palermo, 2005: 358).

Pero, la situación se tornaba por demás difícil y el breve gobierno de Viola estuvo signado por las presiones tanto por parte de los militares de la línea “dura” como de los grupos políticos que ahora se organizaban en una Multipartidaria. Así, ya a mediados de año la fragilidad de la situación del nuevo gobierno era motivo de comentarios públicos y la incertidumbre reinante, clima que es reflejada por Landrú en un *cartoon* que muestra la conversación de dos hombres en un bar, uno de los cuales sostiene que “*las cosas van mejorando. Hoy oí dos rumores menos que ayer*” (“Situación”, 26/6/81: 3 Pol.).

Flanqueado por la facción dura de los militares y por las crecientes presiones del arco político que, ya nucleado en la Multipartidaria profundizaba sus exigencias de democratización, Viola va a llamar al diálogo político recayendo en el ahora ministro del Interior Horacio Tomás Liendo la tarea de liderarlo. Y Landrú vuelve a recrear el tópico en sus viñetas, pero esta vez, a diferencia del diálogo llamado por el gobierno de Videla, mucho más desapercibidamente y siendo la aproximación al peronismo el tema sobresaliente: “*¿Entramos?*” Pregunta retóricamente un hombre a otro, invitándolo a la función especial de “*Encuentros cercanos del tercer tipo*”; y remata: “*Creo que se trata del futuro diálogo de Liendo con el peronismo*”. El título del *cartoon*, “Ciencia ficción”, no deja lugar a dudas sobre la incredulidad que despierta la convocatoria al peronismo por parte del gobierno (9/11/81: 5 Pol.).³²²

Como sea, la etapa violista fue vivida como un período de apertura y creciente movilización y participación partidaria y gremial. Y ese aumento participativo se expresó, asimismo, en una mayor presencia visibilidad de todas esas voces en las páginas de *Clarín*. Sin embargo, el humor gráfico de Landrú no fue muy permeable a reflejar la complejización de la escena política del momento y, salvo algunas excepciones³²³, su mirada siguió detenida fundamentalmente en los actores militares o en las respuestas de los actores civiles a los llamamientos militares.

Más allá de los fracasos rotundos de las estrategias y objetivos políticos de Viola, lo cierto es que su gobierno abrió, por un lado, el renacer de la actividad política que, sobre todo a partir de la organización de la Multipartidaria y el diálogo impulsado por el gobierno, otorgó un lugar público más destacado a las personalidades de la política y, por otro, alentó las expectativas de una democratización en el mediano plazo. Sin embargo, estas

³²² Sobre el diálogo político en esta etapa ver también “Invitación”, 24/8/81: 5 Pol., “Trago”, 10/11/81: 6 Pol., “Martín Pescador”, 19/11/81: 2 Pol., “Polémica”, 16/10/81: 8 Pol.

³²³ Ver, por ejemplo, “Contactos”, 14/7/81: 4 pol., “Receta”, 15/7/81: 3 pol., “Aureolas”, 8/7/81: 4 pol., “Partido”, 11/7/81: 8 pol., alusivas a las convocatorias impulsadas por la UCR que confluyeron en la creación de la Multipartidaria.

expectativas fueron acompañadas por un recrudecimiento de las presiones de los “duros” quienes, incluso contraviniendo la dirección tomada por el gobierno, en diversas declaraciones públicas aseguraron que el poder no sería traspasado (Novaro y Palermo, 2003). En medio de tantos y tan contradictorios pronósticos, *Clarín* publicó un *cartoon* de Landrú que tiene la virtud de jugar lúdicamente y a propósito de las conjugaciones verbales con dos significantes contradictorios: vota(ción) y bota, contraponiendo de este modo dos emblemas de los regímenes democrático y militar respectivamente y, aludiendo asimismo, a la falta de ejercicio democrático: ante un pizarrón en el cual ha escrito “*yo Voto, Tu Botas, el Bota, nosotros Botamos, vosotros Votáis, ellos Botan*”, el protagonista del *cartoon* reflexiona: “*¡Qué mala memoria! No me acuerdo cómo se conjugaba este verbo*” (“Conjugación”, 27/8/81: 5 Pol.).

En plena etapa de diálogo político, las esperanzas para una futura apertura democrática estaban totalmente frustradas, tal como lo expresa Landrú en una viñeta: “*Y colorín colorado, la veda política se ha terminado*”, contaba un abuelo a sus nietos sentados a su alrededor, dando lugar al comentario de un adulto, presuntamente el padre de los niñitos: “*Está contando un Contín*”. Jugando con el apellido del líder radical Carlos Raúl Contín —que dada la enfermedad de Balbín lo había reemplazado en la ronda de diálogos con el gobierno—, el *cartoon*, llamado “Cuento” (30/8/81: 6 Pol.) , mostraba hasta qué punto las promesas aperturistas de Viola no eran más que especulaciones ficcionales, carentes de asidero real. De modo similar, un par de semanas después Landrú se burlaba de las promesas de flexibilización política realizadas por el gobierno a través del comentario de un hombre a otro: “*Hay una mayor flexibilización política: no se permitirán manifestaciones políticas en la calle pero sí en las autopistas*” (“Adelanto”, 15/9/81: 3 Pol.).

Asimismo, *Clarín* publicó un *cartoon* de Landrú que escenificaba, de modo bastante crítico, las estrategias de algunos miembros de la facción “dura” de las Fuerzas Armadas de reconstruir la vida política reemplazando a los partidos políticos (considerados totalmente inadecuados y responsables de la debacle que había vivido la Argentina pocos años antes) por un Movimiento de Opinión Nacional (MON), una suerte de organización política no muy institucionalizada que, a pesar de que existían distintas versiones dentro de las facciones militares, se esperaba convertir en una base consensual para el régimen. En “Arma” (17/9/81: 4 Pol.). En efecto, Landrú dibujó a un científico explicando a un militar que la “*bomba neutrónica*” que había inventado y tenía en la mano “*destruye a todos los partidos políticos menos al MON*” (emulando a la famosa bomba “sólo mata gente”). Este *cartoon* revelaba sin tapujos una imagen contraria a la promovida por Viola.

Pocos días más tarde, Landrú hace explícita la existencia de feroces internas dentro del gobierno militar a partir de la imagen de Harguindeguy, uno de los principales exponentes de la línea “dura” y detractores del presidente Viola: “Cuando regrese Harguindeguy de Canadá –dice un locutor radial-, formulará nuevas declaraciones... Pronóstico del tiempo: se anuncian tormentas políticas” (“Informativo”, 25/9/81: 6 Pol.). Asimismo, Landrú va a exponer de modo contundente el plan del almirante Massera, quien desde la gestión de Videla venía disputando espacios de poder con el objetivo de crear una fuerza política que lo consagrara como presidente para lo cual había impulsado la creación de un medio de prensa –el diario *Convicción*- y había incluso puesto a trabajar a los miembros del “mini staff” de la ESMA. En un *cartoon* denominado “Cóctel”, Landrú recrea el trabajo de un barman, quien comunica la receta de su trago: “Una gota de peronismo, un chorrito de socialismo, una cucharadita de gorilismo, una pizca de nacionalismo y agitar bien. Creo que este trago se llama «Massera fiz»” (23/8/81: 7 Pol.).³²⁴

Dados estos antecedentes, no sorprende la publicación de algunos *cartoons* que muestran sin ningún tapujo, pudor ni restricciones la completa endeblez del gobierno. Tras haber escuchado en una radio que “Viola expondrá sus planes hasta 1984” [fecha institucionalmente prevista para el cambio de gobierno], un hombre comenta: “Yo me conformo con que exponga los de 1981” (“Coyuntura”, 5/10/81: 3 Pol.).

Ahora bien. Si los *cartoons* de Landrú no se privaron de ridiculizar la situación precaria en la que se encontraba el gobierno, tampoco dejó de mostrarse crítico con respecto al ala “dura” de las Fuerzas Armadas. Además del comentado *cartoon* sobre el MON, que deja realmente mal parados a quienes pretenden destruir a sus contrincantes, y en este caso la destrucción es entendida en términos físicos puesto que el científico porta una bomba, Landrú dibujó una larga hilera de personas haciendo “cola para hablar mal de Harguindeguy” (“Fila”, 15/10/81: 10 Pol.).

La enfermedad de Viola conocida a principios del mes de noviembre profundizó el clima de inestabilidad y la ola de rumores, conmocionando al entero sistema político y económico en donde llegó a influir incluso en la cotización del dólar (Quiroga, 1994: 339). La noticia también tuvo repercusión en el humor de Landrú, que devolvió desde las páginas de *Clarín* un fiel reflejo del clima reinante: “Todo volvió a la normalidad. La presión de Viola se cotizó a 14 de máxima y 8 de mínima” (“City”, 17/11/81: 13 Eco.). A propósito de este tema, llama la atención, por otra parte, que el humorista se haya animado a tomar como objeto de

³²⁴ Sobre las internas militares, ver también “Examen”, 12/10/81: 2 Pol., “Consulta”, 14/10/81: 2 Pol., “Ministro”, 20/10/81: 2 Pol., “Desmentida”, 27/10/81: 14 Eco., “Comandante”, 31/10/81: 2 Pol.

sus chistes la salud del presidente. Más aún, casi un mes más tarde, y luego de que se anunciara oficialmente cuál era el diagnóstico médico que aquejaba a Viola³²⁵, Landrú volvió a representar al presidente, ojeroso y alicaído, sentado en un consultorio mientras es auscultado por un médico, quien le dice: “*Diga Galtieri 33 veces*”. “*¿No le dije? Tiene una enfermedad política*”, remata uno de los personajes secundarios (“Diagnóstico”, 11/12/81: 8 Pol., en Imagen 54). De este modo, por otra parte, Landrú también se hacía eco de algunas conjeturas que circulaban entre los múltiples rumores sobre el futuro institucional (Quiroga, 2004) pero, además, ponía sobre el tapete de modo explícito a la figura que, desde tiempo atrás, venía trabajando dentro de las Fuerzas Armadas para destituir al presidente.

En efecto, desde mucho tiempo atrás Galtieri y la facción de los “duros” trabajan en el desplazamiento de Viola. Cuando el 21 de noviembre Liendo, ministro del Interior, asumió interinamente la presidencia para cubrir el cargo durante la licencia por enfermedad de Viola, los días del violismo estaban contados. Luego de intensas negociaciones y forcejeos internos, que dieron pie a una ola de rumores, el 22 de diciembre, gracias a un “golpe palaciego”, Galtieri asume la presidencia de la nación. Pocos días antes de que tal cosa ocurriera, un *cartoon* representa a una adivina mirando su bola de cristal, en cuyo interior se advierte la cara de Galtieri. “*Es curioso –comenta-. Cada vez que miro la bola de cristal aparece la cara de Galtieri*” (“Adivina”, 10/12/81: 16 Opi., en Imagen 55)³²⁶. Aunque faltaban aun doce días para el golpe interno que llevaría a Galtieri al poder, la interna ya aparecía claramente cocinada según lo exponían estos *cartoons* de Landrú.³²⁷ Ese mismo día, completando esta imagen de ascenso de Galtieri, en otro *cartoon* de Landrú, vemos a Viola comentando su problema: “*Si la moneda salía cara, renunciaba; si salía ceca, volvía a la Casa Rosada. Pero salió canto...*” (“Problema”, 10/12/81: 3 Pol.).³²⁸

La llegada de Galtieri al gobierno habilitó la profundización de esta línea temática en la obra de Landrú que muestra una suerte de vuelta atrás en los avances hacia la democratización que había intentado impulsar Viola. En efecto, en el breve lapso entre su asunción y el estallido de la guerra de Malvinas, *Clarín* publicó “Ahorro” (26/12/81: 4

³²⁵ El 20 de noviembre se anunció oficialmente que Viola padecía de una insuficiencia coronaria.

³²⁶ Vale decir que sobre Galtieri hay tan sólo una caricatura más: “Regreso”, 23/2/82: 3 Pol. (ver un poco más adelante).

³²⁷ Sobre esta etapa de enfermedad presidencial y rumores ver también “Abuelo”, 6/12/81: 4 Pol. y “Examen”, 12/12/81: 7 Pol. Este último es la única alusión al cambio de gobierno y recrea el padecimiento de un joven que ha sido aplazado en Historia por haber contestado que el día de los tres gobernadores fue el 11 de diciembre (aludiendo a Viola, Liendo y Galtieri).

³²⁸ Sobre la confrontación entre ambos líderes militares, ver también “Signo monetario”, 2/10/81: 10 Eco. y “Folklore”, 8/12/81: 3 Pol.

Pol.), *cartoon* en el cual, con ironía, Landrú representa a un militar de alto rango, genéricamente caracterizado, que declara ante periodistas que “¡Claro que va a haber elecciones presidenciales en 1984! Pero [que] para no incurrir en gastos sólo van a votar tres”, aludiendo de este modo a que en realidad será la Junta de Comandantes la que designe al nuevo presidente y, por tanto, desmintiendo su aseveración de que habrá elecciones.

Esta vuelta atrás, mostrada a partir del doble discurso de los militares, se articula con los objetivos del gobierno de Galtieri de refloatar el proyecto de creación de un partido oficial capaz de heredar el gobierno militar, sobre todo considerando la acuciante crisis económica en ciernes (Quiroga, 1994: 387), tema que Landrú recogerá en el espacio de sus viñetas. Así, en un diálogo entre dos militares que se desarrolla en el “Ministerio del Interior” y que refiere al abandono de una de las estrategias posibles para la democratización, uno comenta: “*Qué Multipartidaria ni Multipartidaria. ¿Y si probamos con un político probeta?*” (“Plan”, 2/1/82: 2 Pol.) mientras que, de modo similar, en otro *cartoon* un militar anuncia una “idea fantástica”: privatizar la Multipartidaria (“Propuesta”, 28/1/82: 5 Pol.), aludiendo de este modo, también, al retorno de los lineamientos de la política económica impulsada por Martínez de Hoz que la gestión de Viola había intentado revertir.³²⁹ Este abandono supone, asimismo, la ironía de que el diálogo político se ha transformado, a partir de la asunción de Galtieri, en monólogo (“Reportaje”, 18/1/82: 5 Pol.).

Con estas imágenes pesimistas, burlonas y mucho más directas en relación con los personajes del gobierno y de la corporación militar, llegamos a las antecámaras del estallido de la guerra con Gran Bretaña por las islas Malvinas, guerra que abrirá una nueva etapa en la vida política nacional y, consecuentemente, en el humor gráfico del diario *Clarín*.

3. Tiras y *cartoons* de la contratapa durante el régimen militar

A pesar de que en términos relativos las alusiones al devenir político de entonces en la contratapa son cuantitativamente poco relevantes, en su conjunto permiten reconstruir algunas grandes tendencias temáticas que muestran un panorama mayoritariamente de desencanto y desesperanza expresadas sobre todo a partir de la ironía, así como para la

³²⁹ Este retorno de la línea liberal de Martínez de Hoz será representada en otro *cartoon* en el cual Landrú dibuje nuevamente una caricatura (segunda y última) de Galtieri, quien aparece junto a Alemann, quien fuera miembro destacado del gabinete de Martínez de Hoz (“Regreso”, 23/2/82: 3 Pol.).

crítica de ciertos aspectos de la política gubernamental. Sin embargo, como se verá, no fue ésta la única perspectiva expresada en la contratapa de *Clarín* durante estos años.

3.1. La mirada crítica y desencantada de los humoristas de la contratapa

Si bien en términos generales las primeras alusiones críticas al régimen en la contratapa comenzaron al calor del clima festivo del Mundial, es posible encontrar previamente alguna que otra mención aislada en la obra de Fontanarrosa. En efecto, promediando el año 1977, el humorista rosarino muestra, con ironía, un cuadro de pesimismo ante la situación global del país: “*¿Qué espantosos los titulares del diario?*” comenta un personaje a otro que, con una expresión de amargura y desolación, sostiene un diario en sus manos. “*¡Y eso que son los titulares!* [responde el otro]. *¿Se imagina cómo serán los suplentes?*”, comenta otro con cara de suspicacia (12/8/77: 56). Que se trata de una referencia general sobre la Argentina queda entendido por los titulares que anuncia el diario: “violencia” y “terremoto” (en tal sentido, es de destacar que a fines del mes de noviembre un terrible terremoto azotó la provincia de San Juan dejando un importante saldo de muertos y heridos, tema que tuvo una amplia repercusión nacional y fue motivo de un viaje de Videla a la provincia para “inspeccionar” la zona de desastre).³³⁰

Pero fue, paradigmáticamente, el campeonato mundial de fútbol realizado en la Argentina en 1978, evento aprovechado por los militares de la junta para “exportar” la imagen de un país armónico, próspero y respetuoso de los derechos humanos, el contexto aprovechado por algunos humoristas para expresar imágenes diferentes a la oficial e, incluso, para contradecir las indicaciones impartidas a la población. Tal como se ha visto en el Capítulo 1, a través de su tira Caloi organizó una campaña para tirar papel picado en las canchas alentando la continuidad de una vieja tradición futbolera que por entonces era combatida por el poder a través de la popular figura del relator de fútbol Muñoz. Como se ha sugerido, esa campaña transformó el lenguaje del humor de una materia inerte y simbólica en una herramienta para la invitación a la acción y a la expresión del disenso en el marco de un clima fuertemente opresivo.

Más allá de este espacio explícitamente utilizado por Caloi para el disenso, es de destacar que otros humoristas, de modo mucho más tímido y esporádico, también aprovecharon el contexto “festivo” del mundial para expresar miradas de desesperanza y de

³³⁰ Asimismo, un poco más adelante, Fontanarrosa volverá a jugar con la idea de que el país está en crisis, al hacer decir a un joven, recurriendo evidentemente a la ironía, que *ahora* confía en el país (20/9/77: 44).

ácida ironía y para exponer imágenes provocativas con respecto al discurso oficial de los militares. Así, por ejemplo, tenemos un *cartoon* de Aldo Rivero que muestra a un hombre desolado, con la mirada perdida y el traje lleno de parches como forma de aludir al empobrecimiento que con la política económica de Martínez de Hoz venían experimentando amplias capas de la población. A ese hombre se dirige otro –objeto de la ironía expresada por el *cartoon*–, más optimista y evidentemente oficialista, diciéndole: “¡Vamos, hombre, cambiá esa cara! ¿Qué van a pensar los turistas que vienen al Mundial?” (23/5/78: 44, en Imagen 56). Asimismo, Fontanarrosa va a aprovechar el contexto del campeonato para mostrar la desazón, en este caso colectiva, en un *cartoon* que muestra a un hombre de los arrabales, con su guitarra y su mate en la mano, comentando: “Con este futo del Mundial de Folbo quedé entre confundido y desalentado... Al final resulta que somos un pueblo alegre” (29/6/78: 56, en Imagen 57). La actitud de desgano del personaje, así como la expresión de su rostro, contrastan evidentemente con su parlamento y por lo tanto la alusión a la alegría del pueblo no puede sino ser completamente irónica. Por su parte, Crist va a recrear los ensayos de dos asaltantes que intentan ponerse a la altura de las circunstancias considerando el próximo aflujo de turistas extranjeros: “¡Hands up!” ensaya uno, apuntando con su pistola, al otro que lo alienta: “Muy bien. Ahora en alemán. Pensá que para el Mundial viene de todo” (24/5/78: 48, en Imagen 58).

Finalmente, más allá de la campaña instando a tirar papelitos en la cancha, Clemente –y con él Caloi– tiene algo más para decir, a propósito del Mundial, sobre la situación del país y el descontento de la población en una tónica similar a la expuesta por Fontanarrosa: “¿Se acuerda que yo le dije que iban a salir un montón de «sociologizadores» con este asunto del mundial? Y ahí andan... tratando de descubrir ocultos significaos en los festejos callejeros. Y el significado es claro: los festejos son el resultado de la alegría que produce el fulbo. ¿Qué otra cosa se puede festejar?” (12/6/78: 44).

Esa sensación generalizada de pesimismo se va a reiterar hacia fines de 1979, pocos días después de la entrega de las “Bases...”, el tan esperado documento de las Fuerzas Armadas y que, tal como se vio, despertó la desilusión en amplios grupos de la sociedad. En efecto, en un *cartoon* publicado a fines de diciembre Rivero muestra a un hombre con una enorme y sonrisa evidentemente forzada en su rostro, y su traje lleno de parches, tocando el timbre ante una puerta en la que cuelga un cartel pidiendo “*dadores voluntarios de optimismo*” (28/12/79: 56, en Imagen 59).

Por otra parte, vale la pena mencionar algunas escasas alusiones contemporáneas a la política económica de Martínez de Hoz, las más significativas de las cuales van a tomar

como excusa la política económica para hablar de la situación política nacional. Así, por ejemplo, promediando 1978 Crist aprovecha el contexto de creciente liberalización de la economía impulsado por Martínez de Hoz para aludir, con evidente ironía, a la falta de libertad reinante: *“Hoy es un día muy importante para mi. Toda la vida luchando por un ideal, la libertad, y por fin se nos da. ¡Liberaron el precio de los autos!”* (10/6/78: 36, en Imagen 60). El efecto irónico se hace más evidente cuando se observa la caracterización de los personajes que protagonizan esta conversación: de actitud superada, vestidos con ropa cara y una expresión cínica en sus rostros y su postura corporal, estos hombres no parecen, en verdad, estar preocupados por la libertad en su principal sentido político sino únicamente en el sentido de la libertad del mercado.

Desde otra perspectiva pero con igual recurso, mucho después, y aprovechando el inminente recambio presidencial por el cual Viola reemplazará a Videla, Fontanarrosa recrea el siguiente diálogo entre dos hombres: *“Yo no me compro un auto importado por la cuestión de los repuestos. En una de esas después hay un cambio de gobierno, cambian las cosas...”*, reflexión que motiva que su interlocutor le responda: *“Mire, no se si usted es demasiado pesimista o demasiado optimista”* (Fontanarrosa, 20/1/81: 48).

Por su parte, y aludiendo desde otra perspectiva a la lluvia de productos importados en el país, Aldo Rivero recrea la llegada del nuevo año 1981 en la imagen de una cigüeña transportando al nuevo año que comienza, encarnado en un regordete bebé con rasgos orientales. La bolsa que lo recubre, y en la cual es transportado, lleva la inscripción *“Made in Taiwán”* (2/1/81: 52 en Imagen 61).

Sin embargo, a partir del fin de la presidencia de Videla, y fundamentalmente durante el violismo, cuando la crisis desatada por la política económica de Martínez de Hoz explotó con virulencia, muchos humoristas comenzaron a desplegar una revisión a su gestión al referirse, críticamente, al ex ministro. Fontanarrosa pinta con precisión cómo comienza a ser recordado Martínez de Hoz: *“Parece que se han puesto de moda los retornos: la vuelta de Superman, la vuelta de Tiburón, la vuelta de Alien... Pero lo más terrible en terror-ficción sería «La vuelta de Martínez de Hoz»”* (30/4/81: 56). Asimismo, es el primero en mostrar una suerte de balance, por cierto completamente negativo, de su gestión económica: *“Por primera vez admito que Martínez de Hoz ha fracasado. No logró fundir a todas las empresas”* (5/4/81: 51). De un modo similar, Caloi presenta la idea, sarcástica, del fracaso de Martínez de Hoz aunque abre también un resquicio nada desdeñable para la crítica a la sociedad: *“Ahora que no está más, todos le bajan la caña a Martínez de Hoz. ¡Qué piolas! Ahora es fácil. Todo el mundo anda diciendo que nos endeudó, que nos empobreció, que acabó con la industria nacional, que destruyó todo.*

Enseguida se advierte que nadie entendió su gestión. Lo que le faltó a Martínez de Hoz es tiempo. Una semanita o dos más... Todavía quedó alguna que otra cosita en pie (17/5/81. 60).

De todos estos *cartoons* resalta, sin embargo, por su crudeza y capacidad de síntesis, un *cartoon* de Aldo Rivero, que muestra a un actor ambulante anunciando, en un cartel colgado en la caja que le sirve de escenario, la obra que representa en su sexto año y que, emulando a “La lección de anatomía”, se denomina “*La lección de economía*”, autoría de Martínez de Hoz. Que la obra se represente en su sexto año supone que se estrenó en 1976, es decir, a partir del golpe de estado. Pero lo que verdaderamente conmueve de este dibujo es el retrato del actor: un hombre que de tan desnutrido está ya en piel y huesos, y cuya cara demuestra una desolación infinita (29/11/81: 64, en Imagen 62).³³¹

También existen en la contratapa de *Clarín* algunas referencias a ciertos aspectos puntuales del proceso político-institucional. Particularmente, el tema del diálogo político impulsado por Videla en su presidencia fue aprovechado ampliamente por Fontanarrosa, muchas veces trasponiendo el tema al ámbito privado³³² y en menor medida abordando más directamente el tema en el plano específicamente político. Así, por ejemplo, Fontanarrosa muestra en un *cartoon* el diálogo entre dos personajes a propósito de un tercero que, según dicen, no participa del diálogo político porque es sordo. Este *cartoon*, en principio totalmente anodino, posee sin embargo un aspecto interesante. El diálogo entre los personajes presenta la idea de que el tercero en cuestión es “*ajeno al sentir nacional*”, entendiéndose por tal, en primera instancia y hasta que se aclare su situación de sordera, como alguien perteneciente a alguna “*fracción*”. Por otra parte, es interesante reparar en las expresiones de los rostros de los tres personajes: los dos parlantes, por un lado, parecen temerosos, hablan por lo bajo, en secreto y miran con suspicacia y cierto temor al tercero, mientras que éste, lejos de parecer un minusválido, tiene una actitud corporal y una expresión en su rostro, verdaderamente agresiva y temeraria (29/3/80: 44, en Imagen 63).

³³¹ Ver otras alusiones a la política económica de Martínez de Hoz y sus consecuencias en Fontanarrosa 2/1/81: 52; 3/1/81: 44, 28/5/81: 56, 17/12/81: 64; Caloi, 18/5/81: 44; Aldo Rivero, 7/3/81: 44, Dobal, 10/12/81: 64, 31/3/81: 48 y 7/7/83: 60, 22/5/81: 52 y 27/5/81 (estos dos últimos casos incluyendo incluso una caricaturización del ex ministro); Crist, 1/6/81: 40 (en este caso, el *cartoon* refiere ampliamente al “ministro de economía” quien es, en un juego infantil, la encarnación de los malos. En este caso la alusión no es específica a Martínez de Hoz, pero en el contexto de las críticas generalizadas y a falta de protagonismo de Sigaut entre los humoristas –de hecho, sólo es mencionado en una oportunidad por Caloi a principios de abril de 1981- puede inferirse dicha conexión). Ver también Fontanarrosa, 22/7/82; Caloi, 17/7/82: 40.

³³² Así, por ejemplo, Fontanarrosa recrea, la conversación entre los miembros de una vieja pareja. El hombre, distraído y totalmente falto de interés, mira el diario mientras su mujer lo amenaza: “*¡Ahora te quiero ver! Durante años no me has dirigido la palabra. Pero ahora el gobierno llama al diálogo y no creo que te atrevas a desobedecer al gobierno*” (14/3/80: 52).

En definitiva, esta viñeta podría interpretarse en el sentido de las reticencias de los “duros” metaforizada como “sordera” ante las propuestas de apertura política.³³³

Por su parte, hacia finales de ese año, una viñeta de Rivero recrea a un anciano en harapos, encarnación del año que se va, esperando que las arenas del reloj terminen de anunciar su partida. Junto a él, otro hombre, también en harapos, le suplica con las manos juntas, como rezando: “*¡Quédese! Más vale viejo conocido que nuevo por conocer*”, expresando de este modo una mirada totalmente pesimista en cuanto al año nuevo que se anuncia (16/12/80: 64, en Imagen 64).

Ahora bien, también será motivo del humor el régimen político y las expectativas de democratización tan prometidas y escatimadas por los distintos voceros del régimen. Así, por ejemplo, a dos días de haberse realizado el Censo Nacional de Población y Vivienda, Clemente aprovechó para mostrar la disconformidad reinante con el régimen puesto que “*mucha gente se creyó que eran elecciones*” (24/10/80: 64). Y ya el día de la asunción de Viola, Caloi retoma el tema de la falta de uso de las instituciones democráticas al hacer decir a Clemente, a propósito del cambio presidencial, que empieza la “*segunda ronda*”, preguntándose si “*así era el ballotage*” (29/3/81: 64). Por su parte, Fontanarrosa muestra, en pleno gobierno violista, a un hombre, entrado en años, leyendo el periódico y lamentándose: “*¡Qué despasejo es el reparto de posibilidades en el mundo! Para algunos tanto y para otros nada. En Francia, en menos de un año, han votado en tres elecciones*” (8/7/81: 44: 56).³³⁴

Promediando el año 1981, en una conversación especular Clemente se pregunta a sí mismo con cara de abatimiento y cierta vergüenza cómo anda, y se responde que anda cómo el país, es decir, que está “*consustanciado con el Proceso*” (23/6/81: 53, en Imagen 65). Y esa mirada pesimista se reiterará, hacia fines de año, en la obra de Dobal, uno de cuyos personajes tilda de “*fanfarrón*” a quien dice estar “*muy bien*” (19/11/81: 64) y asimismo en la de Fontanarrosa, que crea un personaje que acude al oculista porque le “*lloran los ojos*” y en vez de ser mandado a cambiar de anteojos, le recomiendan que cambie de país (26/11/81).

Por su parte, el violismo se va a anunciar en una viñeta de Caloi según la cual, “*si la selección de fulbo está maradonada [por el jugador Diego Armando Maradona] ... ¿Los argentinos a partir de marzo cómo vamos a estar? ¿Violados?*” (2/12/80: 64).³³⁵ Por su parte, Crist va a anticipar, con un *cartoon* publicado a inicios de noviembre, el golpe palaciego que Galtieri

³³³ Sobre el diálogo político en Fontanarrosa, ver también 30/3/80: 64, 3/4/80: 52, 23/6/80: 44, 3/9/80: 64. También hay referencias al diálogo en Dobal, 28/3/80: 53, Viuti, 10/4/80:64, 12/4/80: 52, 13/4/80: 64, 14/4/80: 48, 15/4/80: 64, 16/4/80: 64, 17/4/80: 64, 18/4/80: 64, y 19/4/80: 48, 18/8/81: 32.

³³⁴ Sobre las expectativas de futuras elecciones, ver también Fontanarrosa, 30/11/80: 64.

³³⁵ También Dobal tematiza la asunción de Viola, 30/3/81: 48.

planeaba para destituir a Viola. Allí, un hombre avergonzado comenta: “*Mi ignorancia en materia cinematográfica me lleva a meter la pata frecuentemente. Yo creía, por ejemplo, que «El Golpe» era una película boliviana*” (8/11/81: 64) -aludiendo al régimen del recientemente depuesto Luis García Meza Tejada-. Y el mismo día de la asunción de Galtieri, un *cartoon* de Fontanarrosa recrea el diálogo entre dos turistas, uno argentino, con respecto a la existencia de más de un presidente en la Argentina refiriéndose a Viola, Liendo y Galtieri (12/12/81: 48).³³⁶

El año 1981 se cierra aludiendo al contexto político y las fallidas expectativas de democratización. Así, a propósito de los brindis y deseos de fin de año y jugando con distintos significados de la palabra voto en tanto sinónimo de deseo y conjugación del verbo votar, una tira de Viuti pone en boca de su personaje oficinesco, Teodoro, el deseo de “hacer votos” *para* “hacer votos” -es decir, para votar en el año 1982- (31/12/81: 11, en Imagen 66). Algo similar había dicho pocos días atrás de Fontanarrosa al plantear, a través de uno de sus personajes, lo sugestivo de mensaje del presidente norteamericano Ronald Reagan, quien había formulado “votos” por el éxito del nuevo gobierno argentino: “«*Votos*» dice...” comenta el personaje con perplejidad y entusiasmo (27/12/81: 44). Asimismo, Rivero representa la falta de libertad reinante mediante un libro de quejas que dibuja en brazos de la estatua de la libertad (Rivero, 1/11/81: 60). Por su parte, el linyera de Tabaré reflexiona: “*Algunos piensan que la solución es un gobierno fuerte. Otros piensan que la solución es un gobierno democrático. A lo mejor, lo que hay que hacer es conjugar intereses y crear una democracia fuerte*” (Tabaré, 16/12/81: 56).

Durante el breve mandato de Galtieri, la tónica en la contratapa de *Clarín* sigue un comportamiento semejante al descrito, aunque comienzan a aparecer mayores referencias a la apertura política³³⁷, la Multipartidaria³³⁸ y el proyecto militar de creación de un Movimiento de Opinión Nacional³³⁹. Asimismo, surge tempranamente la idea de que el nuevo gobierno “*en el fondo es lo mismo*” (Caloi, 3/1/82: 44) junto con las miradas desalentadoras sobre la sociedad y la vida institucional nacional.³⁴⁰

El mismo día en que *Clarín* informa sobre el estallido del conflicto bélico con Inglaterra, apareció en el diario una tira Tabaré en la cual Diógenes reflexiona, a propósito de que el linyera dijera que no se puede vivir de recuerdos, que “*en esta época, hasta los malos*

³³⁶ Sobre la crisis presidencial y el recambio de Viola a Galtieri ver también Crist, 4/12/81: 52 y Fontanarrosa, 18/12/81: 60.

³³⁷ Ver, por ejemplo, Fontanarrosa, 5/2/82: 44, 14/2/82: 48, 27/2/82: 52.

³³⁸ Ver, por ejemplo, Fontanarrosa, 12/1/82: 48.

³³⁹ Ver, por ejemplo, Fontanarrosa, 12/2/82: 52, 19/8/81: 48.

³⁴⁰ Ver, por ejemplo, Dobal, 11/12/81: 60 (del día previo a la asunción de Galtieri), Viuti, 2/1/82: 36 y Tabaré, 14/1/82: 44.

recuerdos te levantan el ánimo” (2/4/82: 56). Así, el humor gráfico de la contratapa recibe la llegada de la guerra en un contexto de evidente pesimismo, escepticismo y desazón.

3.2. Una voz discordante: el nacionalismo tradicionalista de Dobal

Sin embargo, es interesante destacar que esta tendencia de los humoristas de la contratapa hacia el desencanto y la crítica, si bien mayoritaria, no fue universal. Ciertamente, durante este período, Dobal, a partir de su mirada nacionalista y tradicional, comenzó a desplegar *cartoons* que, sin alabar ni mencionar directamente al gobierno militar, se encargaron de exaltar la grandeza de la patria a partir de un universo de valores y una estética del todo compatibles con el discurso oficial. En efecto, a partir de 1976 y hasta 1981 *Clarín* publicó cada 25 de mayo viñetas de Dobal exaltando la fecha patria mediante el dibujo de símbolos nacionales como mapas, banderas y escarapelas junto con palomas de la paz surcando el cielo y representaciones del Cabildo, a lo que se sumó la reiteración de una de las estrofas del himno nacional: “Y los libres del mundo responden, al gran pueblo argentino salud...”³⁴¹ Esa frase, por un lado, enarbola una supuesta libertad característica del ser nacional y, por otro, se empeña en mostrar la existencia del reconocimiento de esa esencia por parte de otras naciones, precisamente en el momento en que los militares del gobierno se empeñaban en difundir la idea de la existencia de una campaña “antiargentina” orquestada en el exterior para difamar al gobierno (ver Imágenes 67 y 68).

De un modo similar, aparecieron *cartoons* festejando, a propósito del día de la bandera, valores tales como la “libertad”, la “civilización” y la “justicia” (20/6/78: 32), la “grandeza de la Patria” (20/6/79: 52) y de la “Nación” (20/6/81: 32), mostrando a pulcros ciudadanos portando la escarapela argentina y alzando emocionados su mirada –incluso con lágrimas en los ojos– para admirar la bandera nacional (en Imagen 69³⁴²) así como enormes banderas argentinas cuya sombra baña todo el territorio nacional (en Imagen 70).

Asimismo, la obra de Dobal contribuyó, de cierta forma, a generar la idea de cierta normalidad durante el período de mayor represión y censura. Así, por ejemplo, la aparición de algunas referencias a la conscripción militar (15/5/77: 48, 1/6/77: 48) y a la popularidad de los desfiles militares (9/7/77: 40, 9/7/80: 56) contribuyeron a crear esa imagen.³⁴³

³⁴¹ Ver *cartoons* publicados los días 25/5/76: 32, 25/5/77: 44, 25/5/78: 40, 26/5/79: 52, 25/5/80: 64, 25/5/81: 32.

³⁴² Nótese, por otra parte, la composición tradicional de esta familia.

³⁴³ Ver también alusiones aduladoras de la celebración de eventos internacionales en el país, utilizados por el régimen como pantalla para dar una imagen de normalidad, tales como el Congreso Mundial del

Por otra parte, a diferencia de las expresiones de crítica, denuncia y desencanto que, junto con un nacionalismo popular ensayaron, aun esporádicamente, los otros humoristas a propósito del Mundial de fútbol de 1978 (sobre los distintos tipos de nacionalismo en la obra de los humoristas, ver Capítulo 5), Dobal aprovechó la ocasión para insistir en sus *cartoons* con una profusa serie de expresiones patrióticas que, si bien no articularon de modo explícito ni implícito elementos del discurso oficial, fueron altamente compatibles y acordes con el mismo³⁴⁴ (ver, por ejemplo, Imágenes 71 y 72).

En suma, si la tónica predominante en la contratapa de *Clarín* durante las presidencias de Videla, Viola y los inicios de la de Galtieri reflejó, de modo dosificado pero contundente, una imagen crítica, escéptica y desencantada, la obra de Dobal se alzó como una voz discordante al presentar un panorama totalmente divergente y que, de algún modo, por cierto indirecto, fue compatible con el discurso oficial.

3.3. Una ventana siempre abierta: censura, represión y clausura política en el humor

A pesar de las crecientes restricciones a la libertad de expresión y sus consecuencias en la producción de los humoristas, se destaca a lo largo de todo el período un larga serie que aborda con mucha libertad precisamente esas restricciones a través del tema de la censura a la cultura y que involucra a todos los humoristas del diario. Esa serie arranca en verdad en el momento mismo de la nacionalización de la página de humor aunque se torna más insistente a partir del gobierno de Isabel.³⁴⁵ Lo que es destacable en el marco del isabelismo y más aún del régimen militar es que la misma no sólo no se detuvo sino que tampoco cambió esencialmente sus características.

Un primer paquete temático está dado por las escenificaciones irónicas con respecto a la censura cinematográfica y Fontanarrosa es su cultor por excelencia (“*¡No es verdad que mis películas sean simplemente pornográficas!* [comenta un joven y moderno director de cine]. *Son también de suspenso. Hasta último momento no se sabe si nos van a dejar exhibirlas*” –

Agua y el Congreso de Otorrinolaringología (14/3/77: 36 y 17/3/77: 44 respectivamente) así como otra alusión al Congreso Mundial del Cáncer 5/10/78: 60.

³⁴⁴ 30/5/78: 52, 1/6/78: 36, 2/6/78: 40, 3/6/78: 32, 6/6/78: 40, 8/6/78: 40, 10/6/78: 36, 14/6/78: 36, 16/6/78: 48, 18/6/78: 44, 19/6/78: 44, 21/6/78: 44, 22/6/78: 40, 23/6/78: 40, 24/6/78: 36, 25/6/78: 48, 26/6/78: 36, 27/6/78: 48, 28/6/78: 44, 29/6/78: 56, 30/6/78: 64, 1/7/78: 40, 2/7/78: 60, 9/7/78: 60, 10/7/78: 48.

³⁴⁵ Ver, por ejemplo, alusiones previas al “Rodrigazo” en la contratapa en Ian, 12/4/73:51, 17/7/73:34, 11/7/74:22, Fontanarrosa, 30/9/74: 38, 2/11/74: 26, 22/3/75. En cuanto a Landrú, ver por ejemplo “Inmoral”, 6/12/73: 17 Inf. Gral., “Censor”, 17/9/74, “Moralista”, 14/11/74: 16 Inf. Gral., “Presentación”, 13/12/74: 18 Inf. Gral. (estas últimas tres específicamente sobre la figura de Miguel Paulino Tato).

Fontanarrosa, 15/1/77). Incluso aparece uno de sus personajes explicitando que no quiere tener problemas con la censura, por lo que decidió realizar una escultura femenina sin senos para ahorrarse el problema (3/8/79: 56).³⁴⁶

Además de estas referencias al acto de censurar, muchos humoristas van a realizar críticas y hasta burlas a la figura del censor mismo. En la pluma de Rivero, por ejemplo, este personaje aparece encarnado en un hombre mayor que se prepara para asistir a la comisión de censura tomando una ducha vestido con un prolijo y pulcro traje (18/12/80: 64, en Imagen 73).³⁴⁷ En otro ejemplo, esta vez muy crudo, el dibujante representa la caricatura de un censor que se suicida en la puerta de su oficina ahorcándose con un rollo de película y portando una enorme tijera en su mano (16/11/81: 52, en 74).

Landrú, por su parte, retrata la figura del censor en un *cartoon* en el cual un canillita promociona la aparición de una revista que tiene incorporado un “*censor a todo color*” (“Semanario”, 5/9/80: 29 Inf. Gral., en Imagen 75) y que alude a la reciente censura de la revista *Radiolandia*. Allí se observa la cara de un hombre que se asoma por encima de la revista, en cuya tala se expone la imagen de una sonriente joven en paños menores, y cuyos ojos no pueden desviarse de su imagen contraviniendo de ese modo su propia función represora.³⁴⁸

Tabaré también participa de la parodización del rol del censor a través de un monólogo del linyera que reflexiona sobre la composición de la comisión de censura para concluir exaltado que si es mixta implica nada menos que el encuentro entre hombres y mujeres en horas de trabajo en lugares cerrados para ver y oír cosas reproducibles (29/10/81: 60). Esta imagen desvirtuada se completa con otra en la cual el personaje confianza que le encantaría trabajar como censor: “¡Es bárbaro! Es como trabajar de crítico sin tener que escribir la nota...”, a lo que Diógenes agrega la ventaja que se evita el riesgo de ser censurado (1/11/81: 48).³⁴⁹

³⁴⁶ Ver también Fontanarrosa, 9/9/77: 56, 11/11/78: 40, 4/6/79: 48, 23/3/79: 60; 28/8/79, 8/1/80: 60, 4/11/81: 52.

³⁴⁷ Sobre la figura del censor ver también Caloi, 8/12/79: 52

³⁴⁸ Un ejemplo parecido, ambientado en la Feria del Libro, presenta a un vendedor aconsejando la compra de un libro “*que lleva a un censor dentro*” (“Feria del Libro”, 29/3/81: 32 Inf. Gral.). En cuanto al recurso de referir a productos que vienen con un censor incorporado, un *cartoon* de Rivero reconstruye el diálogo entre un vendedor que anuncia a su potencial cliente los beneficios de una máquina de escribir que viene con un censor automático (17/1/81: 40).

³⁴⁹ Ver otras referencias en esta tónica en la tira del 3/11/81: 60. Y ver otras referencias a la censura en Tabaré en 27/10/81: 52, 28/10/81: 52, 31/10/81: 48, 2/11/81: 48, 4/11/81: 52, que refieren fundamentalmente a la censura en el ámbito de la música, los libros, el cine y la televisión.

Otra línea de abordaje del tema de la censura, que será recurrente, tiene que ver con el empleo y la construcción gráfica de sus signos. Así, por ejemplo, un *cartoon* de Crist se construye a partir de un panel que sólo muestra un enorme manchón color negro y un parlamento que dice: “*Este era un chiste bueno, pero lo autocensuré*” (18/8/80: 52, en Imagen 76). De modo parecido, Caloi también alude a la censura del oficio del humorista en una tira en la cual Clemente expresa: “*¿Quiere que le diga la verdad? El humor político en la Argentina no existe. ¿Sabe la de ideas que se me ocurren con las cosas que pasan aquí? Y no termino de resignarme a que no puedan salir. Y pa peor yo no tengo tubo... si nó por lo menos me podrían jamar y yo se las cuento por teléfono*” (29/12/81: 56).

Asimismo, Caloi construye una serie que lleva en su primer recuadro una faja que aclara que se trata de una “tira intervenida” en donde Clemente intenta seducir al interventor ofreciéndole aceitunas verdes (9/6/80: 52, en Imagen 78).³⁵⁰ Crist, por su parte, retoma la idea de autocensura a través del retrato de la cara de un hombre lleno de fajas de censura que te tapan los ojos y la boca, en las nubecillas de diálogo y hasta en la ropa, a pesar de lo cual logra expresar su preocupación: “espero no comprometer a nadie” (19/3/82: 56, en Imagen 79).³⁵¹

Como puede verse, se trata de una serie muy nutrida y en la que participan prácticamente todos los humoristas. La misma se despliega sin variaciones durante todos los años de la represión, incluso después de la guerra de Malvinas. En todo caso, las evoluciones que se observan se encuentran ya en el clima transicional, en donde por un lado se hace explícita la responsabilidad del gobierno militar en la cuestión de la censura y por otro se tematizan las consecuencias del inminente levantamiento de la censura para la actividad intelectual y cultural. En el primer caso el ejemplo está dado por un *cartoon* de que representa a un militar del ministerio del Interior diciéndole a un grupo de voceros que “*en nuestro país hay libertad de pr*” (“Prensa”, 10/12/82: 8 Pol.) dando a entender que se trata entonces de una falsedad. El segundo está dado por una viñeta de Crist publicada ya durante el gobierno de Raúl Alfonsín en la cual un personaje reflexiona: “*Ahora no hay censura, uno puede expresar sus ideas, discutir. Hmm... no me gusta nada. ¡Hay que pensar!*” (30/12/83: 48).

³⁵⁰ Esta serie de la “tira intervenida” con la faja continúa hasta el 19 de ese mes, recreando la faja de censura en el primer pictograma de cada tira. Ver 13/6/80: 60, 14/6/80: 44, 15/6/80: 64; 16/7/80: 64; 17/6/80: 60 y 19/6/80: 64. Ver otras referencias en Clemente al problema de la censura y la autocensura en 6/1/82: 56, 7/1/82: 44, 8/1/82: 52, 9/1/82: 32, 10/1/82: 52, 11/1/82: 40, 12/1/82: 52, 14/1/82: 44, 5/5/82: 56 y 6/5/82: 48.

³⁵¹ Otras referencias en Crist a la censura en 6/4/82: 64, 10/4/82: 36.

Secundariamente, y de modo más esporádico, los humoristas han tocado también de modo bastante explícita la problemática de las restricciones a la actividad política e incluso a la represión en ciernes. Caloi, por ejemplo, se da el gusto de realizar a través de su tira unas elecciones que convocaron a los lectores para elegirle nombre a la hija de Clemente. Esa serie se inicia con un *cartoon* en el cual Clemente le propone a Mimi, madre de la criatura, llevar a cabo las elecciones y ella contesta, explicitando el riesgo: “¿No entiendo bien si lo que se propone es ir en cana, entrar en la Multisectorial o proponerle un nombre a la nena?” (20/9/81: 60). Al día siguiente, las alusiones se vierten directamente en contra de los militares: “Yo no estoy de acuerdo con eso de convocar a elecciones por la nena, Clem. Si queremos que ella sea presidente, hagámosle seguir la carrera militar” (21/9/81: 44). La tira va avanzando en la tematización del tipo de régimen, oponiendo el *golpe* con la votación en un diálogo entre la pareja:

“¿Y a vos, que nombre pa’ la nena te gustaría que gane en las elecciones, Mimi?”

“Y, no sé, es muy difícil. A mí me gustaría que sea un nombre cálido, que refleje su dulzura y su inocencia. Pero claro; a la vez tendría que ser un nombre que no pase inadvertido fácilmente, un nombre que pague el golpe”

“¿Qué pague el golpe?» [dice Clemente alarmado] “Y y pa’ qué vamos a elecciones, entonces?” (23/9/81: 56).

En los días siguientes la pareja descarta la realización de elecciones concertadas y se propone llevar a cabo “elecciones libres, sin proscripciones ni condicionamientos” (24/9/81: 52) – emulando la postura del justicialismo en el marco del GAN en 1972-1973. Y arengan a la gente a votar: “¡Vote! ¡Aproveche! Quien le dice que capaz esta es la última oportunidad” (25/9/81: 48) y unos días más tarde Clemente rememora que “¡Era lindo esto de votar! ¿Eh? De elegir por uno mismo. Yo he descubierto que la gente tiene unas ganas bárbaras de elegir, de decidir, de participar...” (28/9/81: 48).³⁵² Esta larga serie es un ejemplo más, junto con la del papel picado en el contexto del Mundial, que muestra las posibilidades del humor gráfico de participar activa e interactivamente con el público y los lectores instándolos a hacer determinadas acciones declaradamente encontradas con la política del régimen: tirar papeles en la cancha cuando se pedía mostrar la imagen de un país limpio y civilizado en un caso, y participar en elecciones “libres y soberanas” en medio del régimen dictatorial, la veda y la proscripción política.

Asimismo, se destaca durante la dictadura la publicación de algunas alusiones, aunque aisladas, a la veda política: “Pero mi hijo se ha volcado ahora de lleno a su real vocación

³⁵² El despliegue de la temática es retomado en octubre. Ver, 9/10/81: 48, 11/10/81: 64, 25/10/81: 60. Y en diciembre son comunicados los resultados de la votación, en donde salió ganador el nombre de Clementina, secundado por el de María Eva. Ver 7/12/81: 44, 8/12/81: 64, 9/12/81: 48 y 10/12/81: 64.

política: es candidato a vicepresidente de la Comisión de Bochas del Club Social y Deportivo Tendón y Gloria” (Fontanarrosa, 22/2/77: 36, en Imagen 79) argumenta una bienuda señora de alto peinado a un hombre igualmente aristocrático exponiendo irónicamente la extrema reducción del espacio para la participación política. Desde otra óptica, Caloi alude en algunas ocasiones a la reinante falta de posibilidades de opinar (12/3/81: 6418/9/81: 64), menciones paradójicas puesto que está opinando en sus tiras sobre la falta de oportunidades para opinar. Landrú, por su parte, muy pocos días después del golpe militar va aludir a la clausura mediante un cartoon titulado precisamente “Política” en el cual la secretaria de un interventor universitario le avisa tiene una llamada telefónica de su madre política, llamada que el funcionario rechaza alegando: “*Dígale que ha sido suprimida*” (3/4/76: 14 Educ.).

Landrú también va a hacer algunas menciones a las prohibiciones que se vertieron sobre el movimiento obrero recreando, por ejemplo, la reunión entre unos cabizbajos obreros y el gerente de una empresa en donde éste comunica que “*los cité únicamente para notificarles que se han prohibido las medidas de fuerza [por lo que] las palabras huelgan*” (“Fábrica”, 5/4/76: 6 Eco., en Imagen 80).³⁵³

Más aun, en el espacio humorístico de *Clarín* hubo lugar para algunos chistes más o menos explícitos referidos a los efectos de la represión. Así por ejemplo, un *cartoon* de Landrú muestra a una atemorizada rata en un juzgado solicitando, ante la compasiva mirada del juez, un recurso de amparo en un *cartoon* que se llama precisamente “exterminio”, título que si por un lado refiere obviamente a las campañas de desratización llevadas a cabo en la ciudad de Buenos Aires, viene también a emular el verbo elegido por el discurso militar para referir a los objetivos a encauzar en contra de la “subversión” (3/6/76: 13 Inf. Gral., en Imagen 81).³⁵⁴ Una idea similar va a ser expuesta mucho después en un *cartoon* de Dobal, que muestra la conversación entre tres ratas a propósito de las campañas de exterminio de roedores que en este caso planean, con enojo, una protesta a través de

³⁵³ Otras menciones a la prohibición de reuniones gremiales en “Invitación”, 16/8/76: 4 Pol., “Permiso”, 25/9/76: 10 Grem., “Problema”, 27/12/80: 5 Pol.

³⁵⁴ Otras menciones de Landrú a los recursos de amparo pueden verse en “Alumnos”, 24/10/76: en la primera página de la Guía de la Enseñanza, que expone las amenazas de unos niños que elucubran pedir un recurso de amparo ante un cartel que promete que “en un futuro próximo se llegaría a los 200 días de clase”; “Pavo”, 28/12/77: 18 Inf. Gral., que expone la problemática de un pavo navideño que ha de asarse para las fiestas. Como puede apreciarse, salvo el *cartoon* de la rata, que parece mucho más efectivo en cuanto a su poder de denuncia puesto que muestra a una inofensiva y atemorizada ratita acudiendo a pedir ayuda ante un juez, estos otros ejemplos tienden a banalizar absolutamente la problemática de los desaparecidos y de los intentos de sus familiares por hallarlos.

pancartas que llevan inscrito: “Basta de persecución”, “Coto a la represión” (2/2/82: 48, en Imagen 82).

Pocos días más tarde, el humorista dibuja a un hombre atemorizado, de cuya cabeza emanan gruesas gotas de sudor, resoplando con alivio al leer en un documento que no figura en las listas negras (“Sanciones”, 24/6/76: 2 Pol., en Imagen 83). Asimismo, el humorista va a construir un *cartoon* referido a la solicitud de habeas corpus que se publicó precisamente al día siguiente del anuncio pedido de habeas corpus de 400 desaparecidos realizado por la corte suprema el día anterior.³⁵⁵ Sin embargo, en este caso la referencia es completamente banal puesto se construye a partir de los conflictos limítrofes por la construcción de la represa Yaciretá-Apipé (“Abogado”, 21/4/77: 4 Pol.).³⁵⁶

Llama la atención que la censura y la represión no hayan obturado este campo temático que abordó, precisamente, la censura y la cara visible y pública de la represión política a través de un conjunto de chistes que revierten precisamente contra la moral en nombre de la cual fue justificada esa censura y en contra de los mismos moralistas, cuya figura paradigmática es la del propio censor. Una de las razones para que esto haya sido así, además de la comentada invisibilidad del humor gráfico a los ojos de la censura, puede deberse a que la publicación de chistes en el marco de la censura y la represión puedan haber sido de alguna manera funcionales a la política represiva del gobierno dado que ambiguamente favorecían la falsa impresión de que había canales para libre expresión de los ciudadanos al tiempo que reforzaban la advertencia de que dichos canales en verdad no estaban habilitados.

4. El humor reprimido

A lo largo de este capítulo, ha podido verse que existieron diferentes tiempos y recortes temáticos en las críticas realizadas al gobierno de Isabel Perón por parte de Landrú y de la línea editorial de *Clarín*. En efecto, ante el largo silencio editorial, la obra de Landrú se constituyó, a pesar de las restricciones impuestas por la censura, en el único espacio estable del diario firmado en donde se ejercitó una dura crítica al gobierno que contribuyó,

³⁵⁵ Al respecto, *Clarín* informaba: “La Corte Suprema de Justicia resolvió librar oficio al Poder Ejecutivo a fin de que éste intensifique la investigación sobre el paradero y situación de alrededor de 400 personas desaparecidas, cuyos letrados iniciaron recurso de habeas corpus y no están registrados como detenidos” (20/4/77: 12 Pol.). Ese pedido tuvo amplia difusión puesto que dentro del grupo de desaparecidos el dirigente sindical Oscar Smith.

³⁵⁶ Otra referencia a los hábeas corpus en “Éxodo”, 2/10/77: 6 Pol.

asimismo, a su desestabilización. En tal sentido, tal como se vio, el humorista encontró como recurso principal para construir sus viñetas críticas la selección de temas escandalosos, la exposición de artilugios y manejos autoritarios y la defenestración del círculo íntimo de personas que involucraban directamente a Isabel, a partir de lo cual pudo rodear la figura presidencial y responsabilizarla por el cauce de los acontecimientos sin nombrarla directamente ni caricaturizarla.

En cambio, los humoristas de la contratapa se mostraron mucho más cautos y produjeron o publicaron bastante poco con relación a la crítica situación político institucional, aunque mostraron miradas de desconcierto y desencanto y denunciaron la ola de rumores sobre el presunto golpe de estado.

A partir del 24 de marzo la producción humorística relativa a la política se desacelera abruptamente, lo que es relativamente más impactante en las producciones de la contratapa, en donde prácticamente desaparecen las referencias a la política nacional. A partir de entonces, si bien se observó en un principio una suerte de sincronización entre la obra de Landrú y el tono laudatorio y expectante de la línea editorial del diario, pronto ambos discursos tendieron a desencontrarse siendo que el de Landrú precedió con creces al resquebrajamiento del consenso brindado por *Clarín* al proyecto político del llamado "Proceso" que recién se hará evidente a partir de la guerra de Malvinas.

Esta tendencia tuvo, sin embargo, una excepción en lo atinente al desencantado y crítico punto de vista de ambos discursos (y también del de los humoristas de la contratapa) con respecto a Martínez de Hoz y su política económica. En este caso, es llamativo cómo ambos registros concuerdan tanto en sus perspectivas como en sus tiempos, siendo que las críticas se alzan claramente a partir de fines de 1976 y principios de 1977, cuando Martínez de Hoz revela a través de sus medidas de política económica la orientación financiera de su plan.

Con respecto a la tendencia crecientemente crítica de Landrú hacia el gobierno, vale decir que la misma no implicó el abandono de algunas menciones aduladoras y de apoyo al régimen, tal como ha podido verse, por ejemplo, a propósito del primero de los aniversarios del golpe de estado, que coincidió con la manifestación de los primeros distanciamientos críticos.

Un comentario aparte merece la introducción de caricaturas de figuras del gobierno en la pluma de Landrú. Tal como se ha visto, el primero en aparecer caricaturizado fue el ministro de economía de Videla, Martínez de Hoz, cuya caricatura se sostuvo a lo largo de

todo el período y sobre la cual fueron creciendo los niveles de degradación tanto en lo que hace a las referencias de su personalidad como así también a sus rasgos físicos. Como se sugirió, dada la prohibición que pesaba sobre los humoristas de caricaturizar a las figuras del elenco presidencial, podría interpretarse que Martínez de Hoz constituyó la vía encontrada por el humoristas para golpear al gobierno aunque también es preciso hacer la salvedad de que el apoyo selectivo era posible y más aún, que la línea editorial del diario comenzó a criticar abiertamente la política económica no obstante lo cual mantuvo un apoyo explícito a los objetivos político institucionales del régimen.

Asimismo, es preciso considerar que no necesariamente la caricaturización de un personaje implica una crítica a su referente o, en todo caso, no necesariamente implica una crítica directa. Dada la naturaleza polisémicas del lenguaje humorístico, lo más posible es que se presente una situación ambigua. Un claro ejemplo, está constituido por la primera caricatura de Videla publicada por *Clarín* el 24 de marzo de 1979 es ambigua: a primera vista puede parecer elogiosa pero detrás de los elogios, tal como se sugirió, emerge un posible sentido crítico en tanto y en cuanto se espera que en su tercer año el régimen ya haya mostrado síntomas de madurez.

Ahora bien, si Landrú fue cauto con respecto a la figura de Videla, no lo fue así con relación a la de Viola y menos aún lo será, como se verá en el capítulo siguiente, con la de Bignone. Los motivos por los cuales algunas caricaturas son más denigratorias que otras pueden ser múltiples y variados. Sin embargo, posiblemente juegue en tal determinación la solidez o debilidad del poder político del sujeto en cuestión. Abonando a esta idea, es llamativo durante este período que Landrú construye aun menos caricaturas de los exponentes de la línea “dura” del Ejército y que las caricaturas de Videla aparecen tardíamente, cuando ya su poder se ha resquebrajado, y si las de Viola son incluso anteriores a su asunción es porque de antemano se vislumbra la debilidad de su capacidad de mando y su relación de fuerzas en las internas militares.

En cuanto a los humoristas de la contratapa, dada su magra producción a lo largo de todo el período, es casi imposible historizar las modificaciones de la postura de los humoristas, tal como ha sido posible hacerlo en el caso de Landrú. En cambio, sí se puede construir una idea general de cuál ha sido a grandes rasgos.

Para empezar, si *Clarín* participó editorialmente del consenso del golpe de estado junto con Landrú, no se puede decir lo mismo de los humoristas de la contratapa que, como se ha visto, no participaron ni reflejando ni contribuyendo a la descomposición del

gobierno peronista sino que tan sólo se observan algunas referencias sumamente fragmentarias y aisladas con respecto a la ola de rumores de los planes golpistas y el contundente *cartoon* de Crist publicado en las antecámaras del golpe que recrea el fin del trabajo del bufón de la corte. Tal como si esa viñeta hubiera sido un presagio, efectivamente la respuesta mayoritaria de los humoristas de la contratapa consistió en retirarse de los temas políticos y refugiarse en el tratamiento de temas más cotidianos y menos riesgosos durante los años de la férrea censura. Sin embargo, también las producciones de la contratapa emergen, tal como se ha visto, algunos mensajes de crítica y así como de reflejo especular de la desazón reinante. En efecto, a partir de un registro mucho más impersonal y genérico, algunos temas de la política como así también de la marcha de la economía fueron recreados por los humoristas.

Con respecto a las críticas a Martínez de Hoz, es interesante notar que, a diferencia de Landrú que construyó furibundas críticas contemporáneas, los humoristas de la contratapa aumentaron sus niveles de crítica con respecto al ministro de economía de Videla recién después de la finalización de su gestión. Del mismo modo, los humoristas de la contratapa fueron más cautos en nominar al régimen político que Landrú. Como se señalara, ante el extendido uso de eufemismos por parte de la línea editorial para referir al golpe de estado, Landrú se animó, a mediados de 1977 y a propósito del nombre de la película "Crecer de golpe", a llamar las cosas por su nombre. Sin embargo, ese significante recién va a aparecer en la contratapa hacia finales del período, en noviembre de 1981, a propósito también de los nombres de películas cinematográficas en el espacio de Crist.

En este caso, es preciso recordar la excepción a la regla constituida por la obra de Dobal en la contratapa del diario que, tal como se ha señalado, deliberadamente o no presentó un universo de valores y preocupaciones concordantes con el discurso del gobierno militar.

Finalmente, la larga serie alusiva a la censura demuestra que algunas temáticas del humor gráfico pudieron haber sido de algún modo funcionales a la política represiva del gobierno, de modo que la apreciación sobre sus funciones de crítica, denuncia, autonomía se complejiza enormemente a la luz de estas representaciones.

Las evidentes diferencias entre las estrategias y permisos de los humoristas de la contratapa pueden explicarse no solamente por los estilos estéticos e intereses de cada uno de ellos sino sobre todo, en gran medida, por sus diferentes inclinaciones políticas así como también por sus vinculaciones con el poder. Al respecto, en el Capítulo 1 se ha sugerido la

existencia de dos estilos de humoristas que separan por un lado a Dobal y Landrú y, por otro, a la “patota” de la contratapa: Crist, Fontanarrosa y Caloi principalmente. En este caso, la mirada comparativa está confirmando que la relativa impunidad de Landrú dados sus vínculos con el poder y su larga trayectoria conservadora y antiperonista le permitió continuar construyendo representaciones del poder y los problemas políticos del gobierno mientras que los humoristas de la contratapa, más expuestos, debieron restringir mucho más sus producciones y refugiarse en temas menos peligrosos.

Volviendo a las ideas iniciales de este capítulo relativas a la posibilidad de que en los intersticios de los discursos laudatorios (ya sea por adhesión o por temor) al discurso oficial monolítico, se puede concluir que efectivamente el humor gráfico constituyó un vehículo a partir del cual fue posible, con artilugios e implícitos, construir representaciones más o menos críticas sobre el poder en tiempos de censura. Así, si al decir de Blaustein y Zubieta las páginas centrales de *Clarín* durante los años de la represión son monótonas neutrales (“inodoras, incoloras, insípidas pero no indoloras” dicen los autores)³⁵⁷, puede afirmarse que los espacios de humor del diario funcionaron como reserva de “aire fresco” del mismo modo que los señalados suplementos de espectáculos y deportes (1998: 32-33).

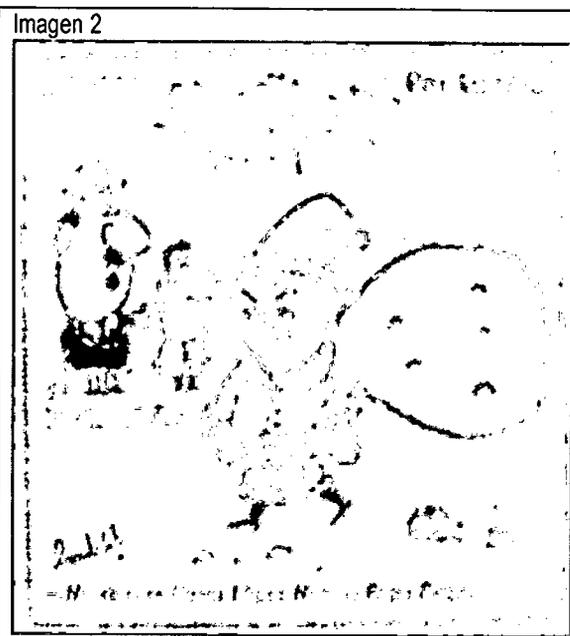
Sin embargo, es preciso no perder de vista que a pesar de ello, la reproducción misma del espacio humorístico en el diario, y fundamentalmente la substancia, aunque transformada, de las representaciones sobre la política cotidiana, posiblemente también contribuyeron a la sensación de continuidad, y por lo tanto de cierta normalidad, a pesar de la debacle institucional y el terrorismo de estado.

³⁵⁷ Obviamente Blaustein y Zubieta trazan una salvedad: la sección de economía desde donde se efectuó una crítica frontal a la política económica.

Capítulo 3
Apéndice de imágenes



Landrú, 15/1/76: 9 Pol.



Landrú, 10/12/75: 17 Pol.



Landrú, 4/1/76: 7 Pol.



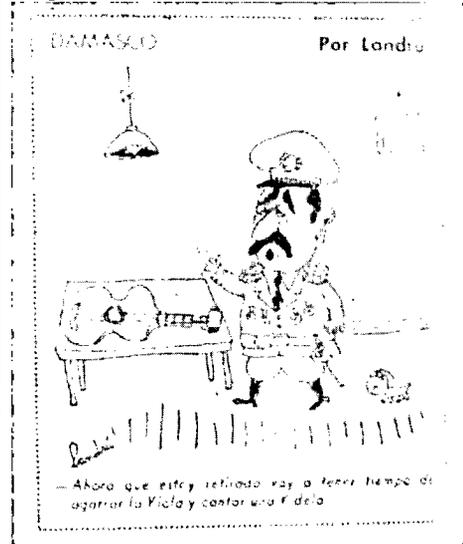
Landrú, 15/9/75: 10 Pol.

Imagen 5



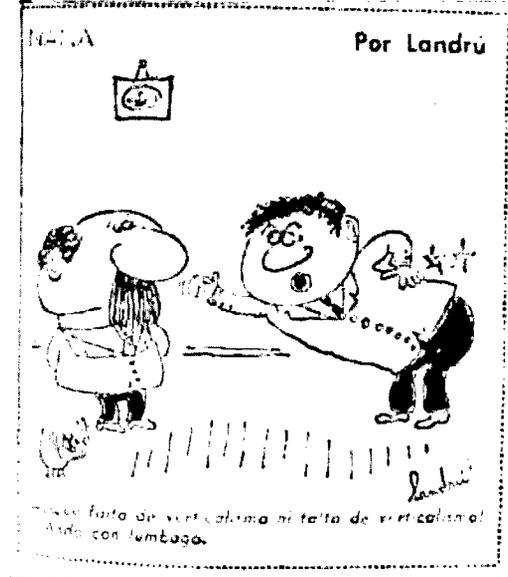
Landrú, 27/8/75: 12 Pol.

Imagen 6



Landrú, 29/8/75: 12 Pol.

Imagen 7



Landrú, 10/7/75: 17 Pol.

Imagen 8



Landrú, 3/8/75: 17 Pol.

Imagen 9



Landrú, 25/8/75: 9 Pol.

Imagen 10



Landrú, 1/9/75: 6 Pol.

Imagen 11



Landrú, 13/11/75: 11 Pol.

Imagen 12



Landrú, 28/12/75: 11 Pol.

Imagen 13



Landrú, 23/2/76: 7 Pol.

Imagen 14



Landrú, 26/1/76: 6 Pol.

Imagen 15



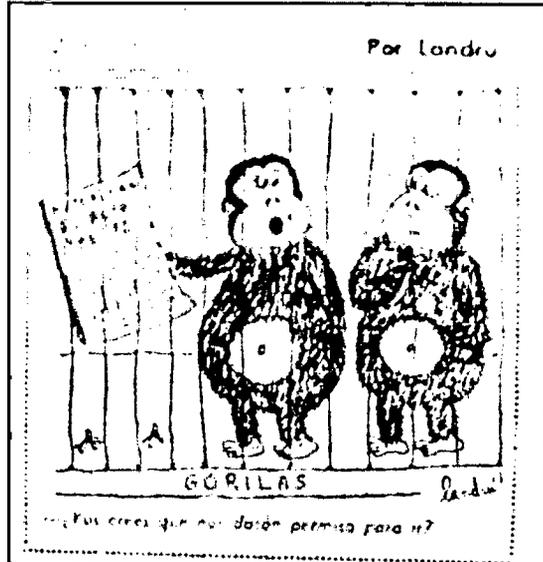
Landrú, 17/2/76: 7 Pol.

Imagen 16



Landrú, 9/9/75: 7 Pol.

Imagen 17



Landrú, 15/9/75: 8 Pol.

Imagen 18



Fontanarrosa, 11/10/75: 32.

Imagen 19



Landrú, 6/7/75: 20 Pol.

Imagen 20



Ian, 26/1/76: 24

Imagen 21



Landrú, 4/9/75: 12 Pol.

Imagen 22



Landrú, 13/8/75: 18 Pol.

Imagen 23



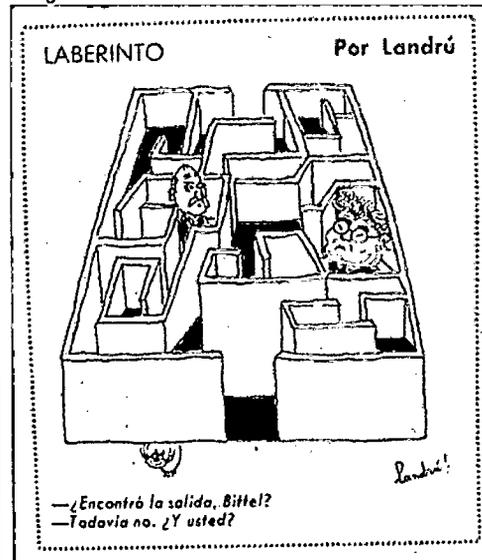
Landrú, 15/3/76; 8 Pol.

Imagen 24



Landrú, 21/3/76: 8 Pol.

Imagen 25



Landrú, 23/3/76: 5 Pol.

Imagen 26



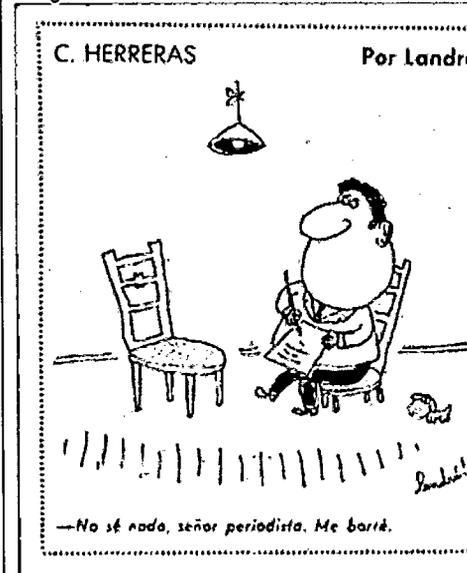
Landrú, 18/10/75 10 Pol.

Imagen 27



Crist, 27/2/76: 36

Imagen 28



Landrú, 24/3/76: 24 Pol.

Imagen 29



Landrú, 24/3/76: 7 Pol.

Imagen 30



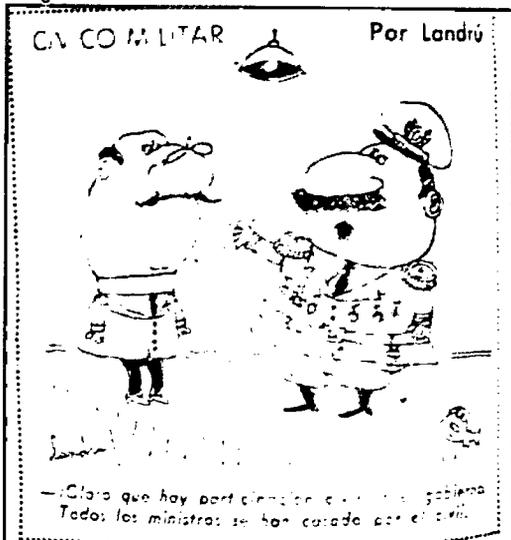
Landrú, 31/3/76: 3 Pol.

Imagen 31



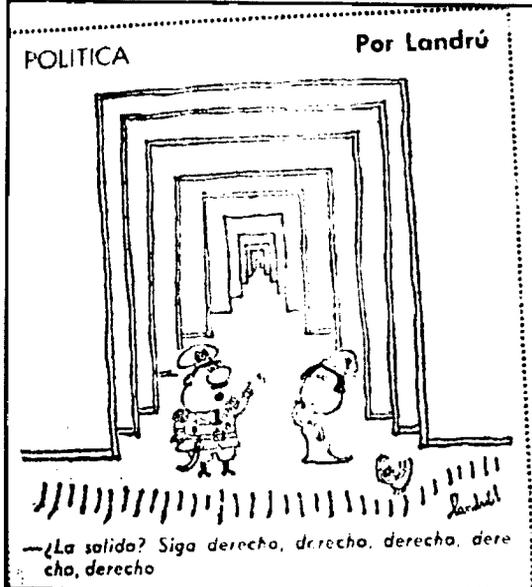
Landrú, 18/7/76: 8 síref.

Imagen 32



Landrú, 8/4/78: 6 Pol.

Imagen 33



Landrú, 2/7/79: 2 Pol.

Imagen 34



Landrú, 23/12/79: 4 Pol.

Imagen 41



Landrú, 15/11/80: 4 Pol.

Imagen 42



Landrú, 6/10/76: 8 Eco.

Imagen 43



Landrú, 20/12/76: 3 Pol.

Imagen 44



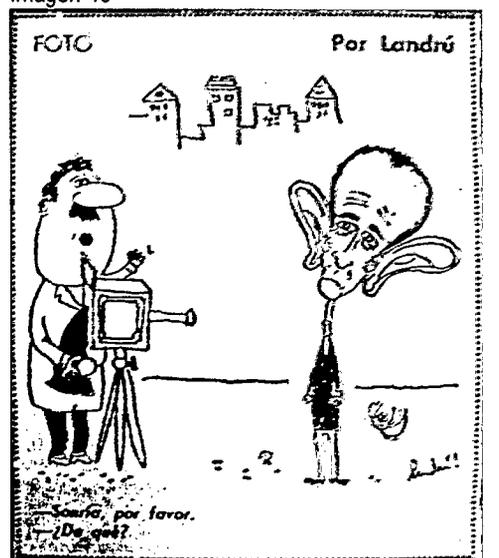
Landrú, 14/2/77: 8 Eco.

Imagen 45



Landrú, 19/9/78: 10 Eco.

Imagen 46



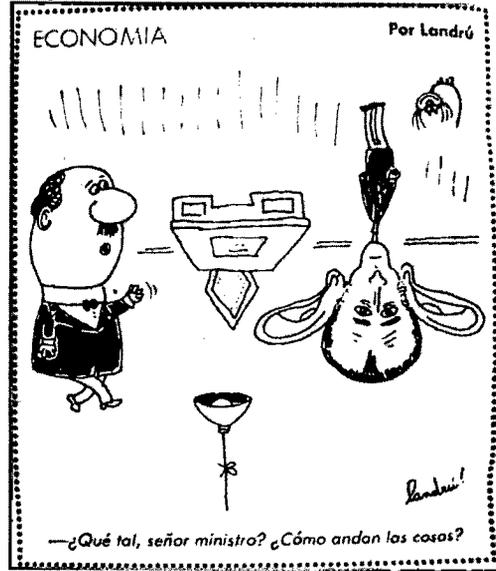
Landrú, 2/5/80: 11 Eco.

Imagen 47



Landrú, 8/11/80: 9 Pol.

Imagen 48



Landrú, 15/12/80: 12 Eco.

Imagen 49



Landrú, 24/3/77: 10 Pol.

Imagen 50



Landrú, 26/3/78: 8 Pol.

Imagen 51



Landrú, 24/3/79: 3 Pol.

Imagen 52



Landrú, 26/3/80: 2 Pol.



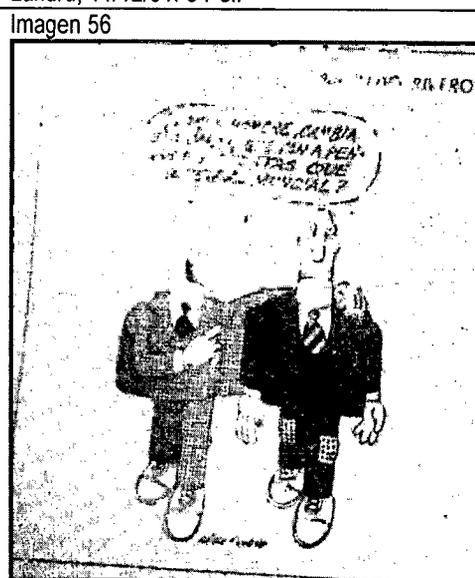
Landrú, 2/4/81: 8 Pol.



Landrú, 11/12/81: 8 Pol.



Landrú, 10/12/81: 16 Opi.



Rivero, 23/5/78: 44



Fontanarrosa, 29/6/78: 56



Crist, 24/5/78: 48

Imagen 59



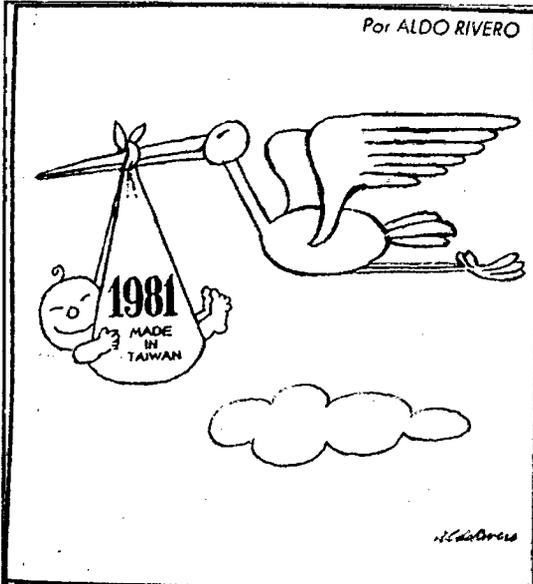
Dobal, 28/12/79: 56

Imagen 60



Crist, 10/6/78: 36

Imagen 61



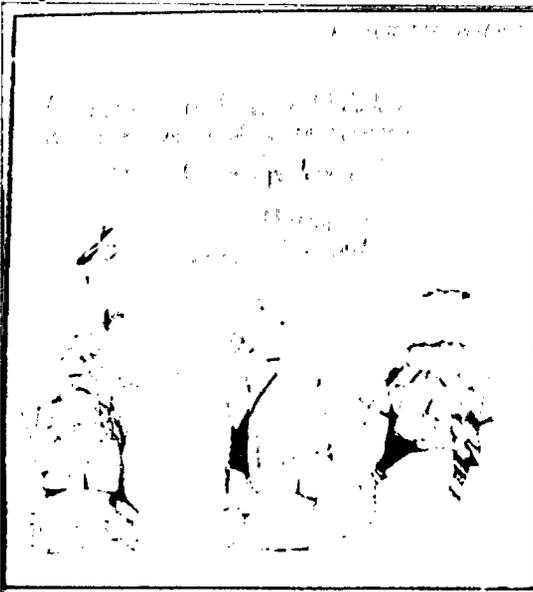
Rivero, 2/1/81: 52

Imagen 62



Rivero, 29/11/81: 64

Imagen 63



Fontanarrosa, 29/3/80: 44

Imagen 64

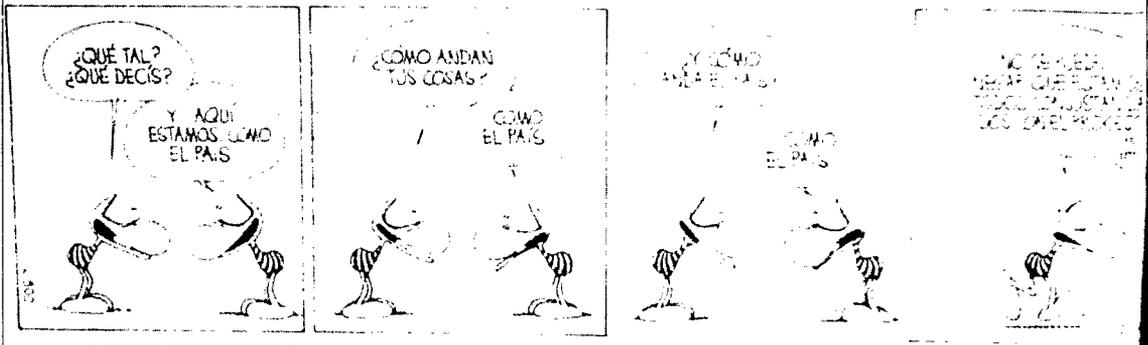


Rivero, 16/12/80: 64

Imagen 65

CLEMENTE Y BARTOLO

Por C



Caloi, 23/6/81: 53

Imagen 66

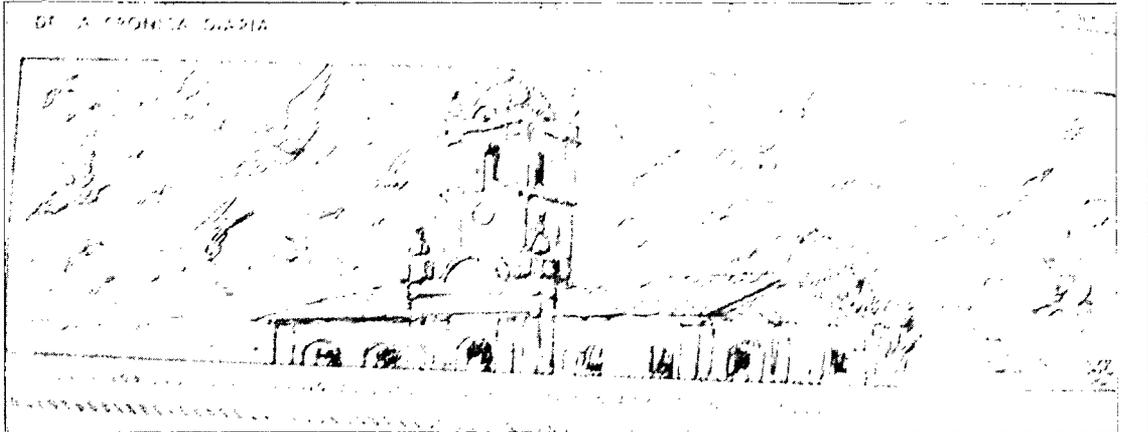
TEODORO & CIA

Por VIUTI



Viuti, 31/12/81: 11

Imagen 67

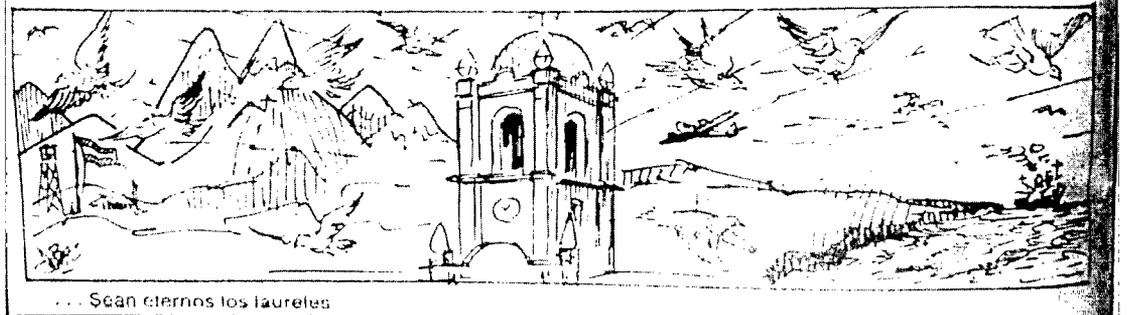


Dobal, 25/5/78: 40

Imagen 68

DE LA CRONICA DIARIA

Por DOBAL



Dobal, 25/5/81: 32

Image 69

DE LA CRONICA DIARIA

Por DOBAL



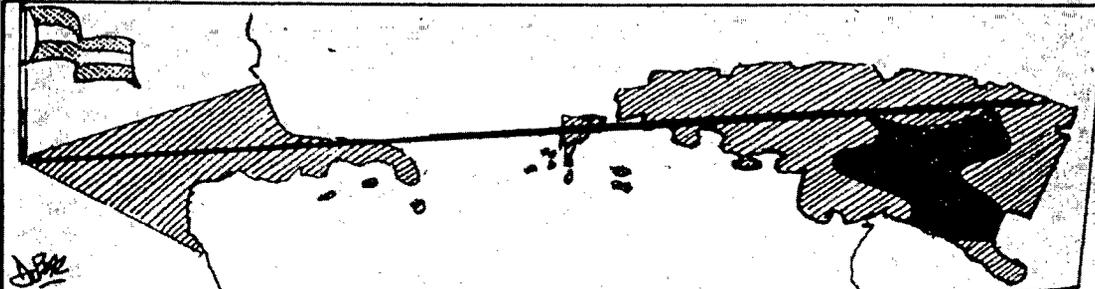
...que a su sombra la Nación Argentina acreciente su grandeza por siglos y siglos...

Dobal, 20/6/79

Imagen 70

DE LA CRONICA DIARIA

Por DOBAL



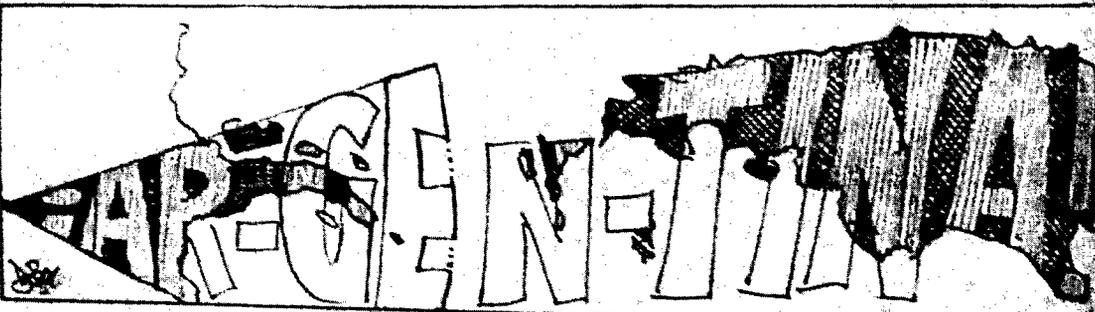
... y que a su sombra la Nación Argentina acreciente su grandeza ...

Dobal, 20/6/81: 32

Imagen 71

DE LA CRONICA DIARIA

Por DOBAL



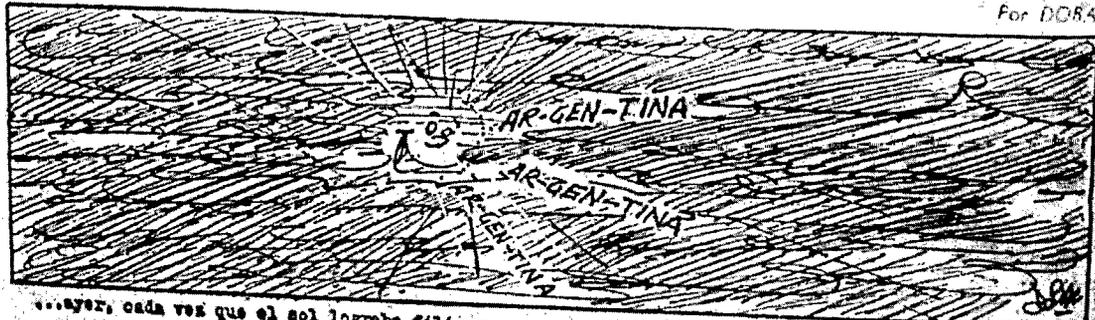
...de sur a norte un solo grito hoy...

Dobal, 25/6/78: 48

Imagen 72

DE LA CRONICA DIARIA

Por DOBAL



...ayer, cada vez que el sol lograba filtrarse, parecía que...

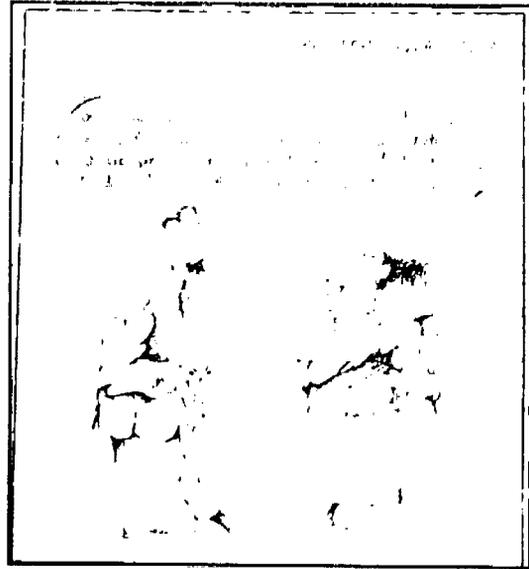
Dobal, 10/7/78: 48

Imagen 78



Crist, 19/3/82: 56

Imagen 79



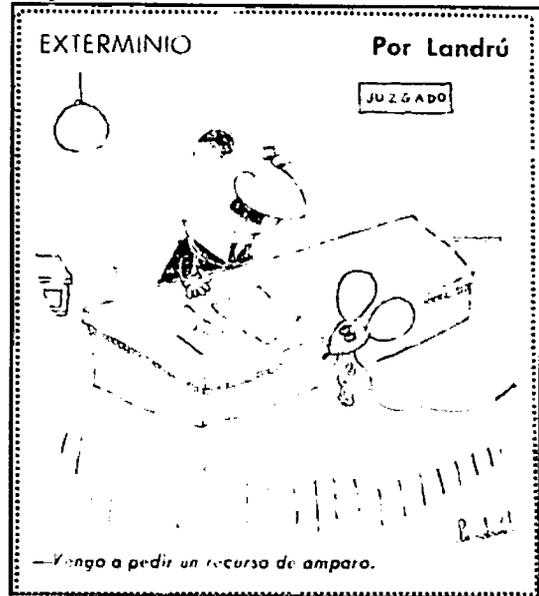
Fontanarrosa, 22/2/77: 36

Imagen 80



Landrú, 5/4/76: 6 Eco.

Imagen 81



Landrú, 3/6/76: 13 Inf. Gral.

Imagen 82



Dobal, 2/2/82: 48

Imagen 83



Landrú, 24/6/76: 2 Pol.