

Caricaturas de Perón en *Satiricón* (1972-1974)

Mara Burkart (UBA - CONICET)

maraburkart@yahoo.com

Resumen

El artículo analiza las caricaturas de Juan Domingo Perón publicadas en la revista *Satiricón* entre 1972 y 1974. En esos años se produjo el retorno y la muerte de Perón y también el surgimiento y la primera clausura de *Satiricón*. El fuerte protagonismo de las imágenes cómicas de Perón y la potencia que transmiten, así como la centralidad que tuvo el viejo líder en la escena política nacional de aquel entonces, ameritan un análisis en sí mismo de este aspecto de la revista.

Palabras clave

Caricatura – *Satiricón* – Perón – Lanusse.

El 10 de noviembre de 1972 apareció *Satiricón*, una nueva revista de humor gráfico, que propuso una innovación en el campo de este tipo de prensa y marcó el retorno de la sátira política desde la clausura de la emblemática revista de Landrú, *Tía Vicenta* en 1966. Siete días después, Juan Domingo Perón retornó a la Argentina tras diecisiete años de proscripción política y exilio, lo hizo tan sólo por veinte días para organizar y planificar su retorno a la política nacional que se concretaría meses más tarde. Menos de dos años después, el 1° de julio de 1974, Perón murió y un par de meses más tarde, su viuda, desde entonces en ejercicio de la presidencia de la Nación decretó la clausura de *Satiricón*.

Perón ocupó la tapa de esta revista en seis de sus doce primeros números, además de ser caricaturizado en innumerables ocasiones en sus páginas interiores. Este fuerte protagonismo de las imágenes cómicas de Perón y la potencia que transmiten, así como

la centralidad que tuvo el viejo líder en la escena política nacional de aquel entonces, ameritan un análisis en sí mismo de este aspecto de la revista. ¿Qué caracterizó a estas imágenes cómicas? ¿A qué recursos iconográficos apelaron los humoristas para su construcción? ¿Qué tipo de risa generaron? Y ¿quiénes reían con ellas?

***Satiricón*, “ni blanco ni rojo”**

Satiricón sentó las bases para un nuevo tipo de publicación de humor gráfico al sumarse a las innovaciones que la cordobesa *Hortensia* estaba llevando a cabo desde 1971. *Satiricón* fue ideada por unos jóvenes publicistas con breves incursiones en el humor gráfico y en la historieta: Oskar y Carlos Blotta –hijos de Oscar Blotta, dibujante humorístico de *Patoruzú*– junto a Andrés Cascioli y Pedro Ferrantelli. El nombre de la flamante publicación condensaba una doble deuda, por un lado, era tributario de la película homónima de Federico Fellini, que a su vez era una libre adaptación de *El Satyricón* de Petronio, obra clásica de humor antiguo. Y por otro, hacía honor a la revista rusa *Satirikón* de Arkadi Averchenko que había sido perseguida por la policía zarista y luego, por la bolchevique a principios del siglo XX. *Satiricón* era “un gajo de aquel *Satirikón* (...), que no fue ni blanco ni rojo, sino de libre cabeza y de corazón abierto a la gracia de la vida” (*S* n° 1, nov. 1972:12). De esto modo, reivindicando su filiación con satírico y con la sátira auguraba un futuro no exento de conflictos, presiones y posibles censuras a la vez que insinuaba su intención de explorar y explotar los límites de lo socialmente permitido. Ambas derivaciones confluyeron en las páginas de la revista y si en un primer momento lograron convivir, tras la asunción de Juan Domingo Perón a su tercer mandato, la sátira cedió su lugar al predominio de un costumbrismo que jugó en los límites de la moralidad.

En cuanto al estilo gráfico y periodístico, *Satiricón* era una síntesis, por un lado, del *Libro de Oro de Patoruzú*, especialmente en los primeros números, y de *La Hipotenusa*, revista editada por Helvio Botana en 1967. Por otro lado, se había inspirado en la revista satírica alemana *Pardon* y en las norteamericanas *National Lampoon* y *MAD*, y en cuanto a sus notas adultas en *Penthouse* y *Playboy*. Esto significaba por un lado, que la tapa y contratapa eran de un papel de mejor calidad, satinado e impreso a varios colores como entonces lo hacían las revistas de interés general pero no las

humorísticas y un tamaño intermedio entre el tabloide y el *magazine* (23,3 x 31,1 cm). Asimismo, las imágenes de las portadas eran caricaturas que en fuertes y brillantes colores se publicaban acompañadas por un título, texto que ampliaba o reducía sus posibles interpretaciones, y por otros títulos que anunciaban el contenido de la revista. Su diseño y diagramación delataban el paso por la publicidad de sus realizadores y les otorgaba una nota distintiva. *Satiricón* combinó en su interior chistes gráficos e historietas cómicas con notas periodísticas sobre temas sociales, deportivos o políticos, y reportajes a personalidades mediáticas. De esta manera, ofrecía una innovación en el género al desbordarlo; al incorporar características propias de las revistas de interés general.

Satiricón fue mensual y rápidamente se tornó un éxito de ventas. En febrero de 1973 vendió 33.644 ejemplares; en abril 68.907; en junio alcanzó los 109.884 y el número de octubre de 1973 los 156.208. Su mayor pico de ventas fue en febrero de 1974 cuando alcanzó los 218.880 ejemplares y su último número antes de la clausura vendió 198.835 ejemplares. Si bien la revista iba dirigida al público masivo, su lector ideal era el porteño de clase media, media-alta, de unos treinta años, moderno, culto e inconformista. *Satiricón* propuso a los lectores reírse de sí mismos y de quienes detentaban posiciones de poder y autoridad con inteligencia, partiendo de que ello consistía un gesto de superioridad (*S* n° 1, nov. 1972: 12). Este sentimiento de superioridad fue muchas veces exaltado, convirtiendo a la revista en un entretenimiento pedante e irónico, lo que entusiasmó a unos lectores y colaboradores y desalentó a otros.

Su equipo de redacción inicial estuvo integrado por Oskar Blotta como director, Andrés Cascioli como director estético, Carlos Ulanovsky y Mario Mactas como los asesores de dirección y redacción y de más de veinticinco colaboradores entre periodistas³⁷ y humoristas. Entre estos últimos estuvieron los más destacados del país, quienes en los primeros números ofrecieron una interesante articulación intergeneracional que sumó capital simbólico y prestigio a la nueva publicación. A mediados de 1973 se produjo el alejamiento de muchos de los más veteranos y la consolidación de la generación más joven –los nacidos entre 1936 y 1948.³⁸

³⁷ Entre los periodistas sobresalían, además de Mactas y Ulanovsky, Alicia Gallotti, Carlos Duelo Cavero, Jaime Poniachik, Alejandro Dolina, Dante Panzeri, Walter Canevaro, Dalmiro Saenz, Jorge Guinzburg, Carlos Abrevaya y Ricardo Parrotta.

³⁸ Sanz, Durañona, Grondona White, Izquierdo Brown, Amengual, Aldo Rivero, Limura, Napoleón, Bróccoli, Pérez D'Elías, Viuti, Fontanarrosa, Sanzol, Crist, Caloi y Carlos Trillo. Los veteranos eran:

De “paloma de la paz” a “El Padrino”

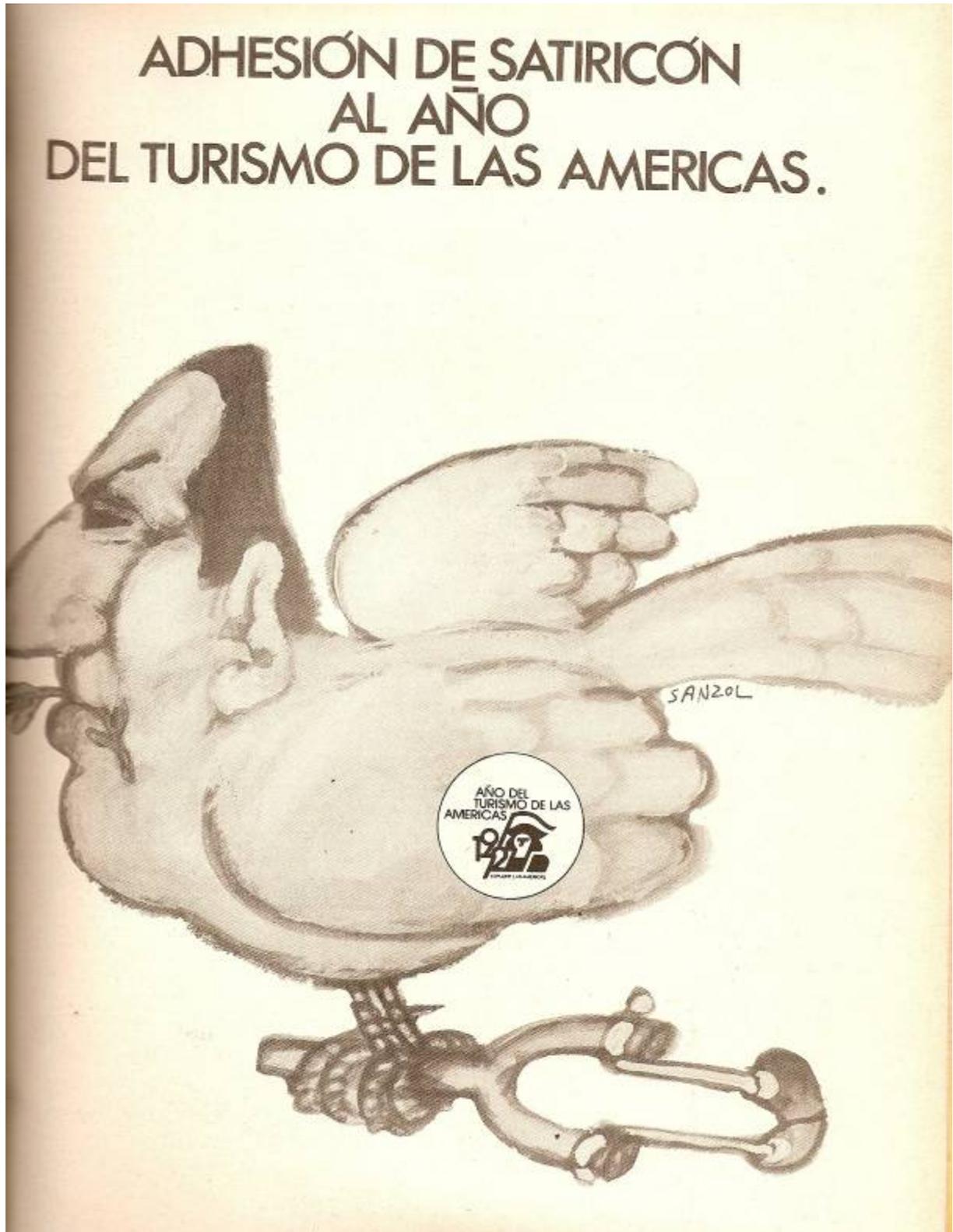
Entre noviembre de 1972 y marzo de 1973, Perón fue una de las principales figuras caricaturizadas en *Satiricón*, su esperado regreso al país después de diecisiete años de proscripción y la centralidad política que adquirió en la transición democrática explican dicha presencia. Dos representaciones satíricas de Perón sobresalieron en la revista, ambas estableciendo un vínculo particular con la violencia. En un principio, Perón fue representado como una paloma al ser asociado a la figura del pacificador y luego, como un *capo mafia*. Estas representaciones coexistieron con otras, algunas de las cuales matizaban a aquellas predominantes o facilitaban la transición de una a otra figura. Por un lado, hubo representaciones satíricas de Perón que exaltaban su liderazgo o su vejez. Por otro, imágenes cómicas del resto de los actores políticos predominantes en aquellos años como Lanusse, Balbín y los principales dirigentes partidarios y del entorno de Perón. También *Satiricón* probó medir fuerzas con el líder y desafiarlo de igual a igual. La lucha en el papel dio como ganador a la revista, no así la lucha real.

El primer número de *Satiricón* salió a la venta nueve días después del mensaje de Perón que anunciaba que su regreso era en “prenda de paz y entendimiento” y siete días antes de su concreción. La primera tapa era una caricatura de Oscar Blotta (padre) que, con su viejo y consagrado estilo, ofrecía un mensaje novedoso que reivindicaba la libertad y aludía al regreso del viejo líder.



La imagen mostraba al presidente *de facto* general Alejandro Lanusse vestido de militar entrar a la Casa Rosada limpiando su gorra, ensuciada por una paloma blanca, a la cual sigue con una mirada de desagrado mientras vuela hacia el exterior. La paloma blanca representaba el clima de libertad política y cultural que se estaba viviendo después de la larga dictadura militar tanto como remitía a Perón, quien regresaba de España a traer la paz pero también, y este era el giro satírico de la imagen, a arruinarle los planes a Lanusse. La reivindicación de la libertad se reforzaba con la presentación en tapa de “La gran esperanza blanca”, la actriz y vedette Libertad Leblanc entrevistada en ese número. *Satiricón* sentaba las bases valorativas sobre las cuales cultural y políticamente iba a construir su identidad.

Una vez regresado Perón al país, la metáfora de la paloma de la paz fue reformulada. En diciembre de 1972, una caricatura de Sanzol presentaba una hibridación de una paloma blanca con la cabeza de Perón llevando entre sus labios una rama de olivo y entre sus garras una gomera.



La paloma blanca como símbolo de la paz tenía en el famoso dibujo de Pablo Picasso de 1949³⁹ y en el cuadro de Antonio Berni *La Manifestación* de 1951 dos fuertes antecedentes. Como recuerda León Ferrari, fue la religión católica la que dio origen a dicha simbología con el mito del Diluvio en el cual la paloma con el olivo le indicaba a Noé que las aguas se habían retirado y que podía regresar. La paloma representaba la paz que Dios hizo con el hombre, una vez consumada la destrucción de la humanidad, con la excepción de quienes iban en la barca de Noé. Como señala Ferrari con respecto a su apropiación en los años 1950, este es

uno de los mitos religiosos que comparten creyentes y ateos, al extremo que la campaña por la paz y contra la bomba atómica de la década del cincuenta, encabezada por gente de izquierda y por el Partido Comunista, enarbolaba como bandera una “paloma de la paz” con el ramo de olivo pintada por Picasso, sin advertir que, al igual que la paloma de Noé que voló sobre la humanidad muerta anunciando que había llegado la paz, Truman podría haber lanzado una paloma con hojas de olivo sobre Hiroshima destruida para advertir a los japoneses que la paz se estaba acercando. (Ferrari, 1998: 1)

En Argentina, era retomada con motivo del represo de Perón al país y a la política nacional; y además de Berni, la popular paloma adornaba las tazas de café que tomaban militantes e intelectuales –entre los cuales había colaboradores de *Satiricón*– en el bar “La Paz” de la Av. Corrientes.⁴⁰

La apropiación de este símbolo cargado con una densa memoria social y religiosa para representar el retorno de Perón sugería, siguiendo a Ferrari, que éste volvía a una sociedad argentina “destruida” por la dictadura militar: la masacre de Trelew de agosto de 1972 era un ejemplo en este sentido. Pero Sanzol le daba un nuevo giro al incorporar la gomera. De este modo, se desacralizaba y cuestionaba la idea de que el regreso de Perón significaría el fin de la violencia. Sanzol exponía los límites de la actitud conciliadora de Perón, postura que en otra página de la revista se sintetizó en la frase cómica: “La prenda de paz de Perón es de color blanca y talle 54” (*S* n° 2, dic.1972: 23). Perón había fomentado la violencia popular al apoyar a las organizaciones guerrilleras

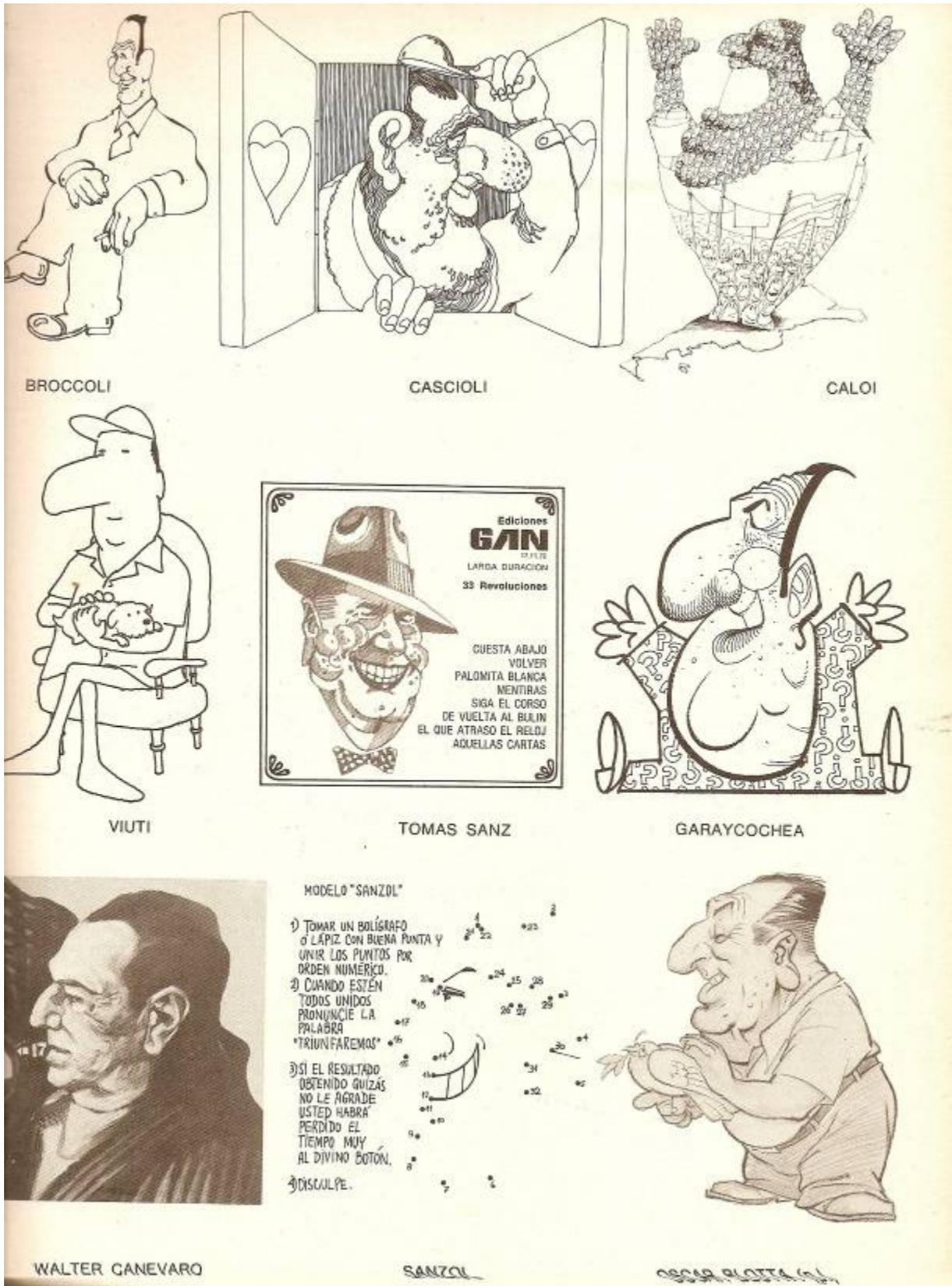
³⁹ Este dibujo fue realizado a pedido del Partido Comunista Francés del cual Picasso era miembro, para simbolizar al Movimiento mundial por la Paz que en el clima de posguerra celebró un congreso en París.

⁴⁰ El 20 de junio de 1973, se había preparado para el regreso de Perón un acto en Ezeiza y se preveía soltar gran cantidad de palomas blancas. El acto no se llevó a cabo por los hechos sangrientos conocidos como la Masacre de Ezeiza.

que surgieron en su nombre. La caricatura indicaba que la paz que traía Perón era indisociable de la violencia popular, representada en la gomera.

Además, la caricatura tenía otras lecturas menos audaces que permitían matizar aquella más potente como también lo hacía la frase a pie de página que decía “Por las dudas: ¡Viva Perón!” (*S* n° 2, dic.1972: 5). El título “Adhesión de *Satiricón* al Año del Turismo de las Américas” sugería que el retorno de Perón era un viaje turístico, y de este modo satirizaba el mito del “retorno” que se había mantenido durante esos diecisiete años. En efecto, ese regreso de Perón podía verse así ya que estuvo tan sólo veinte días, se reunió con todos los dirigentes políticos de las otras fuerzas políticas menos con Lanusse y volvió a España. Sin embargo la referencia al “Año del Turismo de las Américas” asociaba a Perón con lo popular ya que éste era el nombre oficial del torneo nacional de primera división de fútbol del último semestre de 1972.

La ambigüedad que caracterizó a Perón en su modo de hacer política también fue blanco de sátira por parte de *Satiricón*. Con ironía, le propuso al lector que “Elija su Perón” en “prenda de paz” y en “plena libertad” porque “hay, en fin, todo tipo de perones. Lo cual tal vez no sea ninguna novedad. O sí. La cuestión es elegir” (*S* n° 2, dic.1972: 24). Diez colaboradores de la revista caricaturizaron a Perón conformando una galería de imágenes del “ex presidente y ex desterrado” que captaba la atención de lectores peronistas como antiperonistas.



Sólo una de las representaciones vinculó a Perón con la paz, la de Oscar Blotta que mostraba a Perón acariciando una paloma que llevaba en el pico un ramo de olivo. En cambio, la realizada por Oskar Blotta (h) sugería cierta decepción de la juventud peronista que había optado por las armas al verse excluida de los planes políticos que su líder tenía para alcanzar el poder. Viuti y Brócoli representaron a un Perón distendido. Garaycochea y Caloi lo caricaturizaron apelando a los elementos clásicos de la iconografía peronista: los brazos en alto y su enorme sonrisa que exaltan sus rasgos de líder carismático. El primero, resaltaba las incógnitas que rodeaban su retorno y se preguntaban quién en definitiva, tenía la última palabra. En cambio, Caloi ponía el énfasis en la relación inescindible de Perón con el pueblo argentino. Perón era el pueblo y el pueblo cobraba forma en Perón. Cascioli también aludió a esta relación aunque de modo menos complaciente al burlarse de la dimensión afectiva que la atravesaba y sugiriendo cierta ceguera de los militantes por su amor a Perón.

La amplia y blanca sonrisa de Perón y sus brazos en alto fueron recursos iconográficos utilizados en sus representaciones críticas y benévolas. Como sostienen Sigal y Verón, la figura de Perón con los brazos abiertos es una de las imágenes fundamentales del peronismo, representa el abrazo de Perón al pueblo “a quien ‘estrecha profundamente contra su corazón’, como si fuera su madre” (2008: 51). En cuanto a la sonrisa, Marcela Gené señala que en los años 1950 ésta “que definía al afable conductor pronto habría de transformarse en una rígida mueca disociada del rostro, capaz por sí misma de connotar la corrupción moral (...) la sonrisa del General fue la máscara de la hipocresía y la demagogia que terminó por fagocitar a la cara” (2005: 92). En *Satiricón*, risa y mueca se alternaron y coexistieron. La caricatura de Tomás Sanz fusionaba a Gardel y a Perón, lo popular tenía su punto de encuentro en las sonrisas y en el peinado para atrás y con gomina de ambos ídolos. Para Sanz, los tangos de Gardel musicalizaban la trayectoria de Perón desde su proscripción y exilio hasta su regreso al poder: *Cuesta Abajo, Volver, Palomita Blanca, Mentiras, Siga el curso, De vuelta al bulín, El que atrasó el reloj, Aquellas cartas*. Cerraba la serie la propuesta “Modelo Sanzol” en la cual el lector debía unir los distintos puntos según el orden numérico sugerido para descubrir la figura que tales puntos, una vez unidos, formaban. Para saciar cierta curiosidad, ya estaba definida la típica sonrisa y los ojos entrecerrados de Perón. Las instrucciones indicaban que una vez hecho el descubrimiento, “pronuncie

la palabra ‘triunfaremos’” y “Si el resultado obtenido quizás no le agrade Usted habrá perdido el tiempo muy al divino botón y 4) disculpe”.

Otras imágenes cómicas de Perón exaltaron su liderazgo y su capacidad para tener en vilo al resto de la dirigencia político-partidaria. Dos casos ejemplifican este aspecto: la caricatura de la tapa del segundo número titulada “El cabaret nacional” y una historieta que parodiaba al popular programa infantil “Titanes en el Ring”. La caricatura fue realizada por Caloi a partir de una idea de Mario Mactas, a su vez, inspirado en la película “Cabaret” protagonizada por Liza Minelli.

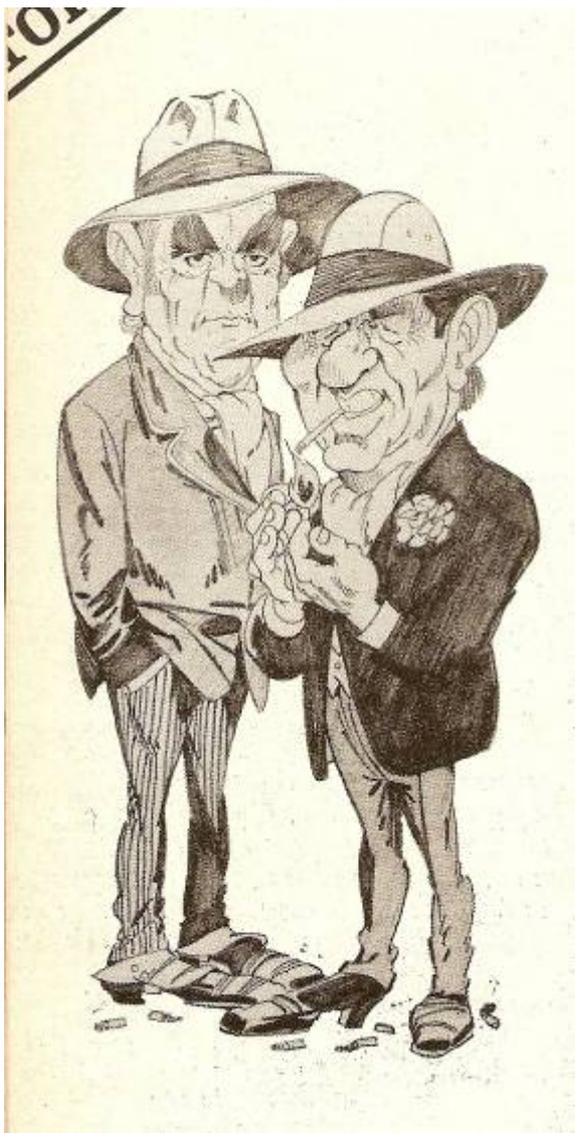


Perón con su amplia sonrisa dirigía con la batuta a las principales figuras de la política nacional de aquel entonces: Mor Roig, Lanusse, Balbín, Alzogaray, Manrique,

Coral y Frondizi, quienes bailaban disfrazados de mujer sobre el gran escenario de cabaret (*S* n° 2, dic. 1972). Muchos de ellos otrora feroces antiperonistas eran simples actores que seguían las directrices impuestas por Perón, quedando expuesto satíricamente el poder de convocatoria del líder y la debilidad de sus contrincantes.

La historieta “Títeres en el Ring” era una parodia del programa de televisión “Titanes en el Ring”. Los titanes habían devenido títeres: el célebre campeón mundial de lucha libre, “El titán de titanes”, Martín Karadagian era “Caradejuan”, es decir, Perón quien estaba acompañado por más de quince “títeres” cuya correspondencia entre el personaje real y el televisivo no era al azar. El enfrentamiento era entre Caradejuan y el Malevo Cherubicha, quien representaba a Lanusse, pero inmediatamente intervenía el resto de los “títeres”. Caradejuan se iba mientras “cada vez con más violencia se desarrolla todo arriba del ring” (*S* N° 4, feb. 1973: 38). En efecto, Perón se había ido del país sin anunciar quién sería su candidato presidencial, dejando a todos con la incertidumbre y en conflicto entre sí. Una interpretación similar de los hechos ofrecía Siulnas en un *cartoon* que mostraba a Perón como guardavidas en una playa, recostado en una reposera, distendido y tomando sol de espaldas al mar donde unas cinco personas se ahogaban (*S* n° 3, ene. 1972: 16). Si muchos esperaban ser salvados por Perón, se equivocaron. Este les dio la espalda, en el chiste una metáfora; en la realidad, una verdad. En todo caso quedaba claro que Perón era el “árbitro del orden político” (De Riz, 2007: 115).

La representación de Perón como pacificador fue reemplazada por aquella que lo retrató como un *capo mafia*. Un paso previo fue la representación junto a Lanusse como “malevos”. En enero de 1973, la historieta ilustrada por Pérez D’Elías e ideada por Mario Mactas parodiaba el teleteatro creado por Abel Santa Cruz, *Malevo*.

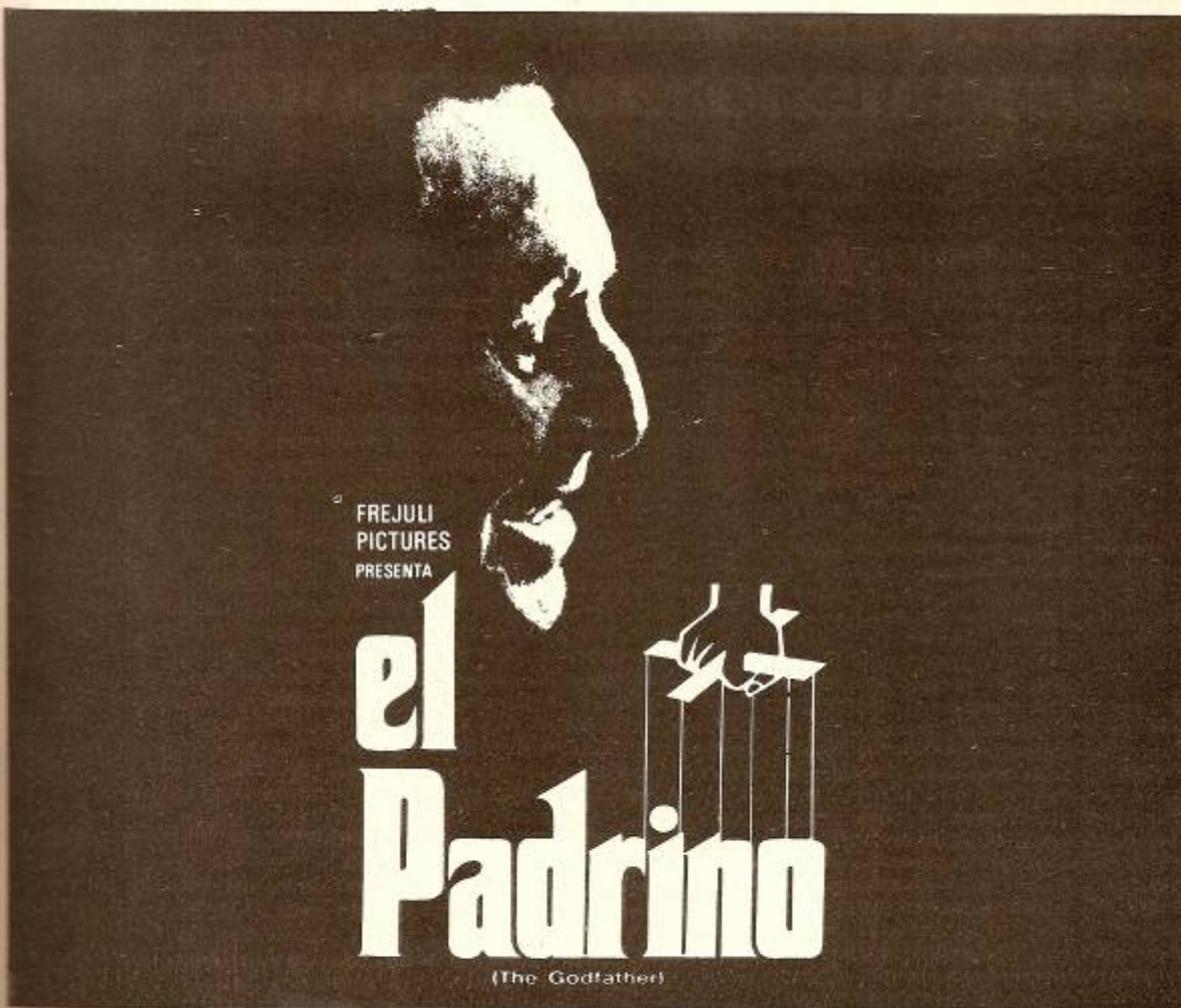


Perón y Lanusse eran dos malevos que en el marco de luchas políticas, se disputaban el amor de María, encarnación de la República. (*S* n° 3, ene. 1973: 40). Las figuras más gravitantes de la política nacional eran unos matones que resolvían sus conflictos fuera de la ley y recurriendo al uso de la violencia. La diferencia entre ambos era que uno movilizaba a su favor al pueblo, en cambio, el otro a bandas parapoliciales. El futuro de la República se definiría fuera de los marcos legales y la violencia aparecía como un recurso necesario.

En una coyuntura política marcada por la búsqueda de definiciones, la representación de Perón como un malevo popular se modificó y devino en aquella que lo mostraba como *capo mafia*. Desde Madrid, Perón había anunciado que su candidato era Héctor Cámpora. La

Juventud Peronista primero rechazó la fórmula Cámpora-Solano Lima y luego, la aceptó y acuñó la consigna “Cámpora al gobierno, Perón al poder” y el mote de “Tío” para el candidato a presidente. Para *Satiricón*, Perón se había convertido en Vito Corleone, el protagonista de la exitosa película de Francis Ford Coppola, “El Padrino” sobre la mafia siciliana en Estados Unidos.

ENCUENTRE UN TENTE PARA PONERME LAS BOTAS. UN GENERAL. / 9



FREJULI
PICTURES
PRESENTA

el Padrino

(The Godfather)

UNA PRODUCCION
Giancarlo Valori M.C.E. Jorge Antonio

ESTRELLA
Juan Domingo Perón

CO-ESTRELLA
Isabelita Martínez/Cámpora Rucci
Marilina Ross Chunchuna Villafañe
Solano Lima Sanfilippo Galimberti

ACTUACION ESPECIAL DE
Guillermo Patricio Kelly y los perritos Chihuahua

DIRIGIDA POR
Leonardo Favio

ESCRITA POR
Américo Barrios
Carlos Aloé

BASADA EN LA NOVELA
"La razón
de mi vida"

ADAPTACION MUSICAL
Hugo Del Carril - Cátulo Castillo

ASESOR MEDICO
Matera - Taiana

Distribuida por el Frente Justicialista de Liberación Nacional

Prohibida para gorilas y
Paladinos mayores de 18 años

HOY estreno en **PUERTA DE HIERRO**
Localidades en venta hasta el 11/3/73.

Gaspar Campos Cinema
(Vicente López)
y Unidades Básicas Simultáneas

La familia, red básica de solidaridad y confianza sobre la cual se basa la actividad delictiva de la mafia italiana en articulación con las relaciones paternalistas tenía su expresión argentina en la familia peronista y en Perón como *pater familias*. La representación del peronismo como la mafia aludía satíricamente a los valores de lealtad y su contracara, la traición, sustentados por este movimiento a los cuales se sumaba la idea y la práctica de la venganza o *vendetta*.

En este caso, la imagen no era una caricatura sino que se trucaba el afiche que promocionaba la película sustituyendo el perfil de Marlon Brandon, quien interpretaba a Vito Corleone, por el de Perón y el texto técnico de la película por las principales figuras que rodearon a Perón en su regreso (*S* n° 4, feb. 1973: 9). *Satiricón* exponía con una fuerte crítica y ciertos visos macabros cómo se ejercía el poder dentro del movimiento peronista y, extensivamente, como sería esto en caso de triunfar Cámpora. El Estado quedaría en manos de un grupo mafioso, el peronismo, que construía orden desde la lealtad, la disciplina, las relaciones paternalistas y el recurso a la violencia, la cual aparecía naturalizada como medio para resolver los conflictos.

Días antes de las elecciones de marzo de 1973, la caricatura de tapa de *Satiricón* exponía el clima de la campaña electoral. Bajo el título de “Argentina 73: el último tango”, Sergio Izquierdo Brown ilustraba los momentos finales del show político, Cámpora y Balbín⁴¹ bailaban un tango al ritmo de la orquesta, conformada por Perón y Lanusse. Los dos dirigentes políticos más importantes de la escena política habían quedado fuera de la disputa electoral pero no lo estaban de la disputa por el poder. Sin ellos, sin su música, no había baile posible. Visto desde el lado de la pareja de baile, a ésta sólo le quedaba seguir bien el ritmo.

En el interior de la revista, Perón no aparecía tan armoniosamente como compañero de orquesta de Lanusse sino más bien como una amenaza. Una nueva historieta satírica de Mactas y Pérez D’Elías sugería que Perón, rejuvenecido gracias a la doctora rumana Aslan, conspiraría contra sí mismo provocando la interrupción del proceso electoral, “Volví al año cuarenta. ¡Conspiraré contra mi mismo! ¡Soy un tirano prófugo!” (*S* n° 5, mar. 1973: 44). Esta postura de Perón preocupaba tanto a Lanusse como a Cámpora quien intentaba hacerlo cambiar de parecer: “¡General!... ¡Macho! ... piense un poco lo que hace... Sé que esta es una de sus ladinas maniobras, pero

⁴¹ El líder radical, travestido, hacía de mujer exponiendo en la relación desigual de géneros la relación de fuerzas entre peronismo y radicales. Cámpora y Balbín era los principales contendientes en las elecciones.

reflexione, la gente es mala y comenta...” y Perón le contestaba “¡Fuera! ¡Fuera, adlátere del dictador! ¡También serás derrocado!” (Ídem: 45).

De “El Sol del 25...” a “El Gran Dedazo”

El número 6 de *Satiricón* fue calificado de “inmoral” y la Municipalidad de Buenos Aires prohibió su venta y circulación (BOM n° 14.517 Res. N° 133, 4/04/1973). Una versión de los motivos de la censura fue la profundización del aspecto satírico la revista como se anunciaba en el editorial. Los temas sexuales en clave cómica aparecían en la nota ilustrada “La vida sexual de Patoruzú” de Mario Mactas, la primera entrega del “Curso libre de divulgación sexual” de Oski en la doble página central y a colores, un conjunto de *cartoons* de Viuti titulados “Humor pornográfico”. Otro motivo posible de censura fue el malestar que generó la caricatura de la portada que representaba a la fórmula Cámpora-Solano Lima triunfadora en las elecciones, desnudos sentados, uno en un inodoro como si fuera el sillón presidencial y el otro en una pelea bajo el título “En este lugar sagrado” (S n° 6, abr. 1973). El siguiente número estuvo, irónicamente, dedicado a la censura “por su acción moralizadora y educativa” (S n° 7, may. 1973: 3) y se agradecía a la “bruja buena”; este gesto aparentemente desafiante se acompañó de otro defensivo, Izquierdo Brown cedió su lugar de caricaturista a Andrés Cascioli quien ilustraba por primera vez la tapa de la revista.

El inminente cambio de autoridades gubernamentales podía facilitar una postura desafiante hacia el poder censor, la revista no bajó el tono con respecto al abordaje cómico de cuestiones sexuales pero sí lo hizo con la sátira política, posiblemente con el objetivo de acomodarse mejor a las nuevas circunstancias. La asunción de Cámpora estaba estipulada para el 25 de mayo en coincidencia con la conmemoración del día de la Revolución de Mayo de 1810. La caricatura de Cascioli publicada en la portada de *Satiricón* aludía a ello.



El título era tributario de la popular canción que interpela a un triunfal pueblo argentino, compuesta por Domingo Lombardi y Santiago Rocca e interpretada por

Papeles de trabajo. Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de General San Martín. ISSN 1851-2577. Año 4, N° 7, Buenos Aires, abril de 2011. Dossier: "Historia del Arte y Estudios Visuales en la UNSAM".

Carlos Gardel y José Razzano en 1910 para el Centenario: “El sol del 25 viene asomando”.

La imagen consistía en un enorme sol, con la cara de Perón, asomando sobre un mar embravecido. Entre olas, que eran una cita de “La gran ola de Kanagawa” del pintor japonés Katsushika Hokusai, aparecía Lanusse llevando un paraguas (*S* n° 7, may. 1973). El colorido contribuía a fortalecer el poder de dicha imagen y el título delimitaba los posibles significados. El 25 de mayo de 1973 se inauguraría un nuevo gobierno patrio como había sucedido en 1810 a la vez que sería un “día peronista” como lo había sido el 17 de octubre de 1945. En 1973, el pueblo argentino que salía a la calle a ver “de qué se trata” era peronista. En los hechos, ese día fue exultante y la Juventud Peronista creyó que llegaba su consagración (Svampa, 2007). El oleaje que rodeaba a Lanusse preanunciaba que la algarabía se llevaría por delante al ex presidente y a los militares. Lanusse, con su característico seño fruncido y con el agua al cuello, era consciente de ello.⁴² El paraguas que lo cubría, ¿era para evitar encandilarse con el sol o era para no mojarse? En este último caso, no servía. El agua que estaba por caer sobre él no provenía desde arriba sino de abajo. Perón contemplaba sonriente una sociedad altamente movilizadora a punto de desbordarse.

El optimismo de esta caricatura hizo que muchos lectores la asociaran a un cambio en la postura de una revista que venía expresando una fuerte crítica y rechazo a Perón. Sin embargo, el rápido devenir de los acontecimientos no fueron correspondidos con una imagen benévola de Perón, quien fue tapa de *Satiricón* en los números de agosto (n° 10), septiembre (n° 11) y octubre (n° 12) de 1973. Es decir, en el período comprendido entre su nuevo arribo al país que terminó en la masacre de Ezeiza, la renuncia de Cámpora el 12 de julio de 1973 y el ascenso de Perón a la presidencia, luego del gobierno provisional de Lastiri y de un nuevo llamado a elecciones. La primera de estas caricaturas, se tituló “El Gran Dedazo” y mostraba, con un destacado

⁴² Esta idea ya tenía su antecedente en la primera tapa de *Satiricón* y había sido retomada por Caloi en un chiste que aludía a la definición de los candidatos de Perón. La imagen mostraba a Lanusse en la playa, bajo una sombrilla y frente al mar. El sol que lo alumbraba tenía la cara de Cámpora y por detrás avanzaban unas enormes nubes en las cuales se recortaba el perfil de Perón. Los planes de Lanusse serían arruinados por la enorme “tormenta” que representaba la vuelta de Perón al poder (*S* n° 4, feb. 1973:15).

Mara Burkart. Caricaturas de Perón en *Satiricón* (1972-1974).
Papeles de Trabajo, Año 4, N° 7, abril 2011, pp. 44-73.

poder de síntesis por parte de Cascioli, el primer plano de una mano contraída con el dedo mayor extendido, la punta de dicho dedo llevaba la cabeza de Perón.⁴³

⁴³ En el interior de la revista, se repetía la imagen pero en blanco y negro, junto a cuatro viñetas que completaban la historia cuyo último capítulo era “El gran dedazo”. Eran los cinco pasos remiten al cuento infantil que dice: “1. Este puso un huevito...”, “2. este le puso sal...”, “3. este le puso aceite”, “4. este lo cocinó...” y finalmente, “5. ...y este pícaro gordito se lo comió!” (S n° 10, ago. 1973: 9). Es decir, Perón lo había cocinado todo.

Mara Burkart. Caricaturas de Perón en *Satiricón* (1972-1974).
Papeles de Trabajo, Año 4, N° 7, abril 2011, pp. 44-73.



Papeles de trabajo. Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de General San Martín. ISSN 1851-2577. Año 4, N° 7, Buenos Aires, abril de 2011. Dossier: "Historia del Arte y Estudios Visuales en la UNSAM".

Cascioli iniciaba una serie de imágenes cómicas, que se hicieron recurrentes en 1974 en las tapas de *Satiricón*, con un fuerte sesgo escatológico y obsceno representando gestos y partes del cuerpo humanos como un modo de expresar aquello que no podía ser comunicado de otro modo.

¿A quién había dado la espalda Perón? La imagen podía tener varias interpretaciones, no necesariamente opuestas entre sí. Una puede considerar que era a la juventud y a las organizaciones armadas de su propio movimiento, como había quedado expuesto en su discurso del día siguiente de los acontecimientos sangrientos de Ezeiza. Pero más próxima a la publicación de la caricatura, fue la renuncia de Cámpora. Los hechos seguían el plan trazado por Perón: a Cámpora lo sucedió Raúl Lastiri – presidente de la Cámara de diputados y yerno de José López Rega–, se llamó nuevamente a elecciones y triunfó la fórmula Perón-Perón con más de un 60% de votos. Mientras el diario *La Opinión* interpretaba la frase de José Rucci “Se acabó la joda” pronunciada tras la reunión de Perón con Cámpora como “se acabó el gobierno actual” (*LO*, 17/07/1973 en De Riz 2007: 140); a *Satiricón* no le interesaban tanto las formalidades y entendía que Perón le hacía “El Gran Dedazo” a Cámpora y a los sectores de la izquierda peronista –aunque éstos no lo vieron tan claramente así– para dar lugar a los de la derecha dentro del movimiento.

Perón continuó su postura de desacreditar a las organizaciones armadas de izquierda, abandonando su clásica ambigüedad (Sigal y Verón, 2008). La caricatura “La carta de Perón” mostraba el ángulo superior derecho de un sobre con sus estampillas y donde se leía el destinatario; “Sr. Mongo Aurelio”. En agosto, Perón en su mensaje a los gobernadores provinciales se refirió a “Mongo Aurelio” para criticar al ERP y otras fracciones armadas. Una facción camporista del ERP se hizo eco de la crítica y en una de las solicitadas que logró publicar en *Clarín* –gracias al secuestro del apoderado del diario–, criticaba a López Rega y a Lastiri firmando irónicamente “Mongo y Aurelio”. Sigal y Verón señalan que a raíz del mensaje de Perón, “La JP sabe que Mongo Aurelio es ella, y lo comenta casi risueñamente” (2008: 193).

Mongo Aurelio⁴⁴ es un personaje imaginario que pertenece a la galería de seres fantasma a los que se apela para desentenderse de cualquier asunto fastidioso. Sigal y Verón entienden que en aquella coyuntura de mediados de 1973, la Juventud Peronista y Perón compartían un modo de referirse el uno al otro por el cual se decían lo que pensaban pero desde el supuesto que “a buen entendedor pocas palabras” y “Este espacio abierto a la voluntad del destinatario para darse por aludido, esa indefinición constante expresa la esperanza de que el destinatario cambie de actitud” (2008: 193-194). Sin embargo, la representación realizada por Izquierdo Brown también hacía alusión a las elecciones generales del 23 de septiembre de 1973. La carta de Perón a Mongo Aurelio, es decir, a la izquierda peronista, refería a la falta de comunicación directa entre uno y otro en una nueva coyuntura de definiciones políticas que rodeaban a unas elecciones cuyo resultado era muy previsible. Según anunciaba *Satiricón* en su Sumario, la carta que Perón “tenía en la manga” había sido robada de su casa, ¿por quién? Una respuesta, desde la izquierda peronista, fue “el entorno” que cercaba al líder e impedía el vínculo directo con sus bases.

Junto a estas representaciones de Perón, otras retomaron la metáfora que comparaba al peronismo con la mafia italiana y con el crimen organizado. Tras Ezeiza, la irrupción de grupos parapoliciales se acompañó con representaciones sobre mafiosos y guardaespaldas como la serie de Crist “La mala vida” (*S* n° 9, jul. 1973: 18-19); “Guardaespaldas” de Broccoli (*S* n° 10, ago. 1973: 5) y “El sindicato del Crimen” de Limura (Ídem: 46). Si bien la Triple A no se bautizó como tal hasta 1974, ya estaba en acción a la vez que las imágenes mencionadas remitían a las representaciones de las patotas de la burocracia sindical. El prototipo del matón era de un hombre grandote, con sobretodo, anteojos oscuros y fuertemente armado. Sin embargo, a diferencia de la representación de Perón como Vito Corleone en este caso se trataba de imágenes que no definían a personas singulares y públicamente reconocibles.

La última caricatura en tapa de Perón sugería que éste y *Satiricón* eran uno.

⁴⁴ Mongo Aurelio surgió a principios de la década de 1940 en el ambiente universitario porteño. Este personaje fantasmático estaba basado en la historieta de aventuras de *Flash Gordon* en el planeta Mongo, donde reinaba el cruel Ming; además, el lunfardo argentino ya tenía dos palabras que significaban “a mí qué me importa” y no o nunca, una era el andalucismo “mongo”, despectivo, cuando no grosero y la otra era “minga”, de origen milanés. Estos términos se entreveraron en la universidad con la figura del emperador y filósofo Marco Aurelio para dar lugar a una frase mitad culta, mitad popular.



El título, “El otro yo del General”, parafraseaba la célebre tira cómica de Divito publicada en la década de 1950 en *Rico Tipo* que satirizaba al psicoanálisis: “El Otro yo del Dr. Merengue”. En la caricatura Perón tenía en *Satiricón* su “otro yo”, representado por la mascota Sati. En la lucha entre el deber ser y los verdaderos deseos, Perón no dudaba; “siempre actúa según lo que se espera de él, mientras su otro yo se queda atrás, o se le adelanta, proclamando la verdad” dice Pablo De Santis (1993: 91) sobre la obra de Divito. Así como De Santis sugiere que el Dr. Merengue es el Dr. Hyde criollo, *Satiricón* sugería la misma comparación respecto de Perón. Sin embargo, algunos entendieron esta caricatura como una ofensa ya que mostraba a Perón levantando la cornamenta de Sati en gesto de saludo. Para ellos Perón aparecía representado como un “cornudo” y sugería que su mujer lo engañaba con otro hombre.

La estrofa del tango “Sacate el antifaz, te quiero conocer...” presentaba la caricatura y develaba el juego entre la cara y la máscara. Perón esbozaba su simpática sonrisa y hacía el gesto de “el gran dedazo”. Si algunos interpretaron a esta imagen como un nuevo intento de la revista para ganarse la simpatía de Perón, lo cierto era que ella no se mostraba complaciente con el General. Nuevamente la sonrisa peronista era una mueca irónica. En el interior de la revista, Tomás Sanz desvelaba que la idea de la tapa estaba inspirada en declaraciones de Perón quien confesaba que “A veces llegan a mi casa personas a las que tengo ganas de darle una trompada y una patada, pero en cambio me veo obligado a dale un abrazo, esa es la política” (*S* n° 12, oct. 1973: 16). Una de las situaciones en las cuales Perón lidiaba con su “otro yo” era frente a la juventud a la cual, en vez de decir “Debemos evitar que la juventud se contamine”, Perón hubiese deseado decir “Un poco de chas-chas les hará bien, apresurados...”. Pero lo cierto era que Perón no se había reprimido para actuar en consecuencia de su deseo último. En todo caso, era la juventud la que aún negaba que tal fuera su postura.

Las caricaturas y chistes gráficos sobre Perón se publicaron hasta su asunción a la presidencia el 12 de octubre de 1973. A partir de este momento, la revista redujo drásticamente el espacio otorgado a la sátira política. *Satiricón* había interpretado correctamente al “gran dedazo” de Perón quien decididamente se posicionaba junto a los sectores de derecha del movimiento. A partir de ese momento, la revista comenzó a hacer cambios progresivos en su contenido que se consolidaron entre octubre y noviembre de 1973. *Satiricón* entendió que la risa satírica no tenía lugar en una

sociedad que había elegido mayoritariamente a Perón como presidente de la Nación.⁴⁵ El equilibrio entre las dos derivaciones que se desprendían de su nombre, la sátira y lo sátiro, se rompió y predominó la segunda. Sin embargo, hubo una última imagen de Perón en *Satiricón*, aquella que acompañó el obituario que hizo la revista tras su fallecimiento en julio de 1974. Esta no fue una caricatura sino una ilustración de Cascioli que como gesto de tregua e indulgencia que la prensa suele tener frente a la muerte de una figura política: representaba a Perón como líder de masas, como caudillo político.

⁴⁵ Al celebrar su primer año, se definía parte de la “Argentina de hoy, la que marcha hacia la justicia y la potencia con su conducción natural elegida por millones” (*S* n°13, nov. 1973:10), parafraseando a Perón en su discurso de asunción.

In Memoriam

A esta altura de su muerte, General, a esta altura del irreversible abandono y el consecuente temor que sentimos, las palabras sobran. Pero no queríamos dejar de entregarle este homenaje insignificante frente al que le entregó su pueblo, que lo lloró sin bromas. Desde aquí elegimos algo que para algunos será menor, pero para nosotros es un aspecto tan resaltante e importante como cualquier decisión política de alto nivel: su sentido del humor. Un sentido del humor eminentemente argentino, enriquecido por citas y referencias provenientes de otras tierras, la mayor parte enroladas en la tradición de la picaresca española. Usted, se lo aseguramos, era un gran humorista porque traducía lo complicado y lo volvía fácil. Hizo, de la política, algo que la antipatria vendió como una disciplina inaccesible y sólo para grandes cabezas, una actividad que todos entendían y de la que se podía participar. Usted fue también un notable ilustrador de ideas: "Yo hablo porque eso lo conocí muy bien. Como aquel cura que podía hablar de su crucifijo porque lo había conocido de naranjo". Usted sabía del valor de los gestos chiquitos, casi imperceptibles: últimamente guiñaba un ojo y el país vivía tranquilo 72 horas más. Usted llegó de Madrid con el objetivo de bailar si había que hacerlo en medio del más bravo temporal argentino del siglo, y sin embargo, casi nunca dejó de titilar en torno suyo la luz del bromista filoso y maduro, la agudeza regocijante del cachador, la ingeniosa intención subrayada con guiños. Sabía reír, sabía bromear, le gustaba ver a los cómicos por televisión, según dijo hace poco en una conferencia de prensa, admiraba a Fidel Pintos, según retrajero en una charla en la C.G.T. Hacía chistes y sabía entenderlos. A la hora en que los que tienen que hacerlo discuten las características particulares de su legado, nosotros, testigos del humor argentino de este tiempo, nos permitimos guardar en nuestros corazones esta parte de su herencia. Que su albacea testamentario nos perdone.



Su rostro, de perfil ya no mostraba su típica sonrisa, sino más bien un gesto adusto de militar. La chaqueta que llevaba se componía por el pueblo movilizado: hombres que avanzaban llevando en sus manos lanzas y banderas o haciendo la “V” con sus dedos.

Satiricón recordó a Perón por su sentido del humor, tenía “un sentido del humor eminentemente argentino, enriquecido por citas y referencias provenientes de otras tierras, la mayor parte enroladas en la tradición de la picaresca española” (S n° 20, jul. 1974). A la vez reconocían que fue “un gran humorista porque traducía lo complicado y lo hacía fácil”, “un notable ilustrador de ideas” y valoraban que hubiera hecho de la política una actividad accesible a todos y “de la que se podía participar”. Anticipándose a cualquier crítica agregaban que “nos permitimos guardar en nuestros corazones esta parte de su herencia. Que su albacea testamentario nos perdone” (S n° 20, jul. 1974: 18). En el número siguiente, *Satiricón* buscó legitimar su decisión de recordar a Perón a través de su sentido del humor con la publicación de una nota titulada “El humor del General” escrita por una voz autorizada, Enrique Pavón Pereyra, historiador y biógrafo de Perón (S n° 21, ago. 1974: 16-17). Sin embargo, las nuevas autoridades, encabezadas por la viuda de Perón, no tenían sentido del humor; como tampoco lo había tenido Perón desde su ascenso a la Presidencia. En septiembre de 1974, la revista fue clausurada, ya no desde la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires sino desde el Poder Ejecutivo Nacional, a través del decreto 866/74 que prohibió su circulación por considerarla inmoral. La “Bruja buena” se había transformado en “Bruja mala”.

Reflexiones finales

A lo largo de este texto se han analizado las caricaturas de Perón publicadas en *Satiricón* en el período comprendido entre noviembre de 1972 y octubre de 1973. El ascenso de Perón a la Presidencia puso fin a la risa satírica en la revista. En un gesto de autocensura como de reacomodamiento a la nueva coyuntura política, la sátira política cedió su espacio. Entre las imágenes cómicas se distinguieron ciertas representaciones del líder por ser estéticamente significativas o por su potencia política; en todo caso, la mayoría de ellas tenía en común una postura fuertemente crítica hacia Perón, siendo la

excepción más destacada la tapa del número 7 de *Satiricón*. Si la tapa de octubre de 1973 intentó cumplir la misma función que aquélla, fracasó.

Los humoristas construyeron metáforas burlonas sobre Perón y otros dirigentes políticos con elementos tanto de la cultura intelectual como de la cultura masiva y popular, ofreciendo espacios de confluencia y diálogo. En un período de gran expansión de las industrias culturales *Satiricón* recurrió al cine, comercial y de autor; a la televisión nacional, tanto como al tango y a la gestualidad obscena, para expresar mensajes transgresores de las formalidades. Este último recurso no fue privativo de *Satiricón* sino que fue común en los cantitos populares de las organizaciones sociales y políticas movilizadas en aquellos años. En todo caso, *Satiricón* habilitó su inclusión en la cultura mediática letrada y visual.

Todos estos recursos estuvieron al servicio de la sátira política. *Satiricón* usó lo cómico como un arma contra Perón. Y fue la imagen más que el texto la que condensó una postura fuertemente antiperonista. La polisemia ofrecida por la imagen se constituyó en el resquicio propicio para la puesta en circulación de dicha postura política. Esta crítica fue tolerada por el poder político y censor hasta la asunción misma de Perón a la presidencia. En este tiempo la revista fue aumentando de manera constante sus ventas y se consolidó en mercado y en el campo cultural y mediático. ¿Quiénes reían de Perón en un contexto en el que contaba con una gran aceptación social y política? Como se dijo, el lector ideal de *Satiricón* era el porteño de clase media, media-alta, en sus treinta años, moderno, culto e inconformista pero que además era antiperonista. Estos lectores habían sido niños o adolescentes bajo los anteriores gobiernos peronistas (1946-1955) y muy posiblemente habían crecido en el seno de familias de clase media fuertemente antiperonistas. Si bien, desde fines de los años sesenta muchos de ellos se “peronizaron” e incluso engrosaron las filas de las organizaciones armadas y políticas del peronismo; otros mantuvieron su antiperonismo o no estaban decididos a jugarse todo por Perón. *Satiricón* desde una posición política que definió “ni blanco ni rojo, sino de libre cabeza” ofreció a los antiperonistas imágenes cómicas en las que los aspectos más condenables de Perón eran satirizados, a la vez que cierto resquicio habilitaba en última instancia a aceptar la llegada del nuevo gobierno peronista. En un contexto político cada vez más polarizado y con la puja al interior del peronismo cada vez más concreta y violenta, *Satiricón* despolitizaba las

Mara Burkart. Caricaturas de Perón en *Satiricón* (1972-1974).
Papeles de Trabajo, Año 4, N° 7, abril 2011, pp. 44-73.

disyuntivas al aceptar el estado de cosas tal como estaba dado y ofrecía redención a los antiperonistas que veían en Perón la mejor o la única opción.

Bibliografía

DE SANTIS, Pablo (1993): *Rico tipo y las chicas de Divito*, Buenos Aires, Espasa.

DE RIZ, Liliana (2007): *La política en suspenso 1966/1976*, Buenos Aires, Paidós.

FERRARI, León (1998): “Paz, Guerra y Paloma, Dossier: Arte y política. Mercados y violencia”, en: *Razón y Revolución* n° 4, otoño de 1998, Buenos Aires, reedición electrónica, www.razonyrevolucion.org/textos/revryr/arteyliteratura/ryr4Ferrari.pdf

GENÉ, Marcela (2005): “Los rostros del General: Perón, del retrato protocolar a la caricatura”, en: *Prohistoria*, año IX, n° 9, Rosario, pp. 83-108.

SIGAL, Silvia y VERÓN, Eliseo (2008): *Perón o muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*, Buenos Aires, Eudeba.

SVAMPA, Maristella (2007): “El populismo imposible y sus actores, 1973-1976” en: JAMES, Daniel (dir.): *Violencia, Proscripción y Autoritarismo (1955-1976)*, *Nueva historia argentina*, Tomo IX, Buenos Aires, Sudamericana.