

LA CARICATURA POLÍTICA BAJO LA DICTADURA MILITAR ARGENTINA (1976-1983)

*Mara Burkart**

Resumen

Este trabajo analiza el despliegue de la caricatura política en la última dictadura militar argentina a partir de la obra y trayectoria de los dibujantes más destacados de aquel entonces: Landrú, Sábat y Cascioli. Se estudian las caricaturas de Landrú publicadas en las tapas de *Tía Vicenta* (1976-1979), las de Sábat publicadas en las secciones Política y Panorama Político del diario *Clarín* entre 1976 y 1983, y las de Cascioli, publicadas en la portada de HUM® entre 1978 y 1983. Se distinguen tres dimensiones de análisis, por un lado, las trayectorias y las características distintivas del trazo de cada uno de estos caricaturistas, por otro, los medios que fueron soporte de estas imágenes y su relación con el régimen, y por último, las representaciones plasmadas en las imágenes cómicas producidas por cada dibujante y su relación con la censura.

Palabras clave: dictadura militar- caricatura política- Argentina

Abstract

This article analyses the display of political caricatures during the last Argentine military dictatorship from the work and career of the most important cartoonist of those years: Landrú, Sábat and Cascioli. We will study the caricatures of Landrú published in the covers of *Tía Vicenta* magazine (1976-1979), of Sábat published in the Politics and Political Outlook of *Clarín* journal between 1976 and 1983, and the caricatures made by Cascioli, published at the covers of HUM® magazine between 1978 and 1983. Three dimensions of analysis are distinguished, on one hand, the careers and the distinctive characteristics of the line of each cartoonist, on the other

* Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires. Investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas en el Instituto de Estudios de América Latina y el Caribe, Facultad de Ciencias Sociales, UBA. burkartmara@gmail.com

hand, the media which was the material support of these images and their relationship with the military government, and finally, the representations capture in the comic images produced by each cartoonist and its relation with censorship.

Key words: Military dictatorship- political caricature- Argentina

La dictadura militar instaurada en Argentina en 1976 se caracterizó por haber llevado al paroxismo la violencia estatal a partir del plan sistemático de desaparición de personas que implicó 30.000 desaparecidos, pero también el exilio de miles de argentinos y la imposición del miedo y el terror. Ese plan se correspondió con “el proyecto de desaparición sistemática de símbolos, discursos, imágenes y tradiciones” (INVERNIZZI y GOCIOL, 2002, p. 23). Las consecuencias de esta política destructiva fueron nefastas para la sociedad y la cultura argentina. No obstante y a diferencia de la dictadura militar instaurada en 1966 y de otras dictaduras del Cono Sur, la caricatura política y el humor gráfico no fueron prohibidos en su totalidad, solo ciertos tipos de risa y de publicaciones fueron censuradas y clausuradas (BURKART, 2012). La pregunta sobre por qué no hubo una prohibición total no es ociosa como tampoco indagar en qué tipo de risa y en quiénes estuvieron autorizados y quiénes no para desarrollar el arte de la caricatura.

Este trabajo analiza el despliegue que tuvo la caricatura política durante el régimen militar a partir de la obra y trayectoria de los dibujantes más destacados de aquel entonces: Landrú, Sábat y Cascioli. En particular, analizaré las caricaturas de Landrú publicadas en las tapas de *Tía Vicenta* (1976-1979), las de Sábat, en las secciones Política y Panorama Político del diario *Clarín* entre 1976 y 1983, y las de Cascioli, en la portada de HUM® entre 1978 y 1983. Distingo tres dimensiones de análisis, por un lado, las trayectorias y las características distintivas del trazo de cada uno de estos caricaturistas, por otro, los medios que fueron soporte de estas imágenes y su relación con el régimen, y por último, las representaciones plasmadas en las imágenes cómicas y su relación con la censura.

Una hipótesis que recorre este trabajo es que el despliegue de la caricatura y, muy especialmente, lo que determina su poder, su eficacia y su perdurabilidad en la

memoria colectiva no está determinado por quién es el primero en caricaturizar a quien detenta mayor poder, en este caso, al dictador Videla, sino más bien por otras cuestiones que operan de modo combinado como ser: el lugar que ocupa el dibujante y el medio donde publica en el campo cultural, mediático y político; el lugar de la caricatura en el pacto de lectura de la publicación que le es soporte, las características materiales, estilísticas y gráficas de su edición, el tipo de risa que dichas caricaturas provoca y la sensibilidad social predispuesta a identificarse con la propuesta elaborada por el dibujante. Asimismo, el despliegue de la caricatura está sujeto al devenir político, en especial, bajo regímenes autoritarios marcados por el control estricto del espacio público.

Tres dibujantes, tres tipos de caricaturas, tres medios de prensa

A mediados de la década del setenta, los caricaturistas políticos más destacados de la Argentina eran Landrú, Sábat y Cascioli, dos generaciones se encontraban y se disputaban los espacios de prestigio en el campo periodístico y del humor gráfico. Por un lado, la generación representada por Landrú y, por otro, la encabezada por Cascioli; en medio de ambos, se encuentra Sábat, uruguayo de nacimiento y argentino por opción. Landrú nació como Juan Carlos Colombres en Buenos Aires en 1923. En 1945 comenzó a publicar chistes gráficos en diversos diarios y revistas humorísticas, y su consagración llegó con *Tía Vicenta*, la publicación humorística que supo condensar la modernización cultural promovida por el desarrollismo frondizista hasta que fue clausurada en 1966 por el dictador Onganía. *Tía Vicenta* no sólo fue un gran éxito comercial sino que fue una gran innovadora del humor gráfico. Tras su clausura, Landrú intentó reflotarla bajo otros nombres pero no pudo, y publicó en revistas de interés general y en el diario *Clarín*. En 1971, recibió el Premio Maria Moors Cabot que otorga la Escuela de Periodismo de la Universidad de Columbia, Estados Unidos; y en 1976, mientras colaboraba con *Clarín*, relanzó a *Tía Vicenta*, la cual se editó hasta 1979.

Andrés Cascioli nació en 1936 en Avellaneda (Buenos Aires). En 1972, junto con Oskar Blotta, fundó la revista *Satiricón*, en la cual fue director de arte y a partir del sexto número ilustró la mayoría de sus tapas. *Satiricón* llenó el vacío que había dejado *Tía Vicenta* y encabezó, junto a la cordobesa *Hortensia* y el diario *Clarín*, una nueva renovación del humor gráfico. En 1974, fue clausurada y, en su lugar, Cascioli lanzó *Chaupinela* pero ésta debió cerrar en noviembre de 1975 por un conflicto con la presidente Isabel Perón. Si bien *Satiricón* fue un gran éxito, la consagración definitiva de Cascioli se produjo con la revista HUM® que se editó entre 1978 y 1999. Cascioli falleció en junio de 2009.

Hermenegildo Sábat nació en 1933 en Montevideo, Uruguay. En 1966 se instaló en Buenos Aires y participó de la revista *Primera Plana* y del diario de la comunidad inglesa, *The Buenos Aires Herald*. Su consagración se produjo en 1971 por su trabajo para el diario *La Opinión* de Jacobo Timerman. En 1973, dejó *La Opinión* y se incorporó al diario *Clarín*, donde ya estaba Landrú y donde aún hoy sigue publicando sus caricaturas. En 1988, recibió el premio Maria Moors Cabot, al igual que Landrú en 1971.

Landrú, Sábat y Cascioli se destacaron por su trazo único, por recurrir a diferentes recursos del humor y por establecer una particular relación entre texto e imagen. A fines de los años cincuenta, Landrú innovó con el despliegue de un humor absurdo que estéticamente parecía ingenuo, incluso infantil, tributario del dibujante rumano Saul Steinberg y que en Argentina lo tuvo entre sus mayores exponentes junto a Oski (Oscar Conti). En los años setenta, este tipo de humor había dejado de ser una novedad pero Landrú tenía el reconocimiento de sus pares y del público, y lo siguió abonando hasta su retiro hace apenas unos años. La obra de Landrú se caracteriza por incorporar la caricatura personal a la viñeta humorística (*cartoon*). Este aspecto técnico implica una relación texto-imagen en la cual el efecto cómico no está únicamente en el dibujo, que exagera los rasgos del caricaturizado o apela a su animalización, sino en el texto que, en forma de diálogo, acompaña a esa imagen. Es decir, la caricatura está al servicio del chiste.

En las antípodas de Landrú está Sábat, en cuya obra la imagen es la protagonista y la palabra está ausente, aunque los editores del diario agreguen la leyenda con los nombres de los retratados. El estilo de Sábat también se distancia sustancialmente del de Landrú, siendo más suelto y experimental en su trazo. Sábat se destaca por una sensibilidad casi surrealista que capta gestos y detalles invisibles para el común de las personas: a los personajes retratados pueden aparecerle alas en la espalda, cornamentas faunescas en la frente o sus pies se dirigen hacia el rumbo opuesto al que lo hace el torso; o registra presencias no percibidas por la mirada normal así es que el retratado puede encontrarse con un niño, con Carlos Gardel o Discepolín, o en situaciones intranquilizantes como estar bajo una lluvia de tijeras o bajo la mirada parca y vigilante de un impertérrito Humphrey Bogart. La ausencia de palabras y la negativa de Sábat a explicitar algún significado a esos elementos que incorpora a sus dibujos tornaron a su obra, por momentos, críptica para el censor y para el lector medio de un diario masivo como era *Clarín*.

Las caricaturas de Cascioli, a diferencia de las de Sábat, tienen un trazo bien definido e intensos colores que, abarrotados, refuerzan la potencia del dibujo al aparecer sobre fondo blanco. Tributarias de Abel Ianiro, son de estilo figurativo, son “reconstrucciones barrocas” (ABÓS, 2006, p. 7). Estas imágenes “hablaban por sí mismas”, no obstante en muchos casos tienen un título que amplía o limita sus posibles lecturas. Cascioli se destacó por el ingenio para encontrar metáforas burlonas en imágenes que remitían al repertorio iconográfico de la cultura popular y masiva autorizada por el régimen militar. Resignificó en clave de sátira política palabras, gestos y símbolos asociados, por un lado, a la cultura masiva que formaba parte de la cotidianidad de los lectores y, por otro, a personajes públicos cuyas imágenes circulaban por los medios de comunicación; y fue sumamente eficaz en las síntesis visuales que propuso. Asimismo, el uso del color sobre el fondo blanco hizo que las tapas de sus publicaciones sobresalieran en los puestos de venta de diarios y revistas, donde predominaba el blanco y negro para los primeros y las fotografías con fondos oscuros para los segundos.

Las imágenes de Cascioli y de Landrú fueron tapa de revista y por lo tanto ocuparon un espacio de privilegio a diferencia de las de Sábat que se publicaron en las páginas interiores del diario. Otra diferencia es que las caricaturas de Landrú y Cascioli se publicaron en colores mientras que las de Sábat eran imágenes en blanco y negro –el color aún no había llegado a los diarios–, recortadas en medio de extensas notas periodísticas. Las caricaturas de Sábat se sucedían, por un lado, con los *cartoons* de Landrú en las secciones Política, Economía e Internacionales del diario y, a partir de 1981, acompañaron la columna “Panorama Político” que escribían los principales periodistas del matutino. Por otro lado, se alternaban con fotografías, las cuales entre 1976 y 1980 fueron, en general, retratos solemnes de las autoridades militares. A diferencia de las revistas de humor y de darle un lugar destacado a la caricatura, *Clarín* era un diario extremadamente serio, formal y aburrido hasta 1982. La página de humor al final del diario como las caricaturas de Sábat y las viñetas humorísticas de Landrú eran verdaderos oasis de distensión.

El matutino fundado por Roberto Noble en 1945 era, a mediados de los años 1970, el referente de la clase media urbana y el de mayor tirada a nivel nacional (BORRELLI, 2010; LEVIN, 2013). En marzo de 1976, *Clarín* consideró inevitable al golpe de Estado, respaldó la restauración del “orden” y a Videla como la persona indicada para tal empresa debido a su “moderación” (*Clarín*, 24/03/1981); y se mostró anuente con la necesidad de refundar la sociedad argentina aunque a través de “soluciones desarrollistas” (BORRELLI, 2010). *Clarín* ejerció un rol de “juez crítico” a partir del momento en que “el ministro no dejó dudas sobre su política en perjuicio de la pequeña y mediana industria y la entrada en un modelo de ‘valorización financiera’” (BORRELLI, 2010, p. 4). No obstante, asumir esta postura crítica con respecto a la política económica de la dictadura militar no impidió que en 1977 se asociara al Estado, junto a los diarios *La Nación* y *La Razón*, para producir de forma monopólica papel de diario en Papel Prensa S.A. La alianza entre *Clarín* y el desarrollismo se disolvió en 1981.

A partir de mediados de 1978, *Clarín* comenzó “a publicar ciertas informaciones delicadas, (...) referidas a las presiones externas por la violación de los

derechos humanos” (BLAUSTEIN, 1998, p. 34), sin embargo celebró con entusiasmo la celebración del Campeonato Mundial de Fútbol. *Clarín* se caracterizó, durante la dictadura, por “el vaciamiento de vida de las secciones duras del diario” (BLAUSTEIN, 1998, p. 33), en cambio tuvieron más sustancia y dinamismo la sección Deportes, Espectáculos y su famoso suplemento *Cultura y Nación*, donde en agosto de 1979, María Elena Walsh publicó su carta “Desventuras en el País-Jardín-de-Infantes”. También la sección Humor y las viñetas publicadas en el cuerpo del diario mantuvieron una autonomía relativa con respecto a la política editorial del diario (LEVÍN, 2013).

Tía Vicenta fue reeditada por Landrú a diez años de su clausura, con ella resurgía, bajo la dictadura, la prensa de humor político. Apareció el 18 de julio de 1976 con el número 370, continuando la numeración de su edición anterior, y como suplemento del diario *Prensa Libre*, versión en castellano del matutino alemán *Freie Presse*. Su formato consistía en unas 16 páginas de 22 x 28, 5 cm., plegadas y sin costura, en papel de poco gramaje, a dos tintas, especialmente, en la tapa. El suplemento era semanal y era una versión económica y reducida de la vieja *Tía Vicenta*: recuperaba su estética sin incorporar ninguna innovación técnica, estilística ni temática. La nueva *Tía Vicenta* carecía de publicidad y, en ella, Landrú era la figura central, a él pertenecía la mayoría de los *cartoons* y textos, aunque contó con la colaboración de humoristas como Faruk, Vilar, Andrey y los periodistas Marcos Martínez, Póstumo Leonato y Ácido Nítrico. El cierre del diario llevó al fin de esta experiencia pero, al poco tiempo, Landrú la pudo reeditar.

El 4 de noviembre de 1977, *Tía Vicenta* inició propiamente una nueva etapa. Con una periodicidad semanal, volvió la cuenta a uno y recuperó su tradicional formato tabloide 28 x 34,5 cm. Sus tapas siguieron siendo a dos tintas, aumentó la cantidad de páginas a 24, las cuales abrochadas se mantuvieron sin numerar; mejoró la calidad del papel y sumó publicidad y colaboradores. *Tía Vicenta* tuvo un *staff* fijo reducido y muchos colaboradores ocasionales, producto del predominio de una lógica de funcionamiento que extremaba las condiciones de trabajo *freelance* del humorista

profesional. La redacción de *Tía Vicenta* distó de ser la amplia y sociable redacción que tuvo *HUM*® en sus inicios.

En consonancia con las metáforas procesistas, *Tía Vicenta* se definió como “la revista del humor sanito”. Si bien hizo humor político, no hubo caricaturas de militares reconocidos hasta mediados de 1978, cuando también, para competir con *HUM*®, cambió su formato por uno magazine. En *Tía Vicenta*, el humor político se combinó con el humor costumbrista y con el humor negro. A diferencia de otras publicaciones humorísticas que se editaban en aquel entonces y de su experiencia con la anterior dictadura, Landrú no tuvo problemas con la censura porteña ni con las autoridades del “Proceso” a pesar de que éstas eran la materia prima de sus chistes gráficos y textos cómicos. Las relaciones cordiales que Landrú mantenía con los altos funcionarios militares así como con la tecnocracia liberal, con la cual compartía la misma extracción socio-económica, le otorgaron inmunidad aunque no pudo evitar ocasionales protestas de algún funcionario que se sentía ofendido por sus caricaturas (LEVÍN, 2013).

Tía Vicenta fue una revista humorística, es decir, que se reía de otros y de sí misma. Su propuesta se basaba en “el disparate, la falta de solemnidad, ya se tratase de la política o de los hábitos sociales” (RUSSO y LANDRÚ, 1993, p. 23). En cierto modo Landrú cumplió el papel de payaso o bufón de las clases dominantes al cual se le permitían ciertas licencias. En complicidad con las autoridades, *Tía Vicenta* ironizaba sobre las tareas aún pendientes y sobre el rumbo de la economía, sus consecuencias sociales y sus responsables. También se reía del tema de los derechos humanos, cuestionando su relevancia. La amplitud de los temas de su comicidad se basaba en la definición de humor defendida por Landrú, para quien “El profesional debe realizar la caricatura política no como militancia partidaria, sino con el fin exclusivo de hacer reír al lector, pese a quien pese” (en VÁZQUEZ LUCIO, 1985, p. 248), y agrega “siempre descreí del humor oficialista. Pienso que el humor es necesariamente crítico, y si es oficialista fracasa. (...) Yo no hago chistes *ni a favor ni en contra*, hago chistes *sobre*, reconociendo siempre los costados críticos como una condición indispensable de su eficacia” (RUSSO y LANDRÚ, 1993, p. 20). Sin

embargo, *Tía Vicenta* no logró ser lo suficientemente crítica y así fue que no tuvo el mismo éxito que en los años cincuenta y sesenta. Según Sasturain se trató de una “lavadísima *Tía Vicenta* [y] de un Landrú blandito” (1995, p. 22).

Mientras Landrú se esforzaba por conquistar más lectores para *Tía Vicenta*, apareció HUM®. La competencia entre ambas fue fuerte. Según Cascioli, Landrú intentó impedir que saliera su revista. Mientras ésta era aún un proyecto, Landrú le advirtió a Cascioli que el ministro del Interior, general Albano Harguindeguy, no toleraría una publicación parecida a *Satiricón* o *Chaupinela* (*H* nº 221, junio de 1988, p. 60). HUM® fue lanzada en junio de 1978 en medio de la euforia generada por el Campeonato Mundial de Fútbol; a fines de 1979 *Tía Vicenta* cerró definitivamente. Durante los años de la dictadura militar, HUM® atravesó un proceso de transformación por el cual pasó de ser una revista de humor gráfico a convertirse, en aparente paradoja, en una revista satírica seria y políticamente comprometida (BURKART, 2012). La revista desbordó los límites que le imponían su género y, al hacerlo desde un sentido crítico, se transformó en un prestigioso espacio mediático cuya relevancia consistió en colocar a la cultura en un lugar políticamente central entre las estrategias de disidencia y oposición a la dictadura militar. La revista desenmascaró los proyectos de orden que los militares y civiles a ellos aliados intentaron imponer, y contribuyó a recuperar el campo de la gran producción cultural a partir de estructurar sentimientos sociales dispersos en una posición en el campo alternativa a la dominante. Desde esa nueva posición, HUM® socavó la histórica legitimidad de las Fuerzas Armadas como actor político y erigió a la democracia como el mejor régimen político posible y como todo un modo de vida. Para ello, los diversos recursos de lo cómico y del humor fueron elementos centrales por su carácter ambiguo y esquivo como así también por su capacidad agresiva, en el caso de la sátira, y cohesiva.

Cascioli y varios de los humoristas y periodistas que participaron en la revista habían participado en emprendimientos editoriales que habían sido clausurados por el poder político antes y durante la dictadura militar: *Satiricón* en 1974 y 1976, *Chaupinela* en 1975, *El Ratón de Occidente* en 1977. Tomás Sanz, jefe de redacción

de HUM®, reflexiona al respecto: “Nunca supe por qué insistíamos en seguir haciendo esto. Seguro que fue más por ingenuos que por valientes. Y porque era lo único que sabíamos hacer” (*Página/12*, 02 de julio de 2006). Y agrega “Era el ‘78, y lo peor de la represión había pasado. Pero también era andar por la cuerda floja, porque los nombres eran siempre los mismos, y en algún lado saltaban”.

Advirtiendo que aún no estaban dadas las condiciones para una publicación de humor político independiente, se decidió hacer una revista de humor “a secas”, y su nombre exponía esa estrategia al sugerir “algo así como: ‘fíjense, somos esto, sólo esto y no mordemos, tenemos patente, chapa, registro de humoristas’” (SASTURAIN, 1995, p. 23). Asimismo, sus editores habían decidido “‘peinar’ bastante las notas, cuidándonos de alguna posible clausura” (*H* nº 221, junio de 1988: p. 60). En su primer número HUM® llamó a olvidar a sus antecesoras como estrategia dirigida a desprenderse de aquellas ante la censura pero también como parte de la percepción de que había que comenzar a pensar para después con respecto a la dictadura. Sin embargo, el producto que se ofrecía, con las caricaturas de tapa, el estilo gráfico, cierto sentido crítico y el equipo de colaboradores, remitía indefectiblemente a las experiencias editoriales pasadas y se contraponía a dichas advertencias. También evitaron hacer referencia a la Iglesia católica –lo cual había motivado el secuestro y las agresiones que recibió el director de la franquicia argentina de MAD en febrero de 1978– y a cuestiones sexuales para que la revista no fuera calificada de “inmoral” por pornográfica, lo que podría implicar la clausura. La experiencia ya acumulada con *Satiricón* y *Chaupinela* les había enseñado que frente a la censura legal era más fácil defender y conseguir adhesiones para una publicación política que para una calificada de pornográfica. Y se evitó desafiar abiertamente al régimen, había un reconocimiento tácito de que éste no estaba dispuesto a tolerar críticas directas y mucho menos la denuncia de las atrocidades represivas. Se sabía que quienes se habían atrevido a hacerlo lo habían pagado con el exilio, la cárcel o hasta con la vida. El hecho de que similar destino también tuvieron quienes se habían mostrado más conformistas, dejaba en evidencia que los límites y las reglas no eran claros.

A diferencia de *Tía Vicenta*, HUM® fue una revista con límites y con una fuerte impronta moral que apeló a la sátira política, esto es a usar lo cómico como arma. No promovió la burla a la inteligencia, salvo cuando ésta se presentaban elitista y soberbia, y tampoco al compromiso ni a la buena conciencia. HUM® construyó un enunciador serio mas no solemne, que no se reía por cualquier cosa sino del enemigo blanco de su sátira. Entre 1978 y principios de 1981, la trayectoria de HUM® estuvo marcada por la experimentación y la definición de su contrato de lectura con un fuerte predominio del humor costumbrista. Entre 1981 y 1983, HUM® se consolidó en el campo cultural y mediático, explícitamente se politizó y fue un éxito en ventas.

Caricaturas y dictadura

El golpe de Estado significó el fin de *Satiricón* y de la línea irreverente que la caracterizaba pero esto no significó el fin de la prensa de humor gráfico, las revistas que se editaron entre 1976 y 1977, con la excepción de *Tía Vicenta*, se caracterizaron por replegarse en un humor costumbrista muy lavado y anodino, que derivó en su fracaso comercial. Para *Clarín* la situación fue distinta. El diario siguió publicando su página de Humor en la contratapa y los humoristas mantuvieron sus fuentes de trabajo. No obstante, inmediatamente después del Golpe, en el cuerpo del diario, la caricatura política se retiró de la sección Política y se alojó en las secciones Economía, Internacionales y en el suplemento Cultura y Nación. Su retorno fue tímido, gradual, con marchas y contramarchas, como si los editores estuviesen buscando, con mucha cautela, establecer los márgenes de lo permitido por un régimen que jugo con la ubicuidad de la censura y de la represión al no explicitar las reglas del juego.

El primero en retomar el humor político fue Landrú, primero, en *Clarín* y, luego en *Tía Vicenta*. No obstante, en el matutino lo hizo sin recurrir a la caricatura personal sino más bien a personajes estereotipados. La primera caricatura personal fue realizada por Sábat. Se publicó el 7 de abril de 1976 y el retratado fue Guillermo Bravo, flamante Secretario de Comercio; le siguió, al día siguiente, una de Mario

Cárdenas Madariaga, secretario de Agricultura y Ganadería, y el 9 de abril, la primera caricatura del ministro de economía, José A. Martínez de Hoz. En poco tiempo la galería se fue ampliando con caricaturas de funcionarios de segunda línea del ministerio de economía y con los militares que ocupaban los ministerios de Trabajo, del Interior, de Educación, con el intendente de la ciudad de Buenos Aires y el almirante Emilio Massera, miembro de la Junta Militar. Sin embargo, esta apertura inicial hacia la caricatura política fue rápidamente clausurada y fueron los miembros del equipo económico los principales protagonistas de las caricaturas de *Clarín* y *Tía Vicenta* entre 1976 y mediados de 1978.

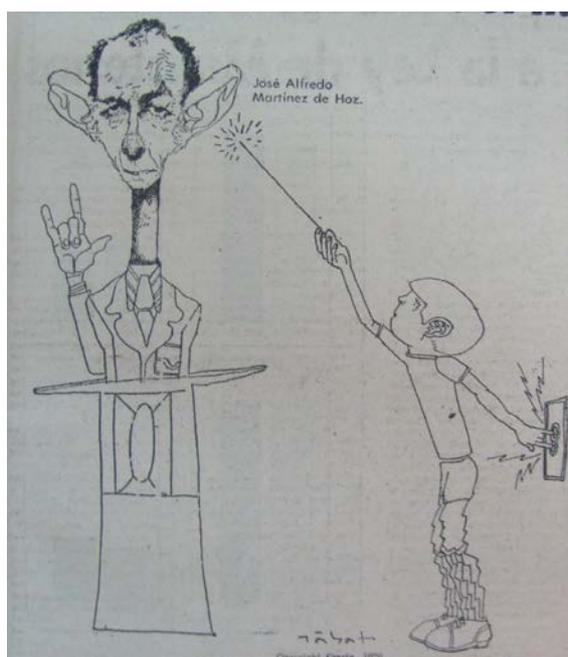
El desarrollo de la caricatura política bajo la dictadura militar tiene distintos momentos. Un primer punto de inflexión es el año 1978, a partir de esa fecha el presidente *de facto*, general Jorge R. Videla, comenzó a ser caricaturizado. Los límites de esta primera distensión quedaron inmediatamente a la vista ya que no habilitó las mismas posibilidades para todos los dibujantes. Sábat y Landrú comenzaron a hacer imágenes cómicas de Videla; en cambio para Cascioli fue la coyuntura propicia para filtrar su nueva revista, HUM®. Una segunda y más profunda distensión ocurrió en 1981, cuando el general Roberto Viola asumió la presidencia de la Nación. Finalmente, fue durante la transición a la democracia iniciada tras la derrota en la Guerra de Malvinas que la caricatura alcanzó su máximo despliegue como arma de combate.

Martínez de Hoz, el blanco predilecto de la sátira

Sin duda Martínez de Hoz fue la figura de la dictadura militar más caricaturizada durante la vigencia de la misma. Sin contar con el beneplácito de toda la jerarquía castrense ni siquiera de todos los liberales (CANELO, 2008), “la cuestión económica se discutió abiertamente casi desde el inicio del Proceso, tanto dentro del gobierno como en el mundo empresarial e incluso, aunque en menor medida, en los partidos y los medios masivos de comunicación” (NOVARO y PALERMO, 2003, p. 57-58). La crítica se vio facilitada por el hecho de que el ministro de economía y su

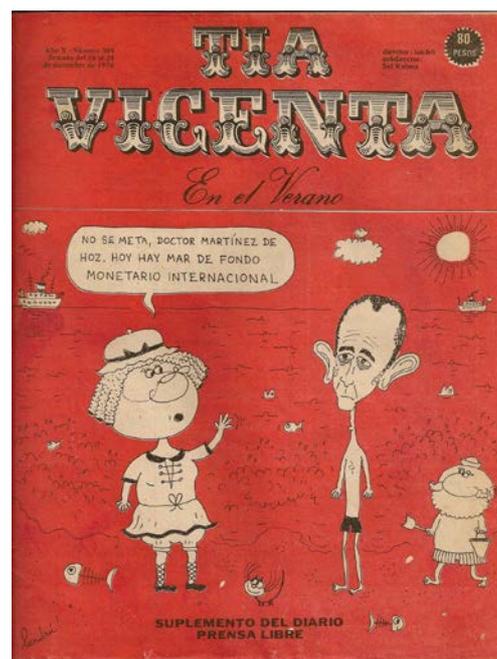
equipo eran civiles y no militares, se trataba del área de gobierno que había quedado para sus aliados civiles y, por lo tanto, fuera del reparto equitativo de cargos que habían hecho las tres armadas al asumir el poder. Estos aspectos y el amplio y temprano rechazo a su política resultaron decisivos para convertir al ministro en el blanco predilecto de los caricaturistas.

No obstante el hecho de que el ministro fuera un blanco “fácil”, las primeras caricaturas de Martínez de Hoz no sobresalen por su agresividad sino por el desafío mismo que su publicación representaba. A través de ellas dibujantes y editores fueron tanteando lo que se podía y no se podía hacer bajo el régimen militar. La primer caricatura de Martínez de Hoz como se dijo fue realizada por Sábat y se publicó en *Clarín* a quince días de producido el Golpe, ella alude al anuncio del plan económico del autoproclamado “Proceso de Reorganización Nacional”: Martínez de Hoz, serio, con su largo y delgado cuello y sus enormes orejas, está ante una tarima gesticulando con sus dedos mientras eleva su ceja izquierda. A un costado, el niño fetiche de Sábat en aquellos años lo toca con una varita mágica cargada de electricidad (*Clarín*, 09 de abril de 1976). La imagen representa el entusiasmo inicial que generó el plan económico del ministro.



Sábat, *Clarín* 9 de abril de 1976.

En *Tía Vicenta*, la primera caricatura de Martínez de Hoz realizada por Landrú de la cual tenemos registro es de diciembre de 1976¹ (Landrú, *Tía Vicenta* nº 389 dicimembre de 1976.), cuando ya había cierta disconformidad con el rumbo de la economía. Un apesadumbrado Martínez de Hoz, en traje de baño en una playa, escucha la advertencia de la señora gorda, personaje clásico de Landrú y encarnación del sentido común: “No se meta, doctor Martínez de Hoz. Hoy hay mar de Fondo Monetario Internacional” (*TV* nº 389, diciembre de 1976). Los rasgos físicos del ministro son ridículamente exagerados: sus orejas, su largo y delgado cuello, su gran cabeza y su delgadez. Más allá de la deformación tampoco no hay un trasfondo agresivo, el chiste es un juego de palabras que alude a una advertencia amigable ante el peligro de un mayor endeudamiento externo del país. Sin embargo, al igual que en *Clarín*, con el tiempo y a medida que la crisis económica no se resolvía, las caricaturas se fueron tornando más críticas. En efecto, las caricaturas del ministro realizadas entre 1976 y 1978 tanto por Sábat para *Clarín* y por Landrú para *Tía Vicenta* revelan el rápido desencantamiento que generó el ministro y su política económica. El trazo de los dibujantes se fue soltando y fue adquiriendo rasgos más agresivos – las orejas de Martínez de Hoz se vuelven más grandes, sus ojos más ojerosos y su cuello más largo y retorcido–, representando dicho desencanto.



La caricatura del primer número de HUM® alude al ministro tanto como al director técnico de la selección nacional de fútbol, César L. Menotti. La imagen, realizada por Cascioli, era una hibridación visual de Menotti y Martínez de Hoz, los dos civiles en los cuales las Fuerzas Armadas habían depositado sus más elevadas expectativas para llevar a cabo dos de sus proyectos más inmediatos: la obtención del Campeonato Mundial de Fútbol y la transformación de la economía. El personaje

¹ No ha sido posible conseguir la colección completa de la revista *Tía Vicenta* y aún más difícil ha sido dar con los ejemplares que fueron suplemento del *Freie Presse*.

resultante de dicho cruce es “Menotti de Hoz” que posa para los fotógrafos y las cámaras de televisión, y a quien se le adjudica la frase “El Mundial se hace cueste lo que cueste” (*H* nº 1, junio de 1978). El ceño fruncido, la mirada de reojo y el gesto de acariciarse sutilmente un mechón de cabello lo hacen irradiar aires de altivez y arrogancia, como quien se siente superior. Y por qué no sentirse así si, como sugería la frase, contaba con las garantías totales de Videla para realizar sus objetivos. “Menotti de Hoz” representaba a quienes no tolerarían obstáculos a los proyectos del Proceso y si los hubiera, serían hechos a un lado también “cueste lo que cueste”. Esta edición fue censurada por la Municipalidad de la Ciudad bajo el rótulo de “exhibición limitada” (BOM nº 15.792, 13 de junio de 1978) por el cual no podía exhibirse la portada en los escaparates exteriores de los puestos de diarios. Además Cascioli tuvo que defender su proyecto editorial frente a la comisión de moralidad que funcionaba en el Centro Cultura General San Martín. Ese primer número, que no pudo exhibir la caricatura, vendió 22.478 ejemplares (MATALLANA, 1999).

La primera caricatura protagonizada por Martínez de Hoz en HUM® es de enero de 1979. El ministro, desesperado y ridículamente, huye de las fauces de la inflación, representada por el tiburón asesino de la película *Jaws 2* de Steven Spielberg (*H* nº 8, enero de 1979). La idea de caos que en 1976 había servido de excusa para legitimar al golpe de Estado y al programa económico patrocinado por el ministro era resignificada. En 1979, el caos no estaba asociado al gobierno peronista depuesto sino a la dictadura militar. No obstante esta cuestión, el poder de la imagen quedaba matizado por la representación del ministro como víctima más que como responsable de la inflación y así, de la situación caótica. Pero Cascioli no fue el único que apeló a la metáfora del caos ni al *film* estadounidense. En *Tía Vicenta* una caricatura de Landrú muestra al ministro pedir desesperadamente: “¡\$O\$! ¡\$O\$!” mientras se ahoga en el mar ante la mirada de dos impávidos bañistas (*TV* nº 63, enero de 1979). Pero lo más llamativo fue que unas semanas antes que saliera el número de HUM® antes mencionado, *Clarín* había publicado una caricatura de Sábat muy parecida. En ella, Martínez de Hoz está en un estrado dando un discurso y por detrás se le viene encima el gran tiburón (*Clarín*, 21 de diciembre de 1978). Ante la

semejanza entre ambas imágenes la revista HUM® se vio compelida a dar su versión de lo sucedido² “porque es el único medio que tenemos para conservar nuestra amistad con el maestro Sábat” (*H* nº 8, enero de 1979, p. 11).



Cascioli, HUM® nº 8, enero de 1979. Sábat, Clarín 21 de diciembre de 1978.

La semejanza entre estas dos caricaturas nos permiten ejemplificar la diferencia de poder y eficacia de representaciones parecidas pero materializadas de distinto modo. Los llamativos colores y la centralidad que significa estar en tapa le imprimen un *plus* a la imagen de Cascioli que carece la de Sábat, cuyo efecto está matizado por el blanco y negro y por estar ubicada en una página interna del diario, rodeada de textos. La caricatura de Cascioli también se ve favorecida porque la ridiculez de ministro es mayor, éste está haciendo esquí acuático, no está serio dando un discurso como en la de Sábat. Sin estar a la vanguardia de la crítica, Cascioli logra que sus caricaturas no pasen desapercibidas.

Hubo otros casos, menos resonantes, en los cuales los humoristas apelaron a metáforas y recursos visuales similares aunque en general predominaron los recursos propios y particulares. En Landrú sobresale la asociación del ministro con la caza. La

² Según HUM® cuando se publicó la caricatura de Sábat, la de Cascioli ya estaba en la imprenta (*H* nº 8, enero de 1979, p. 11).

afición de Martínez de Hoz por ese deporte y sus safaris por África eran de público conocimiento y los humoristas, no sólo Landrú, encontraron allí materia prima para sus chistes. Landrú retrató al ministro vestido para la ocasión, apuntando con un arma al referente del desarrollismo, Rogelio Frigerio, quien aparece con cuerpo de tapir (*TV* nº 66, febrero de 1979). En la contratapa de ese mismo número, una caricatura realizada por Práctico, muestra a Martínez de Hoz descansando en un sillón rodeado de sus trofeos de caza: las cabezas de una ama de casa, de un jubilado, de un obrero, de un maestro y de un empleado público, todos desahuciados y con la lengua afuera. La metáfora no podría ser menos pertinente y hasta se le puede reconocer ribetes escabrosos si uno la asocia con el régimen de violencia y represión clandestino que la dictadura impuso como así también el involucramiento que tuvo el ministro con la desaparición de personas concretas³. Sin embargo, es poco probable que en aquellos años se haya hecho esta interpretación de las caricaturas. Más posibles es que la metáfora haya quedado en el plano de las consecuencias nefastas de la política económica para el mundo del trabajo.

La ruleta fue una metáfora que usó Sábat para representar la liberalización del mercado financiero local que permitió el ministro. A partir la sanción de la reforma financiera en 1977, varias de sus caricaturas son del ministro jugando a la ruleta: ese mismo año, se lo ve apostar rodeado de grandes cantidades de fichas. Cuatro años más tarde, la ruleta aumenta de tamaño y el ministro, demacrado y con su largo cuello levemente torcido, ya no tiene fichas para jugar porque ya las apostó y las perdió. Su legado, ya que la caricatura se publica en el contexto en que Martínez de Hoz deja su cargo, es la ruleta misma (*Clarín*, 26 de marzo de 1981). En los años siguientes serán sus sucesores en el ministerio quienes estarán buscando suerte en ella.

En HUM®, hubo chistes y comentarios irónicos y críticos sobre los safaris y sobre el clima de “timba” que implantó el ministro; sin embargo, las representaciones que sobresalen son aquellas en las cuales Cascioli asoció a Martínez de Hoz con la muerte. HUM® le dio la bienvenida al año 1980 con una caricatura que ofrece un pronóstico agorero: en ella, Martínez de Hoz es una parca cuya sombra proyecta un

³ Martínez de Hoz falleció en marzo de 2013 mientras cumplía arresto domiciliario ordenado por la justicia que lo investigaba en tres causas por crímenes de lesa humanidad.

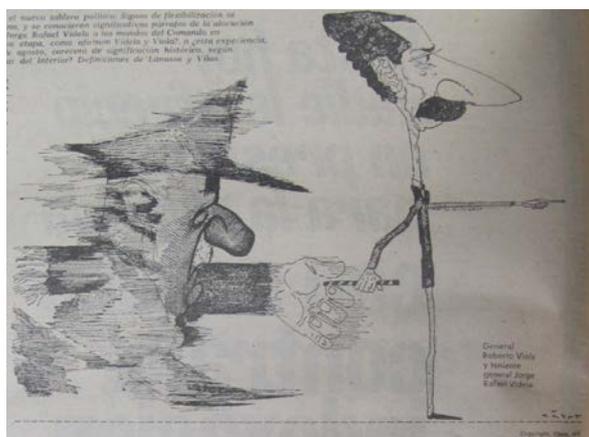
ave de rapiña, que viene a llevarse consigo a la industria nacional y por extensión implícita, a los trabajadores (*H* nº 26, enero de 1980). La predicción no estuvo errada, en marzo de 1980 estalló la crisis económico-financiera que dejó a los entusiastas consumidores de antaño endeudados, a los empresarios quebrados y empobrecidos, y peor aún a los trabajadores.

El abanico de recursos iconográficos que estos dibujantes desplegaron, su giro cada vez más crítico y su permanencia en el tiempo, deja en evidencia el extendido rechazo que hubo hacia el plan económico de la dictadura y hacia su principal mentor. Las críticas provenían desde diversos espacios pero mientras *Tía Vicenta* se limitó a plasmarlas en sus chistes; HUM® las excedió y le dio un carácter militante. En sintonía con *Clarín* se identificaba con los postulados desarrollistas, en particular, con la defensa de la industria nacional y es en este sentido que en 1979 se declaró en “lucha contra la importación” (*H* nº 24, diciembre de 1979) y Ediciones de la Urraca, la editorial que la editaba, lanzó nuevos emprendimientos editoriales. HUM® demostró una coherencia entre discurso y práctica que contrastaba con la de *Clarín*, que no sólo abandonó al desarrollismo sino que a pesar de sus críticas a la política económica se había asociado con el Estado en Papel Prensa S.A.

Caricaturas del dictador

En las antípodas de Martínez de Hoz, son pocas las caricaturas de Videla publicadas mientras detentó el poder. La primera es obra de Sábat y se publicó en el diario *Clarín* el 30 de julio de 1978, en una coyuntura de distensión del régimen (BURKART, 2012). En ella, el dictador está parado de perfil, firme, con una enorme cabeza, un cuerpo delgadísimo, una mano extendida hacia adelante y la otra, hacia atrás, entregándole el testimonio a Viola quien llega a la carrera como si fuera de relevos (*Clarín*, 30 de julio de 1978). En los días siguientes se publicaron otras en las cuales Videla y Viola comparten escena y refieren al traspaso de mando en el Ejército que se produjo en aquel entonces. Viola era el elegido, el sucesor. Otra imagen lo muestra tocando el violín mientras, a un costado, Videla, con una somera sonrisa, le

levanta los pulgares en gesto de aprobación; entre ambos, el niño fetiche de Sábat con un pito con serpentina en su boca también levanta el pulgar, pero en este caso, hacia Videla (*Clarín*, 01 de agosto de 1978). Todo andaba bien en las altas esferas del poder y si el niño representa a la sociedad, ésta estaba satisfecha por la designación realizada. Igualmente, las caricaturas aludían a la centralidad política que aún



detentaba Videla pese a su alejamiento de la jefatura de las Fuerzas Armadas y a la continuidad del régimen ante el inicio de su segundo mandato. Son caricaturas no agresivas, que más bien demuestran el fracaso de los intentos oficiales por evitar el personalismo en el ejercicio del poder político (Sábat *Clarín* 30 de

julio de 1978).

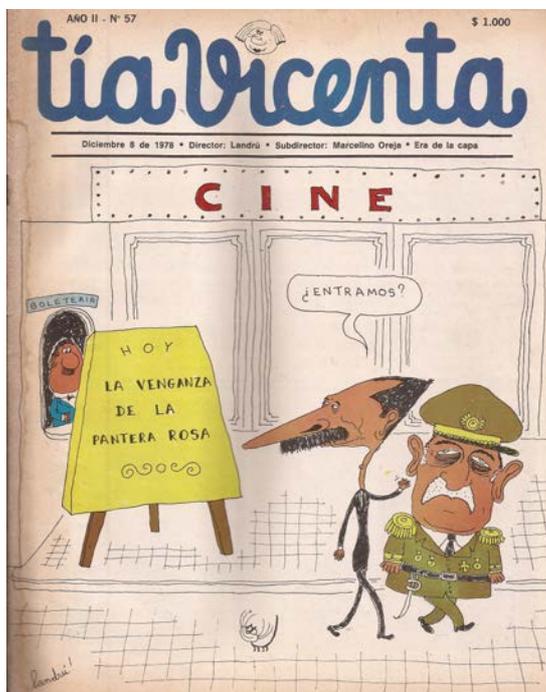
A las pocas semanas, *Clarín* dejó de publicar caricaturas de Videla, quien recién volvió a ser retratado por los humoristas en 1980. Para esta fecha, Sábat incorporó a sus imágenes nuevos recursos visuales como los naipes franceses que armados como castillos representaban el poder y orden social que Martínez de Hoz y Videla estaban imponiendo. Al poco tiempo esos castillos comenzaron a derrumbarse en referencia a las crisis económica y política que estallaron ese año (*Clarín*, 01 de abril de 1980). El descontento fue en aumento como quedó demostrado en las caricaturas de Sábat sobre el final de la gestión de Videla, éste ya no tiene los pulgares en alto, ha empequeñecido y está más orejudo sentado en un enorme sillón de Rivadavia en alusión a que el cargo le queda grande; o aplaude con entusiasmo a Martínez de Hoz quien hace una reverencia como un director de orquesta al terminar la función, pero ésta había consistido en romper toda la vajilla (Sábat, 1984, p. 10 y 11).

Siguiendo la senda inaugurada por *Clarín*, en septiembre de 1978, *Tía Vicenta* publicó la primera caricatura de Videla: el dictador aparece junto a otros militares –

Viola, el almirante Emilio Massera, y el brigadier Orlando Agosti– como un “topi” (juguete infantil cuya base redondeada le permitía balancearse sin perder la estabilidad) mientras le responde a un periodista: “Le aseguro señor periodista que hay estabilidad política” (TV nº 43, septiembre de 1978). El Videla de Landrú tiene una gran cabeza ovalada en la cual sobresale una nariz angular de gran tamaño y grandes fosas nasales debajo de las cuales se recorta un tupido bigote de forma rectangular, viste de militar (pese a que en ese entonces vestía de civil), y aparece como el garante de una estabilidad estructural pese a la aparente inestabilidad que generaron los cambios en el esquema de poder.

Fueron escasos los retratos cómicos de Videla en *Tía Vicenta*. Uno de ellos alude al apodo de “Pantera rosa” de Videla, tributario de su parecido físico y de su personalidad (callado, misterioso) con el personaje de ficción creado por Blake Edwards en 1963 y que en su versión dibujo animado se transmitía en la pantalla chica argentina a través de Canal 7 mientras que las versiones cinematográficas se estrenaron en coincidencia con el ascenso de Videla a la jefatura de las Fuerzas Armadas y al poder. Antes del golpe de Estado *Clarín* y *Chaupinela* había publicado *cartoons* que sugerían esta relación, sin embargo, el dictador no fue sometido a una zoomorfización por parte de los humoristas ni siquiera por Landrú quien había echado mano a este recurso con regularidad en sus caricaturas políticas de los años 1950 y 1960⁴. Si hubo por parte de Landrú una referencia discursiva a dicha asociación a partir de vincularlo con al estreno de la película “La venganza de la Pantera Rosa” (1978). La imagen de Videla invitando a Viola a entrar al cine a ver la película refuerza la idea de que Videla no estaba políticamente muerto, en sintonía con las caricaturas de Sábat, pese a tener que haber cedido la jefatura del Ejército (TV, 8 de septiembre de 1978).

⁴ La zoomorfización como recurso humorístico estaba en retirada pero además es posible que representar a Videla como la Pantera Rosa fuera una audacia que nadie estaba dispuesto a llevar adelante. Tal vez aún estaba presente el recuerdo de la clausura de *Tía Vicenta* en 1966, tras la representación del dictador Onganía como una morsa. En cambio un recurso común a Sábat y a Landrú fue la macrocefalia –típica de la caricatura política del siglo XIX– para caricaturizar a Videla y a Martínez de Hoz.



Landrú, Tía Vicenta nº 57, diciembre de 1978

Otras caricaturas muestran a Videla como Papa Noel aunque con aires macabros, al mostrar unos dientes afilados (*TV* nº 59, diciembre de 1978) o como un carnicero a punto de cortar un bacalao, y a un costado dos asesores comentan: -“El es el que corta el bacalao”/ -“¿En semana santa?”/ – No ¡Todo el año!” (*TV* nº 75, abril de 1979). Si la primera es ambigua, la segunda es una caricatura laudatoria. El fondo fucsia y los demás colores, sumado al trazo limpio de Vilar, no transmiten agresividad alguna sino más bien confirmación de lo sentenciado en el texto. Esta ambigüedad de *Tía Vicenta* impide considerar a la revista como promotora de un humor oficialista, aun cuando las manifestaciones laudatorias hayan sido frecuentes en sus páginas.

Al igual que las imágenes cómicas de Martínez de Hoz, HUM® publicó su primera caricatura de Videla cuando ya habían circulado caricaturas del dictador en los medios masivos de prensa. Y, precisamente, este fue el argumento utilizado por los editores de la revista para “pedir autorización” para su publicación. Junto con la caricatura de Videla, HUM® inauguró la sección editorial donde reprodujo un supuesto diálogo en la redacción sobre la concreción de la tapa. Allí se evaluaban las diferencias entre ellos (HUM® y Cascioli) y sus pares (*Clarín*, la revista *Somos*, los

humoristas Sábat, Landrú y Tato Bores) a la hora de poder caricaturizar a Videla; la postura del gobierno militar ante la crítica humorística y el grado de fealdad/distorsión que tenía que tener una caricatura para que logre su efecto crítico. La caricatura de Videla de Cascioli criticaba las consecuencias políticas de las medidas económicas adoptadas por Martínez de Hoz: la apertura de la economía había dado lugar a las “pirañas de la importación” las cuales están dispuestas a devorarse a una enflaquecida “industria nacional”, encarnada en Videla (*H* nº 24, diciembre de 1979). El



economicismo y matiz de representar a Videla como víctima de Martínez de Hoz no impide entender su publicación como una osadía por parte de HUMO (Cascioli, HUMO nº 24, diciembre de 1979).

La revista no fue censura y significó un aumento en las ventas –según Matallana, el número 24 vendió 36.784 ejemplares (1999, p. 93). Pero Cascioli fue citado a Casa de Gobierno, donde fue recibido por un capitán que manejaba prensa en el Ministerio del Interior. En la reunión había otros editores y “nos dio una lección de cómo debía tratarse el tema sexo” (*H* nº 221, junio de 1988, p. 61). Cascioli recuerda haber preguntado “si yo estaba presente ahí por la portada que habíamos hecho de Videla, y él me dijo que teníamos total libertad de expresión; y que no era por eso sino porque era una revista considerada pornográfica”. Para los editores esta respuesta fue una confirmación para avanzar en la consolidación de su proyecto editorial y en una mayor politización de sus temas, no obstante, pasaron algunos meses para que Videla volviera a ser tapa de la revista y su presencia en ellas fue excepcional.

Sin embargo, la caricatura que tuvo problemas fue la del ministro del interior, general Albano Harguindeguy a propósito de la política de diálogo político que encabezaba (*H* nº 39, julio de 1980). Previéndolos, HUMO había publicado otro editorial con otra supuesta charla en la redacción donde se discutía si realizar o no la

caricatura. Harguideguy intentó impedir la circulación de esta caricatura pero fracasó, la Municipalidad desestimó el pedido de censura como quedó registrado en el Boletín Oficial (BOM nº 16.364, 19 de septiembre de 1980). Es muy probable que la crítica satírica de HUM® hacia la política de diálogo promovida por Videla y Harguideguy haya sido bien vista por los sectores de las Fuerzas Armadas que desde un inicio y por motivos diferentes a los de HUM®, la boicotearon. Involuntariamente HUM® se filtraba en la interna militar y eso le permitía sobrevivir.

Resumiendo, Videla fue caricaturizado esporádicamente por los tres humoristas mientras estuvo en el poder. Podemos ampliar a todos ellos lo que Florencia Levín sostuvo al describir las caricaturas de Landrú en *Clarín*: que los humoristas le prodigaron, posiblemente por diversos motivos, un “cauteloso respeto” al dictador (2013: 127).

El largo adiós al “Proceso”

En marzo de 1981, la llegada de Viola a la Presidencia generó una nueva distensión del régimen que tuvo efectos más profundos que la de 1978. La vigencia de la crisis económica, la interna militar y los intentos por recomponer el “Proceso” se articularon con importantes sectores políticos, sociales y culturales de la sociedad civil que, descontentos, comenzaron a organizarse y a desafiar al régimen. Tampoco en este caso la distensión significó un cese total de la censura, de las amenazas, persecuciones, atentados o secuestros de quienes se mostraran disconformes con el estado de cosas impuesto por el régimen. Pero si se registró, en cambio, una mayor audacia en desafiar al régimen por parte de las clases subalternas de la sociedad civil.

En este nuevo contexto y pese a que *Tía Vicenta* ya no se editaba, la caricatura política registró un significativo despliegue que tuvo su clímax durante la transición democrática. Entre 1981 y 1983, no sólo se publicaron más caricaturas políticas sino que éstas fueron más audaces en sus críticas y, gracias a ello, ganaron prestigio como armas al servicio de las luchas simbólicas contra la dictadura. Las imágenes cómicas, en particular las de la revista HUM®, se sumaron a las luchas políticas que se estaban

librando fuera del papel y contribuyeron a reforzar el sentimiento antidictatorial y, en algunos casos, antimilitar que se gestó en la sociedad argentina. La mayor libertad que gozó el arte de la caricatura se debe a la crisis en la que estaba sumido el régimen y a que los sucesores de Videla –Viola, Galtieri y Bignone– no portaron el aura de respeto y temor que aquel infundía en los dibujantes y editores.

Pero, publicar una caricatura seguía siendo un riesgo. Esto quedó demostrado con el nuevo intento de clausura que sufrió HUM® por parte del general Harguindeguy, en 1981 asesor presidencial de Viola, al sentirse ofendido por la caricatura que lo retrataba como un “gordito travieso”, imagen inspirada en la frase con la cual el político conservador Francisco Marique se había referido hacia el militar (*H* nº 68, octubre de 1981). Esta vez, los editores de HUM® al enterarse de las intenciones de Harguindeguy, las denunciaron públicamente desde un editorial titulado “Siempre la intolerancia” donde, sin dar nombres, decían saber de “un asesor del gobierno” que estaba haciendo lo posible para cerrar la revista. En su defensa, HUM® se ubicó en la “larga tradición” de medios de comunicación que por no ser complacientes con los gobiernos de turno debían “caminar por débiles alambres tendidos sobre el vacío” (*H* nº 69, octubre 1981, p. 5). Los editores de HUM® decían saber que en las altas esferas de poder consideraban a la revista transgresora de los límites de la libertad de prensa y reconocían que recaía sobre ella la paradoja de ser considerada desde el extranjero un ejemplo de la libertad que había en el país para disentir públicamente. Nuevamente, HUM® sobrevivía gracias a quedar involucrada en la interna militar pero esto no evitó que la revista y sus periodistas recibieran amenazas ni que haya autos sin patente parados en la puerta de la redacción.

Caricaturizar a Harguindeguy era criticar al sector “duro” de las Fuerzas Armadas, pero Cascioli no pecó de oficialista, tras la polémica tapa publicó una en la cual Viola, del sector “blando”, era humillado. No era la primera vez, a diferencia de Videla, Viola fue asiduamente retratado en caricaturas tanto por Cascioli como por Sábát. Su llegada al poder fue vista de distinta manera por los caricaturistas de HUM® y *Clarín*. Mientras Cascioli resaltó las continuidades entre Viola y Videla, y presentaba un panorama sombrío para el futuro (*H* nº 55, marzo de 1981); Sábát

remarcó el distanciamiento entre uno y otro (*Clarín*, 29 de marzo de 1981). Mientras *Clarín* abonaba las expectativas de cambios y de mayor libertad por parte del régimen que Viola decía encarnar, HUM® se mostraba incrédula ante dicha posibilidad. Pero aquellas expectativas se fueron disipando y Sábat se encargó de remarcar la soledad en la que sucumbía Viola a través de multiplicar su figura en una misma imagen (*Clarín*, 15 de mayo de 1981, 14 y 28 de junio de 1981).

Los frentes de conflicto de Viola fueron varios: la crisis económica y las dificultades de su ministro para resolverla, el sector “duro” de las Fuerzas Armadas y los partidos políticos que habían tomado la iniciativa de conformar una multipartidaria. En relación con esta última cuestión, nuevas instancias de diálogo se abrieron entre el gobierno y los máximos dirigentes partidarios y tanto Cascioli como Sábat las compararon con las entrevistas cómicas que hacían en el programa televisivo “Operación jaja” los personajes Minguito Tinguittella (Juan Carlos Altavista) y el “sopre” (Vicente La Russa) como periodistas del diario *La Voz del Rioba*. Pero mientras Sábat mostró a Minguito, con alas de ángel sobre sus espaldas, entrevistando a Viola (*Clarín*, 20 de agosto de 1981); Cascioli representó al presidente como el “sopre” (inversión de sílabas de “preso”), el torpe fotógrafo que acompañaba a Minguito. El juego de palabras entre “presi”, diminutivo de presidente, y “preso” completaban el efecto cómico de la imagen (*H* nº 62, julio 1981, nº 66, septiembre de 1981). El “preso”/“presi” no solo era un personaje secundario, pequeño, sino que en su sentido más opaco aludía a un Viola “preso” de la coyuntura adversa que rápidamente se tornó insostenible. Con la agudización de la crisis política, Sábat fue más crítico en sus caricaturas de Viola y dos imágenes del dictador sirven de ejemplo. Una alude al intento oficial de censurar al célebre tango “Cambalache” y muestra a Enrique Santos Discépolo, autor del tango, caminar bajo una lluvia de tijeras ante la mirada impávida de Viola, que se resguarda bajo un paraguas. El segundo ejemplo es el empequeñecimiento de Viola con respecto a sus colegas de armas o en relación al sillón presidencial, en alusión a la pérdida de poder que sufría (*Clarín*, 04 de octubre de 1981, 1º de noviembre de 1981).

La crisis política que terminó en noviembre de 1981 con el golpe palaciego que desplazó a Viola del Poder Ejecutivo fue sintetizada por Sábato en la figura del presidente; en cambio, Cascioli sugirió que afectaba a todo el régimen. Apelando a la clásica metáfora del naufragio, ilustró el hundimiento del barco “El Proceso”, cuya tripulación estaba integrada por las principales autoridades del régimen, mientras el almirante Massera, que en ese entonces intentaba armar su propio proyecto político, y la presentadora televisiva, Mirtha Legrand eran los únicos que “abandonaban el barco” (*H* nº 73, noviembre de 1981). Como en la caricatura de Harguindeguy antes mencionada, Cascioli llevó al papel una frase dicha por una voz más autorizada que la suya, en este caso, se trataba de José Antonio Mendía, periodista del diario *La*



Nación, quien en una nota señaló que había personajes del periodismo y del espectáculo que “han decidido mostrar un disconformismo que sorprende... [...] Este viraje indica en todo caso hasta qué punto han medido la conveniencia de **abandonar el barco que suponen cerca del naufragio**” (*LN*, 28 de noviembre de 1981. Resaltado mío). La imagen de Cascioli, mucho más potente y eficaz que las palabras de Mendía en *La Nación*, fue obsequiada a los lectores como un póster-almanaque cuatro veces su tamaño de tapa

(Cascioli, HUM® nº 73, diciembre de 1981).

Hasta ese entonces, el “Proceso” había sido representado a través de la figura de Videla y con motivo de los aniversarios del golpe de Estado, la caricatura de Cascioli es la primera que representó al “Proceso” como un régimen que trasciende a una persona concreta. La conmemoración del Golpe fue iniciada por Landrú en *Clarín* en 1977⁵ y Sábato se sumó a partir de 1980. En 1979, *Tía Vicenta* también publicó un

⁵ En los *cartoons* de Landrú está representado el desarrollo del “Proceso” a través del crecimiento de un bebé encarnado, a partir de 1979, en la figura de Videla. La excepción corresponde a 1983 en el cual un militar de pie, ante la mirada de otros dos, anuncia en una cena la defunción del régimen: “Se va a cumplir el 7º aniversario del Proceso de Organización Nacional. Propongo un minuto de silencio”

cartoon de Landrú que por su similitud puede sumarse a la serie publicada por este humorista en *Clarín* (TV nº 73, 30 de marzo de 1979). Landrú apeló a la metáfora de un bebé que crece, en 1979, ese bebé tenía, de modo grotesco, la cabeza de Videla. Como señala Levín (2013), Videla es la encarnación del “Proceso”, es él quien cumple años. También Sábat apeló a la metáfora del cumpleaños pero a partir de otro recurso visual: el acto de soplar y apagar las velas que decoran una torta (*Clarín*, 24 de marzo de 1980 y 24 de marzo de 1981). HUM® no hizo alusión a los aniversarios del Golpe salvo en 1983 con una caricatura que parodiaba la imagen de Videla soplando las velitas: Videla junto a otros dos militares recibían un tortazo con motivo del “último cumpleaños de facto” (*H* nº 101, marzo de 1983). Sin embargo, las representaciones de la dictadura no fueron comunes sino hasta el inicio de la transición democrática, tras la derrota en la Guerra de Malvinas.

Previo a ello, la designación del general Fortunato Galtieri como Presidente de la Nación desvió la atención puesta en el “Proceso” para volver sobre quien ahora sería su principal figura. En este caso fue bien dispar la cantidad de caricaturas de Galtieri realizadas por Sábat de aquellas hechas por Cascioli. HUM® lo tuvo en tapa en dos oportunidades: la ser designado Presidente de la Nación y con motivo del gran asado que organizó en la localidad de Victorica, La Pampa, para buscar apoyo entre las fuerzas políticas conservadoras. Sábat también retrató los intentos del nuevo dictador por conseguir consensos y apoyos políticos. Un corpulento Galtieri ofrece aperitivos que son rechazados o aceptados por sus invitados, o es el anfitrión en la gran mesa de Victorica, donde de modo surrealista, una enorme vaca, servida al plato lo acorrala con la mirada. Pero Sábat da un paso más y representa a Galtieri en relación a un tema delicado para las Fuerzas Armadas como es la investigación judicial por las violaciones de los derechos humanos que los organismos y familiares de las víctimas venían reclamando. La caricatura muestra a Galtieri personificando a una justicia que no es ciega y que lleva una espada bien afilada y una balanza bien pequeña, es decir, bajo su mandato no iba a haber justicia (*Clarín*, 28 de febrero de 1982).

(*Clarín*, 24 de marzo de 1983). El “Proceso” estaba muerto pero no así las Fuerzas Armadas que lo homenajeaban. Un mayor análisis en Levín (2013, pp. 128-134).

El anuncio de la “recuperación” de la soberanía sobre las Islas Malvinas realizado el 2 de abril de 1982 fue una sorpresa para la mayor parte de la sociedad y generó un gran dislocamiento en las fuerzas opositoras al régimen en general y en HUM®, en particular (BURKART, 2012). La revista de Cascioli dejó de publicar caricaturas de Galtieri no así *Clarín* que, a través de la pluma de Sábato, difundió imágenes que exaltaban los gestos nacionalistas y populistas de Galtieri al mostrarlo, por ejemplo, con una gran sonrisa junto a Carlos Gardel y a Juan Domingo Perón (*Clarín*, 04 de abril de 1982). La imagen admite una lectura benevolente como una irónica y era el lector quien decidía qué camino tomar. Cuando la “recuperación” devino en guerra, Galtieri dejó de ser retratado, si bien el show de imágenes impresas y audiovisuales fue vertiginoso. Éstas estuvieron al servicio de la propaganda nacionalista y triunfalista. En el campo de la prensa, sobresalieron las imágenes denigratorias de la Primer Ministro británica, Margaret Thatcher en las tapas de la revista *Tal Cual*. Paradójicamente, la caricatura, clásica arma denigratoria, se replegó mostrándose más moderada y sofisticada, incluso más seria que aquellas otras imágenes.

En Sábato sobresalió la representación de lo nacional a partir de la música, en particular, del tango a pesar de que este género musical representa más a los porteños que a los argentinos en su conjunto. Gardel fue la gran encarnación de la argentinidad pero la galería incluía también a Celedonio Flores, Homero Manzi, Aníbal Troilo, Astor Piazzolla, entre otros. Hacia el final de la guerra se sumaron a sus caricaturas exponentes de otros géneros musicales como la cantante popular Mercedes Sosa y los cantantes de rock León Gieco y Charly García, cuyas canciones en aquellos meses movilizaron, seguramente más que el tango, los sentimientos de argentinos y argentinas. Para HUM®, la Guerra de Malvinas fue un momento crítico: en marzo había recibido una visita sospechosa y amenazante, y durante el tiempo que duró el conflicto con Gran Bretaña cayeron sus ventas y varios anunciantes amenazaron con retirarse porque la revista no se plegó al unánime clima de exaltación nacionalista y triunfalista sino que asumió un perfil más moderado y distante (BURKART, 2012; 2013).

Con la derrota, las autoridades militares volvieron a protagonizar las caricaturas de *Clarín* y de HUM®. En ellas quedó plasmado el complejo camino que llevó al retorno a la democracia en diciembre de 1983. Con los militares sumidos en una profunda crisis política e institucional, los dibujantes soltaron sus plumas y sus caricaturas se volvieron políticamente más directas y audaces. HUM® adoptó un carácter militante al pronunciarse explícitamente a favor de la democracia y fomentar el sentimiento antidictatorial y antimilitar que se había gestado en sectores de la sociedad. Asumir esa postura implicó llevar a la caricatura al punto máximo de su agresividad, es decir, usar lo cómico como un arma contra un enemigo en función de un programa establecido. Las tapas de HUM® privilegiaron los temas de actualidad política y en de modo secundario, de economía dejando atrás los primeros años de la revista cuando el tema político era la excepción. Esta primacía de la política se registró en toda la revista y generó un efecto de aceleración de los tiempos vividos en función del horizonte democrático que se deseaba alcanzar.

El público acompañó la propuesta de HUM®, la cual registró sus máximas ventas y se ubicó segunda en el mercado detrás de *Gente*, revista que desde inicios de los años setenta dominó del mercado editorial (BURKART, 2012). La centralidad en el mercado y en el campo político no pasó desapercibido para los militares, que la definieron como un enemigo e intentaron clausurarla. De este conflicto dos caricaturas de HUM® se volvieron emblemáticas, una es “La ley en patineta: a la justicia no le dan corte” de la portada del número 97 y la otra corresponde al siguiente número: “Prohibido mirar, hablar, escuchar” (*H* nº 97, enero de 1983; nº 98, febrero de 1983). Estas portadas se hicieron célebres porque el número 97 fue secuestrado por el gobierno militar, el cual alegó en el decreto N° 88/83 que establecía el secuestro que la revista era una amenaza para la democracia argentina (BURKART, 2012). En la primera imagen, la Justicia, representada en la clásica figura de una mujer, pierde el equilibrio al andar en patineta junto al general Cristino Nicolaides, miembro de la cuarta Junta Militar. La segunda caricatura fue en reacción al secuestro de la anterior, y representa a los tres integrantes de la Junta Militar parodiando a los tres monos sabios agarrados de la rama de un árbol quebrada y a punto de caerse. Eran las

Fuerzas Armadas las que “no veían, no escuchaban, no decían” y por lo tanto ignoraban los reclamos de la sociedad civil a favor del retorno a la democracia y la vigencia de sus instituciones.

Cascioli consiguió un amparo judicial que le permitió seguir editando la revista y a partir de entonces, las portadas de HUM® fueron un ataque constante y feroz a las principales autoridades de las Fuerzas Armadas y de la dictadura. Fue el momento más álgido de la lucha antidictatorial y HUM® llevó adelante su propio combate simbólico con el objetivo de evitar la recomposición del poder y la legitimidad de los militares. Sus caricaturas desenmascararon las intenciones de estos por dejar su cuña en la futura democracia: desvelaron a Massera y a su flamante partido político, para HUM® era la punta de un iceberg que ocultaba a las figuras más recalcitrantes del régimen; denunciaron el pacto militar-sindical y rechazaron la Ley de Autoamnistía que Bignone sancionó en septiembre de 1983. El “Proceso” fue representado en retirada en una caricatura que combinaba la iconografía católica con la republicana. La caricatura que muestra a Videla, Viola, Massera, Galtieri y Bignone –vestidos con el uniforme del Ejército, menos Massera que estaba de traje– despidiéndose del público como bailarinas de cabaret. En el fondo, una enorme cruz donde está crucificada La República. El título es “...fue un acto de servicio...” (H nº 105, junio de 1983). A fines de 1983 HUM® festejó y se llenó de expectativas con la asunción del radical Raúl Alfonsín al poder, era éste quien se quedaba con la República, una morocha exuberante y provocativa con la cual valía la pena bailar y de quien “¡no me importa tu pasado!” (H nº 118, diciembre de 1983) y no esa obesa, torpe y harapienta que meses atrás representaba la herencia de los militares (H nº 107, julio de 1983).

La sensación de urgencia política que generó HUM® no la provocó *Clarín*, las caricaturas de Sábat sobre temas políticos mantuvieron los mismos ritmos que antaño, aunque sí se registran cambios iconográficos y una postura más crítica y directa, y por lo tanto menos críptica. Tres elementos sobresalen en las caricaturas de Sábat de este período: por un lado, la permanencia de la figura de Carlos Gardel como encarnación de la sociedad argentina; por otro, la incorporación del retrato caricaturesco a un

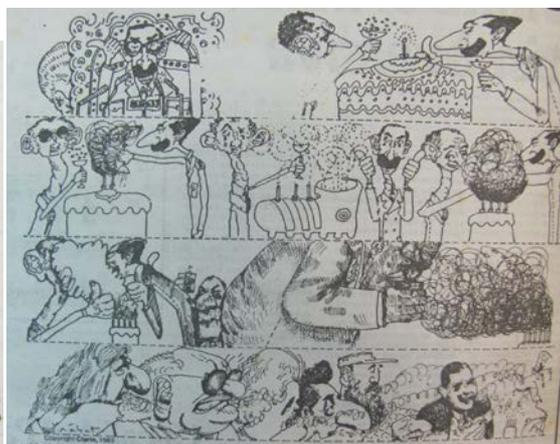
formato secuencial propio de la historieta y, finalmente, la representación de los dictadores como viudas que asisten a un funeral. Si durante la Guerra de Malvinas, Gardel representó a la argentinidad en su conjunto, incluyendo a los militares, después de ésta, se limitó a representar, en términos gramscianos, a la sociedad civil argentina en contraposición a la sociedad política. Y la imagen de Gardel fue más concreta y directa que la de aquel niño que Sábato solía incluir en sus caricaturas. Gardel era quien se jactaba de ignorar a un Galtieri incapaz de aceptar la realidad de su deteriorada imagen tras el fallido acto que intentó hacer en Plaza de Mayo tras el rendimiento de las tropas argentinas en Malvinas (*Clarín*, 18 de junio de 1982); era quien convalecía en una cama y a quien el general Cristino Nicolaidis, jefe del Ejército y único miembro de la cuarta Junta Militar tras la deserción de la Aeronáutica y la Marina, le encendía el termómetro como si fuese un cigarrillo (*Clarín*, 01 de agosto de 1982) y era quien en diciembre de 1983, radiante se sacó el sombrero en gesto de afectuoso saludo y con su enorme y blanca sonrisa saludó al flamante presidente de los argentinos, el radical Raúl Alfonsín cuya toma de poder sellaba el retorno al Estado de derecho (*Clarín*, 11 de diciembre de 1983).

En 1983, Sábato incorporó sus retratos en un formato secuencial. Sin abandonar sus ya clásicas caricaturas ni ampliar el espacio que *Clarín* le asignaba a sus imágenes, Sábato procedió a dividirlo con líneas horizontales para incorporar la dimensión temporal. A través de estas historietas mudas y cargadas de retratos en movimiento, Sábato narró la historia del “Proceso”, en algunos casos incluso remitiéndose al gobierno de Isabel Perón, y de este modo, incentivó al lector a llevar adelante un ejercicio de memoria fuertemente inscripto en las luchas políticas que se sucedieron durante la transición democrática (*Clarín*, 10, 13, 24 y 27 de marzo de 1983, 03 y 17 de abril de 1983, 12 y 29 de mayo de 1983, 16 de junio de 1983). En estas narraciones visuales, Sábato expone un total distanciamiento crítico con lo que fue la dictadura militar en una clara postura de “mirar hacia adelante”, siendo el horizonte la democracia que Gardel saludó el 10 de diciembre de 1983, día en que Alfonsín asumió su cargo (*Clarín*, 11 de diciembre de 1983). Sábato recuperó muchos

elementos de sus caricaturas anteriores pero en 1983 eran resignificados a la luz del colapso del régimen dictatorial.



Sábbat, Clarín 24 de marzo de 1983.



Sábbat, Clarín 23 de octubre de 1983.

Por último, entre las caricaturas que Sábbat realizó entre 1976 y 1983 la más emblemática forma parte de la serie “viudas” y es aquella que representa a los presidentes de facto: Videla, Viola, Galtieri y Bignone como cuatro viudas que se dirigen en final a un funeral (*Clarín*, 23 de octubre de 1983). Publicada tras la elección que consagró a Raúl Alfonsín como el presidente del retorno democrático, Sábbat anuncia la muerte del “Proceso”, el cual es llorado por esas cuatro viudas a quienes después se sumaron los peronistas Herminio Iglesias, Lorenzo Miguel e Ítalo Luder, cuya propuesta política había sido la que mayor continuidades establecía con respecto a la dictadura (*Clarín*, 10 de noviembre de 1983), y los ministros de economía José A. Martínez de Hoz, Lorenzo Sigaut, Roberto Alemann, José M. Dagnino Pastore y Jorge Wehbe (*Clarín*, 16 de noviembre de 1983).

Más allá de los diferentes modos en que se materializaron las caricaturas de Cascioli y Sábbat ambos comparten el hecho que a partir de 1981 y más enfáticamente a mediados de 1982, sus imágenes cómicas dejaron de ser unipersonales para incluir a otros protagonistas. En *Clarín* como en HUM® se pasó de los retratos caricaturescos, que en muchos casos parodiaban las fotografías serias de diarios y revistas, a imágenes cada vez más pobladas con varios miembros del gobierno o del campo de la política nacional e internacional.

Conclusiones

Bajo la dictadura militar que rigió en la Argentina entre 1976 y 1983, el despliegue de la caricatura política no fue uniforme pero sí significativo como se desprende del recorrido, la caracterización y el devenir de la obra de sus tres principales figuras, Sábat Landrú y Cascioli, y de los medios donde estos dibujantes publicaron. Si el golpe de Estado no significó el fin de este arte sí constituyó un repliegue durante los primeros años de dictadura en los cuales se redujo la galería de personajes políticos que podían ser retratados, la risa satírica se vio en retirada y el trazo de los humoristas que podían publicar sus trabajos se mostró constreñido. A mediados de 1978 se produjo una distensión que permitió la caricaturización de Videla y el lanzamiento de la revista HUM®. En 1981, un segundo clivaje amplió aún más la galería de retratos cómicos y la sátira se potenció. Tras la derrota en Malvinas y con vistas al retorno de la democracia, la caricatura política tuvo su momento de mayor autonomía y despliegue, convirtiéndose en un arma más en la lucha contra la dictadura.

Pero no todo fue expansión, el cierre de *Tía Vicenta* a fines de 1979 da cuenta del retroceso de la risa absurda que promovía Landrú y de la poca aceptación social que tuvo la propuesta de la revista a reírse de todo y mostrarse políticamente ambigua. Contrariamente, el crecimiento sostenido de HUM® y el auge que tuvieron sus tapas muestra la existencia de una mayor identificación del público con la sátira y con el compromiso serio y coherente que la revista les propuso. Esta identificación es producto de una percepción cada vez más generalizada de la realidad como una lucha entre dos polos contrapuestos, dictadura vs. democracia, militares vs. civiles, que no sólo HUM® reflejó sino que contribuyó a la conformar. Entre Landrú y *Tía Vicenta*, por un lado, y Cascioli y HUM®, por otro, está Sábat y sus caricaturas mudas publicadas en *Clarín*. Además de haber sido el primero en caricaturizar a Martínez de Hoz y a Videla, su pluma discursivamente silenciosa se fue volviendo gradualmente más filosa. Es difícil medir la recepción de las caricaturas de Sábat por el público

lector debido al medio que las publica. Las caricaturas de Cascioli se anclaron en la memoria de las clases medias urbanas, las de Sábat no comparten ese amplio reconocimiento aunque sí el reconocimiento de sus pares, para quienes Sábat es un maestro.

En este artículo mencionamos las diversas variables que posibilitaron o condicionaron el arte caricaturesco durante los años de la dictadura. Estamos ante un régimen que, por un lado, aniquiló y obligó a ir al exilio a miles de hombres y mujeres, sustrajo bebés, eliminó y cercenó tradiciones, manifestaciones y artefactos culturales y artísticos, impuso la censura, el miedo y el terror pero al mismo tiempo dejó un resquicio para la risa. Pudieron motivar esa decisión dar una imagen de libertad hacia el exterior y es probable que en un principio las autoridades creyeran tener control sobre esa risa pero con el tiempo y el aumento de la conflictividad en otros frentes del régimen, ésta adquirió mayor autonomía y audacia crítica. Por último, HUM® surgió en los márgenes del campo cultural y mediático, no estuvo a la vanguardia de la crítica al régimen pero se destacó por ser efectiva a la hora de cohesionar y reunir sentimientos sociales dispersos, en particular, la disconformidad hacia el régimen militar y sus proyectos de transformación de la sociedad. Los humoristas pusieron la pluma al servicio de un contraproyecto: el retorno a la democracia, la defensa de la tolerancia y la igualdad. Las caricaturas de Cascioli fueron efectivas por su potencia visual, por sus fuertes colores y por sus excelentes y audaces metáforas visuales y porque tuvieron ese contexto enunciativo que las potenció aún más. Además, fueron caricaturas que, a diferencia de las de Sábat, ocuparon un lugar central en el pacto de lectura construido por la publicación. Todo ello contribuyó a determinar su poder, su eficacia, la reacción de sus víctimas y su perdurabilidad en la memoria colectiva de la clase media urbana hasta hoy en día.

Bibliografía

- ABÓS, Álvaro. “Un hombre al pie del tablero” en Cascioli, Andrés: *30 años de humor político y otras perversiones*. Buenos Aires: Musimundo/Depeapá Contenidos Editoriales, 2006.
- BLAUSTEIN, Eduardo. “Decíamos ayer” en Blaustein E. y Martín Zubieta: *Decíamos ayer. La prensa argentina bajo el Proceso*. Buenos Aires, Colihue, 1998.
- BORRELLI, Marcelo. *El diario Clarín frente a la política económica de Martínez de Hoz (1976-1981)*. Buenos Aires, Tesis Doctoral, Facultad de Ciencias Sociales, UBA. Inédita, 2010.
- BURKART, Mara. “Avatares de la crítica y de la sátira. HUM® y la Guerra de Malvinas” en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Cuestiones del tiempo presente, febrero 2013, <http://nuevomundo.revues.org/64808>
- BURKART, Mara. *HUM®: la risa como un espacio crítico bajo la dictadura militar (1978-1983)*, Tesis de doctorado, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, inédita, 2012.
- CANELO, Paula. *El proceso en su laberinto. La interna militar de Videla a Bignone*, Buenos Aires, Prometeo, 2008.
- INVERNIZZI, Hernán y GOCIOL, Judith. *Un golpe a los libros. Represión a la cultura durante la última dictadura militar*. Buenos Aires, Eudeba, 2002.
- LEVÍN, Florencia. *Humor político en tiempos de represión. Clarín, 1973-1983*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2013.
- MATALLANA, Andrea. *Humor y Política. Un estudio comparativo de tres publicaciones de humor político*. Buenos Aires, Eudeba, 1999.
- NOVARO, Marcos y PALERMO, Vicente. *La dictadura militar 1976/1983. Del golpe de estado a la restauración democrática*. Buenos Aires, Paidós, 2003.
- RUSSO, Edgardo y Juan Carlos Columbres (Landrú). *Landrú por Landrú! Apuntes para una autobiografía*. Buenos Aires, El Ateneo Editorial, 1993.
- SÁBAT, Hermenegildo. *Sentido pésame*. Buenos Aires, Catálogos, 1984.
- SASTURAIN, Juan. *El domicilio de la aventura*. Buenos Aires, Colihue, 1995.

VÁZQUEZ LUCIO, Oscar. *Historia del humor gráfico y escrito en la Argentina.*
Tomo 2- 1940-1985. Buenos Aires, Eudeba, 1985.

Fuentes

Diario *Clarín* (1976-1983)

Revista *HUM®* (1978-1983)

Revista *Tía Vicenta* (1976-1979)