

caiana

Amadeo Gandolfo

Tía Vicenta, entre Frondizi y Onganía (1957-1966)

Tía Vicenta, entre Frondizi y Onganía (1957-1966)

Amadeo Gandolfo

Introducción

Es difícil determinar las relaciones y entramados que se producen entre una publicación de sátira y caricatura política, y los actores políticos; así como determinar de qué modo esa publicación era leída por aquellos a quienes se refería: si era leída en absoluto, si lo que decía se consideraba como inofensivo o molesto. En segundo lugar, es mucho más difícil medir el impacto de esa publicación sobre la sociedad en su conjunto. Las cifras de venta solo nos hablan de circulación, no de adhesión a sus ideas y propuestas, y tampoco del modo en que las personas interpretaban y resignificaban los mensajes publicados. En tercer lugar, es igualmente arduo determinar cómo consideraban su tarea aquellos que editaban *Tía Vicenta*: ¿se sentían capaces de influir con sus caricaturas?, ¿era aquello que dibujaban lo que pensaban?, Como interlocutores, ¿se consideraban al mismo nivel que los personajes ridiculizados?

En el caso de Argentina estas preguntas se vuelven acuciantes, porque el tejido de relaciones entre publicaciones periódicas, poder político, arte, comercio e imágenes efímeras ha sido siempre muy denso. Los estudios acerca de estos temas en el país están en un momento de expansión. A la tradición de crítica ideológica y semiológica iniciada en los 1960 y 1970 se han agregado, en los últimos 30 años, acercamientos desde la historia del arte, la sociología y las ciencias de la comunicación para incorporar una multitud de aproximaciones a las imágenes de la cultura de masas, que incluyen desde análisis de las imágenes de los trabajadores peronistas durante el primer peronismo,¹ a estudios sobre

las imágenes de las revistas ilustradas para niños de finales de siglo,² e incluso investigaciones sobre el sistema de desempeño profesional de los creadores de comics en Argentina durante los 60.³

En este trabajo intentaremos aproximarnos y dar respuesta a algunos de estos interrogantes en relación a una revista en particular: *Tía Vicenta*. Fundada por Landrú (Juan Carlos Colombres) en 1957, esta publicación surcaría toda una década de la cultura dibujada argentina, colocando y difundiendo en el espacio público ciertas frases, personajes, artistas e interpretaciones de la realidad. *Tía Vicenta* se posicionó como un espacio diferente frente a las revistas de humor gráfico político de la década peronista (prolífica en revistas humorísticas) pero no ajena a un formato editorial con larga historia en Argentina: una publicación dirigida por un dibujante, que se dedica al humor satírico y político pero que se describe a sí misma como independiente de una simpatía política abierta.⁴ *Tía Vicenta* funcionó como un centro neurálgico para dibujantes, humoristas y escritores de su época, un espacio de pertenencia despojado, en teoría, de color político alguno.

Se diferenciaba además de sus competidores más directos *Rico Tipo* y *Patoruzú* (ambas dirigidas por un dibujante), que habían cultivado un tipo de humor basado, en el primer caso, en la picaresca porteña, en la cotidianidad de la ciudad, y en el segundo caso en una aventura infantil e inofensiva preocupada por valores nacionales fantásticos. *Tía Vicenta* ocupó un lugar semi-vacante dentro del mercado editorial de la historieta y el humor argentino.

El *leitmotiv* de la Revolución Libertadora de ser apertura para “el libre juego democrático”, como retorno a la normalidad, abonó el terreno para la existencia de una revista de esas características. Por un lado porque relajaron la incomodidad alrededor de las visiones descalificadoras del régimen depuesto. Durante los dos gobiernos de Juan Domingo Perón habían existido revistas de sátira y humor, como *Descamisada*, *Alpargatas Humorísticas*, *Pica-Pica* y *Mundo Peronista*. *Descamisada* fue una de las más destacadas, pero -como menciona Marcela Gené- transitó un camino “que iba de aquella publicación de simpatizantes del

peronismo, independiente y autogestionada, a un órgano íntegramente oficialista, que en clave humorística, operó a lo largo de 1947 como una usina más de reproducción de latiguillos vacuos.”⁵ Además, su adhesión al régimen tampoco garantizó su subsistencia, ya que desapareció en 1949, y fue reemplazada en el favor de los lectores por *Pica-Pica* y *Mundo Peronista*.

Tía Vicenta cuenta con dos etapas nítidas, desde el punto de vista de la organización editorial y estructural. La primera sería su existencia como revista realmente independiente, a cargo de la editorial NOPRA, cuyo origen es relatado de la siguiente manera por Landrú: “Mi primo Ernesto Colombres me avisó que había interesados en financiar la revista que tenía en mente, se concertó una entrevista, firmé contrato, se fundó la editorial NOPRA.”⁶ Es decir, una editorial dirigida por Landrú pero financiada por diversos inversores privados. El segundo período se inicia en 1965 y está marcado por su desaparición como revista independiente y su reconversión en suplemento del diario *El Mundo*. Su traspaso a las páginas de *El Mundo* se vio motivada, creemos, por la caída en ventas de la revista y por el contrato exclusivo de Landrú con el periódico, en el cual realizaba una viñeta política por día.⁷ En el período inmediatamente anterior a este cambio, *Tía Vicenta* se había publicado durante todo un año (1964) de manera mensual, en un tamaño más grande y colorido, con mayor cantidad de páginas, lo cual había permitido experimentación con el formato, pero también le había hecho perder la inmediatez del comentario sobre los eventos de actualidad.

A lo largo de su historia se dedicó a comentar humorísticamente sobre todos los protagonistas políticos y sus cohortes de gobierno. Esta heterogeneidad se reflejaba en su popularidad. Como relata Landrú: “(...) todo el mundo comenzó a comprarla porque se sentían reflejados y cada uno interpretaba el chiste a su manera.”⁸ Sin embargo, creemos que la actitud variaba de acuerdo al gobierno y para ello tomaremos los casos de Frondizi, Illia y Onganía, quién cerró la revista al poco tiempo de su asunción, para ejemplificar su historia y sus distintos puntos de vista. Para ello analizaremos tanto documentos producidos por la secretaría de Prensa de la Presidencia y el Ministerio del Interior, por un lado, como las

imágenes publicadas en la revista y las opiniones de sus artistas.

Frondizi: la esperanza cauta y el desencanto

Tía Vicenta inició su camino satírico con la dupla a cargo de la Revolución Libertadora: Pedro Eugenio Aramburu e Isaac Rojas. Estos dos personajes serían objeto de algunos de los trucos que la revista implementaría a futuro al tratar a sus protagonistas: la deformación física y la comparación animal. Aramburu nació como una vaca, mientras que Rojas fue representado como una especie de pigmeo narigón y negro. Esta dupla, además, tenía una organización positivo/negativo en su representación que sería utilizada posteriormente para otros elencos políticos (Figuras 1 y 2). Según Carlos Garaycochea, Aramburu era una vaca porque “tenía esa cosa que tienen las vacas, que miran y no se desesperan por nada, que son buenas. Se hizo con toda la buena intención, por supuesto, no para criticar. Yo hubiera puesto un puercoespín.”⁹

Garaycochea, asimismo, asocia a Rojas con la figura de un pingüino, mientras que Landrú recuerda:

.... días antes de su muerte le preguntaron a Rojas: ‘Dígame, ¿la palabra ‘gorila’ quién la inventó?, porque a usted le decían ‘el gorila’. ‘Bueno – contestó Rojas -, fue un humorista que se llamaba Colombres, que me puso dos sobrenombres: ‘gorila’ y ‘hormiga negra’.¹⁰

Su asociación animal era incentivada por otro nivel de representación, que se burlaba del mismo por su estatura, color de piel y nariz. Uno lo atacaba desde un punto de vista político, el otro desde una deformidad física. Estos dos niveles de sátira, sin embargo, trabajaban en conjunto para mostrar a un personaje poco caritativo. Por su parte, Aramburu era presentado con rasgos cuya configuración solo permitía criticarlo por su pasividad pero su calma era también considerada un atributo positivo.

En un principio, la transición de Aramburu y Rojas a Frondizi será recibida en *Tía Vicenta* con consternación y humor:

Una lágrima rebelde nos traiciona cuando pensamos que ya todo ha terminado.

Aramburu, Rojas, Cuaranta, Cueto Rúa y Pinker ya eran personajes famosos de la revista, que a fuerza de aparecer en nuestras páginas, los consideramos como si fuesen de nuestra propia familia y terminamos por amarlos profundamente.¹¹

Fronidzi había sido protagonista de la revista desde su primer número, situación que reflejaba su importancia dentro del panorama político argentino y su ascenso como principal figura de la oposición. Desde su intervención radial a fines de la presidencia de Perón había llevado a imaginar una alternativa posible tanto a Perón como a sus continuadores. Por otro lado, sus posteriores pasos políticos orientados a la consecución de la alianza con Perón, su alejamiento de la UCR y la candidatura de Balbín -propuesta por Aramburu y los militares involucrados en la Revolución Libertadora- lo habían enfrentado a los mismos con mayor proyección.

Sin embargo, el Frondizi que aparece en los primeros números de la revista tiene como atributos reconocibles su nariz, su obsesión con el petróleo y su esquelético y lineal cuerpo, sin llegar a las deformaciones que tendrá cuando su actividad de gobierno se vuelva criticable (Figura 3). Al momento de asumir todo esto cambiará. Pero, en principio, encontramos en el número 31 de *Tía Vicenta* un registro de suma importancia: una doble página central donde la revista se asume “frondizista” y se ve, por un lado, dos fotos de Landrú con el presidente electo y, por otro, una carta, fechada el 16/10/1957 en donde se lee “Arturo Frondizi saluda cordialmente al director y los colaboradores de la revista *Tía Vicenta* haciéndoles llegar su simpatía por la eficaz labor que llevan realizada”¹². En las fotos se observa a un Landrú concentrado que dibuja en una hoja bajo la mirada sonriente y feliz de Frondizi y su esposa. El “frondizismo” de *Tía Vicenta* es jocoso y absurdo, y está acompañado de una imagen de “cómo iban a dibujar a Frondizi ahora”. Landrú lo muestra, de un lado, como una sola línea, escuálida, una cabeza ovoide de nariz gigantesca; del otro, con un cuerpo más proporcionado y benévolo y una nariz normal (Figura 4).

La representación gráfica del “antes” tiene mucho que ver con algo que menciona Garaycochea sobre cómo dibujaba él al presidente: “A Frondizi (...) no solamente lo

dibujaba de memoria sino que lo hacía con una sola línea”¹³. Es de notar, entonces, que esta representación del político no tendrá jamás un tono de indignidad moral en su fisonomía. Es más: si, siguiendo a Gombrich y “admitiendo que los colores, las formas y las armonías pueden percibirse como expresivos, el artista sólo puede usar esas cualidades con cierta confianza dentro de una situación de elección limitada”¹⁴, veremos que las formas utilizadas para caricaturizar a Frondizi son mucho menos agresivas que las manchas que se le dibujaban en la cara a Perón o los desagradables dientes con que se representaba a Rojas. Todas son deformaciones, pero las manchas de Perón o los dientes de Rojas buscan afeardar expresamente a sus retratados.

La imagen de Frondizi continuará siendo la de un escuálido hombre con mirada sagaz y sonrisa maquiavélica que a medida que irá pasando el tiempo será juzgado con más dureza, pero jamás arrastrado por el barro de la incompetencia o el absurdo. Con el tiempo solo se desarrollará una forma de bestiario político, comparando a Frondizi con una jirafa (Figura 5). Este ícono será una especie de marca de Landrú, aprovechando aquella característica surrealista comúnmente atribuida a este autor.

Mientras tanto, Lino Palacio, bajo su seudónimo Flax, aprovechó para representarlo como un avestruz, especialmente en *Primera Plana*, revista en la que se desempeñaba como caricaturista oficial. Sin embargo, esta revista inició sus actividades luego de que el gobierno de Frondizi fuera derrocado. Si bien ambas imágenes explotarán sus características corporales, su altura, su nariz y su cuello, la segunda también concentrará cierto desprecio intelectual, al equiparlo con un animal que, frente a los problemas, entierra la cabeza en la arena.¹⁵

Ambas representaciones se desarrollaron a medida que la escasa y corta luna de miel frondicista fue llegando a su fin. Sin embargo, observamos que ninguna de las dos es una representación exclusiva y unívoca que predomine sobre otras. Frondizi siguió siendo dibujado la mayoría de las veces como un hombre, con su propia fisonomía y cuerpo. Es curioso, por otra parte, observar que Frondizi tuvo un comportamiento amable y abierto hacia los caricaturistas a lo largo de su mandato. Se

presentaba como un candidato desarrollista, que se elevaba por encima de las divisiones partidarias para construir una nueva Argentina moderna y pujante, y así también se presentaba a aquellos que tenían por tarea ridiculizarlo. Ya hemos comprobado su intento cordial de acercarse a *Tía Vicenta*, pero un par de años después, ya en plena crisis de confianza de su gobierno, encontramos documentada una reunión entre Frondizi y Luis J. Medrano, editor de la revista *Popurri*¹⁶. La fecha es el 14 de abril de 1960 y Medrano opina lo siguiente:

Sr. Medrano. – El motivo ha sido el de saludar al señor Presidente y entregarle el original de mi Grafodrama, ya publicado, denominado ‘Créeme’. Asimismo conversamos sobre temas de actualidad, demostrando tener el señor Frondizi gran sagacidad; además, tuve oportunidad de comprobar que es un gran demócrata.

Periodista. – Usted, como humorista, ¿considera que el señor Presidente tiene sentido del humor?

Sr. Medrano. – Considero que el doctor Frondizi tiene un gran sentido del humor, más de lo que yo suponía.¹⁷

Frondizi era un hombre que se preocupaba, al menos públicamente y de tanto en vez, por brindar una buena imagen a aquellos encargados de ridiculizarlo. Ahora, bien, hay una serie de elementos que deberíamos destacar en su representación. En primer lugar, la limpieza y sencillez del trazo con el cual era dibujado. En algunos caricaturistas, como por ejemplo en la dupla padre-hijo de Lino Palacio y Faruk o en Kalondi (Figura 6), esto era una marca de su estilo; en otros tenía que ver con ciertas restricciones del medio en el que eran publicados. Carlos Garaycochea nos comentó la situación en *Qué*, revista donde realizó durante un prolongado período caricaturas de los principales actores políticos del momento: “Le habían dado un mal papel a la revista y entonces no se podían publicar fotos porque salían manchones, entonces había que hacer caricaturas lineales y si juntaba demasiado las líneas salían borrones”.¹⁸

Pero más allá de cuestiones de estilo y limitaciones técnicas, incluso artistas de trazo tradicionalmente denso y tembloroso, como Landrú, observan limpieza y linealidad cuando dibujan a Frondizi. En sus famosas tapas de *Tía Vicenta*, verdaderas obras maestras de la composición absurda, el artista continúa

dibujando al político radical como si fuese un piolín. En los textos que encontramos en *Tía Vicenta* y, además, en el significado final de muchos chistes, hay una condena de carácter moral a su maquiavelismo o hacia sus tratos con Estados Unidos, por ejemplo, pero en los dibujos Frondizi no aparece como un personaje decididamente feo.

Creemos que esta limpidez del trazo en las representaciones de Frondizi esconde un atisbo de respeto hacia el personaje que se extiende más allá de los defectos de su política y que se debe a su carisma y al hecho de tener pocos elementos caricaturizables en su fisonomía. Frondizi era un personaje capaz de manejar la política, de tender alianzas y “utilizar” a todos en su camino hacia el poder y hacia el mejoramiento del país. Al mismo tiempo, era el emergente de un proceso de institucionalización todavía en ciernes y muy difícil de prever en cuanto a sus consecuencias últimas. No se quería volver ni a Perón ni a los golpes de estado y atacar a Frondizi en esas condiciones, de una manera despiadada y destructora, era apostar a una incógnita. Es cierto que existían elucubraciones alrededor de un posible golpe de estado durante su presidencia, que eran presentadas en forma de burla por los creadores de *Tía Vicenta*, y como veremos, se llegó a darle una verdadera existencia icónica a estos miedos en la figura del “Dragón Verde”. Pero creemos que todos estos casos respondían a lo que W.A. Coupe caracteriza de este modo: “como los niños, los caricaturistas representan aquello que es una fuente de real ansiedad como si fuese cómico.”¹⁹

Por otro lado, debemos realizar una pequeña observación al respecto de la equiparación de animales con políticos. Si tomamos al pie de la letra lo que dice Gombrich al respecto de que “la popularidad de este método se debe a diversas posibilidades obvias que ofrece. Una de ellas es la significación fija que se ha adherido a ciertos animales desde los tiempos de Esopo y La Fontaine (...) A uno le llamamos zorro astuto, y a algún otro, me temo, burro.”²⁰ ¿Por qué entonces la comparación de Frondizi con el zorro es inexistente? Esto quizás se explica por dos motivos: en primer lugar, la tradición de la caricatura rioplatense se alimenta de influencias muy diversas y muy distintas a las que Gombrich encuentra en la caricatura europea, si bien su primer fuente de influencia

es esta misma caricatura europea, adoptada y asimilada a través de emigrados españoles quienes dibujaron y fundaron las primeras revistas. La adopción de caricaturas políticas por la cohorte de dibujantes que tratamos es mucho más cercana a una adopción de segundo grado.

Estas serían representadas por las imágenes aparecidas en publicaciones como *El Mosquito* y *Don Quijote*. Según Andrea Matallana, *El Mosquito* “cultivó un humor de tipo realista y político; no hay caricaturas fantasiosas o abstractas.”²¹ Además, la revista tendrá contactos con el poder político, especialmente con Julio Argentino Roca. En este caso la animalización era mínima o tenía un carácter positivo. El verdadero bestiario político provendrá de *Don Quijote*, revista fundada por Eduardo Sojo. Esta publicación tenía una “posición frontal en sus declaraciones, ejerciendo la denuncia y la ridiculización de los políticos como centro de sus sátiras.”²² Allí surgió la figura de Roca como el zorro, de Miguel Ángel Juárez Celman como el burrito cordobés, de José Evaristo Uriburu como el búho y de Luis Saenz Peña como el pavo. Si bien las funciones de la asociación eran similares a aquellas que encontramos en *Tía Vicenta*, el grafismo era diferente. Los dibujantes de *Don Quijote* realizaban dibujos donde los rasgos de los gobernantes se adicionaban a sus deformaciones animales, en su mayor parte. Si bien estos dibujos aprovechaban todo el espectro de la mezcla humano-animal, al igual que *Tía Vicenta*, el detalle y la caracterización de los personajes remitían más directamente a la influencia del retrato, al realizar una reproducción del político detallada que permitía identificarlo. En el caso de *Tía Vicenta*, la representación del político animalizado, si bien no abandona jamás el grado necesario de similitud para su identificación, se acerca por momentos a una concepción más holística y completa, que parece influenciada por nuevas formas como el dibujo animado y el comic de *funny animals*.²³

En segundo lugar, el zorro tenía una fuerte asociación a la figura de Roca, que se había apropiado del ícono a lo largo de sus dos gobiernos. Roca había sido asociado a la picardía, la manipulación, el maquiavelismo. Si bien Frondizi también contaba con algunas de estas características, la manera en que el mismo

se presentaba frente al público se relacionaba con ciertos ideales republicanos diferentes a los de Roca, con un giro tecnicista y modernizador. Quizás por eso el espíritu del zorro nunca se asoció a su persona y aquellos animales que lo reemplazaron lo hicieron por su similitud física.

Por otro lado, el proyecto general de gobierno de Frondizi fue recibiendo fuertes críticas a medida que avanzó su política y, sobre todo, su política económica. Aquí se produce un efecto muy particular, que es el de concentrar aquello que es visto como los efectos negativos de su gobierno en dos figuras: los militares y Álvaro Alsogaray. De algún modo, la lectura que los caricaturistas políticos realizan de la obra del gobierno de Frondizi es una de un proyecto continuamente coartado por elementos externos o no necesariamente originales del mismo. Aquí podríamos nuevamente hacernos eco de las palabras de W.A. Coupe para explicar este lugar del presidente: “Inclusive cuando una caricatura se inclina a la sátira punitiva hay un cierto proceso simpatético que está, creo, frecuentemente en funcionamiento”²⁴ y “El valor emotivo de una caricatura política (...) no está determinado simplemente por el hecho de la caricatura, pero por la manera y el contexto en que esa distorsión aparece.”²⁵ Así, los caricaturistas de *Tía Vicenta* comenzaron a reflejar la razón real del equilibrio de poderes en el país: los planteos militares. Y a concentrar la representación de aquellas instancias de ataque en el carácter y fisonomía de Álvaro Alsogaray.

Los planteos militares, en *Tía Vicenta*, adquirirán su carácter absolutamente mítico en la figura del dragón verde, la logia militar de origen y existencia incierta a la que se le imputaban diversas conspiraciones para derrocar al presidente. Esta figura aparece por primera vez en *Tía Vicenta* número 64, en una nota de Carlos Del Peral. Al lado de una fábula china inventada por el mismo Del Peral, en la cual un mandarín se niega a reconocer la existencia del monstruo hasta que éste aparece y se lo come, hay una imagen de un dragón repleta de detalles, sin alas, pero con cuatro patas y una cola retorcida (Figura 7).²⁶ La alegoría es clara: si Frondizi no tomaba a sus adversarios con seriedad, cuando estos despertasen iba a ser muy tarde.

A partir de allí, el Dragón Verde se volvió parte de los protagonistas políticos de la revista.

Quién aprovechó la imagen más extensamente y codificó un cierto estilo fue, una vez más, Landrú. A los pocos números aparecería dibujado en tapa, en una amalgama de detalles míticos y militares. Un dragón dibujado repleto de escamas urticantes, cuatro patas, alas de murciélago, lenguas de fuego, charreteras en los hombros con condecoraciones, un gorro militar y un cinto del que cuelga un sable está sentado en un despacho mientras un tembloroso Frondizi le pregunta cuales son las ordenes para hoy (Figura 8).²⁷ Luego, en números posteriores, el dragón aparece con características de perro, a los pies de Frondizi, atado con una correa. Solo Landrú llegará a este nivel de condensación. Los otros artistas harán aparecer al dragón como un ser tradicional, con los rasgos clásicos del animal fantástico.

La figura del dragón es un elemento muy antiguo en la iconografía medieval y cristiana, que representa en distintos niveles al diablo, la corrupción y el mal: “Los bestiarios reforzaron la imagen bíblica del dragón como una criatura olvidada por Dios, mientras al mismo tiempo lo presentaban como un peligro para la vida humana y la salvación.”²⁸ Si bien durante el Renacimiento “la imagen del dragón como un protector vigilante de la virtud ayudó a aumentar su atractivo,”²⁹ en este caso fue asociada a la corporación militar. Pero si el dragón medieval generalmente es mostrado en una situación de derrota, en las imágenes de Frondizi y el Dragón Verde encontramos a un Presidente débil, o al menos dispuesto a una convivencia con el monstruo; una representación bastante precisa del equilibrio de poder imperante en el momento.

Por otro lado, los reptiles y serpientes desde el siglo XIX funcionaban como representaciones del capitalismo: “Warburg descubre la última expresión del conquistador del culto de la serpiente y del temor al rayo, el domador del relámpago en la forma de la víbora de cobre de Edison.”³⁰ Además, hacía poco más de una década, en diversas revistas antisemitas habían funcionado como metáfora del judío invasor, en conjunción con otros animales: “el pulpo aparece en los repertorios de representación política occidental a fines del siglo XIX, en correspondencia con los grandes combates contra el capitalismo (...) Frente a otras alegorías de la opresión (...) la figura del pulpo redobla esos significados por la capacidad

regenerativa de sus brazos”.³¹ Las mismas iconografías cristianas se habían utilizado para construir un estereotipo aberrante contra los judíos de Buenos Aires.

La figura de Alsogaray, sin embargo, dio más posibilidades a los dibujantes, al ser un miembro del gobierno con existencia comprobada y de permanencia más prolongada. Es explotada desde el ridículo físico que puede deslizarse hacia lo moral, pero que en general apunta a una sátira más básica. Alsogaray pasó a la historia como “El Chanchito”, una imagen creada por Landrú que se aprovechaba de sus curiosas orejas, su nariz y su contextura física. De alguna manera su imagen vino a reemplazar al dragón verde como fuente de críticas.³² Al principio fue dibujado con orejas colgantes, mofletes amplios y un cuerpo rechoncho.³³ El chanchito recién apareció en el número 140 del 16 de abril de 1960. La tapa muestra a un Alsogaray muy similar a los anteriores, pero con patas de chanco (Figura 9). A partir de allí, los dibujantes tomaron distintas aproximaciones a la imagen. Algunos lo dibujaron con patas de chanco, otros con el cuerpo del mismo, otros siguieron dibujándolo igual que antes, solo que reemplazando su nombre por el mote de “chanchito”. Landrú dijo al respecto: “Yo lo miraba hablar y no me costó nada bautizarlo El Chanchito. Ahora le dicen, peyorativamente, el chanco, pero mi apodo pretendía ser simpático.”³⁴

Sin embargo, estas aproximaciones y, en general, la total carga representativa que está asociada a la figura del chanco (suciedad, inmundicia) no son explotadas. La figura del chanchito parece asemejarse más claramente a uno de esos apodos de patio escolar, basados puramente en la similitud física. Alsogaray es criticado, en primer lugar, por su política económica de austeridad, por su asociación con el FMI y los organismos de crédito internacionales, la cual es leída como subyugación y explotación de los trabajadores y el país. Otras burlas a Alsogaray tienen que ver con una lectura de su frivolidad y su utilización del medio de la televisión.

Esta construcción, a su vez, contrasta fuertemente con la figura de Frondizi, un personaje físicamente opuesto a Alsogaray, pero que a la vez se había presentado a la sociedad mediante otro medio de difusión (la radio, en

sus famosos discursos en la época final del peronismo) que privilegiaba la palabra. Si bien ambos políticos privilegiaban los indicadores cuantitativos implícitos en la gestión de gobierno, Frondizi hablaba del petróleo como un elemento de engrandecimiento de la patria; Alsogaray por el contrario utilizaba los datos técnicos, los flujos de precios, la inflación, etc., como un indicador árido de la austeridad, del sacrificio.

Por estos rumbos transcurrió gran parte de la visión caricaturesca presentada por *Tía Vicenta* de los hechos de gobierno de Frondizi. En el número inmediatamente anterior a su caída, el presidente todavía pudo aparecer en tapa como una jirafa con el título “Gran Campeón Arturo II. Cabaña Maquiavelo.”³⁵

Illia, o la descalificación y el mito destituyente

Existe un lugar común entre las reconstrucciones históricas de la caída y desgaste del gobierno de Illia que asumen que la representación de su gobierno y de su figura, que terminó cuajando en una serie de imágenes de potencia insospechada, fue uno de sus motivos. Esta interpretación supone que “la tortuga” expresó y concentró la frustración social (como si eso pudiese medirse) e incluso actuó como ariete con su simple trazo. Hasta los mismos protagonistas sienten una mezcla de responsabilidad y prescindencia: “Landrú hace su descargo afirmando que las caricaturas son incapaces de generar revoluciones y que su humor fue siempre sobre y no contra.”³⁶ O en el caso de Garaycochea: “Esa es mi entrada en la política pero cometí varios errores en mi vida metido en política, por ejemplo, sacar en la revista *Atlántida* una doble página tomándole el pelo a Illia.”³⁷

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

instalando una creencia social muy difundida de acuerdo a la cual Illia era un gobernante débil, lento e ineficaz. Esta representación de Illia además continúa, cronológicamente, con otra gran tradición de representación vernácula de la incompetencia: José María Guido, quién era comúnmente representado como un enanito con miedo que se escondía en boinas de militares, detrás de sus botas, siempre temblando, siempre acunado y acurrucado por militares comprensivos. (Figura 10)

La representación de la que partiremos para analizar la figura de Illia dentro de *Tía Vicenta* es una aparecida en su anuario de 1963. Es un fotomontaje, una práctica muy querida por Landrú, quién tenía grandes archivos de fotografías antiguas. En ella se observa al presidente, recién electo, con su cara pegada al cuerpo de un niño, parado sobre un escritorio, sosteniéndose los pantalones y hablándole a un Balbín adulto, con cara de sorpresa, señalado por muchos como el artífice de su triunfo y su padre político, que sostiene una lista de promesas y actos de gobierno mientras Illia le dice “¡Papá, papá, dame Higienol!” (Figura 11). Como dice Ernst Gombrich “a diferencia del artista reconocido, el periodista gráfico podía dar al público lo que le gustaba, sin miedo de infringir ningún código, real o imaginario, de buen gusto.”³⁸

Acá observamos a un personaje político dependiente de otro, infantil, carente de capital propio, débil y “gagá”. En este punto es interesante contrastar la visión que se va generando desde *Tía Vicenta* junto a la labor contemporánea de la revista *Primera Plana*, uno de los más famosos ejes opositores al gobierno de Illia. Esta publicación es interesante porque era uno de los principales formadores de opinión y uno de los medios que más fuertemente propulsó una imagen de Illia asociada a la ineficiencia. *Primera Plana* empleaba a Flax como dibujante-caricaturista principal. Era el seudónimo que Lino Palacio utilizaba cuando trataba temas políticos. La primera aparición de Illia dibujado por Palacio se da en el número 69, en tapa, donde se lo ve avejentado, con las características arrugas que se volverían su marca gráfica pero, además, con una sonrisa en su comisura que se volverá un elemento fundamental de la forma de representarlo de Flax.³⁹ La sonrisa traiciona la cara de serenidad, marcada por grandes ojeras y

cejas alicaídas; ladina, es una especie de signo de que hay algo escondido detrás de su imagen de político bueno y sensato, justo y honesto. (Figura 12)

Esta configuración se mantuvo en los dibujos de Palacio pero fue solo una marca de estilo de su parte, y no se popularizó entre otros caricaturistas. Al mismo tiempo, Lino Palacio fue el creador de la famosa imagen de la tortuga, la cual hizo su aparición por vez primera durante la primera semana de Junio de 1964: una tortuga arrugada y simple con la cabeza de Illia, sus clásicas ojeras y arrugas, diciendo “¿Qué apuro hay?”. Esta imagen fue publicada en *La Razón* y retomada en *Primera Plana*, donde se escribió que “La figura del presidente Illia identificado con una tortuga, parece haberse impuesto, con diferentes matices, en el espíritu de los caricaturistas argentinos.”⁴⁰ (Figura 13) Sin embargo, la revista continuó haciendo un uso predominante de otras representaciones de Illia. Así, en general, en los dibujos de Flax de Illia lo que observamos es al presidente como un viejito despistado, que da de comer a las palomas de la plaza, que recibe a colegiales en su despacho, completamente abstraído de la situación general del país.

Volviendo a *Tía Vicenta*, observamos que este tipo de íconos se reproducen en esta revista. Las imágenes más populares también tienen que ver con Illia en las mismas circunstancias que hemos descripto arriba. Así, vemos como lo presentan en una especie de salón de belleza, con la mirada perdida (Figura 14), o llevando maíz al Tedeum “para darle de comer al espíritu santo” como lo muestra la caricatura de Vilar (Figura 15). Todos estos caricaturistas utilizaban “la tortuga” de distintos modos, pero la complementaban con otros dibujos con una mayor animosidad, o con un sentimiento de lástima y compasión. En este sentido se trata del mismo procedimiento realizado por la imagen de la tortuga, reemplazado por otras representaciones que compiten por el mismo espacio mental que aquella que pasaría a la historia. El mismo Landrú, en realidad, no dibujaba a un Illia-tortuga, sino acompañado por la misma.

¿Y de qué manera recibía el gobierno este tipo de ataques? Hemos observado cómo Frondizi se preocupaba por reunirse con aquellos que lo dibujaban y ridiculizaban, como una especie de

tarea preventiva en contra de su propio ridículo. Illia no tendrá la misma actitud. Nuestras búsquedas no nos han brindado ningún tipo de testimonio respecto a alguna reunión entre el presidente y miembros de la cohorte de caricaturistas. Las reuniones de Illia discurrieron por canales mucho más discretos y simples: encuentros con miembros del Gabinete, pero además recibimientos de representantes de organizaciones agrícolas del interior, de sindicatos que le presentaban problemas de salud de sus miembros y, en especial, visitas de distintos alumnos escolares (algo que se reflejaba en las caricaturas). Es común leer: “el Presidente de la Nación fue saludado, sucesivamente, por las alumnas de la escuela Normal N°8, de esta capital, y los alumnos de la escuela técnica “Crisol”, de la ciudad de Rosario, Santa Fe.”⁴¹ Illia transmite la imagen que muchos de los caricaturistas congelaron: un buen señor que se preocupa más por la ciudadanía por grandes y altisonantes declaraciones y planes de gobierno.

Por otro lado, es interesante contrastar este relativo aislamiento del mundo de la caricatura con la posición de su vicepresidente, Carlos Perette, a quien los caricaturistas de *Tía Vicenta* dibujaban, desde siempre, como un enanito con cara picara. En *Primera Plana* 42 apareció una nota al vicepresidente donde se declaraba que “siempre considera positivos los dibujos de Landrú, habitualmente publicados en *Tía Vicenta* y *El Mundo*, donde se satiriza su baja estatura.”⁴² De ese modo, Perette en *Tía Vicenta* fue continuamente asociado a los enanos o a los niños, pero al mismo tiempo esta característica se desdoblaba en apreciación de su rapidez, en cierta condición asociada a su estatura que le permitía estar en varios lugares al mismo tiempo (Figura 20). Su representación nunca llegó a los niveles de desprestigio a los que llegó la de Illia; y su caricatura, mucho menos densa y rica, probablemente explique por qué la figura de Perette no pasó a la historia.

Hay solo un ejemplo de un momento de conflicto entre el gobierno de Illia y la prensa, y concierne a *Primera Plana*. En el número 108 del 1 de diciembre de 1964, el director de la revista se queja de que el ministerio de Relaciones Exteriores ha dispuesto enviar paquetes de revistas y publicaciones argentinas a las distintas embajadas y consulados

argentinos en el mundo pero que se había decidido no incluir a la publicación:

Naturalmente, la cancillería no brindó una explicación documentada del criterio utilizado para excluir a Primera Plana. Se sirvió de comunicaciones marginales: 'Primera Plana no va porque ataca al gobierno', dijo un funcionario del Palacio San Martín ⁴³

El editorial peca, de cualquier modo, de una concepción curiosa respecto a la revista, considerando que *Primera Plana* debía ser la primera revista en ese paquete y que "no atacan, critican; no se ensañan, juzgan". Este incidente nos brinda el indicio de que sí existía una conciencia de parte del Poder Ejecutivo de cuáles eran las publicaciones con un sesgo negativo de su gestión; algo que, por otra parte, tampoco era muy difícil reconocer dada la línea editorial de *Primera Plana*.

Pero al mismo tiempo, el gobierno de Illia jamás emprendió una campaña de hostigamiento. Tanto Frondizi como Illia promulgaron una "buena conducta republicana" que respetaba a los medios. Los archivos del Ministerio del Interior referidos a cierres, secuestros y actos de censura en contra de la prensa son escasos respecto de estos eventos durante estos gobiernos, mostrando una mayor actividad durante la presidencia de Onganía y, aún más, en los primeros años de los 70.

Lo que se observa en el caso de Illia es una decisión de buena convivencia republicana, un intento de hacer funcionar las instituciones de manera liberal, democrática, algo casi imposible en un período histórico como el de la Argentina de los años sesenta, donde los mecanismos de la correcta sucesión y puja política estaban viciados por un partido proscrito y un partido militar omnipresente. De ese modo su postura solo podía fracasar.

Ahora bien, ¿por qué el *topos* que predominó en el imaginario popular alrededor de Illia es el de la tortuga? Como hemos visto, Illia era atacado tomando como elementos de debilidad otros rasgos de su carácter. Es más, si hemos de ser fieles a la verdad, la imagen concentrada del ex presidente que nos transmite *Tía Vicenta* y las publicaciones del período es más bien la imagen del viejito despistado que aquella de la ineficacia y la lentitud. Creemos que, en primer lugar, ese

ícono pasa a la historia justamente por su capacidad de condensación, ese famoso "encajar telescópicamente toda una cadena de ideas en una sola imagen fecunda"⁴⁴ que causa que "la persona sea atrapada, estereotipada y termina ocupando un tipo que luego es interpretado. Este tipo de distorsión es especie de creación de una 'máscara' que parecería ser más real que la cara real del sujeto."⁴⁵ Esta idea proviene de E.H. Gombrich, quien en su ensayo *La Máscara y la Cara* intenta establecer una distinción entre los rasgos "permanentes" y los "cambiantes" de una cara, en relación al problema de la veracidad del retrato artístico: "(...) por lo general aceptamos la máscara antes de advertir la cara. La máscara representa en este caso las distinciones toscas e inmediatas (...) Cualquiera de estas desviaciones (...) promete ahorrarnos el trabajo de un examen minucioso."⁴⁶

El motivo por el cual se popularizó esta representación, creemos, es porque era una imagen de cierta fuerza, una síntesis que permitía decir muchas cosas con economía de recursos. Era más sencillo dibujar un Illia-tortuga, que realizar un dibujo de Illia dando pan a las palomas o recibiendo niños en la Casa Rosada, o incluso actuando como un doctor que prescribe medicinas poco serias para la república; todas actividades que, por otro lado, contaban con un juicio positivo. Ésta imagen era de fácil aprehensión y lectura y solo significaba ineptitud. Y, por otro lado, esta imagen continuamente era reforzada por los mismos medios. Era fácil de reproducir y de pensar, era clara en cuanto a su interpretación. (Figura 17) Lo único que importaba era repetirlo en un movimiento que tenía raíces mucho más duraderas. Incluso en sus últimos meses de gobierno, el gran problema reflejado en la prensa sería el de la aprobación del presupuesto para el año 1966. En esa fecha tan tardía, abril de 1966 podemos leer lo siguiente:

Periodista.- ¿La aprobación del presupuesto sigue detenida?

Sr. Presidente. – El presupuesto se encuentra a consideración en la Cámara de Diputados. Es una rama del poder legislativo y la constitución le otorga a cada uno de los poderes sus atribuciones. Por lo tanto, la aprobación del presupuesto constituye una atribución del poder legislativo que nosotros respetamos. ⁴⁷

En ese sentido, creemos que esta representación formaba parte de un andamiaje en el cual “ejercer un poder simbólico no significa agregar lo ilusorio a un poderío ‘real’, sino multiplicar y reforzar una dominación efectiva por la apropiación de símbolos”⁴⁸ pero también hay que tener en cuenta que muchas veces, como sostiene Baczko en su influyente análisis sobre la creación de imágenes sociales: “la atracción de una caricatura que tendemos a ver como particularmente significativa solo ha sido adquirida como consecuencia de eventos subsiguientes y es realmente extrínseca a sí misma.”⁴⁹

Onganía, la debacle

Si *Tía Vicenta* ha pasado a la historia por algo, fue por haber sido cerrada por Onganía al poco tiempo de asumir su gobierno, debido a una famosa tapa en la cual se ve a dos morsas diciendo “¡Al fin tenemos un gobierno como Dios manda!”. Las morsas hacían referencia al frondoso bigote de Onganía, uno de sus rasgos más destacables. A pesar de intentos de Landrú por relanzarla no lograría que volviese a ser un centro de intercambio y concentración de dibujantes tal como lo fue en su primera serie.

Pero antes de tomar este evento hay que detenernos en la figura de Onganía. Este militar hace su aparición en la vida pública y en la prensa durante el golpe de estado “institucional” producido contra Frondizi en 1962. Salió a la luz como el líder de la facción azul de los militares, aquella que propugnaba una solución que se encausara lo máximo posible dentro de los canales institucionales y que evitara una actitud demasiado dura con respecto al peronismo, movimiento que consideraban útil para contener el descontento social. Este bando fue el triunfador frente a los “colorados” interesados en un tratamiento del peronismo más duro y en una solución con marca militar.

Onganía apareció a lo largo de los años en los dibujos y reseñas de los caricaturistas del momento como el garante de la estabilidad institucional de los gobiernos que sucedieron a Frondizi. Especialmente durante el de Guido, pero también durante el de Illia. Así, por ejemplo, en el número 254 de *Tía Vicenta*, del 8 de julio de 1963, aparece “Dirigida por el General Onganía”⁵⁰ y en su tapa se observa un “Estudio Lombrosiano de la cabeza de Onganía”

en donde cada elemento de su fisonomía es destacado bajo luces positivas. Así, su “mejilla tersa” indica su “sentido del humor” y sus “bigotes varoniles” su “disciplina”. El recurso al análisis lombrosiano es antiguo dentro de la caricatura, casi tanto como el método que lo sostenía, pero en Argentina, anteriormente, había sido utilizado por la revista *Descamisada* en sus “Melonestudios” una suerte de parodia gráfica lombrosiana donde se comentaba humorística y malintencionadamente cada rasgo facial de los políticos de la UD⁵¹. El dibujo es de Landrú. (Figura 18)⁵² Dos números antes, se observa a Basurto dibujar el “Ongaveto 403” una máquina repleta de palancas que anulaban la elección, hacían votar por Onganía o lanzaban el toque de queda.⁵³

Sin embargo, Onganía a lo largo de este período aparece, en primer lugar, dibujado más o menos acorde a su natural fisonomía. Se aprovechaba su bigote para darle una identificación rápida, pero sus proporciones eran respetadas y no se buscaba una relación del mismo con respecto a algún animal o condición. De hecho, Onganía era tratado con bastante respeto y circunspección.

El primer caso de una tapa o representación gráfica que presentó a Onganía como un político débil o al que ya le había pasado su momento es la de *Tía Vicenta* 338 del 28 de Noviembre de 1965. Es una tapa realizada con fotomontaje, no con dibujos, en la cual se lo observa caminando por los andenes de la estación de trenes de Retiro, con un epígrafe que reza “Pánico en Constitución. Onganía a Retiro”. Es un comentario absurdo y jocoso sobre la renuncia de Onganía a la comandancia del ejército y la aparente caída en desgracia del que alguna vez había sido el General más poderoso del ejército argentino. La composición muestra a un Onganía pequeño y oscuro, en comparación con la gran arquitectura de la estación. Pero, al mismo tiempo y con una visión preclara, la tapa también anuncia “Pánico en Constitución”, lo cual se condecía con los rumores de que se había retirado para planificar un golpe de estado.⁵⁴ (Figura 19)

Se imaginaban, entonces, los redactores y dibujantes de *Tía Vicenta* que Onganía volvería. Lo que no se imaginaban eran las características y alcance de la llamada “Revolución Argentina” cuyos objetivos eran terminar la labor iniciada

por la Revolución Libertadora, impulsar una nueva época de desarrollismo y administración racional de la tecnología y la industria, y reformular las estructuras del estado para reorganizarlo sobre una base corporativista.

Es en estas condiciones en las que, finalmente, llega ese número maldito que concluiría una larga e ilustre carrera en la realización de dibujos en toda coyuntura política y que desperdigaría a una generación de dibujantes, dejándolos sin una revista de sátira y dibujos estable hasta, al menos, la aparición de *Hortensia* y *Satiricón*.

El número se abre con la famosa imagen de las morsas. Estas morsas, por un lado, se aprovechaban del rasgo más destacable de la fisonomía de Onganía, sus bigotes, pero a la vez también funcionaban como un modo de subrayar la situación militar. Como afirma Streicher analizando al Colonel Blimp: “Low asimiló la forma de mirar la política del Coronel Blimp con un entorno militar cuando utilizó la alegoría animal del bigote de morsa (colmillos)”.⁵⁵ Los colmillos de las morsas eran bigotes pero también armas de guerra. (Figura 20) En la esquina superior derecha hay unas botas largas militares y debajo de las mismas un epígrafe que dice “Estas botas están hechas para caminar. Juan Carlos”, una referencia a la famosa canción de Nancy Sinatra, “These Boots Are Made For Walking”, publicada en formato single en febrero de 1966.⁵⁶ La figura de Onganía aparece dos veces más en el mismo número, en un caso tomando la forma de la República Argentina, con su bigote ubicado debajo de Buenos Aires. En el segundo, en un chiste que muestra a Illia transformándose frente a los ojos de un periodista en Onganía. Otro dibujo lo nombra pero no lo representa y plantea una especie de continuidad conceptual de la tapa que mencionamos arriba: un grupo de operarios levantan el cartel de la estación “Constitución” del subte y lo reemplazan con “Onganía”. A los pocos días, el Poder Ejecutivo emitía el siguiente comunicado:

El Gobierno de la Revolución ha afirmado su respeto por la libertad de expresión. La protección de este bien fundamental para la convivencia social, exige distinguir el juicio honesto sobre la obra de gobierno, de la irrespetuosidad hacia la autoridad y la investidura jerárquica.

En estos conceptos se basa la indicación del Gobierno Nacional a un diario matutino, respecto de la supresión de un suplemento dominical.⁵⁷

Y así, no con un estallido sino con un gemido, sin siquiera ser mencionada, solo apareciendo como “un suplemento dominical” terminaba la vida pública de *Tía Vicenta*.

Pero ¿por qué este ensañamiento con una revista que había funcionado normalmente a lo largo de diversos tipos de gobierno y se había burlado de personalidades políticas muy diversas? Probablemente porque ya, a esa altura de las circunstancias, se estaba instalando la versión de que las caricaturas de Illia habían sido un factor importante en su caída. Al mismo tiempo hay que tener en cuenta la orientación general del gobierno de Onganía, con un *ethos* mucho más militar, duro, distante de las humanidades, las artes, y la libre expresión.

Por otro lado, hay que pensar cuanto podría haber perdurado *Tía Vicenta* en un contexto en el cual, al año siguiente, cerraría el diario *El Mundo*, fuente de su subsistencia y hogar de la misma, en medio de acusaciones de vaciamiento y faltas de pago a la editorial Haynes, la responsable.

Quizás hubiese tenido el mismo destino que los intentos de relanzarla: la ignominia y la diáspora de los artistas. Pero en realidad la revista que cerró Onganía, fue aquella que se burlaba de sus bigotes. Y en ese cierre está el mejor broche para la historia que hemos tratado de reconstruir en estas páginas, para una revista que subsistió durante mucho tiempo como una comentarista jocosa de la actualidad, que sirvió para enmarcar en la mente de mucha gente imágenes de políticos deformadas que jamás podrían ser borradas.

Conclusiones

Ahora podemos intentar responder algunas de las preguntas que nos hicimos en la introducción. En primer lugar, observamos que *Tía Vicenta* es una revista que transita por una multiplicidad de relaciones con el poder político. De una cierta cercanía y familiaridad con Frondizi, pasando por una circunstancia de no reconocimiento mutuo que también oculta una campaña de desprestigio, con Illia, hasta un choque directo con Onganía.

Como organismo, *Tía Vicenta* es una revista a la que es muy difícil asignarle una “agenda”. Los caricaturistas que allí dibujaban eran muchos y tenían diferentes posturas respecto a los temas que trataban. Por otro lado, es claro que la revista hacía blanco de sus burlas a la mayoría de los participantes políticos del momento. Las combinaciones son infinitas. Asimismo, *Tía Vicenta* contaba con innumerable cantidad de vasos comunicantes con otras publicaciones. Landrú dibujaba en *El Mundo*, Garaycochea hacía las caricaturas en *Qué*, en revista *Atlántida* y en *Crónica*. Quino también era dibujante cómico en *Qué* e inició Mafalda en *Primera Plana* para luego cruzar a *Siete Días Ilustrados*. Faruk dirigía *Avivato* y publicaba en las revistas de Lino Palacio. *Tía Vicenta* era una revista de dibujantes que luego completaban su labor en los más diversos medios gráficos argentinos. Pero era la revista por excelencia de estos dibujantes, aquella a la que llamaban su “hogar”.

Por otra parte, es bastante difícil establecer de qué manera esas imágenes eran creadas y lanzadas a la arena pública. Si bien *Tía Vicenta* no era una revista de carácter partidista, los dibujantes -como dice Garaycochea- “tenían ideas”, que podían ser tan diversas como los protagonistas. Garaycochea era “radical porque mi padre así me lo había enseñado.”⁵⁸ Se sabe de las cenas de Landrú con Aramburu y su simpatía por cierto sector “paquete” de la clase alta porteña. Siulnas, mientras, había participado en revistas de filiación peronista. Kalondi publicó el *Manual del Gorila* con Carlos del Peral en 1964. Se puede aventurar que las diversas orientaciones políticas, al ser parte de un mismo paquete, se cancelaban entre sí y luego eran expresadas más abiertamente en otras publicaciones del período.

Pero, por último, ¿qué clase de sentidos imponía en la calle esta revista y de qué manera eran interpretados? La respuesta presenta cierta dificultad. *Tía Vicenta* vendió 28.483 ejemplares en promedio en enero de 1958.⁵⁹ En la contratapa del número 85, de marzo de 1959, se jactaba de contar con una venta fija de 85.000 ejemplares, según el IVC.⁶⁰ El último mes de su aparición junto al diario *El Mundo* en julio de 1966, éste tuvo una tirada de 205.833 ejemplares, en promedio.⁶¹ La revista llegaba así a una gran cantidad de público.⁶² Creemos por

lo tanto que la revista imponía interpretaciones, pero que éstas cristalizaban más fácilmente entre los dibujantes, que las volvían parte de su acervo común, que entre sus lectores. En el caso de que estas imágenes se popularizaran de manera amplia, ello respondía a una situación pre-existente de debilidad percibida o descontento. Lo que se privilegiaba era la habilidad para reducir ciertas figuras de la política o ciertos movimientos a una síntesis visual poderosa.

De allí que algunas de esas interpretaciones se derramaran sobre el conjunto del mercado editorial de publicaciones periódicas, siendo reproducidas en otros diarios y revistas. Y, en última instancia, llegaban a un público mucho más amplio. Pero no creemos que cualquiera de ellas fuese suficiente para desestabilizar a un gobierno. Las imágenes, en última instancia, solo les agregaron un barniz iconográfico poderoso pero independiente.

Notas

¹ Marcela Gené, *Un Mundo Feliz, Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo 1946-1955*, Buenos Aires, FCE, 2005.

² Sandra M. Szir, *Infancia y Cultura Visual, Los Periódicos Ilustrados Para Niños 1880-1910*, Buenos Aires, Miño y Davila, 2007.

³ Laura Vazquez, *El Oficio de las Viñetas, La Industria de la Historieta Argentina*, Buenos Aires, Paidós, 2010.

⁴ En la línea de *Cascabel*, su antecesor espiritual (hasta por la influencia en Landrú de Oski, participante de la misma) en medio de recortes de insumos y presión política por el gobierno de Perón, en 1947.

⁵ Marcela Gené, “Descamisada, la revista imposible (1946-1949)”, en: Claudio Panella y Guillermo Korn (eds.), *Ideas y debates para la Nueva Argentina. Revistas culturales y políticas del peronismo (1946-1955)*, La Plata, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP, 2010, p.13.

⁶ Oscar Vázquez, *Historia del humor gráfico y escrito en Argentina*, Buenos Aires, Eudeba, 1987, Tomo II, p.249.

⁷ Es muy difícil comprobar ésta hipótesis, ya que los datos sobre las ventas de *Tía Vicenta* son escasos. Los últimos datos registrados, de junio de 1958, indican una circulación (en promedio, mensual, los datos del IVC no están desglosados por ejemplar ni por semana) de 96.597 ejemplares. Una vez que realizan el salto a *El Mundo*, en enero de 1964 contaba con un promedio de circulación de 204.704 ejemplares. Si tomamos en cuenta estos datos, creemos posible que su salto a *El Mundo* hubiese estado

motivado por la circulación descendente y las posibilidades de mayor exposición.

⁸ Edgardo Russo, *La Historia de Tía Vicenta*, Buenos Aires, Espasa, 1994, p.67.

⁹ Carlos Garaycochea, entrevista realizada por el autor, mayo de 2011.

¹⁰ Edgardo Russo, *op.cit.*, p.67.

¹¹ *Tía Vicenta*, 29 de abril de 1958, p.1.

¹² *Tía Vicenta*, 11 de marzo de 1958, 1p. 10-11.

¹³ Carlos Garaycochea, entrevista realizada por el autor, mayo de 2011.

¹⁴ Ernst H. Gombrich, "Sobre la percepción fisiognómica", en: *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Barcelona, Seix Barral, 1968, p. 84.

¹⁵ Para completar este bestiario político frondizista, habría que mencionar que Siulnas lo dibujaba de tal modo que su cuello y nariz formasen el pico de un buitre.

¹⁶ Sin embargo, este autor sería reconocido primordialmente por sus "Grafodramas", dibujos descriptivos de una situación cotidiana porteña, generalmente acompañados de pocas palabras, que fueron publicados en *La Nación* entre 1941 y 1974, año de la muerte de su autor.

¹⁷ Secretaría de Prensa de Presidencia – Partes Públicos. Declaraciones formuladas por el señor Luis J. Medrano, a la salida del Despacho Presidencial. Buenos Aires: Archivo General de la Nación, Departamento de Archivo Intermedio, abril de 1960.

¹⁸ Carlos Garaycochea, entrevista realizada por el autor, mayo 2011.

¹⁹ W.A. Coupe, "Observations on a Theory of Political Caricature", en: *Comparative Studies in Society and History*, Vol. 11, No. 1, enero de 1969, p.91 [mi traducción].

²⁰ Ernst H. Gombrich, "El arsenal del caricaturista", *op. Cit.*, p. 173.

²¹ Andrea Matallana, *Humor y política. Un estudio comparativo de tres publicaciones de humor político*, Buenos Aires, Eudeba, 1999, p.43.

²² A. Matallana, *op.cit.*, p.58.

²³ El género de "funny animals" (aventuras cómicas de personajes animales antropomorfizados) surgió por la popularidad de los personajes de Warner y Disney. Fue muy importante durante los años 50 en Estados Unidos.

²⁴ W.A. Coupe, *op.cit.*, p. 92 [mi traducción].

²⁵ W.A. Coupe, *op.cit.*, p.88 [mi traducción].

²⁶ *Tía Vicenta*, 28 de octubre de 1958, p. 6. El dibujo lleva la firma de "Miguel", artista que no formaba parte del elenco estable de la revista, quizás un colaborador ocasional o un seudónimo del mismo Del Peral.

²⁷ *Tía Vicenta*, 2 de diciembre de 1958, portada.

²⁸ Louise W. Lippincott, "The Unnatural History of Dragons", en: *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, Vol. 77, No. 334, invierno de 1981, p.3 [mi traducción].

²⁹ L. W. Lippincott, *op.cit.*, p.13 [mi traducción].

³⁰ José Emilio Burucúa, *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003, p.25.

³¹ Marcela Gené, "Un estereotipo de la violencia. Caricaturas de judíos en la prensa de Buenos Aires (1930-1940)" en: *Índice, Revista de Ciencias Sociales: Argentina durante la Shoá*, n. 25, noviembre de 2007, p.146.

³² Que desaparece como objeto de burla en el número 99, con la renuncia del coronel Manuel Reimundes, el supuesto jefe de la logia.

³³ Hay una gran similitud entre ésta representación de Alsogaray y algunos dibujos de George Grosz, especialmente en su representación de los gordos y satisfechos capitanes de industria y burgueses.

³⁴ Russo, *op.cit.*, p. 95.

³⁵ *Tía Vicenta*, 16 de marzo de 1962, portada.

³⁶ Russo, *op.cit.*, p. 97.

³⁷ Carlos Garaycochea, entrevista con el autor, mayo de 2011.

³⁸ Ernst Gombrich, "Imaginería y arte en el período romántico", *op.cit.*, p. 157.

³⁹ *Primera Plana*, 3 de marzo de 1964, portada.

⁴⁰ *Primera Plana*, 9 de junio de 1964, p.4.

⁴¹ Secretaría de Prensa de Presidencia – Partes públicos, Actividad del Presidente de la Nación. Buenos Aires, Archivo General de la Nación, Departamento de Archivo Intermedio, 31 de Agosto de 1964.

⁴² *Primera Plana*, 27 de agosto de 1963, p. 7.

⁴³ Victorio I.S. Dalle Nogare, "Editorial", *Primera Plana*, 1 de diciembre de 1964, p.3.

⁴⁴ Ernst Gombrich, "El Arsenal del Caricaturista", *op.cit.*, p.167.

⁴⁵ Lawrence H. Streicher, "On A Theory of Political Caricature", en: *Comparative Studies in Society and History*, Vol. 9, n. 4, julio de 1967, p. 437 [mi traducción].

⁴⁶ Ernst Gombrich, "La Máscara y La Cara", en: *Arte, percepción y realidad*, Buenos Aires-Barcelona, Paidós, 1996, p.29.

⁴⁷ Secretaría de Prensa de Presidencia – Partes públicos. Conferencia de prensa del señor Presidente de la Nación Arturo U. Illia, realizada en el Pabellón Argentino de la Universidad de Córdoba. Buenos Aires, Archivo General de la Nación, Departamento de Archivo Intermedio, 15 de abril de 1966, p. 4.

⁴⁸ Bronislaw Baczko, *Los Imaginarios Sociales*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1984, p.16.

⁴⁹ Coupe, *op.cit.*, p.83 [mi traducción].

⁵⁰ Este era un chiste común durante esta etapa de la revista: cada número estaba dirigido por algún personaje de actualidad.

⁵¹ Marcela Gené, "Descamisada...", *op.cit.*, p. 126.

⁵² *Tía Vicenta*, 8 de julio de 1963, portada.

⁵³ *Tía Vicenta*, 24 de junio de 1963, pp.6-7.

⁵⁴ *Tía Vicenta*, 28 de noviembre de 1965, portada.

⁵⁵ Lawrence H. Streicher, "David Low and the Sociology of Caricature", en: *Comparative Studies in Society and History*, Vol. 8, n. 1, octubre de 1965, p.8 [mi traducción].

⁵⁶ Landrú siempre fue un agudo adepto a los cambios en la moda y la música. Lo cual no sorprende, ya que él mismo era uno de esos *dandies* que mostraba en *La Página de Barrio Norte*.

⁵⁷Secretaría de Prensa de Presidencia – Partes públicos, Comunicado. Buenos Aires. Archivo General de la Nación, Departamento de Archivo Intermedio, 23 de julio de 1966.

⁵⁸ Carlos Garaycochea, entrevista con el autor, mayo de 2011.

⁵⁹ Datos proporcionados por el IVC.

⁶⁰ *Tía Vicenta*, 24 de marzo de 1959, contraportada.

⁶¹ Datos del IVC.

⁶² A pesar de que no podamos determinar cuánto de esta circulación procedía del interior del país y cuanto de la capital.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

GANDOLFO, Amadeo; "Tía Vicenta, entre Frondizi y Onganía (1957-1966)". En *caiana. Revista electrónica de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 2 | Año 2013.