



Entre el humor absurdo y la risa violenta: la revista *Tía Vicenta* y la más reciente Dictadura Militar Argentina (1977-1979)

Entre o humor absurdo e o riso violento: a revista Tía Vicenta e a mais recente Ditadura Argentina (1977-1979)

Between absurd humor and violent laughter: Tía Vicenta magazine and the most recent Argentinian Dictatorship (1977-1979)

Amadeo Gandolfo*

Resumen: Analizamos el segundo período de *Tía Vicenta*, la revista satírica argentina fundada por Landrú (Juan Carlos Colombres). La revista tuvo un primer período de publicación innovador entre los años 1957 y 1966. La segunda era de la revista comprendió desde noviembre de 1977 hasta julio de 1979, bajo la más reciente dictadura militar de Argentina, el autodenominado “Proceso de Reorganización Nacional”. Reconstruimos su historia de publicación al lado del panorama general del humor gráfico en la Argentina de los años setenta. A través del análisis de los vínculos de Landrú con el Ejército, su ideología, y las imágenes y textos que fueron publicados en la revista, encontramos dos puntos de vista que coexistían: una posición respetuosa en relación al programa de orden y represión de la dictadura, y una fuerte crítica contra su programa económico. La explicación para esto estriba tanto en la política personal de Landrú como también en el contexto en el que apareció la revista. Concluimos que el mismo tipo de humor absurdo y la posición política imparcial que le había permitido a *Tía Vicenta* prosperar en los años sesenta era anacrónica e incluso reaccionaria en el panorama cambiado de la Argentina y el humor gráfico de los años setenta, lo cual quizás explique su desaparición y borramiento de la mayoría de las reconstrucciones del período.

Palabras claves: *Tía Vicenta*; Landrú; Dictadura Militar Argentina.

Resumo: Analisamos o segundo período da *Tía Vicenta*, a revista satírica argentina fundada pelo desenhista Landrú (Juan Carlos Colombres). A revista teve um inovador primeiro período entre os anos 1957 e 1966. A segunda era da revista compreendeu desde novembro de 1977 até julho de 1979, durante a mais recente ditadura militar da Argentina, o autodenominado “Processo de Reorganização Nacional”. Reconstruimos sua história de publicação ao lado do panorama geral do humor gráfico na Argentina nos anos setentas. A través da análise dos vínculos de Landrú com o exército, sua ideologia, bem como das imagens e textos que foram publicados na revista encontramos dois pontos de vista que coexistiam: uma posição respeitosa em relação ao programa de ordem e repressão da ditadura, e uma crítica forte contra seu programa econômico. A explicação para isto reside tanto na política pessoal de Landrú como também no contexto em que a revista apareceu. Nós concluimos que o mesmo tipo de humor absurdo e a mesma posição política de imparcialidade que tinha permitido à *Tía Vicenta* prosperar nos anos sessenta era anacrônica e até reacionária no panorama do humor gráfico dos setenta, o que talvez possa explicar sua dedadência e esquecimento na maior parte das recordações do período.

Palavras-chave: *Tía Vicenta*; Landrú; Ditadura Argentina.

Abstract: We analyze the second era of *Tía Vicenta*, the Argentinian satirical magazine founded and edited by Landrú (Juan Carlos Colombres). The magazine had a groundbreaking first period of publication between 1957 and 1966. The second era of the magazine spanned from November 1977 to July 1979, during the most recent military dictatorship of Argentina, the

* Doctor en Ciencias Sociales, CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas) – UBA (Universidad de Buenos Aires).

self-appointed “Process of National Reorganization”. We reconstruct its publishing history alongside the general shape of Argentinian graphic humor in the seventies. Through the analysis of Landrú’s links to the military, his ideology, and the images and texts that appeared in it, we isolate two coexisting points of view within it: a respectful position regarding the dictatorship’s project of order and political oppression, and a heavy critique regarding its economic program. The explanation for this lies both in the personal politics of Landrú as well as in the context in which the magazine appeared. We conclude by stating that the same type of absurd humor and impartial political position that had allowed *Tía Vicenta* to prosper in the sixties was anachronistic and even reactionary in the changed landscape of seventies’ Argentinian graphic humor, which may explain its demise and erasure from most recollections of the period.

Keywords: *Tía Vicenta*; Landrú; Argentinian Dictatorship.

¿Qué fue *Tía Vicenta*?

Tía Vicenta inició su publicación en agosto de 1957. Desde su subtítulo, “*La revista del nuevo humor*”, se presentaba con claras intenciones renovadoras. La tapa mostraba en primer plano a tres generales haciendo cola. Vestidos con grandes sombreros, bigotes, barbas, sables y medallas, el último preguntaba “Disculpe, ¿esta es la cola para hacer revoluciones?” (*Tía Vicenta* #1, 1957, p. 1).

Pronto la revista se convertiría en una publicación renovadora para el humor gráfico argentino. Durante largos años el mismo había estado dominado por *Patoruzú* y *Rico Tipo*. *Patoruzú*, la creación de Dante Quinterno, uno de los empresarios de historieta más famosos y reconocidos de Argentina, había comenzado a salir en 1936 y dos décadas después exudaba repetición y agotamiento en sus tiras y personajes. Por otro lado, *Rico Tipo*, fundada en 1945 y dirigida por Guillermo Divito, dibujante muy exitoso que pasó a la historia por sus “chicas”, láminas de mujeres hermosas en distintas situaciones, fue la gran revista de la argentina peronista, con tiradas inmensas y personajes reconocibles. También se había caracterizado por ser la revista que presentaba ese Buenos Aires tradicional del barrio, la cancha, la familia, el centro y las vacaciones en Mar del Plata, una ilustración del ascenso social de la clase media y baja argentina que había calado hondo en la sociedad.

En el año 1957, luego de un golpe de estado que había desarticulado la obra y el discurso peronista,¹ el espíritu de los tiempos estaba en contraposición con un tipo de humor gráfico que privilegiaba una sociedad

estática y tradicional, los estereotipos y, sobre todo, un trazo de dibujo uniforme.

Tía Vicenta ocuparía un espacio renovador, influido por las vanguardias humorísticas de Europa y Estados Unidos. Oscar Steimberg describe ese pasaje de un férreo sociologismo a una historieta de humor marcada por el nonsense, el absurdo y la singularidad del personaje y el estilo: “una línea de dibujo con valores o búsquedas que quebraban la servidumbre representacionista sociopsicológica acostumbrada en el país: fue el caso de Oski, seguido o acompañado formalmente por Landrú en creaciones donde vuelve la primacía de la definición sociológica pero con una atención inédita a veloces cambios de superficie en las relaciones de clase y en sus emblemas lexicales, vestimentarios u objetuales” (STEIMBERG, 2013, p. 256).

El mismo Landrú, fundador y director de *Tía Vicenta*, reconocía esa “novedad” en su trazo y su estilo de humor en una entrevista realizada por la revista *Dibujantes*², donde hablaba de la “nueva línea”: “se funda en la síntesis de la línea en la falta de proporción y en la perspectiva (...) solamente se insinúa lo que se quiere representar con unos pocos trazos” (*Dibujantes* #29, 1958, 6). Asimismo, Landrú mencionaba que “La persistencia de un estilo puede fatigar. Por eso hay que renovarlo con otras líneas modernas y novedosas”. Su trazo tenía la ventaja de que “se puede colocar al margen del chiste principal otros elementos, tales como perros, hombres chiquitos, gatos, niños, pajaritos, cuadros, fotos, etc.” (*Dibujantes* #29, 1958, p. 6).

Landrú insuflaría a *Tía Vicenta* de un contrato con la audiencia que implicaba que cuando se leía

¹ La autodenominada “Revolución Libertadora”, conducida por amplios sectores de las Fuerzas Armadas con apoyo de los principales partidos políticos de oposición (Unión Cívica Radical, Socialismo), la Iglesia Católica y Comandos Civiles, de carácter liberal-conservador, que terminó con una década (1945-1955) de gobiernos peronistas.

² *Dibujantes* fue una revista sobre el oficio publicada entre 1953 y 1961. Se buscaba presentar la profesión como una carrera lucrativa y con futuro, además de discutir técnicas y brindar consejos para el aspirante. Es una fuente privilegiada de estudio para este período y su construcción de la imagen del dibujante ha sido tratada por Laura Vazquez en *El Oficio de las Viñetas* (2010).

la misma se ingresaba en el nivel del discurso que proponía la revista y su director, el absurdo, la parodia, el sinsentido, la asociación libre entre elementos dispares. La apuesta de Landrú era que *Tía Vicenta* funcionase como un centro neurálgico para una nueva generación de dibujantes, humoristas y escritores políticos, y, a la vez, sea un espacio que encapsule toda la sociedad bajo su mirada. La revista, sin embargo, contaba con fuertes influencias de la revista española *La Codorniz*, de Saul Steinberg y de MAD. *Tía Vicenta* dio notoriedad a un grupo de dibujantes y escritores, a través de la invención de una revista, una identidad, un formato, un proyecto editorial. Asimismo, *Tía Vicenta* recurrirá al humor interno, a la presentación jocosa de los miembros de la propia redacción y anunciantes publicitarios, que se vuelven actores secundarios de los chistes. En ese sentido construía la imagen de una redacción eternamente agitada donde podía suceder cualquier cosa.

En el marco de la prensa en la autodenominada Revolución Libertadora *Tía Vicenta* se presentó a sí misma como una publicación sin partido, en la cual colaboraban humoristas de un amplio espectro ideológico y donde todos los sectores recibían iguales dosis de burla. Landrú, personalmente, siempre defendió su estilo de humor diciendo que hacía chistes “sobre” y no chistes “en contra” de un determinado político, gobierno o partido.³ A pesar de esto, podemos reconstruir su perfil ideológico: a lo largo de su vida el dibujante siempre profesó un antiperonismo a veces más sutil, otras veces más explícito. Muchas de las anécdotas fundacionales de su carrera (que se inició en 1944) refieren a sus enfrentamientos con el régimen peronista durante el decenio en que se encontró en el poder. Esto se comprueba asimismo en el origen de los fondos con los cuales Landrú sacó la revista. Una nota de 1959 de Rodolfo Walsh mencionaba con todo detalle los capitalistas iniciales de *Tía Vicenta*:

³ ¿Es posible realizar chistes que sean “sobre” algo y de alguna manera no sean “en contra”? Desde estas páginas creemos sí, pero que la operación que realiza Landrú al repetir incesantemente esta frase a lo largo de toda su carrera descansa sobre una ambigüedad constitutiva: es una forma de borrar la marca autoral vinculada a sus preferencias ideológicas (y sus contactos reales con factores de poder) al igualar y allanar el campo de los sujetos de su sátira. Para Landrú decir “sobre” esconde la creencia de un trato igualitario a todas las potenciales facciones a ser burladas, mientras que “contra” desnuda inmediatamente preferencias y afiliaciones. Además, es también una manera de alejar su trabajo del campo de la opinión para insertarlo en el ambiente puramente profesional: un trabajador realizando dibujos, no un polemista en la arena pública.

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

En el colofón de la publicación observamos que la misma se imprimía en la “Empresa Editorial Haynes LTDA.”, que en ese momento se encontraba intervenida por el Ejército, a cargo del coronel Julio César Merediz (*Tía Vicenta* #2, 1957, p. 20). Por otra parte, Landrú trabajó como administrativo en Aeronáutica entre 1943 y 1948. Todos estos datos apuntan al conocimiento y circulación de Landrú en ambientes militares. La existencia de estos contactos con sectores de corte conservador y liberal, que no intervienen en el diseño de la línea editorial, hablan más de la situación contextual de la relación prensa-política en Argentina, en el cual política, prensa y cultura eran ciertamente imposibles de separar en compartimentos estancos.

Sin embargo, su posición anti populista no iba acompañada de un discurso conservador en lo social: Landrú siempre fue un liberal moderno, en sintonía con las renovaciones de los años sesenta, los nuevos ritmos musicales, la televisión, la revolución sexual, el cosmopolitismo, y especialmente la diferenciación en hábitos sociales de las clases argentinas que se veían revolucionadas por el ascenso social y el cambio de costumbres. Si bien una de las vertientes fundamentales del humor de *Tía Vicenta* tiene que ver con lo político y la burla a los diversos gobiernos y elencos gubernativos, otra provenía del humor social, la clasificación de costumbres de acuerdo a clases, el registro de las expresiones verbales, las modas y los consumos de los diversos grupos que componían la sociedad argentina. La revista empleó de forma extensiva el pastiche y la parodia, convirtiéndose no solamente en comentadora de la realidad política y social sino también del sistema de medios gráficos de la época.

A lo largo de sus 9 años, *Tía Vicenta* llevó adelante relaciones diferenciales con los distintos tipos de gobierno bajo los cuales se editó. Con Arturo Frondizi, presidente radical con un discurso desarrollista que gobernó desde 1958 hasta 1962⁴, sostuvieron un vínculo más bien amistoso y respetuoso, que se comprueba incluso en el envío de una postal firmada por todos los dibujantes de la revista en el momento de su elección. Con Arturo Illia, el segundo presidente radical del período, una figura política con personalidad más tradicional, y que además fue elegido en 1963 con solo el 25% del total de los votos, emplearon una caricaturización más agresiva, en sintonía con el clima de los medios gráficos de la época, abocados a la construcción de una imagen del presidente como anticuado e incapaz, y buscando el establecimiento de un clima psicológico que aceptase el golpe de Estado finalmente llevado adelante por el general Juan Carlos Onganía en 1966. Finalmente, con este ocupando el sillón presidencial les llegará el final, ya que Onganía cerrará la revista en julio de 1966 luego de una tapa, que se volvió famosa, en donde se veía a dos morsas exclamar “Al fin tenemos un gobierno como Dios manda” (*Tía Vicenta* #369, 1966, p. 1). Onganía era famoso por su frondoso bigote, de ello que se buscara emparentarlo con el mamífero marino, en la línea de una zoomorfización de los políticos que tenía larga data, en Argentina y el exterior, y que se había expresado también con Illia al transformarlo en “la tortuga”, anticuado y lento reptil. A los pocos días de salido este número, el Poder Ejecutivo emitía el siguiente comunicado:

El Gobierno de la Revolución ha afirmado su respeto por la libertad de expresión.

La protección de este bien fundamental para la convivencia social, exige distinguir el juicio honesto sobre la obra de gobierno, de la irrespetuosidad hacia la autoridad y la investidura jerárquica.

En estos conceptos se basa la indicación del Gobierno Nacional a un diario matutino, respecto de la supresión de un suplemento dominical. (Secretaría de Prensa de Presidencia, *Comunicado*. AGN, Departamento de Archivo Intermedio, Unidad de conservación 78, 1966).

⁴ Siendo derrocado por un golpe de Estado militar cuando permitió la participación del peronismo en elecciones para gobernadores provinciales que culminaron con su triunfo en varios distritos importantes, entre ellos la provincia de Buenos Aires.

Si bien en sus últimos años la revista había dejado de ser una publicación independiente, vendiéndose junto con el diario *El Mundo*, lo cual hablaba de ciertas dificultades económicas, durante mucho tiempo agrupó a dibujantes, definió un estilo y un tipo de revista, incansable y frenética, siempre a la búsqueda del último chiste. La estructura de la misma favorecía ese frenesí, ya que se componía de fragmentos, de elementos dispares, de fugaces ráfagas gráficas que se agrupaban en páginas apiñadas de detalles. Esta pluralidad de contenido también le permitió surcar tiempos convulsionados en donde la arena pública en la cual se insertaba sufrió frecuentes expansiones y contracciones, manteniéndose siempre fiel a la “burla ecuánime” que propugnaba Landrú.⁵

El humor gráfico y la caricatura política en la primera mitad de los setentas

Luego del cierre de *Tía Vicenta* sobrevendrá un período donde todas las revistas de humor gráfico argentinas tendrán una vida efímera y una dificultosa penetración en el público lector. Fueron tiempos difíciles para la sátira y las expresiones artísticas debido a la dictadura autodenominada “Revolución Argentina”. El gobierno de Juan Carlos Onganía disolvió los partidos políticos, buscó controlar las organizaciones sindicales, reprimió el espacio educativo universitario e implementó una política económica que buscaba fomentar grandes proyectos desarrollistas como la Central Nuclear Atucha y la Represa El Chocón a la vez que desplegaba una fuerte austeridad y control salarial para los trabajadores. La consecuencia en el ámbito de la cultura fue una exacerbación de la censura autoritaria, una reducción de lo decible y de los espacios que permitían la expresión de ideas contrarias o indeseables para el régimen que se desplegó en diversos casos como entre los cuales podemos citar el cierre de *Tía Vicenta*; la creación de la Comisión Nacional Calificadora de películas; el levantamiento del programa *Séptima Noche* conducido por Hugo Guerrero Martinheitz debido a declaraciones del escritor Dalmiro Sáenz consideradas apología del gobierno de Fidel Castro; la prohibición de la ópera *Bomarzo*, con libreto de Manuel Mujica Lainez; la ley anticomunista que creaba un registro de los mismos impedidos para desempeñarse en el Estado; la incineración de una

⁵ Para una reconstrucción pormenorizada de la historia de *Tía Vicenta* puede consultarse GANDOLFO, 2015.

gran cantidad de libros considerados subversivos enviados desde el exterior y retenidos en el Correo; el secuestro de copias de las películas *La Huelga* y *Octubre* de Eisenstein por violar las disposiciones de la ley anticomunista; el secuestro de la novela *Nanina*, de Germán García, por considerarla obscena; la prohibición de exhibición de la película *Teorema* de Passolini en todo el país; la clausura del semanario *Primera Plana*; el allanamiento de la editorial Jorge Álvarez y el secuestro de ejemplares de la mayoría de sus publicaciones. Asimismo, este discurso de censura estatal se apoyaba sobre “el concepto de que el sistema cultural propio y la nación misma se hallan expuestos al peligro de una infiltración o penetración ideológica corruptora” (AVELLANEDA, 1986, p. 22) y sobre una multiplicación de instancias, acompañada de la inexistencia de una “oficina central de censura” que generan un “control oblicuo, indirecto y a menudo secreto” (AVELLANEDA, 1986, p. 47) con criterios lábiles “aptos para ser aplicados en cualquier situación y contenido según el arbitrio de la autoridad y los funcionarios” (AVELLANEDA, 1986, p. 46).

Será solo con el lento deshielo próximo a la apertura democrática iniciado en 1971 por Alejandro Agustín Lanusse (el último presidente de la “Revolución Argentina”) cuando comienzan a soplar aires renovadores en el humor gráfico y la sátira política argentina, renovación que llegará a una profundidad mucho mayor de la esperada en cuanto a sus temas, a la ampliación de su estilo gráfico y al tipo de risa y de humor puesto en primer plano.

Los años que median entre 1971 y 1976 son un lustro de experimentación y renovación de un terreno que parecía moribundo. En 1971 se inicia la publicación de *Hortensia*, revista editada en Córdoba y dirigida por Alberto Cognigni. Cognigni fue un caricaturista que se había desempeñado durante años en *La Voz Del Interior*, diario de la provincia mediterránea, y que se lanzó a la aventura editorial buscando que su publicación se transformase en un centro de actividad y difusión para los humoristas de todo el país, a contramano de la estructura empresarial y periodística que veía a Buenos Aires como el lugar inevitable para el desempeño del oficio. Cognigni propone la idea de un contra-polo. Conforman un equipo integrado por colaboradores novedosos, muy pocos de los cuales habían llegado a las publicaciones capitalinas. Basada en una idea de humor social afinado en la observación de las costumbres, pero de una sociedad diferente a la porteña, en donde, al decir de Cognigni “el cordobés de la calle, de la cancha de fútbol, es probable-

mente el humorista más fino y más subjetivo que hay” (COGNIGNI, 1969). *Hortensia* ejerció un humor que oscilaba entre lo campechano y lo intelectual, entre lo sofisticado y lo popular, y allí iniciaron sus carreras grandes humoristas como Fontanarrosa y Crist.

En 1972 esta revista se ve acompañada por la gran publicación que marcó estos años: *Satiricón*. Comandada por Oskar Blotta y Andrés Cascioli, fue una revista que se nutrió de las novedades más recientes en periodismo. Mara Burkart ha destacado que *Satiricón* era una revista atípica para las revistas de humor porque “ofrecía una innovación en el género al desbordarlo incorporando características propias de las revistas de interés general” (BURKART, 2013, p. 310). De la revista *Gente*⁶ extrajo su fascinación con la farándula y su faceta gráfica audaz, apoyada predominantemente en la fotografía y la ilustración. También adoptó su voraz populismo capaz de colocar el tratamiento periodístico de las figuras de la política en un plano de igualdad con el de las estrellas de cine y televisión. Asimismo, como destaca Burkart, su costado “sátiro” y sexual provenía de revistas como *Playboy* y *Hustler* (BURKART, 2013, p. 310). *Satiricón* se destacaba por su continuo cruce de géneros, estilos y contenidos. Era una revista incómoda, que desafiaba las férreas definiciones ideológicas de la época y también las barreras estilísticas. Era una publicación de contenido político con chistes sexuales, una revista de la farándula escrita por intelectuales, una revista de humor gráfico armada con criterio periodístico, una revista de derecha para las agrupaciones armadas, e inmoral para los militares. Un proyecto editorial que cruzaba continuamente las fronteras del buen gusto. Fue esta cualidad fronteriza la cual es responsable en gran parte de su éxito. *Satiricón* fue una revista confrontativa y excesiva, que parecía avizorar su propio final.

Asimismo, el tipo de humor que presenta *Satiricón* vira hacia una risa irreverente, descarnada, más nihilista que absurda, con grandes dosis de humor negro. Esta postura en un primer momento se ve teñida de cierta esperanza ante el retorno de la democracia en 1973 y el triunfo peronista que daría lugar al tercer gobierno de Perón a partir de octubre de ese año. Pero luego de la muerte del líder justicialista en julio de 1974, con la presidencia en manos de su viuda, Isabel Martínez

⁶ *Gente* comenzó a publicarse en 1965, por Editorial Atlántida. Modelada bajo el ejemplo de *Time* y *Life*, pero con una buena dosis de farándula local y amarillismo, la revista se caracterizó desde un principio por su estilo visual impactante y es hasta el día de hoy una de las más vendidas en Argentina.

de Perón⁷, quién profundizó la crisis económica y dio rienda suelta a la represión ilegal de la Triple A⁸ y de las Fuerzas Armadas, la revista mostraría un rictus amargo y cada vez más oscuro. La caricatura política en el período dominado por *Tía Vicenta* llegaba a momentos de crítica y desprestigio del caricaturizado, pero estos ataques eran realizados en dibujos con una línea clara y simple, donde lo que primaba era el absurdo, una lógica infantil que daba lugar a un tipo de risa producto de cierta incongruencia entre lo representado y *como* era representado. *Satiricón*, y el conjunto de artistas de principios de los setenta que aglutina, rompe con esta lógica al buscar el grotesco y la textura, lo monstruoso y lo excesivo. Esto se combinó, además, con la obsesión de la revista por los elementos del cuerpo humano, lo escatológico y lo sexual tomado desde el punto de vista más físico y “chancho”.

Asimismo, otra señal importante de la época es la nacionalización de la página de historietas de *Clarín*, el diario que terminaría los setentas convertido en el matutino con más tirada e influencia. Significó un “gesto de revaloración para el humor gráfico” que “promovió un estrecho vínculo entre los lectores y los humoristas de Clarín” (LEVÍN, 2013, p. 32). A partir de marzo de 1973 el matutino dejó de reproducir tiras norteamericanas importadas para pasar a tener un elenco exclusivamente nacional (y bastante joven) de dibujantes en sus páginas, con la presencia de Caloi, Crist, Ian y Broccoli. Estos impulsaron una vinculación diferente de la página de humor con el contenido del diario, ahora estrechamente relacionadas en su cotidianidad, haciéndose eco de los vaivenes políticos del país. Asimismo, el diario poco antes había contratado a Landrú para sus páginas de política y economía y había logrado incorporar a Sábát, proveniente de *La Opinión*, diario en donde había ejercido las funciones de ilustrador “total”, ya que no contaba con fotografías y la parte visual recaía por completo en él.

La aparición de Sábát, por último, marca una inflexión en la condición y recursos del caricaturista. Es un dibujante que establece una nueva tradición en

la caricatura política argentina en el cual predomina el retrato, no la viñeta, carente por completo de palabras y donde el personaje se encuentra en soledad, adornado con una serie de elementos simbólicos y evitando el chiste. Es un caricaturista que defiende el profesionalismo del oficio combinado con una aspiración a las grandes artes, que son también consideradas como otra forma de trabajo para el cual hay que experimentar de forma continua y expandir aquello que el artista puede hacer con las herramientas a su disposición. Esta posición, que asume los tiempos y presiones del empleo en los grandes medios como un hecho natural pero no renuncia al deseo de ampliar la paleta expresiva, lo distingue de muchos de los artistas tratados aquí. Sábát traslada el oficio del caricaturista al terreno de lo plástico y la expresión de la plástica al terreno del caricaturista. Asimismo, abandona la línea por texturas, sombras y trazos más elaborados. Lo que lo caracteriza es su capacidad para experimentar con la tinta y la búsqueda de una imagen que narre desde lo estático a través de su riqueza técnica y simbólica.

La profundización de la censura durante el gobierno de Isabel Perón, y su exacerbación criminal y asesina luego del Golpe de Estado de 1976, sin embargo, pone coto a estos desarrollos positivos en la tradición del humor gráfico argentino.

***Tía Vicenta* bajo el régimen militar**

La llegada de la dictadura significó una cortina de hierro para toda la producción cultural argentina. El régimen que había llegado, en la consideración de muchos ciudadanos, a poner fin al desmadre político, económico y la espiral de violencia armada, se configuró desde muy temprano como un golpe de estado de “nuevo cuño” o fundacional: su aspiración fue refundar la sociedad y la política argentina en un doble sentido. Desde un punto de vista político se amparó en la Doctrina de Seguridad Nacional, promulgada desde los Estados Unidos en un marco de Guerra Fría y que buscaba cambiar el rol de los Ejércitos Nacionales de los países latinoamericanos para redefinir la guerra como guerra interna, contra sus propios ciudadanos, y para redefinir al enemigo en términos de todo aquel que atentaba contra un orden occidental-capitalista. A lo cual los jefes militares agregaron buenas dosis de integrista católico y defensa de los valores más conservadores, de las nociones de jerarquía, orden, estabilidad y subordinación de la sociedad civil al papel

⁷ Sobre quién gravitaba fuertemente la influencia de José López Rega, secretario de Perón en sus últimos tiempos, Ministro de Bienestar Social, uno de los principales incitadores del terrorismo armado de derecha desde el peronismo.

⁸ Alianza Anticomunista Argentina. Fue un grupo terrorista de derecha formado en el interior del Ministerio de Bienestar Social, comandado por José López Rega (titular de la cartera y mano derecha de “Isabelita”) y Rodolfo Almirón, responsable de cientos de muertes y “aprietes” contra figuras de la izquierda, muchas de las cuales se vieron obligadas a exiliarse.

rector de las Fuerzas Armadas. Esto implicaba combatir al enemigo no solamente en el campo de batalla, que ahora se extendía al interior del país y contra los propios ciudadanos, sino también en el terreno ideológico, en la enseñanza, en las relaciones laborales, en el campo cultural. Eso implicaba una “reorganización” del país, inspiración del nombre que se dieron (“Proceso de Reorganización Nacional”), una refundación vinculada al aniquilamiento físico de la “subversión” y al aniquilamiento intelectual de sus valores. La Dictadura iniciada en 1976, además, contaba con antecedentes en este sentido en la “Revolución Argentina” de Onganía, que también había buscado refundar la Argentina sobre la base de un orden corporativo y anti-político.

Por otro lado, y de una manera que parecería paradójica, pero en realidad es complementaria, el Proceso se propuso modernizar la estructura económica de la Argentina, vinculándola con los sectores más concentrados y abriéndola hacia una economía de mercado de carácter neoliberal. El golpe del 1976 significa el fin de los programas desarrollistas y su reemplazo por la especulación financiera, la apertura a las importaciones extranjeras y la fuerte transferencia del ingreso de los sectores trabajadores a los empresarios. Como bien lo caracteriza Burkart, se trató de una “revolución desde arriba” en los términos de Barrington Moore, un “proceso de cambio social y político cuyos protagonistas centrales son los aparatos estatales y las burocracias públicas en alianza con clases y sectores sociales que no tienen la capacidad propia para llevar adelante los cambios en cuestión” (BURKART, 2011, p. 111).

En consonancia con este objetivo, y en contraposición con el intenso desarrollo cultural y artístico que había experimentado Argentina durante los años sesenta y setenta, la Dictadura terminó de dar forma a un aparato de censura a la vez férreo y sinuoso, retomando algunas disposiciones desarrolladas de manera fragmentaria durante los 20 años precedentes y, como menciona Andrés Avellaneda, multiplicando las instancias nacionales, provinciales y municipales de control, superponiendo y creando una maraña a veces contradictoria, a veces complementaria. A la existencia del censor cinematográfico (Miguel Paulino Tato), se agregó un estricto control radiofónico, la lectura de los libretos televisivos, el establecimiento de listas negras, presiones y aprietes contra artistas que eran considerados “subversivos” o indeseables, llegando hasta el secuestro y desaparición en casos notorios como el de Héctor Germán

Oesterheld.⁹ A todo esto, se sumó el Comunicado N° 19, donde se explicita que:

Se comunica a la población que la Junta de Comandantes Generales ha resuelto que sea reprimido con la pena de reclusión por tiempo indeterminado el que por cualquier medio difundiere, divulgare o propagare comunicados o imágenes provenientes o atribuidas a asociaciones ilícitas o personas o grupos notoriamente dedicados a actividades subversivas o al terrorismo. Será reprimido con reclusión de hasta diez años, el que por cualquier medio difundiere, divulgare o propagare noticias, comunicados o imágenes, con el propósito de perturbar, perjudicar o desprestigiar las actividades de las Fuerzas Armadas, de Seguridad o Policiales (Comunicado N° 19 de la Junta Militar, 24/3/1976).

Es en este contexto en donde Landrú decide retomar la publicación de *Tía Vicenta*, luego de casi 10 años sin dirigir una revista de humor y sátira política¹⁰. ¿Por qué el ya veterano caricaturista, que contaba con un puesto sumamente cómodo en *Clarín* y *Gente*, decidió volver a la edición de una revista que ya había sido víctima de la censura, en un contexto dictatorial aún más severo?

En un primer momento apareció como un suplemento de 16 páginas del diario *Prensa Libre*, versión argentina de *Freie Presse*, a partir de julio de 1976. En esta ocasión continuaba la numeración que fue interrumpida por su cierre durante la “Revolución Argentina”. Contamos con pocos datos para esta breve “etapa intermedia” de la revista¹¹. El cierre del diario al poco tiempo pondría fin a la experiencia, que habría durado una veintena de números.

En noviembre de 1977, sin embargo, Landrú volvería al ruedo esta vez inaugurando de forma definitiva una segunda etapa, con nueva numeración y asociado a la empresa de medios LADEFA S.A., dirigida por el empresario Reynaldo Defranco Fantin, quien figuraba en la lista de colaboradores de la revista como “gerente general”. La revista retornó con su tradicional formato tabloide (28 × 34,5 cmts), 24 páginas, y la tapa a dos

⁹ Guionista argentino, autor de *El Eternauta* (junto con Francisco Solano López), *Ernie Pike* (junto con Hugo Pratt), *Sherlock Time* y *Mort Cinder* (junto con Alberto Breccia), desaparecido en 1977. Su labor y su vida lo han convertido en una de las referencias máximas del medio en Argentina.

¹⁰ Luego del cierre de la primera etapa de *Tía Vicenta* Landrú lo intentó nuevamente con las revistas *Maria Belén* y *Tío Landrú*, de escasas ventas y vida breve.

¹¹ Seguimos aquí a Mara Burkart (2011, p. 146).

colores con una gran caricatura en el centro a cargo de Landrú, un diseño que buscaba llamar la atención a la vez que remitir a la primera época, de idénticas dimensiones y número de páginas.

En todo, de hecho, era una pálida imitación de la original. Nada parecía haber cambiado para Landrú en los 11 años que mediaban desde su cierre. El diario *La Opinión* parecía compartir este punto de vista, al saludar la reaparición de la revista como “una señora para la que no pasan los años” y mencionar que “sigue impertérrita reflejando en el espejo un rostro que (...) apenas si cambió. ¿Solidez o inmovilismo? Juicios al margen, un ejemplo de juventud” (VINELLI, 4 nov. 1977, p. 1). Cada página, como en la primera época, mezclaba dibujos, columnas y autores a la manera de un gran collage, aunque este segundo volumen contó con una mayor cantidad de secciones fijas.

La consigna de la revista buscaba ser fiel a aquella frase de Landrú acerca de “hacer humor sobre y no en contra” pero adaptada a los tiempos y el discurso represivo que circulaba por la sociedad en ese entonces. Su subtítulo era: “La revista del humor sanito”. Aquí se traslucía el ánimo sanitarista, impoluto y conservador que animaba a los tiempos. Asimismo, en una entrevista realizada en la revista *Somos* con motivo del cambio de formato de la revista, Landrú declaraba que “no hacemos humor político (...) porque eso significa hacer chistes contra algo. Nosotros hacemos humor puro, entretenimiento, sin ánimo de perjudicar a nadie” (“Tía Vicenta: más gordita y más petisa”, *Somos* #104, 1978). Asimismo, en el editorial del primer número titulado “Por qué volvió Tía Vicenta” mencionaban “Para dialogar con las autoridades” y también “Para colaborar en la elaboración del Proyecto Nacional” (*Tía Vicenta 2^{da} Época* #1, 1977, p. 3).

Estas declaraciones y este punto de vista pueden explicar, en una primera instancia, el por qué se produjo el retorno en ese momento y el por qué fue tolerada por las altas esferas militares en un contexto en donde el humor político se encontraba fuertemente vigilado.¹² Pero también podemos conjeturar que la cercanía de Landrú con el medio castrense, que ya fue comprobada en sus aceitados contactos para el lanzamiento de la primera *Tía Vicenta* y en sus frecuentes visitas a funcionarios militares durante diversos gobiernos, fue un motivo para que sea visto

como un caricaturista frente a quién no debían temer ofensa.¹³ También podemos especular con la intención del régimen de parecer abierto al diálogo y el ridículo, dentro de ciertos límites. Landrú además pertenecía, por extracción social y convicciones, a los mismos círculos que los economistas liberales que llevaban adelante, bajo la dirección de Alfredo Martínez de Hoz, la política económica del Proceso. De hecho, Landrú destaca que en ocasión de una caricatura que despertó su enojo “Martínez de Hoz me llamó por teléfono (nos conocíamos del Colegio Cinco Esquinas y del Nacional Sarmiento) y le expliqué la situación pidiéndole disculpas” (LANDRÚ; RUSSO, 1993, p. 57).

La revista también intentó reeditar el espíritu de redacción alegre y renovadora de la primera etapa incorporando a una larga lista de nuevos y descollantes colaboradores: Lawry, Limura, Meiji, Grondona White, Scafatti, Ceo, Maicas, Suar, Aldo Rivero, Tabaré, entre otros, formaran parte de la faceta gráfica. Varios de estos dibujantes habían quedado a la deriva luego de los cierres de *Satiricón*, *Mengano* y *Chaupinela*¹⁴. También incluyó a firmas destacadas de *Hortensia*, como Pedro Ortiz y Cuel. Entre quienes redactaban textos se destacaron Pericles (Julio Gil), Vagabond Jim (Jaime Potenze), Aldo Cammarota, Marina Christensen (también secretaria de redacción y ahora encargada de las aventuras de María Belén y Alejandra¹⁵), Marcos Martínez y Donizetti y Caletti.

En su primer número las caricaturas de militares serán inexistentes. De Martínez de Hoz solo aparecerá un dibujo, realizado por el mismo Landrú, en el cual había que “colocarle las orejas” como en el entretenimiento de colocar la cola al burro. Los chistes referirán de manera genérica a la situación política y actuarán, todavía, con cierta cautela. Con una excepción: Marcos Martínez escribía un texto titulado “Los derechos humanos” donde mencionaba que “Los políticos zurdos hablan mucho de los derechos

¹² Caloi declaró en el año 2001, en referencia a la contratapa de *Clarín*, que “Durante los tres primeros meses del golpe todo lo que publicábamos, por lo menos los dibujantes, pasaba por la SIP.” (MORENO, 2001). La SIP era la Secretaría de Información Pública, una de las piedras basales del sistema de censura dictatorial.

¹³ Una anécdota acontecida poco después del cierre de la revista original también lo ilustra: “fui invitado a un almuerzo donde el brigadier Medardo Gallardo Valdez, que había pertenecido a la SIDE, me dijo: “Siento mucho lo que pasó, porque yo estoy en una posición contraria a la de Onganía. Quiero decirle, además, que he limpiado su prontuario”. Asaltado por la curiosidad, le pregunté cómo estaba fichado. “Usted estaba fichado como gorila-comunista”, contestó. Un extraño híbrido, por cierto, que daría honor a la mejor tradición de los animales mitológicos.” (LANDRÚ; RUSSO, 1993, p. 43).

¹⁴ Estas últimas fueron dos revistas que salieron a la sombra de la primera clausura de *Satiricón* y revistieron de cierta importancia al continuar su tipo de humor.

¹⁵ Dos jovencitas de clase alta que intentaban por todos los medios estar a la última de la moda, personajes muy famosos creados por Landrú.

humanos. Los de derecha, claro, también hablan de los derechos humanos” y se preguntaba “¿Qué demonios son los derechos humanos?” para concluir que eran, entre otros: “Derecho a coima”, “Derecho a torturar al cadete”, “Derecho a insultar al vecino”, “Derecho a romper las estructuras”, “Derecho a romper todo” (*Tía Vicenta 2^{da} Época* #1, 1977, p. 5). Leer este texto hoy representa un fuerte impacto y es imposible escapar a la sensación de una banalización, desde el humor y ciertamente sin medir las consecuencias, de un tema que se ha vuelto para Argentina una política de estado.

Ya en el número dos comenzarían las menciones y dibujos destinados a los líderes del proceso dictatorial. En la tapa, dibujada por Landrú, Tía Vicenta, la representación antropomorfizada del espíritu de la revista, se apersonaba en el Ministerio del Interior para consultar por el General Harguindeguy, ministro de la cartera en aquel entonces. El personaje se presentaba como “su tía apolítica” (*Tía Vicenta 2^{da} Época* #2, 1977, p. 1). Esto refería a dos cuestiones: por un lado, remarcaba el hecho de que Harguindeguy pertenecía a la línea más dura del ejército en aquel entonces, la que abogaba por una eliminación completa de los partidos políticos tradicionales. Asimismo, era uno de los arquitectos del Terrorismo de Estado. Por otro, intentaba remarcar que *Tía Vicenta* era una publicación neutral, apolítica, inofensiva.

A partir de ese momento Harguindeguy se volvería un participante de los dibujos de *Tía Vicenta*. En la tapa del número 5 Landrú lo dibuja soñando con Balbín, Illia y Frondizi saltando una urna (*Tía Vicenta 2^{da} Época* #5, 1977, p. 1). Este dibujo remitía de forma directa a una de las tapas de la primera etapa en donde el General Isaac Rojas, vicepresidente de la “Revolución Libertadora” contaba gorilas para poder dormirse (*Tía Vicenta* #9, 1957, p. 1). Con lo cual Landrú intentaba destacar que no solamente nada había cambiado en el interior de su publicación, sino que nada había cambiado en general en la política argentina. Lo cual quizás era cierto ya que tanto Rojas como Harguindeguy provenían de la rama más intransigente y antiperonista del Ejército, pero pasaba por alto la implementación del terrorismo de estado por parte del Proceso. En líneas generales, la construcción de la figura caricatural de Harguindeguy pasará por alto su accionar represivo para concentrarse en su desprecio por el ejercicio del voto y su afición al polo como elementos de ridículo.

Otro gran protagonista de las páginas de *Tía Vicenta* será Jorge Rafael Videla. El dictador, sin embargo,

aparece más frecuentemente en las páginas de la revista una vez terminado el Mundial de Fútbol de 1978, realizado en Argentina y que culminó con el triunfo del equipo nacional. Las reconstrucciones del período usualmente reconocen que luego de este evento se inició un tibio y lento descenso de la represión. Antes de ello, quién se animará a dibujarlo tímidamente será Vilar (Pedro Vilar)¹⁶ quién para nombrarlo recurrirá a la zoomorfización que se le inventó antes de que fuese presidente: la Pantera Rosa. La imagen de Videla como la Pantera Rosa fue descubierta, casi como una serendipia, por la revista *Gente*, la cual, en la portada del número #528 de septiembre de 1975, poco después de que el militar hubiese sido elegido Comandante en Jefe del Ejército, yuxtapuso su imagen con la de la famosa pantera, fenómeno televisivo de aquel entonces (*Gente* #528, 1975, p. 1). La asociación de la espigada y bigotuda figura de Videla con el felino fue adoptada por la mayoría de los caricaturistas. Vilar la emplearía en dos ocasiones antes del Mundial. La primera es una gran doble página donde resume los apodos animales colocados a los diversos políticos de Frondizi en adelante. Allí, en una columna vertical, aparece la Pantera dibujada con cara de sagacidad y debajo un texto que, en contraposición a aquellos destinados al resto de los políticos menciona, con una gran carga de ironía, que la pantera es “sabio, inteligente, bondadoso, limpito, cariñoso, amoroso y sabio otra vez. Gloria a ti, pantera.” (*Tía Vicenta 2^{da} Época* #26, 1978, p. 17). Dos números más tarde el mismo dibujo sería reproducido en la página editorial de la revista acompañado con la leyenda “¿Y a mí, por qué me miran?” (*Tía Vicenta 2^{da} Época* #28, 1978, p. 3), otra referencia a la primera etapa en donde esta frase era empleada usualmente para referirse a personajes que se encontraban conspirando u operando en las sombras mientras se enmascaraban en la ingenuidad.

Una vez pasado el mundial y, lo que es más, una vez que Videla abandone su cargo de Comandante en Jefe del Ejército para pasar a ser simplemente presidente, las caricaturas y chistes alrededor de su figura se multiplicarán. Como si el pasar a ser un simple “civil” le hubiese bastado para perder parte del halo de intocabilidad y temor que lo rodeaba antes. Así, Landrú lo volvería protagonista de tapa dibujándolo como un juguete balancín mientras asegura que hay estabilidad política (*Tía Vicenta 2^{da}*

¹⁶ Pedro Vilar fue el colaborador más regular de esta etapa luego de Landrú. También fue ilustrador de los libros infantiles de María Elena Walsh.

Época #43, 1978, p. 1); o como un bebé que acaba de cumplir tres años mientras una señora pregunta “si ya camina” (*Tía Vicenta 2^{da} Época* #73, 1979, p. 1); o junto con otros miembros del gabinete en un auto cuyas ruedas son dos ilusiones ópticas, con una leyenda abajo que mencionaba que “Si mueve el dibujo, usted observará que el auto marcha” (*Tía Vicenta 2^{da} Época* #48, 1978, p. 1). Landrú dibuja a un Videla arrugado, espigado, con una cabeza inmensa donde se destaca de forma nítida los rasgos de su cara, su bigote y su nariz. Lo curioso es que las tres tapas copian chistes que el humorista ya había realizado anteriormente. El primero dedicado al gobierno de Frondizi (*Tía Vicenta* #162, 1960, p. 1), el segundo apuntado al gobierno de Onganía a dos años de su asunción (*Tío Landrú* #5, 1968, p. 1), mientras que el tercero había estado dirigido contra Illia y su aparente inmovilidad (*Tía Vicenta* #325, 1965, p. 1). Más allá que la labor del caricaturista político y humorista gráfico es un oficio caracterizado por una producción acelerada y elevada de imágenes en el cual, a menudo, los dibujantes recurren a las mismas metáforas, metonimias y efectos cómicos, esta repetición que traslada las condiciones políticas de tiempos pretéritos al estado de excepción vivido durante la dictadura solamente llama la atención sobre la falta de renovación en las publicaciones comandadas por Landrú, amén de cierta miopía que considera iguales a todos los procesos políticos.

Estas críticas iban acompañadas, sin embargo, de textos que bordeaban la obsecuencia. Como en el número #39, en el cual Pericles publica un breve artículo cargado de ironía titulado “¡Es hora que el gobierno lo sepa: somos opositores, demonio!” donde enumeraba una serie de motivos para su oposición que en realidad fungían como elogios al gobierno y se sintetizaban en el hecho de que no era peronista: “Porque el Presidente Videla no es el primer deportista ni el primer trabajador, sino una persona enteramente normal”, “Porque se dirige respetuosamente a los habitantes de la Nación y no los llama descamisados”, “Porque no es demagogo”, “Porque no obliga a la gente, cargándola en camiones, a que vaya a aplaudirlo”, “Porque no se pone histérico cuando lo critican” para concluir, en letras mayúsculas en el original “¿ADÓNDE VAN A IR A PARAR LOS HUMORISTAS POLÍTICOS CON UN PRESIDENTE SERIO COMO VIDELA?” (*Tía Vicenta 2^{da} Época* #39, 1978, p. 3).

Otro protagonista con el cual danzarán entre la crítica y la displicencia será el almirante Emilio Massera, famoso por la ferocidad con la que trataba

a los detenidos en la ESMA¹⁷ y por su intento de proyectarse como un político “populista” más allá de la dictadura. En ocasión de su retiro como almirante en jefe le dedicaron un editorial, probablemente escrita por Landrú, ilustrada con un pequeño dibujo del editor en donde se observa a un Massera de enorme cabeza y cejas, ataviado con su gorrita naval y cara de congoja, pidiendo un boleto a Retiro. El texto, titulado “Misión cumplida, Massera” mencionaba que “Siempre extrañaremos tu porte, tu simpatía, tus sabrosos discursos, (...) tu sonrisa, tu excelente sentido del humor” a la vez que decía que los chistes que le habían dedicado (en realidad muy pocos hasta esas fechas) “Siempre fueron chistecitos cariñosos” ya que “Sabemos que muchas personas te quieren, y te necesitan más que nunca, ahora que casi no tenemos ídolos en el país” para concluir que podía retirarse “con la frente bien alta” ya que “has cumplido con la primera parte de tu misión” (*Tía Vicenta 2^{da} Época* #45, 1978, p. 3). ¿Cuál era esa primera parte de la misión? La pacificación del país, lo cual equivalía a decir la ejecución de la etapa más cruenta de la represión.

Luego de esto los chistes de la revista dedicados a Massera se centraron en sus intentos de proyectarse como candidato político. En el número siguiente Landrú lo dibuja esperando bailar con la República, la cual consulta a Viola, el nuevo Comandante en Jefe del Ejército, por la posibilidad de hacerlo, mientras este mira con desconfianza (*Tía Vicenta 2^{da} época* #46, 1978, p. 1 – **Imagen 1**).¹⁸

En ocasión del Mundial de Fútbol de 1978, también, se volcó de forma desgraciada hacia la obsecuencia. En el número 33 publicaban un editorial titulado “Como ser buen periodista francés en una lección”, una referencia a Alain Fontain y Francois Greze, colaborador y presidente, respectivamente, del Comité Organizador del Boicot a la Copa del Mundo en Argentina. Allí, entre las lecciones brindadas, escribían:

¹⁷ Escuela de Mecánica de la Armada, fue uno de los centros clandestinos de detención, tortura y exterminio más grandes y notorios de la dictadura. Por allí pasaron 5000 detenidos-desaparecidos, algunos de los cuales no solo eran torturados sino puestos a realizar diversas tareas, como producir contenido para la televisión nacional, la clasificación de los bienes robados a los desaparecidos y la falsificación de documentos para operaciones clandestinas de grupos de tareas. Se encontraba bajo el control directo de Massera y del director de la Escuela, Rubén Jacinto Chamorro.

¹⁸ Otra reutilización de una metáfora empleada en la primera época de *Tía Vicenta*, en donde se veía a Onganía de la mano de la República mientras dos señoras comentaban que “ya hace rato que andaban coqueteando” (*Tía Vicenta* #368, 1966, p. 1).

Trata de escribir con la mano izquierda. Los periodistas zurdos tienen muchos más lectores.

Trata de boycotear de cualquier manera el Mundial de Fútbol y, por supuesto, no envíes a tu diario fotos ni testimonios de la fiesta de inauguración en la cancha de River.

Dí que a dos cuerdas del estadio de River se oyen balazos de los terribles combates que se originan ahí diariamente. Eso sí, no se te vaya a ocurrir decir que los balazos que se oyen provienen del Tiro Federal.

Para impresionar a los lectores de tu diario o revista, envía desde Buenos Aires un pedido de socorro a la Amnesty International (*Tía Vicenta* 2^{da} Época #33, 1978, p. 3).

En el número siguiente, ya con el mundial resuelto a favor de Argentina, la revista se cubría de la euforia de la celebración. En la columna de María Belén y Alejandra se escribía que: “como dicen Pe y sus amigos no es solamente el triunfo del Seleccionado (...) sino el triunfo sobre la infamia, sobre la calumnia del exterior, sobre los anti argentinos que operan desde adentro y desde afuera del país”. Alejandra contestaba: “Qué amor. Y el golpe de gracia lo dieron los chicos que fueron espontáneamente a saludar al presidente, ¿no te parece bárbaro?”. Su compañera retrucaba: “Claro flaqui, porque a esos chicos nadie los obligó, y fue una lección para los jovinos que se pasaron la vida politiquando sin llegar a nada”. Finalmente, concluían: “es como si de ahora en adelante comenzara un país nuevo. En orden, en paz. Y con enorme fe” (*Tía Vicenta* #34, 1978, 8). Las jovencitas que a mitades de los sesenta habían servido como ejemplo de las nuevas tendencias en consumo y esparcimiento de los jóvenes, pudiendo ser leídas como una velada crítica al proceso represivo del Onganiato, ahora trocaban en eufóricas ciudadanas argentinas, “derechas y humanas”.¹⁹ Asimismo, a final de año la revista le dedicó una tapa a Videla donde se lo ve como un Papa Noel flaco, sonriente (una sonrisa que se pretende feliz pero que no deja de ser un tanto terrorífica) al lado de un arbolito donde se encuentran los “regalos para los argentinos del año 1978”, entre ellos el campeonato (*Tía Vicenta* 2^{da} Época #59, 1978, p. 1 – **Imagen 2**).

¹⁹ “Los argentinos somos derechos y humanos” fue el slogan adoptado por la Dictadura, impulsado por Harguindeguy desde el Ministerio del Interior, con el cual pretendía contrarrestar la visita de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos, que venía a inspeccionar las denuncias de violaciones a derechos humanos, en 1979.

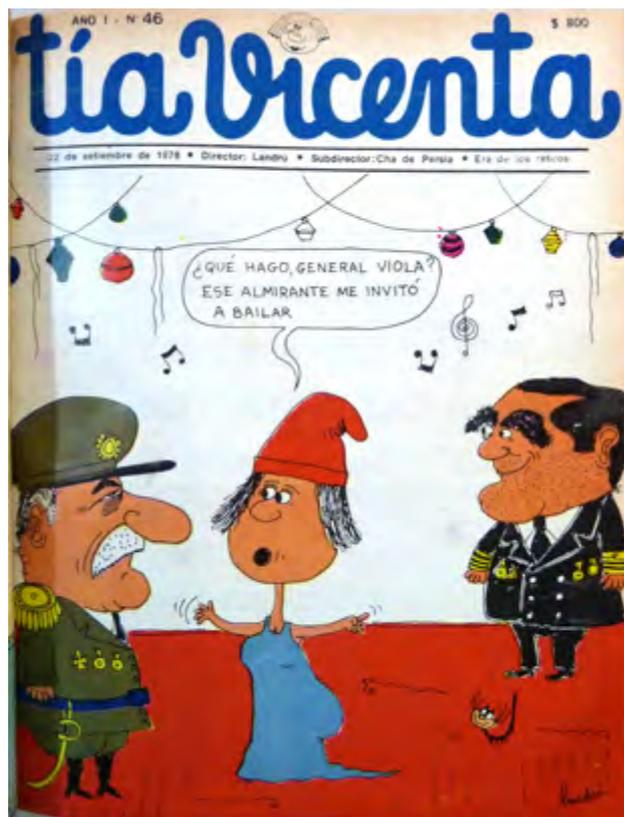


Imagen 1. Landrú, *Tía Vicenta* 2^{da} Época #46, 1978, p. 1



Imagen 2. Landrú, *Tía Vicenta* 2^{da} Época #59, 1978, p. 1

Rastrear estos ejemplos de obsecuencia entre cuidadosa y eufórica se vuelve un tanto más amargo si se da crédito a ciertas versiones que circulaban acerca de la cercanía del director de la revista con los jerarcas del Proceso. Andrés Cascioli, quién en junio de 1978 lanzaría la revista *Humo*[®], la cual ha pasado a la historia (en una versión un tanto simplificada de su rol) como uno de los focos de resistencia frente al Proceso, menciona en una entrevista de 1988 que “Una vez lo fui a visitar a Sábat a ‘Clarín’ y me encontré con Landrú. Allí me dijo que él se reunía con Harguindeguy, y que sabía que en cuanto saliera algo parecido a ‘Chaupinela’ o ‘Satiricón’ moría.” Continúa con: “Landrú hablaba con Harguindeguy, con Massera y con toda esa gente; es más, hasta muchas veces para decidir la tapa hablaba con ellos, pedía permiso...” (MONCALVILLO, 1988). Si bien es un tanto exagerado imaginar semejante involucramiento editorial de los militares, podemos arriesgar que Landrú era visto por ellos como alguien perteneciente a su misma clase social, un humorista “colega” al que se podía tolerar. Asimismo, en una entrevista aparecida en Clarín en febrero de 1978 Landrú mencionaba que “no hemos tenido ningún problema con el gobierno ni mucho menos con la SIP, Secretaría de Información Pública. Ocurre que la mayoría de los funcionarios tienen un saludable sentido del humor” y agregaba, además, 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”. Finalmente, remataba con “tenemos una excelente relación con este gobierno... Al punto que para fin de año intercambiamos saludos con todos sus miembros” (MAZAS, 18/2/1978, “Landrú: ‘El chiste político es sano’”, *Clarín*, p. 11). Con lo cual se comprueba, al menos, los contactos informales y la familiaridad que existía entre el director y los jerarcas militares. Y el editor y algunos colaboradores les contestaron con chistes que oscilaban entre lo inofensivo y lo francamente laudatorio envuelto en cuidadosas capas de aparente ironía.

Diferente será el trato con Martínez de Hoz, con quién *Tía Vicenta* empleará un registro mayoritariamente negativo. Al igual que en la primera época de *Humo*[®], su condición de civil y los resquemores que producía al interior de la corporación militar lo volvían un blanco relativamente seguro de burlas. Asimismo, será el sujeto contra el cual más cargaron las tintas los dibujantes más jóvenes y críticos de la dictadura que publicaban en *Tía Vicenta*. Como menciona Mara Burkart “no hubo diario de circulación nacional que se haya opuesto

simultáneamente a todos los proyectos fundacionales de la dictadura militar” (BURKART, 2011, p. 130). Mientras algunos se oponían a la política económica, callaban sobre las violaciones a Derechos Humanos; otros las denunciaban, pero acompañaban la política económica. El caso de *Tía Vicenta* es similar, con un fuerte silencio alrededor de la campaña represiva pero una denuncia bastante amplia del proyecto económico liberal.

Repasemos de manera somera algunas de estas imágenes de Martínez de Hoz. Viuti lo caracteriza como el Topo Gigio (de inmensa popularidad en aquel entonces entre los niños) y lo acusa de carecer de sensibilidad social (*Tía Vicenta 2^{da} Época* #4, 1977, p. 18). Landrú le dedica una tapa donde un fotógrafo le pide que sonría y el ministro no sabe qué hacer (*Tía Vicenta 2^{da} Época* #6, 1977, p. 1). Ceo lo dibuja con cara lasciva y sonrisa diabólica abrazado a la inflación, una “demonia” gordita y cariñosa (*Tía Vicenta 2^{da} Época* #10, 1978, p. 22). Suar publicita la faja “¡*Super Ceñidhoz Invisible!*” con una imagen de Martínez de Hoz como un Charles Atlas *avant la lettre* mientras que a su lado una pequeña ilustración de hombres y mujeres normales los muestra raquíticos, ojerosos y con cara de preocupación (*Tía Vicenta 2^{da} Época* #43, 1978, p. 36). Meiji lo caracteriza como “Björn de Hoz, el hombre de hielo”, una referencia al tenista sueco Björn Borg y su reconocida frialdad en la cancha, a la vez que mencionaba que era “Campeón por tercer año consecutivo en el torneo de Hambredon” (*Tía Vicenta 2^{da} Época* #48, 1978, p. 35). Góngora lo transforma en el Quijote, con un Sancho Panza que le advierte que los perros que los siguen solamente “*ladran de hambre*” y no porque cabalguen (*Tía Vicenta 2^{da} Época* #58, 1978, p. 33). Ceo lo dibuja, en una gran doble página en la que está acompañado de Videla y Harguindeguy, entre otros, como un Drácula sangriento de ojitos saltones y mirada malvada (*Tía Vicenta 2^{da} Época* #64, 1979, p. 15). Práctico, con su trazo tembloroso y lleno de rayitas, lo muestra como un cazador que estudia el presupuesto 1979 con cara impasible mientras en su pared cuelgan trofeos: la cabeza de un jubilado, un obrero, un ama de casa, un maestro y un empleado público (*Tía Vicenta 2^{da} Época* #66, 1979, p. 36 – **Imagen 3**). Finalmente, para concluir con esta breve galería de rostros de Martínez de Hoz, Fati (Luis Scafatti) realiza un dibujo donde la caricaturización es mínima, es más bien un retrato, solo se ve la cabeza del ministro con la leyenda “Responsable” sobrepuesta en su frente (*Tía Vicenta 2^{da} Época* #44, 1978, p. 6).

económico y a su mayor responsable. Algunos de las piezas de apoyo a la dictadura aparecen teñidas de un color siniestro a nuestros ojos contemporáneos, y es innegable que Landrú contaba con simpatías hacia parte del proyecto de orden de la dictadura. Pero ello provenía más bien de sus fuertes convicciones antiperonistas, de su extracción social y de su filosofía humorística antes que de una creencia anti-humanitaria. Y la escasa prédica y duración de la revista también confirma que la sociedad buscaba otras voces y otros puntos de vista en unos tiempos sangrientos y angustiosos.

Para concluir, basta mencionar el destino de Reynaldo Defranco Fantín, señalado por Landrú como uno de los responsables del mal funcionamiento de la revista, para comprobar la extensión del horror: fue secuestrado en 1980 por un grupo de la Armada al reclamar por 360000 segundos de publicidad que había adquirido en Canal 13 (en ese momento en manos del arma naval) para promocionar sus productos (entre ellos *Tía Vicenta*) y que nunca habían sido transmitidos (HAUSER, 2012). Pasó 3 años preso y su empresa fue vaciada. Lo cual comprueba que en aquellos años nadie se encontraba a salvo.

Referências

AVELLANEDA, Andrés. *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1986. Vol. 1 y 2.

BURKART, Mara. *Humor, la risa como espacio crítico bajo la dictadura militar 1978-1983*. Tesis (Doctorado en Ciencias Sociales) – Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2011.

BURKART, Mara. De la libertad al infierno. La revista Satiricón, 1972-1976. In: GENÉ, M.; MALOSETTI COSTA, L. (Eds.). *Atrapados por la imagen*. Buenos Aires: Edhasa, 2013. p. 307-338.

Autor/Author:

AMADEO GANDOLFO amdandolfo@gmail.com

- CONICET-UBA, Licenciado en Historia (Universidad Nacional de Tucumán), Doctor en Ciencias Sociales (Universidad de Buenos Aires). Publicó los siguientes artículos: “Tía Vicenta, entre Frondizi y Onganía (1957-1966)” (*Caiana*, Buenos Aires-Argentina); “Flex Mentallo: Corazón Atómico Arborecente” (*Nona Arte*, São Paulo-Brazil); “Entre la política y el oficio: Los dibujantes de la revista Primera Plana” (*Contemporánea*, Londrina-Brazil); “Cuéntame tu historia: vida y estructura en Lint de Chris Ware y Wilson de Daniel Clowes” (*deSignis*, Revista de la Federación Latinoamericana de Semiótica); y “The neurotic gaze: Jules Feiffer seen through a feminist lens” (*International Journal of Comic Art*, Pennsylvania-EEUU). También publicó capítulos de libros sobre Oscar Masotta, Copi, Jules Feiffer y Jack Kirby. Se especializa en los estudios de historieta desde un punto de vista histórico, con influencias de la historia del arte y la sociología.
- CONICET-UBA, Bacharelado em História (Universidade Nacional de Tucumán), Doutor em Ciências Sociais (Universidade de Buenos Aires). Publicou os seguintes artigos: “Tía Vicenta, entre Frondizi y Onganía (1957-1966)” (*Caiana*, Buenos Aires-Argentina); “Flex Mentallo: Corazón Atómico Arborecente” (*Nona Arte*, São Paulo-Brazil); “Entre la política y el oficio: Los dibujantes de la revista Primera Plana” (*Contemporánea*, Londrina-Brazil); “Cuéntame tu historia: vida y estructura en Lint de Chris Ware y Wilson de Daniel Clowes” (*deSignis*, Revista da Federação Latinoamericana de Semiótica); and “The neurotic gaze: Jules Feiffer seen through a feminist lens” (*International Journal of Comic Art*, Pennsylvania-EEUU). Também publicou capítulos de livros sobre Oscar Masotta, Copi, Jules Feiffer y Jack Kirby. Sua especialização é os estudos sobre historieta com uma perspectiva histórica com influências da história da arte e da sociologia.
- CONICET-UBA, Degree in History (National University of Tucumán), Doctor in Social Sciences (University of Buenos Aires). He has published the following articles: “Tía Vicenta, entre Frondizi y Onganía (1957-1966)” (*Caiana*, Argentina); “Flex Mentallo: Corazón Atómico Arborecente” (*Nona Arte*, São Paulo-Brazil); “Entre la política y el oficio: Los dibujantes de la revista Primera Plana” (*Contemporánea*, Londrina-Brazil); “Cuéntame tu historia: vida y estructura en Lint de Chris Ware y Wilson de Daniel Clowes” (*deSignis*, Magazine of the Latin-American Federation of Semiotics); and “The neurotic gaze: Jules Feiffer seen through a feminist lens” (*International Journal of Comic Art*, Pennsylvania-EEUU). He has also published book chapters on Oscar Masotta, Copi, Jules Feiffer and Jack Kirby. He specializes in comic studies from a historical, art historical and sociological perspective.

COGNINI, Alberto. Entrevista a Alberto Cognigni y Juan Parrotti 1969 [Archivo de video], 1969. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=DtnerkgXaCw>>. Accedido el: 9 mayo 2017.

HAUSER, Irina. El saqueo de empresas como modus operandi. In: *Página/12* (Buenos Aires), 4 jun. 2012. Disponible en: <<https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-195588-2012-06-04.html>>. Accedido el: 10 mayo 2017.

GANDOLFO, Amadeo. *La oposición dibujada: política, oficios y gráfica de los caricaturistas políticos argentinos (1955-1976)*. Tesis (Doctorado en Ciencias Sociales) – Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, 2015.

LEVÍN, Florencia. *Humor Político en Tiempos de Represión. Clarín 1973-1983*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2013.

MONCALVILLO, Mona. *La Historia de Humor* (Segunda Parte). Reportaje de Mona Moncalvillo a Andrés Cascioli y Tomás Sanz, 1988. Disponible en: <<http://www.rafaela.com/cms/news/ver/50514/1/la-historia-de-humor-segunda-parte-reportaje-de-mona-moncalvillo-a-andres-cascioli-y-tomas-sanz-.html>>. Accedido el: 9 mayo 2017.

MORENO, Liliana. El humor en los a-os de la mordaza. In: *Clarín* (Buenos Aires), 8/4/2001. Disponible en: <<http://edant.clarin.com/suplementos/zona/2001/04/08/z-00601.htm>>. Accedido el: 9 mayo 2017.

STEIMBERG, Oscar. Sobre algunos temas y problemas para el análisis del humor gráfico. En: *Leyendo historietas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013. p. 172-192.

STEIMBERG, Oscar. Para una historia de la historieta argentina de humor. In: *Leyendo historietas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013. p. 251-263.

ULANOVSKY, Carlos. Entrevista a Landrú. En: *Entrevistas a periodistas argentinos 10*. Buenos Aires: Archivo TEA y DeporTEA, 2005. Disponible en: <<http://abcdonline.com.ar/tea/info/m/m-768.pdf>>. Accedido el: 10 mayo 2017.

VAZQUEZ, Laura. *El Oficio de las Vi-etras*. Buenos Aires: Paidós, 2010.

VINELLI, Anibal. “Tía Vicenta” es una se-ora para la que no pasan los a-os. In: *La Opinión* (Buenos Aires), 4 nov. 1977.