

El humor reprimido. Tiras y viñetas del diario Clarín durante los años de represión y censura (Argentina, 1974 – 1982)

Florencia Levín
(UNGS – CONICET)

ABSTRACT

In 1976 a coup d'etat headed by Jorge Rafael Videla dismissed the government of Isabel M. de Perón (widow of the famous Argentinean political leader). From then on, state terrorism spread terror and made thousands of people disappear. This article explores, through the study of graphic humour in the *Clarín* (the most influential newspaper in the country), the social attitudes of humourists regarding the military regime (1976-1983) and discusses the consensus-resistance concepts with which cultural spaces in dictatorships are usually interpreted. The analysis includes de articulation of humour discourses with the official voice of the newspaper as expressed in its editorial line.

Keywords: graphic humour; military dictatorship; Argentina; censorship; consensus

En 1976 un golpe de estado encabezado por Jorge Rafael Videla destituyó a Isabel M. de Perón (viuda del famoso líder político). A partir de entonces, el terrorismo de estado sembró el temor e hizo desaparecer a miles de personas. Este artículo explora, a través del estudio del humor gráfico del diario *Clarín* (matutino de mayor circulación) las actitudes sociales de los humoristas con respecto al régimen militar (1976-1983) y discute el binomio consenso-resistencia con el que habitualmente son estudiados los espacios culturales en regimenes dictatoriales. El análisis contempla la articulación de los discursos del humor con la voz oficial del matutino expresada en su línea editorial.

Palabras claves: humor gráfico; dictadura militar; Argentina; censura; consenso

El 7 de marzo de 1973 el diario *Clarín*¹ salió a la calle estrenando una nueva contratapa de humor². Fundado por Roberto Noble en 1945, durante los años '60 *Clarín* había definido su tendencia ideológica identificándose con el ideario desarrollista y había establecido fuertes vínculos con el gobierno de Arturo Frondizi (1958–1962). Hasta ese 7 de marzo, al igual que otros diarios del país y del mundo, *Clarín* importaba tiras e historietas como “Daniel el Travieso”, “Los Picapiedras”, “Vida de Hogar” y “Mutt y Jeff” para rellenar su contratapa humorística. Entonces, el mercado internacional estaba monopolizado por los *Syndicates* o agencias de distribución norteamericanas que oficiaban de intermediadores obligados entre dibujantes y compradores. Sus productos, elaborados para satisfacer una enorme demanda mundial, estaban altamente estandarizados e ideológicamente uniformados en el “american way of life” que se encargaban de divulgar por el mundo³. La nueva contratapa, en cambio, apuntó al humor argentino y se estrenó con la obra de un grupo de humoristas jóvenes de reconocida trayectoria: Caloi, Crist, Fontanarrosa y Bróccoli. Esa renovación en la contratapa humorística selló la apuesta por el humor nacional que *Clarín* había comenzado a explorar poco antes con la incorporación de Ian y Landrú como humoristas estables y de Hermenegildo Sábat como caricaturista. Para entonces, *Clarín* ya era el matutino de mayor circulación nacional y se había constituido, desde hacía varios lustros, en un importante referente para las clases medias en ascenso⁴.

La “nacionalización”⁵ implicó no sólo un cambio de nombres y nacionalidades sino también un gesto de revaloración del humor gráfico, hasta entonces relegado en la prensa argentina a espacios de relleno junto con

¹ Este trabajo es una reelaboración realizada sobre un capítulo de mi tesis de doctorado titulada “La realidad al cuadrado. Representaciones sobre lo político en el humor gráfico del diario *Clarín* (1973 – 1983)” defendida en el doctorado de Historia de la Universidad Nacional de Buenos Aires en 2010. Una versión reducida, revisada y reelaborada de esa investigación será publicada en 2013 por la editorial Siglo XXI.

² Esos vínculos se institucionalizaron cuando, luego de la muerte de Noble en 1969, ingresaron al diario Oscar Camilión, Octavio Frigerio y Carlos Zaffore en la redacción y José Aranda, Lucio Pagliaro y Héctor Magnetto en el área administrativa. El perfil periodístico de *Clarín* también se consolidó para esa época, en gran parte debido a las innovaciones impulsadas por Moisés Schebor Jacoby y Luis Clur que priorizaron la información política y económica y crearon una página de sociales. La asociación con el desarrollismo permitió a *Clarín* consolidar un perfil político ideológico coherente en un momento en el cual la sociedad estaba profundamente politizada y los diarios eran tribunas de discusión (Borrelli, 2008a, p. 60–61).

³ A partir de los años '20 muchos diarios argentinos como *La Nación* y *Crítica* comenzaron a comprar tiras e historietas a los *syndicates* a los que más tarde se sumaría *Clarín*.

⁴ Según datos de Getino (1995, P. 91), de los 425.000 diarios promedio (22% del total) vendidos por *Clarín* en 1970 pasó en 1980 a vender 530.800 (31%). Según ese estudio, la caída en la tirada de *La Razón* entre los '70 y '80 (pasando de 480.600 a 304.800) posicionó definitivamente a *Clarín* como el diario más vendido del país. Por su parte, la brecha entre *Clarín* y *La Nación*, que secundó la posición del matutino de Noble, mostró una tendencia creciente en tanto que las ventas de ésta crecieron relativamente menos que las de *Clarín* (pasando de 235.700 en los años '70 a 248.300 en los '80). De acuerdo con un estudio de la Unión de Trabajadores de Prensa de Buenos Aires (UTBA) difundido en 1992, el crecimiento de las ventas de *Clarín* en Capital Federal se produjo en un contexto de descenso en la venta de diarios que pasó de una venta neta total de 1.985.900 en los '70 a 1.780.100 en la de los '80.

⁵ Uso las comillas en este único caso para señalar que se trata de un término nativo. Es preciso aclarar además que aunque 1973 marca el momento de la nacionalización con el ingreso de estos humoristas, el proceso se completó en enero de 1980 cuando Teodoro & Cía.” de Viuti desalojó a Mutt y Jeff. Finalmente, hay que advertir que la página de humor en verdad ocupó por un tiempo alternativamente la página de retirada y la contratapa, donde finalmente se asentó para quedarse.

horóscopos, crucigramas y pronósticos climáticos. Pero lo más importante es que el cambio afectó sustantivamente al contenido del humor. Los mensajes descontextualizados y estandarizados, producidos en cadenas de montaje extranjeras, cedieron terreno a un tipo de mensaje fuertemente marcado por la autoría e indisolublemente ligado al contexto informativo del diario (Sasturain, 1987, p. 190).

Mirando el mundo y leyendo con sistematicidad la prensa como parte fundamental de su labor, los humoristas de *Clarín* construyeron y reconstruyeron sentidos que alimentaron el flujo de representaciones con que fue simbolizado al mismo tiempo que forjado el proceso histórico. En tanto acto de lenguaje históricamente situado, la publicación de cada una de las viñetas fue cada vez un acto político⁶. Ellas ofrecieron a los lectores del diario un comentario, opinión o pronunciamiento sobre lo político sostenido por la firma de un autor e inserto en *Clarín* en tanto actor político. Pero además los personajes de tinta vivían una vida propia entre las páginas del diario y hablaron y comentaron sobre la realidad y sobre la política en las escenas recreadas por las viñetas. De este modo, los humoristas operaron (y operan) en la realidad de una manera excepcional, únicamente posible para ellos, a través de actos discursivos que se jugaron al mismo tiempo en una escena imaginaria.

A partir de la nacionalización del humor gráfico, los lectores de *Clarín* pudieron encontrar en esos mensajes no sólo una reinterpretación en clave humorística de las noticias informadas sino también una mirada del mundo relativamente autónoma que muchas veces tensionó e incluso contradujo los sentidos asumidos institucionalmente por el medio⁷.

La resignificación del espacio de humor promovió un vínculo de complicidad entre los lectores y los humoristas de *Clarín*. Ahora, ambos formaban parte de la misma comunidad simbólica creada en torno al consumo regular del diario que era, por otra parte, la materia prima para la construcción de las tiras y viñetas. Además, la nacionalización creó una cotidiana complicidad entre ambos fundada en la aceptación de un conjunto de códigos culturales y humorísticos que promovió un reconocimiento especular en el otro, mediado por los personajes y situaciones recreadas en las viñetas⁸.

⁶ Tomo de modo indistinto los términos *viñeta* y *cartoon* para referir al dibujo de humor que en un único cuadro o viñeta "transmite una idea humorística de raíz política, sociológica o filosófica" (Steimberg, 1977, p. 97). El mismo se define como género en tanto discurso subordinado a otros discursos, constituido como "registro y espacio de transformación y transposición de signos y marcas discursivas circunscriptas en todos los espacios del intercambio social" provenientes tanto de la oralidad, la gestualidad, la escritura y cualquier otro género y soporte mediático (Steimberg, 2001, p. 7).

⁷ Metodológicamente, mi investigación se ha construido a partir de la puesta en diálogo de las tiras de humor con el medio en el cual se emplazan es decir, el diario *Clarín*. En la investigación he prestado particular atención a la línea editorial del diario y a sus estrategias de producción y de difusión de la información. La ponderación de los editoriales se fundamenta en que los mismos constituyen una manifestación de la opinión institucional del medio. Tan identificado está el editorial con el diario que no requiere de firma, a diferencia de artículos y opiniones, cuya firma explícita que las opiniones vertidas son singulares y no institucionales (Borrat, 1989, p. 138). En este marco, la impronta autoral del humor gráfico sostiene el juego de articulación con el discurso oficial de *Clarín*.

⁸ El cambio en la contratapa no se concretó sin tensiones. Muchos lectores del diario, particularmente de la tercera edad, estaban muy apegados a las zagas de los personajes norteamericanos y emprendieron una resistencia a la nacionalización a través de cartas y llamados telefónicos al diario (Entrevista a Cytrynblum, 2009). Pero ni quejas ni prejuicios

La nacionalización del humor de *Clarín* coincidió con los inicios de un proceso de barbarización extrema de la violencia y de una dramática acumulación de medidas de excepción y clandestinización de la actividad represiva que confluyeron en la anulación de las garantías constitucionales y la implantación del terrorismo de estado a partir del 24 de marzo de 1976 (Pittaluga, 2010; Franco, 2012 y Calveiro 1995). En efecto, el gobierno militar se implementó un sistema de exterminio masivo, planificado y organizado a gran escala en centenares de centros clandestinos de detención dispersos por distintas regiones del país a donde fueron a parar las gran mayoría de los 30.000 *desaparecidos* que constituyen el emblema y el núcleo de nuestra historia reciente⁹. El crimen de la desaparición forzada de personas constituye un crimen de lesa humanidad y una de sus especificidades consiste en que sigue sucediéndose en el tiempo en tanto los cuerpos de las víctimas no puedan ser identificados y por lo tanto duelados. Se trata de una muerte paradójica, sin cuerpo y sin prueba, de una muerte que niega la posibilidad misma de morir en tanto suprime la muerte en primera persona, única capaz de dar testimonio de que ese que murió tuvo una vida (Schumkler, 1996).

Durante el ciclo histórico en que el crimen de la desaparición forzada de personas fue posible y al mismo tiempo real, el acto enunciativo se vio condicionado por un poder terrorista que terminó de operar en el plano simbólico lo que la censura, la feroz represión clandestina y la desaparición de personas operó en el escenario real. Si bien el repliegue cultural había comenzado durante el gobierno de Isabel Martínez de Perón, viuda del líder del peronismo (1974 – 1976), el golpe de estado acentuó, profundizó y amplió el radio de la censura, y la amenaza clausurando importantes espacios autónomos de expresión y opinión y ocasionando la desaparición de miles de personas, instituciones, lenguajes, ideas. El mismo 24 de marzo, el comunicado N° 19 de la Junta Militar establecía diez años de reclusión “al que por cualquier medio difundiere, divulgare o propagare noticias, comunicados o imágenes con el propósito de perturbar, perjudicar o desprestigiar la actividad de las Fuerzas Armadas, de seguridad o policiales”. Lo que hasta entonces habían parecido rasgos extremadamente autoritarios de un gobierno en decadencia se convirtió en regla. Del mismo modo que durante el isabelismo, durante el gobierno militar no existió una oficina centralizada de censura sino que ésta operó sobre todo a partir de su ubicuidad y su indeterminación generando como respuesta el repliegue y la autocensura. Esta modalidad de funcionamiento del régimen censorador formó parte del dispositivo terrorista que se encargó de insembrar el temor como herramienta para el control social y la desarticulación de los vínculos sociales básicos¹⁰.

impidieron la consolidación del nuevo perfil humorístico de *Clarín*. Desde entonces la página de humor se ha constituido en uno de los rasgos característicos del diario demostrando una enorme estabilidad que atravesó los avatares políticos del país hasta nuestros días sin mayores modificaciones.

⁹ La cifra de 30.000 que se asocia casi intrínsecamente con el término constituye un símbolo más que un dato certero sobre la cantidad total de personas desaparecidas durante el terrorismo de estado cuyo número real es imposible de establecer. En 1984, la Comisión Nacional sobre la Desaparición de las Personas (CONADEP) creada por el gobierno de Raúl Alfonsín publicó una lista con casi 10.000 nombres de personas que habían sido denunciadas como detenidos – desaparecidos.

¹⁰ A este primer documento se superpusieron luego otros provenientes de la Secretaría de Prensa y Difusión sobre los valores cristianos, combates contra el vicio y la irresponsabilidad, defensa de

Durante esos años, los actos humorísticos se vieron además alterados toda vez que el poder mismo basaba sus estrategias discursivas en silencios, eufemismos y alegorías imponiendo un discurso esquizofrénico que instalaba al mismo tiempo que ocultaba el horror que estaba ocurriendo (Corradi, 1996). Allí, en ese territorio que es y no es de este mundo, habitado por seres de tinta y papel, las palabras hechas también de tinta y papel retrocedían ante el poder desaparecedor.

Pero las viñetas no desaparecieron del diario y los humoristas debieron ingeniárselas para sobrevivir. El miedo, la incertidumbre, la expectativa y tal vez la paranoia, entre tantas otras sensaciones, deben haber invadido las vidas de los humoristas como la de tantos otros trabajadores de la cultura. Sin embargo, los humoristas no integraron la lista de personas desaparecidas y, contrastando con la experiencia de sus colegas chilenos, salvo algunas contadas excepciones, tampoco se cuentan entre la de exiliados¹¹. En el caso de *Clarín*, además todos ellos siguieron trabajando a lo largo de todos los años de la dictadura y publicando diariamente sus viñetas en el diario. Más aún, desde el punto de vista del diario la continuidad de los espacios de humor fue imprescindible para la construcción de la pretendida normalidad con la que *Clarín* acompañó y apoyó la instalación del régimen militar. De modo que los humoristas debieron enfrentar una tarea casi imposible: la construcción compulsiva de sentidos cuando la construcción de sentidos autónomos estaba prohibida. Paradójicamente, *Clarín* se convirtió para ellos en un refugio que brindó no sólo continuidad laboral cuando muchos medios eran clausurados sino que, asimismo, les brindó una visibilidad pública y masiva que funcionó subsidiariamente como reaseguro de su integridad física en un mundo de desapariciones.

A simple vista, el golpe de estado no produjo importantes cambios en el espacio humorístico del diario. Todos los humoristas del diario, del mismo modo que el caricaturista Hermenegildo Sabat, continuaron dibujando sus criaturas, muchas veces las mismas de siempre, y mantuvieron sus espacios territoriales en las páginas del diario: Landrú esparcido en las distintas secciones del diario y el resto de los humoristas en la contratapa de humor. Pero el golpe de estado produjo importantes transformaciones en el contenido y las estrategias del humor, profundizando las tendencias ensayadas en el marco del gobierno de Isabel Perón: las viñetas se volvieron más costumbristas y las representaciones políticas se retiraron prudentemente del espacio humorístico. Desde luego, la primer respuesta adaptativa de todos los humoristas fue el refugio en realidades paralelas que transcurrían indiferentes a la acuciante realidad. Sin embargo, en medio de la aparente abulia política, de vez en cuando algunas viñetas lograron perforar la superficie de lo normalizado, achicando, aun cuando efímeramente, los umbrales de la aquiescencia al reintroducir sentidos políticos relativamente autónomos en los espacios de humor.

la familia y el honor, eliminación de términos procaces y de opiniones de personas no calificadas, etc. (Blaustein y Zubieta, 1998, p. 23). Asimismo, los militares impusieron la censura previa ordenando que todas las pruebas de galera con información política fueran llevadas al Comando del Ejército antes de su publicación. Sin embargo, esa medida tuvo corta vigencia tanto por su inviabilidad burocrática como por la favorable disposición hacia el régimen de los principales medios de comunicación (Graham Yooll, 1984 en Schindel, 2003, p. 68).

¹¹ Como excepción se encuentra el exilio en España de Oskar Blotta, editor de la revista *Satiricón*, y el de Copi –dramaturgo, escritor e historietista- quien se exilió en Francia. Sobre el humor en Chile en tiempos de Pinochet, ver Montealegre, 1997.

Hasta qué punto es posible pensar esos espacios de autonomía como espacios de *resistencia* – tal y como habitualmente se tiende a interpretar los espacios relativamente autónomos de la producción cultural – es una pregunta cuya respuesta debe ser explorada tomando en cuenta la complejidad que supone interpretar un discurso por naturaleza polisémico en un contexto de represión y autocensura que magnifica más aún esa polisemia al compeler a los humoristas a explotar hasta el extremo algunos recursos como la alegoría, la alusión, la elipsis.

El humor gráfico es un acto discursivo mudo, que se produce en ausencia del autor y que se completa en la soledad del incierto territorio de la recepción. Dadas estas características, la posición de autor en el humor gráfico es sumamente compleja y está múltiplemente determinada. La misma se juega, por un lado, en la intersección entre el acto discursivo mismo y la escena imaginaria que ese acto discursivo construye (es allí, en esa escena, donde se articulan los comentarios sobre la realidad y donde se entran las representaciones humorísticas con la red de las representaciones colectivas). De modo que para estudiar las actitudes sociales de los humoristas, es clave analizar el tipo de vinculación que establece el autor con sus propias criaturas aun cuando muchas veces esa vinculación no es transparente y suele resultar ambigua. Es preciso dilucidar, además, los vínculos significativos que se establecen entre las viñetas de humor y el diario *Clarín* en tanto el diario forma parte del acto discursivo mismo e interviene, por lo tanto, en el proceso de significación de sus contenidos¹². Contrariamente, pareciera que la gran potencialidad simbólica de las viñetas fue ignorada por el diario *Clarín* mismo que habilitó, más bien por omisión, un amplio margen de autonomía relativa al espacio de humor. Seguramente esto fue así entre otras cosas porque se tendió a pensar el humor como un espacio relativamente inocuo y banal.

Es preciso considerar, finalmente, que no todos los humoristas gozaron de las mismas posibilidades enunciativas durante el régimen militar. En efecto, sus ideologías y sus respectivas trayectorias y vínculos con el poder influyeron ampliamente en los permisos y/o auto-permisos para expresar esos sentidos autónomos¹³. Esto marcó claras diferencias entre la obra de Landrú, acérrimo antiperonista, miembro de una clase acomodada con aires aristocratizantes y simpatizante de algunas figuras de la corporación militar y los humoristas de la contratapa, vinculados en su mayoría y de manera amplia con el campo de las izquierdas y el progresismo y en el caso de Caloi y Bróccoli declaradamente vinculados con el peronismo de izquierda.¹⁴

En las páginas que siguen, me propongo explorar los sentidos construidos por los humoristas y a partir de ellos explorar sus respectivos posicionamientos frente a la cara visible del régimen, tensionando el marco binómico y maniqueo

¹² En este nivel no se trata de un condicionamiento deliberado sino estructural en tanto no tiene que ver con las políticas de control y censura que el medio haya podido ejercer en el trabajo de los humoristas.

¹³ Siguiendo a Eliseo Verón, entiendo la noción de ideología no como un tipo particular de mensaje o una clase de discurso, sino que es uno de los niveles de organización de los mensajes, desde el punto de vista de sus propiedades semánticas, que impregna todo el campo de la comunicación y que determina en forma natural y espontánea –y, por lo mismo, alejada de la conciencia– las representaciones de lo social que tienen los actores (Verón, 1984, p. 141 – 142).

¹⁴ Para facilitar la rápida familiarización de los lectores con los distintos humoristas cuyas obras se trabajan, al final del artículo se ofrece un breve cuadro en donde se sintetiza información de todos ellos.

que opone consenso y resistencia con el cual generalmente se piensan las conductas sociales en regímenes terroristas como el argentino. Tomo como objeto de análisis para ello al humor político, entendiendo por tal al conjunto de viñetas de humor publicadas por *Clarín* durante esos años que se recorta a partir del entrecruzamiento del género “humor gráfico” con uno solo de los componentes temáticos de ese universo: aquel que se construye a partir del comentario o la contextualización que reconoce su origen en los datos del mundo sociopolítico de la Argentina de entonces.¹⁵

Humor pese a todo. Landrú ante el régimen militar

Si el escenario vaciado y silenciado en el que amaneció la Argentina del 25 de marzo parecía completamente refractario al humor político, el humor político no desapareció de la faz del diario. En cambio, se coló entre sus páginas desbordando cada tanto los marcos de contención impuestos incluso por los propios humoristas. Y si tal cosa ocurrió en las páginas de *Clarín*, fue porque Landrú, el humorista caricaturista por excelencia, y que, a diferencia del resto, publicó sus viñetas esparcidas por distintas secciones del diario, pudo expresar, a pesar de la censura y de sus propios reparos, algunos tintes de humor político – y la incomodidad que su presencia genera – en los peores momentos de la represión política y cultural, mientras la mayoría de las voces permanecían acalladas. Aun cuando durante los primeros meses del gobierno militar su actitud fue sumamente cautelosa – cautela que se expresó en primera instancia en la dramática merma de la publicación de sus viñetas en el diario – la realidad política desbordó su trabajo contaminando la pretendida neutralidad de su obra.

Así por ejemplo, a pesar de su evidente decisión de evitar nominar lo ocurrido a la hora de referir al golpe del 24 de marzo el “dato omitido” no puede dejar de inscribirse de alguna manera en sus representaciones. En una viñeta publicada dos meses después del golpe de estado, un hombre de alcurnia se queja ante su mayordomo: “Este café ha de ser de antes del 24 de marzo. Está envasado al vacío de poder” (“Fecha”, 27/5/76, Pol., p. 2)¹⁶. Entonces el 24 de marzo se constituye en una cesura que ordena y estabiliza la separación entre lo malo, que ha quedado atrás, y lo bueno que se inaugura. Y no es casual en este sentido que lo malo sea definido en términos de “vacío de poder”, elemento central de la argumentación de la coalición golpista.

De este modo Landrú participó en los discursos que retrospectivamente legitimaron el golpe de estado del mismo modo en que lo hizo la línea editorial de *Clarín* justificando, aunque sin enunciarlo abiertamente, la intervención de los militares dada la situación de desgobierno y vacancia de poder. De hecho, a principios de abril *Clarín* opinaba que “resulta innecesario justificar los motivos de la acción militar del 24 de marzo” dado que

[...] las Fuerzas Armadas no han interrumpido el proceso que se venía desarrollando sino cuando tuvieron el convencimiento de que se hallaban

¹⁵ Debo la claridad de esta delimitación a Steimberg (1944, p. 114).

¹⁶ Debido a que la consideración de la sección en que las viñetas de Landrú fueron publicadas se incluye la referencia abreviada sobre la misma (Pol. por “Política”, “Int.” por Internacionales, “Eco.” por “Economía”).

agotados todos los recursos susceptibles de operar la indispensable rectificación (“El mensaje presidencial”, 1/4/76).

El escenario recreado por *Clarín*, entonces, es inquietante. Junto al “olvido” del golpe, que aparece reducido a una “interrupción” o una mera “acción”, se produce además en el caso de Landrú, el borramiento de su actor protagonista: la corporación militar. Es que el escenario político recreado por el humorista es un escenario donde sólo van a aparecer los peronistas – echados, enjuiciados, exiliados y encima responsabilizados – y actores secundarios del nuevo gobierno que parecen actuar en ese escenario vaciado de actores principales: algunos ministros del gabinete y miembros anónimos de la Comisión de Asesoramiento Legislativo (CAL) – institución creada con facultades de asesoramiento legislativo –. Pero Landrú utiliza además la CAL para representar una pantomima del juego democrático: las tradicionales viñetas sobre el Congreso que nutrieron gran parte de su obra en períodos anteriores son ahora sustituidas por chistes sobre la CAL que recrean los mismos personajes, situaciones y diálogos hasta tal punto que algunos estos chistes se van a titular “Congreso”. Entonces, hay algo siniestro que emerge de esta pretendida continuidad: los chistes nos invitan a pensar que estamos frente a lo mismo, pero estamos ante otra cosa.

Como sea, el presidente no aparece. Los militares no están. Las caricaturas políticas han desaparecido casi completamente del espacio de Landrú. De pronto, en junio de 1976 tres militares de alto rango aparecen fugazmente protagonizando la escena: “¿Qué hacemos? ¿Seguimos como hasta ahora o arrojamos todo por la Bordaberry?” (“Uruguay”, 9/6/76, Int., p. 20; en Figura 1).



Figura 1

Aunque es evidente que la viñeta refiere a la crisis institucional uruguaya¹⁷, la imagen de estos tres militares no deja de ser significativa. Porque se trata de la primera vez que aparece representado el actor militar –y en verdad prácticamente cualquier actor político– y también por la evidente homología de

¹⁷ Juan María Bordaberry había accedido a la presidencia en 1971 a partir de denunciadas irregularidades en el proceso electoral y en 1975 había encabezado un golpe de estado en el que había disuelto el Parlamento sustituyéndolo por un Consejo de Estado elegido por el poder ejecutivo y promoviendo, asimismo, a altas figuras militares en cargos gubernamentales.

este trío con la estructura del gobierno argentino: tres militares de alto rango representantes de las tres fuerzas armadas que tantas veces protagonizaron sus chistes sobre política nacional. La situación uruguaya permitirá incluso llamar las cosas por su nombre. Luego de consumado el desplazamiento de Bordaberry, otro *cartoon* titulado “Películas” terminará de etiquetar sin evasivas ni eufemismos lo que ocurrió en el país vecino mostrando incluso la existencia de diversas interpretaciones sobre aquello que es tabú en la Argentina: “¿Qué hacemos? Vamos a ver «El Golpe» o «La Caída?»”, se pregunta una pareja que estudia la sección de espectáculos en las páginas de un diario, en un escenario ambientado en “Montevideo” (14/6/76, Int., p. 14)¹⁸. De modo que a pesar del desplazamiento hacia otra realidad política y hacia una sección del diario que garantizaba a los lectores estar ante problemáticas ajenas, estas viñetas vienen a reponer el “olvido”: los militares aparecen finalmente como protagonistas activos del golpe/caída y aun cuando aseveran estar representando el drama uruguayo su presencia desnuda la omisión.

Ahora bien: si durante los primeros tiempos del régimen Landrú demostró una actitud de extrema prudencia y un tibio apoyo, muy pronto sus viñetas comenzaron a mostrar una mayor soltura y comodidad. En julio de 1976, por ejemplo, el humorista pudo darse el gusto de construir con liviandad a una nueva liturgia cívica (aunque de segundones, el presidente y los miembros de la Junta siguen siendo fantasmáticos): “Harguindeguy es bueno, Martínez de Hoz es inteligente, Cacciatore es trabajador, Liendo es ágil, Alemann es lindo” – Ministros del Interior, de Economía, Intendente de la Ciudad de Buenos Aires y ministro de Trabajo y Secretario de Hacienda de Martínez de Hoz respectivamente – según el punteo de un año profesor en una clase de “Formación Cívica” en un “colegio nacional” (18/7/76 s/ref., p. 8). En este caso, el tono exageradamente adulador de las enseñanzas del docente y la sugerencia de que lo escrito en el pizarrón constituye el nuevo rosario de la liturgia escolar revela una tibia ironía. Sin embargo, el hecho de que el profesor esté encarnado en el autorretrato del humorista atenúa el grado crítico del mensaje puesto que el efecto denigratorio revierte en parte sobre él mismo y puesto que Landrú no representaba precisamente al sector crítico al gobierno. En cualquier caso, si la reaparición de la ironía es indiscutible, lo difícil es interpretarla en tanto crítica: ¿cuánto no está demostrando, al mismo tiempo, la comodidad de Landrú con los personajes del poder y cuánto no abonan estas mayores libertades a la construcción de una noción de “normalidad”?

Como sea, poco a poco los sentidos estables comienzan a estallar y el humor de Landrú va reconquistando lentamente lugares de mayor libertad y autonomía que le permitirán abordar temas hasta entonces tabú. Pero esto ocurrirá muy lentamente y copando secciones insólitas o al menos inesperadas del diario. Así, por ejemplo, a cuatro meses del golpe de estado Landrú va a tematizar finalmente la cuestión del régimen político, pero lo hará en la sección de deportes del diario. De hecho, el disparador y la temática explícita de la viñeta tienen que ver con un concurso internacional de remos ganado por un argentino

¹⁸ Este abordaje mucho más directo de la situación político institucional en Uruguay parece confirmar la hipótesis sostenida por Estévez y Cuevas (1999, p. 37) según la cual *Clarín* empleó como estrategia para contrarrestar la censura el tratamiento más directo en la sección de Internacionales de temas que eran tabú en la sección de política nacional. Dicha hipótesis, elaborada para analizar las estrategias informativas del diario en el período 1977 – 1980, parecería ser extensible a otros períodos y aplicable al comportamiento del humor gráfico.

y anunciado por *Clarín* en esa misma página. Ante un *canillita*¹⁹ que anuncia que “¡Ganó Ibarra!” [el aludido concurso], un personaje asiente diciendo que “siempre hemos sido un país *remocrático*” (“Remo”, 24/7/76, Dep., p. 14). Este sencillo juego de palabras, que implica tan sólo la sustitución de una letra por otra, revela así el signifiante censurado: democracia. Pero los sentidos que puede adquirir este juego son ambiguos puesto que si por un lado expresan finalmente lo que quedó atrás desde su envés positivo y no ya desde las falencias señaladas con *vacío*, al mismo tiempo está exaltando el núcleo de los proclamados objetivos con los cuales los golpistas pretendieron legitimar su asalto al poder: garantizar una “verdadera” democracia. De modo que el resultante de este juego de palabras podría avalar el discurso oficial: siempre fuimos *democráticos* (donde incluso el colectivo recortado, *nosotros*, incluye a los militares como guardianes de lo que *siempre* hemos sido). Sin embargo, si reconociéramos un componente irónico en esta composición, la modificación producida por la sustitución de letras se convierte en defecto y entonces la *remocracia* viene a reemplazar a la *democracia* como régimen no sólo defectuoso sino también engañoso. Por otra parte, al convocar al verbo “remar”, que en el habla coloquial alude a la realización de arduos esfuerzos para alcanzar una meta en un contexto hostil, Landrú también sugiere que el camino hacia la democracia será largo y trabajoso.

Gracias a la ambigüedad y la polisemia que el humor permite, un largo año más tarde Landrú comenzará a llamar a las cosas por su nombre aun cuando mediatizadamente: a mediados de julio de 1977 en una viñeta, titulada “Precios” y dedicada a comentar con amargura las fallidas estrategias antiinflacionarias del ministro de economía de Videla, José Alfredo Martínez de Hoz (como el intento de imponer una tregua de precios), un personaje organiza su agenda cultural: “El otro día fui a ver «La Tregua» y el jueves voy a ver «Crecer de golpe» (5/7/77, Eco., p. 12) – películas ambas del famoso director Sergio Renán la última de las cuales se había estrenado a escasos días de la publicación del *cartoon* –. Aparece entonces, por primera vez, el término antaño prohibido aun cuando aparece desplazado de su significado más comprometido al estar vinculado de modo explícito con los índices de precios del mercado interno.

Las cosas van a comenzar a cambiar a partir de 1978 cuando se abrirá un espacio, aunque estrecho y controlado, para la expansión de las posibilidades de decir no sólo de Landrú sino también del resto de los humoristas que hasta entonces permanecieron prácticamente mudos con respecto a la realidad circundante. En efecto, 1978 es un año bisagra que marca la profundización de las fisuras del régimen que habilitaron un relativo relajamiento del clima de silencio, temor y censura. Y si Landrú fue el único humorista del diario que durante los dos primeros años del régimen pudo tomarse ciertas licencias y moverse con mayor soltura y comodidad, seguramente esto se deba a su particular inserción política e ideológica en la escena nacional. Por cierto, aunque su tarea como humorista se vio afectada por la censura, tanto sus obras como sus propias declaraciones revelan hasta qué punto Landrú se sentía más cómodo con el régimen militar que con el depuesto gobierno peronista.

La galería de Landrú

¹⁹ Manera de referir al vendedor ambulante de diarios.

Como recuerda el dibujante Hermenegildo Sabat, que entonces ya trabajaba para *Clarín*, los humoristas supieron de inmediato que a partir del 24 de marzo ya no se podría dibujar a los miembros de la Junta Militar (Sabat en Sánchez y Gómez, 1995). Sin embargo, luego de un largo tiempo de ausencia absoluta en el espacio humorístico, reapareció en las páginas de *Clarín* la tradicional galería de caricaturas del poder propia del sello de Landrú. En pleno régimen dictatorial, desfilaron por ella miembros del gabinete nacional y los mismísimos dictadores y miembros de la junta militar. De cualquier modo, cada caricatura tiene una genealogía y la conjunción de ellas nos permiten advertir que la caricatura política en el régimen dictatorial fue muy sensible, por un lado, a los signos de poder/debilidad del gobierno y, por otro, a la cuota de poder político de cada uno de los personajes caricaturizados.

Si se analiza entonces la genealogía de la serie, se advierte que, en los momentos liminares de la dictadura el ministro de economía de Videla, Martínez de Hoz, se convirtió en el primer – y durante mucho tiempo único – blanco claramente definido y encarado sin titubeos ni medias tintas por la pluma de Landrú. Es que, como recuerda Sabat, se sabía – o se intuía – que estaban permitidas las caricaturas de los hombres del gabinete. Así, en mayo de 1976, aparece el primer dibujo de Landrú que caricaturiza al personaje en una representación distante y descriptiva que muestra el abatimiento del ministro ante sus fracasos en las negociaciones financieras con Estados Unidos (“Martínez de Hoz”, 16/5/76, Eco., p. 7). Y no está demás notar que aparece – y allí se mantendrá preferentemente – en la sección de Economía que parecía ser un espacio más neutral y alejado de las pasiones políticas y sus representaciones. Luego de este tímido debut, hacia fines de 1976 la caricatura de Martínez de Hoz se convirtió en el protagonista casi absoluto de la galería del humorista y allí permaneció incluso después de la finalización de su gestión en marzo de 1981.

La posición de Landrú con respecto a Martínez de Hoz siguió en gran medida los ritmos de las críticas expresadas por los editorialistas de *Clarín*. Hasta fines de 1976 sus comentarios fueron relativamente anodinos y descriptivos y en todo caso mostraron un Martínez de Hoz víctima de la situación heredada y de las dificultades de obtener financiamiento internacional para sacar el país a flote (Figura 2, “Zarzuela”, 6/10/76, Eco., p. 8).



Figura 2

Pero a partir de las medidas anunciadas por el ministro en diciembre de 1976 y más aún a partir de la profundización de la orientación financiera de su política económica la posición de Landrú con respecto al Ministro (y también la de *Clarín*) se modificaron rotundamente²⁰. Tal explícito distanciamiento coincidió con la aparición de connotaciones claramente críticas. Como puede apreciarse en las imágenes (“Economía”, 15/12/80, Eco., p. 12, en Figura 3), este recorrido desde la neutralidad hacia la degradación pasando por la crítica explícita tiene su correlato gráfico en el dibujo de las orejas del Ministro que a lo largo de los años aumentaron notablemente de tamaño.

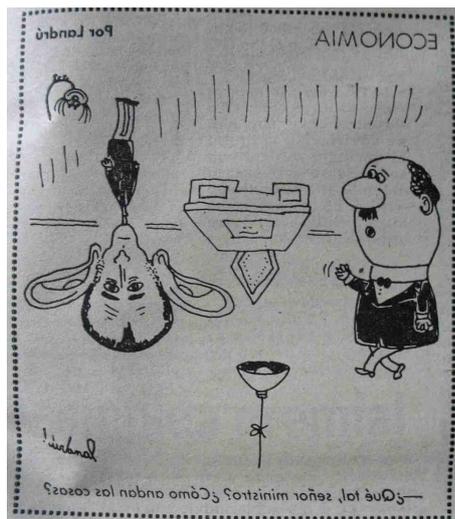


Figura 3

Si Martínez de Hoz mantuvo viva la tradicional galería de caricaturas políticas, la gran transformación se produjo en el momento en que Landrú comenzó a retratar al mismísimo dictador: Jorge Rafael Videla, en marzo de 1979 a propósito del tercer aniversario del golpe de estado (más adelante me detendré en un análisis detallado de esta viñeta). Hasta ese momento hubo sí referencias del humorista a Videla a propósito de sus actividades presidenciales pero siempre en un registro informativo y en tono amigable. A partir de entonces, Landrú publicó esporádicamente caricaturas de tono mayormente benevolente: sonriente y siempre vestido de civil, Videla protagonizó en sus viñetas situaciones difíciles de las que siempre salió airoso. Así, esas viñetas no reflejaron, por ejemplo, el creciente debilitamiento y pérdida de legitimidad del dictador en el marco de las disputas facciosas que dividían las fuerzas armadas sino que tendieron, salvo contadas excepciones, al tono descriptivo y neutral (“Tema”, 7/7/80, Pol., p. 7, en Figura 4)²¹ o bien a celebrar los momentos victoriosos del dictador (“Vieja Viola (tango)”, 15/11/80, Pol., p. 4, en Figura 5).

²⁰ Ese posicionamiento crítico del diario también ha de explicarse en el marco del documento difundido por el Movimiento de Integración y Desarrollo a inicios de septiembre de 1976 esbozando las diferencias que el desarrollismo tenía con el programa de Martínez de Hoz (Yannuzzi, 2000, p. 155; Borrelli, 2008 b, p. 6).

²¹ El “funyi”, del italiano, refiere a un sombrero parecido a un hongo, y se usa genéricamente para referir a todo tipo de sombreros. Por entonces, había una marca de sombreros llamada “Masera”. De ahí la letra adaptada de la milonga de Manzi, y de ahí también el doble sentido aprovechado por Landrú para la creación del efecto humorístico de su viñeta.



Figura 4



Figura 5

Las modalidades específicas de construcción de la representación de Videla son asimismo apreciables a la luz de su comparación con las caricaturas de otros dictadores de la región. En tal sentido, es interesante comparar esta representación benevolente y respetuosa con la caricaturización más crítica del dictador chileno Augusto Pinochet. En esos dibujos el humorista explotó la exageración y el grotesco con gran soltura y se permitió, asimismo, exaltar el autoritarismo violento del dictador chileno, siempre ataviado con uniforme militar ("Pinochet", 26/7/78, Int., p. 26, en Figura 6)²².

²² Gustavo Leigh Guzmán: comandante en jefe de la Fuerza Aérea de Chile, integrante de la Junta Militar que derrocó al Presidente Salvador Allende el 11 de septiembre de 1973.

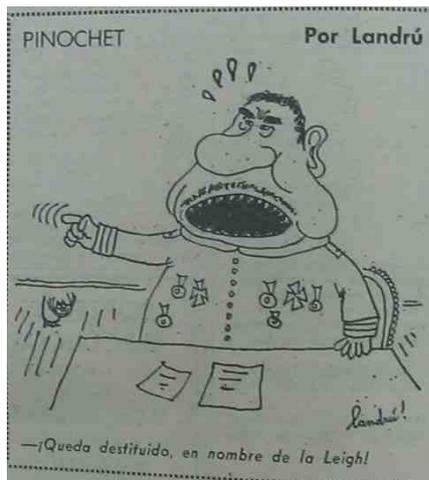


Figura 6

La caricatura de Videla también contrasta con la de su sucesor, Roberto E. Viola, quien asumió la presidencia el 29 de marzo de 1981. Su primera aparición se produjo casi al momento de su asunción presidencial en una viñeta que lo pinta solo en su estrategia aperturista (“Apertura”, 2/4/81, Pol., p. 8 en Figura 7). A diferencia de otras caricaturas, la de Viola está sobrecargada en los trazos. Su cabeza es desproporcionadamente grande, sus rasgos menos infantiles y más duros. De inmensas orejas, nariz exageradamente grande y torcida hacia un costado (lo que es más visible cuando el personaje está dibujado de frente), Viola es representado con importantes ojeras, barba rasa y canosa, y unos poderosos bigotes que portan la expresividad, siempre seria y preocupada, del personaje. Otra peculiaridad es que su cabeza suele ser más grande con respecto al cuerpo que en los otros personajes de la galería de Landrú. Incluso, el tamaño relativo de Viola en el espacio es tan grande que ocupa un lugar desproporcionado.

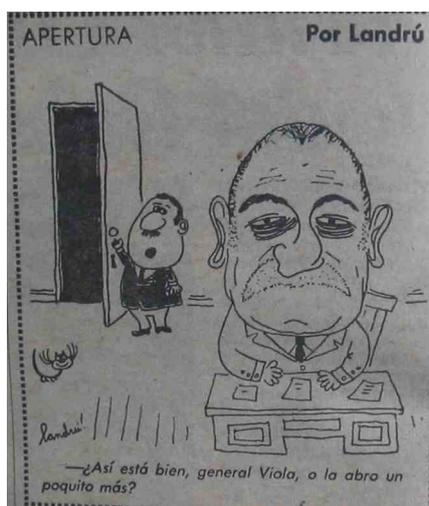


Figura 7

El dibujo de trazos grotescos fue completado por la presentación de situaciones denigratorias. Incluso, Landrú se atrevió a bromear con la salud de Viola en pleno clima de inestabilidad exacerbado por la publicidad de los problemas médicos que éste padecía. Más aún, luego de que se anunciara

oficialmente que a Viola lo aquejaba una enfermedad coronaria, Landrú dibujó al presidente –paciente ojeroso y alicaído, aquejado por una “enfermedad política” llamada Galtieri – (“Diagnóstico”, 11/12/81, Pol., p. 8). Y a diferencia del tratamiento de la caricatura de Videla, en el caso del violismo Landrú se permitió demostrar dónde estaban realmente las debilidades en las internas entre las facciones militares. Así, en el momento final de la presidencia de Viola, cuando éste había perdido completamente el poder y también la salud, Landrú le puso cara a la enfermedad política del presidente y anticipó cuál sería la resolución del mal que lo aquejaba: “Es curioso”, comenta una adivina mirando su bola de cristal ante un político que parece haber acudido en busca de certezas. “Cada vez que miro la bola de cristal aparece la cara de Galtieri” (“Adivina”, 10/12/81. Opi., p. 16).

Haciendo un repaso por esta escueta galería de hombres del poder, podemos concluir, por un lado, que Landrú le prodigó a Videla un cauteloso respeto que no se explica únicamente ni por la censura ni por la acumulación de poder demostrada por el dictador durante los primeros años de su gobierno. Y si el humorista, al igual que la línea editorial, se cuidó bien de mantener la integridad física y moral de su referente – más allá de algunas ambigüedades siempre cautelosas –, lo cierto es que éste pudo ser retratado en varias oportunidades durante su mandato. Inversamente, Landrú construyó un tratamiento claramente crítico de otras figuras civiles y militares del elenco oficial, como Martínez de Hoz y Roberto Viola, cuyas caricaturas estuvieron claramente más connotadas y apuntaron a la degradación tanto física como moral de los personajes²³.

En cualquier caso, aun cuando las caricaturas son portadoras por lo mínimo de una ironía, es de destacar que al mismo tiempo la aparición de las caras visibles del poder retratadas por Landrú en las páginas de *Clarín* pudieron jugar un rol normalizador, hilvanando continuidades en las tradiciones humorísticas del diario y demostrando que los dictadores y los hombres de su entorno aceptaban la posibilidad de reírse de sí mismos. Pero, como veremos, este permiso no se lo podían dar todos los humoristas del diario.

Los aniversarios del golpe

Los primeros cuatro aniversarios del 24 de marzo *Clarín* publicó sendas viñetas conmemorativas elaboradas por la pluma de Landrú. En ellas, una figura femenina, encarnación de la República, un pequeño infante, corporización del “Proceso”, y la propia figura de Videla van a ser los protagonistas de la celebración humorística de la nueva efeméride.

La primera de ellas, del año 1977, se titula “Aniversario” y muestra la imagen antropomorfizada de la República, cargando en brazos a un niño de inocente rostro en un consultorio médico. La mujer parece una madre primeriza, con un gesto que connota una mezcla de orgullo y de ansiedad por saber la opinión del profesional, quien la tranquiliza diciendo: “Bien, señora. Después del año comienza a caminar” (24/3/77, Pol., p. 10, en Figura 8).

²³ Es notable, en cambio, la mayor dificultad demostrada por el humorista para representar a las facciones duras de las Fuerzas Armadas como Albano Harguindeguy Leopoldo Fortunato Galtieri así como a las tendencias rupturistas la encabezada por el Almirante Emilio Massera Sobre los conflictos inter e intra fuerzas del gobierno militar ver Canelo, 2008.



Figura 8

En la segunda, también denominada “Aniversario”, se observa que el bebé ha crecido hasta convertirse en un pequeño niño que camina. Un transeúnte intersecta a la madre con su diminuto hijo en la vía pública y le inquiere con seriedad: “Y... ¿ya camina?” (26/3/78, Pol., p. 8, en Figura 9). Este parlamento retoma las palabras que Videla había expresado recientemente en un discurso: “Estamos colocando al país de pie; falta hacerlo caminar”, (“Habló Videla en la fiesta de la vendimia”, 5/3/78, pp. 1-5).



Figura 9

En el tercer aniversario es el propio Videla quien aparece protagonizando el *cartoon* conmemorativo – que esta vuelta no contiene la imagen de joven República –. Allí, el presidente de facto aparece caracterizado con un cuerpo extremadamente largo en el cual se yergue una descomunal cabeza de forma ovoidal, apoyada en un también largo y angosto cuello. De la cabeza sobresale una importante nariz de grandes fosas nasales, bordeada por un espeso y rígido bigote oscuro. Los ojos son pequeños y ojerosos, y la frente muestra una entrada

pronunciada. Se destaca, por otra parte, el relieve de la prominencia ósea característica de las personas extremadamente delgadas. En esta escena, Videla aparece conversando con una típica “señora gorda”²⁴, a quien comenta: “Hoy cumplo tres años”. La señora, con cierta sorpresa, le responde: “Pues no lo representa” (“Aniversario”, 24/3/79, Pol., p. 3, en Figura 10). Lo interesante es que, a diferencia de los anteriores, en este caso es Videla quien encarna al régimen puesto que es él quien cumple años. En un interesante juego entre lo abstracto y lo concreto, aparece entonces la caricatura del dictador al mismo tiempo como retrato y como abstracción del Proceso. Esta caricatura de Videla es, por otra parte, la primera del dictador que publica Landrú en el diario *Clarín*.



Figura 10

El cuarto aniversario vuelve a ser conmemorado por el niño que apareció primero como bebé y luego dando sus primeros pasos. Pero en esta oportunidad se ha producido una dramática transformación: a su cuerpo infantil se adosa ahora una enorme cabeza, que es la de Videla, que corona la pequeña figura. Así, la gran cabeza alargada, el rostro con espesos bigotes, prominentes orificios nasales y un único cabello enrulado, se completan con el vestuario infantil (remera y pantalones cortos) y con un típico juguete de arrastre para niños pequeños. El resultado de esta composición es sumamente grotesco. La madre República, que ya no lo sostiene en brazos ni lo lleva de la mano, comenta con orgullo a otra señora: “Estoy contentísima. Tiene apenas cuatro años y ya dialoga” (26/3/80, Pol., p. 2, en Figura 11), haciendo referencia a la invitación del gobierno al diálogo político.

²⁴ La “señora gorda” es el prototipo del ama de casa de Landrú, quien muestra sin desparpajos su intrínseca estupidez. Se trata de un personaje estable y característico de la obra del humorista.



Figura 11

La puesta en perspectiva de esta serie conmemorativa señala ciertos cambios en las modalidades de construcción de representaciones políticas en la obra de Landrú. En principio, se puede hacer una primera comparación entre las viñetas del primer y segundo aniversario que surge tanto de los diálogos de los personajes como de las caracterizaciones estéticas de la República y del régimen.

En la viñeta de 1977 madre e hijo aparecen con una sonrisa, tímida y expectante, ante el médico que, alentando a la madre, devuelve una mirada optimista sobre el futuro, en plena concordancia con la línea editorial del diario, que también sugiere que el régimen está todavía en pañales, quedándole aún todo por delante. En efecto, *Clarín* encaró el primer aniversario del golpe militar con grandes homenajes y recordatorios en el marco de las negociaciones por las acciones de Papel Prensa y tras haber recibido el beneplácito de Videla quien a fines de enero le había concedido una entrevista exclusiva²⁵. Desde febrero, por ejemplo, comenzó a sacar una sección titulada “Argentina hace un año” que se encargó, según sus propias palabras, de ofrecer un racconto de la “prolongada crisis nacional en su marcha hacia el desenlace del 24 de marzo” (7/2/77, Pol., p. 5) mediante menciones diarias a lo que entonces ocurría. El racconto estuvo, por otra parte, ilustrado con viñetas de Landrú o caricaturas de Hermenegildo Sábat

²⁵ Conforme *Clarín* se iba consolidando como empresa periodística y estrechando vínculos económicos con el gobierno militar (*Clarín* participó, junto con *La Nación* y *La Razón*, en la adquisición de las acciones de Papel Prensa luego de la dudosa muerte de David Graiver, socio mayoritario), sus vínculos con el desarrollismo se fueron debilitando a medida que éste quedaba cada vez más aislado de la escena política, encerrado en un dogmatismo poco propenso a las alianzas políticas que una empresa como *Clarín* necesitaba establecer para crecer económicamente. El conflicto entre los intereses económicos del diario, representados por la gerencia administrativa liderada por Héctor Magnetto y la línea política e ideológica impulsada desde el núcleo desarrollista (Borrelli, 2008a) fue resuelto finalmente a favor de la primera. Entre fines de 1981 y principios de 1982 Ernestina Herrera de Noble, esposa del fundador de *Clarín* y directora del diario desde su muerte, decidió el alejamiento y ruptura definitiva de los hombres del desarrollismo (*ibidem*; Ulanovsky, 1997).

publicadas entonces por *Clarín*²⁶. El mismo día en que fue publicada la viñeta conmemorativa de 1977, uno de los tantos editoriales que *Clarín* dedicó ese año al aniversario afirmaba que

Bastó que las Fuerzas Armadas tomaran el poder asumiéndose como responsables últimas de la sobrevivencia del Estado – nación para que retrocedieran los factores de desintegración; [que] se impuso el orden, se restableció la confianza [...] [y que] los objetivos inmediatos del movimiento quedaron cumplidos en forma instantánea (“El compromiso nacional”, 24/3/77, p. 8).

Con respecto al futuro del “Proceso”, en una nota conmemorativa *Clarín* argumentaba que más allá de que el *golpe* (sic) del 24 de marzo podría parecer uno más de una larga serie de intervenciones militares que tienen en común el haber engendrado gobiernos provisionales

[...] es bueno destacar que, en este caso, provisional no significa otra cosa que excepcional” y que “no conlleva ninguna idea de una determinada y precisa limitación en el tiempo, ni quiere decir improvisado, pasajero o precario (“Reflexiones a un año de iniciado el proceso”, 24/3/77, pp. 11 y 12)²⁷.

En cambio, en la viñeta 1978 el transeúnte, con un gesto impaciente y no precisamente amigable, inquiere a la madre esperando poder visualizar los avances del “Proceso”. Nótese, por otra parte, que el niño efectivamente está caminando, cosa que no parece ser percibida por el hombre. Asimismo, en este segundo *cartoon* la expresión de los rostros de la madre y del hijo contrastan con la primera versión: ambos tienen ahora desdibujada la sonrisa y muestran más bien un estado de sorpresa e incomodidad.

Sin embargo, *Clarín* no demuestra la misma suspicacia. En un editorial publicado a propósito de la presentación del proyecto político del Ejército a las otras fuerzas con miras a definir las bases definitivas del “Proceso de Reorganización Nacional”, el diario traza un balance positivo de lo actuado hasta el momento por el régimen contabilizando la derrota casi completa de la *subversión*, la total consolidación del Estado – “hasta el extremo de que nadie puede discutir el imperio absoluto del estado de derecho y su monopolio de la fuerza represiva” – y la “creciente vigencia de un completo código ético” sin dejar de insistir en la importancia de impulsar una adecuada política económica (“La institucionalización”, 12/3/78, p. 12).

Por su parte, el *cartoon* del tercer aniversario presenta algunas ambigüedades. En un primer análisis parecería sugerirse una mirada positiva del “Proceso” encarnado en el dictador puesto que, en definitiva, lo que le está diciendo la “señora gorda” – que no representa los años que tiene – es un halago en tanto la juventud es un bien socialmente valorado. Pero una segunda lectura puede advertir que, en superposición con este mensaje, Landrú expresa una

²⁶ Aunque no necesariamente respetaron la consigna de ser reimpressiones de lo publicado ese mismo día del año anterior por *Clarín*.

²⁷ Sin embargo, a pesar de este abierto apoyo, la voz oficial de *Clarín* no dejó de deslizarse, en algunas circunstancias, cierta presión para el pronunciamiento de definiciones: “Los gobiernos de las Fuerzas Armadas que no efectuaron, en tiempo y en forma, una clara propuesta al país, terminaron condicionados por alternativas surgidas desde grupos opositores y debieron entregar el poder a sus adversarios” (“Un camino válido hacia los objetivos”, 20/3/77, pp. 6–7).

solapada crítica al gobierno: habiendo cumplido *ya* tres años, deberían ser notorios los progresos del régimen en la consecución de sus objetivos y promesas.

Esa crítica se hace más visible a la luz del editorial con el cual *Clarín* rememora el tercer aniversario. Si bien en este caso el editorialista retoma los consabidos halagos a los objetivos políticos y morales del régimen dentro del mismo canon que venía expresando, esta vez sus advertencias y reparos con respecto al aspecto económico social del gobierno son más explícitos y contundentes y dejan advertir un cierto agotamiento de la paciencia:

La victoria militar debe ser rubricada en el campo de lo económico social para fructificar en un triunfo verdadero y durable. Ésta es la etapa más difícil del Proceso y la que más dudas suscita, hasta el punto de suponer un retroceso en los fines revolucionarios. Si la victoria no alcanza a darse en ese plano, volveremos al fracaso tan temido y reiterado por los ensayos que le precedieron ("24 de marzo", 24/3/79, p. 8).

Finalmente, el *cartoon* publicado a propósito del cuarto aniversario también presenta sus ambigüedades. En principio, la sonrisa de ambas señoras y la actitud orgullosa de la República con respecto a su hijo expresan una mirada condescendiente con la marcha del "Proceso". Pero tanto la figura grotesca del "Régimen", síntesis poco armónica entre Videla y el niño, como así también la alusión al llamado al diálogo, parecen habilitar otros sentidos. Es que, tal como se ha visto, la recepción del llamado al diálogo político durante el videlismo fue muy crítica, de modo que en ese contexto el parlamento dicho por la República tiene un sabor indudablemente irónico sobre todo considerando el desfase entre la edad del niño y la evolución del habla: "estoy contentísima. Tiene apenas cuatro años y ya dialoga".

A pesar de estos reparos y ambigüedades, en estas viñetas conmemorativas el régimen y Videla aparecen como hijos de la República. Hijos problemáticos, defectuosos hasta el grotesco, hijos con retrasos madurativos, pero hijos al fin. En cualquier caso, la de 1980 fue la última viñeta conmemorativa que Landrú publicó en *Clarín* a propósito del 24 de marzo. Pareciera que la salida de Videla del gobierno y el progresivo desmoronamiento del poder del régimen lograron romper la imagen de confianza que, a pesar de todas las contradicciones señaladas, expresaban de alguna manera las imágenes del niño y su madre. Ese año no hubo un editorial conmemorativo aunque *Clarín* dedicó tres editoriales dobles y firmados por su directora a la cuestión del diálogo político celebrando su inicio e instando a que el mismo sirva para encauzar económica y socialmente el rumbo del país.

Parece evidente entonces que el fin del videlismo produjo un cambio bastante rotundo en la obra de Landrú: por un lado, el humorista se fue mostrando cada vez más crítico con respecto al gobierno mientras que, por otro, en el contexto de un progresivo debilitamiento del régimen y consiguiente visibilización del descontento social y político, encontró seguridad para expresar su progresivo distanciamiento crítico. A la luz de estas observaciones y de lo analizado en los apartados anteriores, puede aseverarse entonces que, en lo que a Landrú respecta, es muy difícil discriminar entre miedo y apoyo durante la primera etapa del régimen militar.

Resistencias en la trastienda

Si en el espacio de Landrú es posible advertir destellos de la política gracias al complejo posicionamiento del humorista resultante de su apoyo, selectivo y condicionado, a algunos sectores del gobierno militar, algo muy distinto ocurrió con los humoristas de la contratapa de *Clarín* quienes abandonaron casi completamente las referencias a la política refugiándose en el abordaje de temas menos riesgosos. Sin la seguridad relativa sobre la que se recostaba Landrú, estos dibujantes – particularmente los de la “patota” (grupo de amigos) conformada por Caloi, Crist y Fontanarrosa, de una generación más joven y vinculados de modo amplio con el campo de la izquierda y el progresismo – asumieron que la única forma de sobrevivir era retirándose silenciosamente a la trastienda. Sin embargo, luego de un mutismo político casi absoluto, es posible advertir en sus obras algunas reflexiones, cuestionamientos o críticas al gobierno que, aunque realizadas en un registro indirecto y en un tono cauteloso, lograron exhibir ráfagas de ironía.

Al igual que en la genealogía humorística de Landrú, el relativo relajamiento de la autocensura en la contratapa se dio en el contexto de la finalización del primer mandato de Videla, las discusiones internas acerca de la sucesión presidencial y las terribles disputas facciosas que debilitaban a la corporación militar. Pero su gran catalizador fue el extraño clima promovido por la realización del Mundial de Fútbol 1978 en el país. Y el emblema por excelencia de estas manifestaciones de criticismo y oposición fue la famosa “campana de papelititos” organizada por Caloi, a través de su personaje Clemente, para contradecir las maniobras disuasivas del gobierno con miras a la realización del campeonato de fútbol.

En efecto, en el marco de las crecientes denuncias internacionales por las violaciones a los derechos humanos y de los fracasos de la política económica de Martínez de Hoz, los militares pretendieron utilizar el mundial de fútbol como excusa para reimpulsar la legitimidad del régimen. Para ello invirtieron cifras millonarias en obras de infraestructura y en la campaña *Argentina '78* orientada al adoctrinamiento político en base a un discurso nacionalista y conservador (Roldán, 2007). El objetivo era mostrar a la prensa extranjera la imagen de un pueblo unido, armónico y prolijo, transformando al país en un inmenso escenario en el que se debía representar el guión oficial. Fue en ese momento cuando Clemente saltó del diario a la realidad.

El detonante fue la campaña realizada por el famoso relator de fútbol, José María Muñoz, instando al público a no tirar papel picado en la cancha cuando saliera la selección nacional en los partidos del Mundial (costumbre muy arraigada en la tradición futbolera local) para no dar al mundo la imagen de “país sucio”. Y fue ese consejo el que Caloi recogió para realizar una serie de tiras en las que Clemente, contradiciendo las directivas de los militares y de Muñoz, instaba a la gente a tirar papelititos en la cancha. Desafiando incluso la postura oficial del diario, que se hacía eco del discurso oficial argumentando que “haber sufrido la subversión y el terrorismo [no debe] poner en duda que los argentinos amamos la vida y respetamos el goce de ella y de los derechos humanos” (“El Mundial”, 14/7/77), y asegurando que “llevar adelante el certamen constituye un triunfo sobre a la subversión, que trató de quebrar la moral de país para impedir su realización” (“Campeonato de Mundo”, 20/11/77), Caloi se lanzó, guiado por su propia criatura, a poner coto a las manipulaciones

gubernamentales. Así, desde su posición en la trastienda, a lo largo de una decena de viñetas que fueron publicadas durante el campeonato de fútbol, Clemente impulsó una “guerra de los papelitos” instando al público a inundar las canchas (2/6/78, p. 40, en Figura 12).



Figura 12

Hasta qué punto esa campaña fue interpretada como una manifestación de oposición al gobierno y hasta dónde como un gesto demasiado cercano al fervor patriótico oficial (Torres, 2005, p. 9) es algo difícil de saber. Lo que sí se sabe es que la campaña de Caloi tuvo una gran repercusión en el público concurrente a los partidos y que el nombre de Clemente fue coreado en los cánticos de la hinchada futbolera e incluso su imagen fue proyectada en los tableros electrónicos de las canchas. Así, con Clemente y su “campaña de papelitos”, el humor gráfico dejó de ser un elemento especular de los imaginarios sociales para penetrar en la realidad misma.

Caloi no fue el único que encontró en el Mundial un contexto apropiado para manifestarse. Otros humoristas de la contratapa hallaron asimismo en ese marco una oportunidad para pronunciar sus desencantos, sus malestares, sus preocupaciones. Fue como si la liberación de energías producida por la movilización colectiva en torno a la euforia del Mundial hubiera desatado también la tristeza. Y los humoristas de la contratapa se abocaron a retratarla al tiempo que a expresarla exponiendo un contra discurso que opuso a la imagen deseada por el gobierno las contracaras ocultas de la Argentina. Quien quisiera, entonces, podía encontrar algunos trazos de la Argentina silenciada que estaban disponibles en las páginas de *Clarín*.

Y nadie mejor que Aldo Rivero para expresar la síntesis de esa lucha imaginaria entre las distintas caras de la Argentina. En una viñeta publicada poco antes del inicio del campeonato, el dibujante conjugaba la imagen deseada por el régimen, la del hombre digno y optimista, con la imagen de la realidad que, a pesar de todo, está ahí, corporizada entre parches, manifestándose a pesar de su mudez: la cara de la pobreza, de la desazón, de la falta de toda expectativa. Son éstas la cara y la contracara de dos Argentinas irreconciliables: la de la alentada alegría y la de la dura y terrenal tristeza (23/5/78, p. 44, en Figura 13).



Figura 13

La misma dualidad va a ser expresada también por Fontanarrosa al contraponer la desolada tristeza del pobre con la pretendida alegría propia del clima del mundial, componiendo un personaje que es la imagen del desgano mismo y que reflexiona con amarga ironía: "Al final resulta que somos un pueblo alegre" (29/6/78, p. 56, en Figura 14). Otras caras de la Argentina también emergieron de la pluma de los humoristas para demostrar que no todos "somos derechos y humanos" – como pretendía un conocido slogan del oficialismo –. Crist, por ejemplo, denunció al "avivado", al pequeño delincuente que busca aprovechar la esperada avalancha turística y ensaya un asalto en diversos idiomas (24/5/78, p. 48).



Figura 14

A pesar de su aparición absolutamente esporádica y casual, estas viñetas vehiculizaron así la expresión de la miseria y el abatimiento, expresiones que lograron sobrevivir, aunque magramente, al clima pasajero del mundial. Y es nuevamente el nombre que de Aldo Rivero el que lleva la voz cantante en esta serie de representaciones de las aristas silenciada por el régimen. En una conmovedora viñeta publicada hacia fines de 1979 el dibujante ofrece la imagen de un empobrecido hombre de clase media que esfuerza una impostada sonrisa

al presentarse como “dador voluntario de optimismo”. Los parches de su enmendado traje y la expresión forzada de su rostro no dejan lugar a dudas: el optimismo sólo puede ser un ejercicio impostado (28/12/79, p. 56).

Crist encontró otras formas de expresarse. En medio de la profundización de la apertura comercial impulsada por Martínez de Hoz un personaje del humorista se jacta diciendo: “Hoy es un día muy importante para mí. Toda la vida luchando por un ideal, la libertad, y por fin se nos da. ¡Liberaron el precio de los autos!” (10/6/78, p. 36). El sentido irónico de la viñeta es evidente. La expresión cínica y la ropa cara de estos personajes impiden de entrada cualquier identificación con el autor. Ellos son, sin dudas, miembros de los sectores sociales que sí se vieron favorecidos por la política económica y que apoyaron el giro neoliberal de Martínez de Hoz. Son, asimismo, quienes pueden beneficiarse de la posibilidad de ciertos consumos prohibitivos para otros grupos de la población. Pero el texto proferido también recuerda otras acepciones del término *libertad*, que a partir de su articulación con el sugerido “idealismo”, remite a valores políticos silenciados en el contexto de la dictadura y pretendidamente derrotados por el gobierno cuando anunció el triunfo militar sobre la “subversión”. Son, estos sí, valores con los cuales existe una identificación de autor de modo que la ironía, en este caso, tiene el amargo sabor de la derrota.

En este marco, y a tono con las críticas abiertas de Landrú en el cuerpo del diario, y habilitados asimismo por la crítica institucional vertida en el espacio editorial, varios humoristas de la contratapa comenzarán a establecer un balance económico. Un personaje de tinta dirá, por ejemplo, en el marco de los *remakes* cinematográficos, que “lo más terrible en terror – ficción sería «La vuelta de Martínez de Hoz»” (Fontanarrosa, 30/4/81, p. 56) mientras que otro personaje, también Fontanarrosa, va expresar que “por primera vez [...] que Martínez de Hoz ha fracasado. No logró fundir a todas las empresas” (5/4/81, p. 51). Pero el balance más crudo, despojado de ironías, alusiones o eufemismos lo va a exponer Aldo Rivero en un conmovedor dibujo. Su protagonista es un actor ambulante, instalado en una vereda y a la espera de espectadores. En su escenario, una inmensa caja de madera o cartón, un cartel de grandes letras negras y blancas anuncia el espectáculo: “La lección de economía” de Martínez de Hoz (obvia alusión, incluso explícita, a “La lección de anatomía” de Rembrandt). No es menor el detalle de que la obra se representa, según el cartel, en su sexto año, lo que implica que su debut fue en 1976. Pero lo que verdaderamente conmueve de este dibujo es la mirada perdida, apagada y desolada del actor al borde de la inanición (29/11/81, p. 64, en Figura 15).

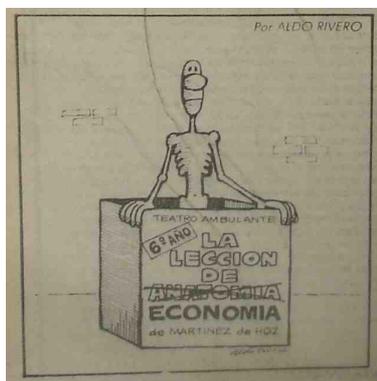


Figura 15

Pero estos comentarios críticos sobre las consecuencias de la política económica de Martínez de Hoz fueron escasos y lo predominante en la contratapa fue la cautela. Allí, los impactos de la vida político institucional causaron tan solo débiles destellos en viñetas que abordaron “diálogos” en la vida privada. Sin embargo, en escasas ocasiones aparecieron viñetas más sagaces. Fontanarrosa, por ejemplo, muestra la reducción de la vida política a la actividad barrial en una viñeta en la que una bienuda señora de alto peinado: “Pero mi hijo se ha volcado ahora de lleno a su real vocación política: es candidato a vicepresidente de la Comisión de Bochas del Club Social y Deportivo Tendón y Gloria” (Fontanarrosa, 22/2/77, p. 36).

Otra viñeta de Fontanarrosa, bastante críptica e inquietante, presenta el diálogo entre dos personajes a propósito de un tercero que, según dicen, no participa del diálogo político porque es sordo. La aparente intrascendencia de este chiste se desvanece cuando se advierte que, según uno de los personajes, dado que el tercero en cuestión es “ajeno al sentir nacional”, pertenece entonces a una *fracción*. El personaje reproduce así con esta argumentación la ecuación oficialista según la cual la diferencia es ajena a la nación, más allá de que esta hipótesis sea descartada en el remate gracioso del chiste: no puede pertenecer a una fracción porque es sordo. Por otra parte, la mentada sordera no puede dar cuenta de la actitud agresiva y desafiante que expresa el personaje. En verdad, él sí parece encarnar una “fracción”, pero no la que el discurso oficial asocia con la *subversión apátrida* sino la que se encarna en los sectores más duros de las Fuerzas Armadas que minan desde dentro las tendencias aperturistas impulsada por algunos sectores del gobierno (29/3/80, p. 44, en Figura 16).

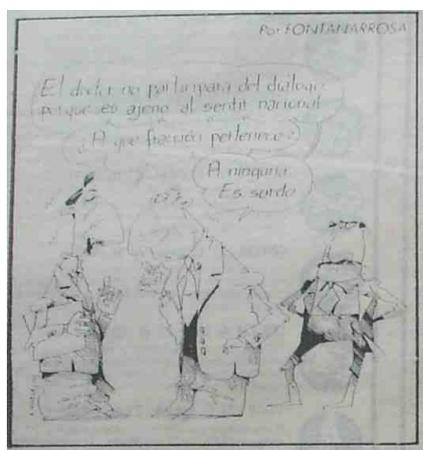


Figura 16

Ahora bien: Del mismo modo que en el espacio de Landrú, en la contratapa se observa una progresiva apertura en las posibilidades de expresión que se afianzan conforme el régimen va mostrando su desgaste y fragilidad. Así, hacia fines de 1980 se instala en la agenda de los humoristas el nuevo tema candente del momento: el tipo de régimen. Aparece, por ejemplo, la mención a la pérdida democracia a la cual se evoca con melancolía. Esto se aprecia, por ejemplo, cuando Clemente comenta la decepción de mucha gente que confundió el Censo Nacional de Población y Vivienda con la realización de elecciones, 24/10/80, p. 64) o cuando un anciano creado por Fontanarrosa comenta

envidioso que “en Francia, en menos de un año, han votado en tres elecciones” (8/7/81, p. 44). Asimismo, se aprecia cuando Fontanarrosa, en pleno estallido de la burbuja financiera – aquella que había ocasionado la liquidez necesaria como para impulsar una inmensa ola consumista alimentada también por las posibilidades de acceso a artículos importados que se recuerda como “plata dulce” – aprovecha para introducir un comentario que no esconde ya su crítica al gobierno militar:

- “Yo no me compro un auto importado por la cuestión de los repuestos. En una de esas después hay un cambio de gobierno, cambian las cosas...”
- “Mire, no se si usted es demasiado pesimista o demasiado optimista” (Fontanarrosa, 20/1/81, p. 48).

Pero si el desgaste del régimen fue abriendo progresivamente espacios de expresión para los humoristas de la contratapa, lo que terminó de destapar ese espacio fue el recambio presidencial de Videla por Viola. A partir de entonces, la tematización de lo político se va haciendo más presente. En ese contexto debe inscribirse el segundo asalto a la realidad por parte del humor gráfico, cuando en septiembre de 1981 Caloi organiza unas elecciones desde su tira de *Clarín* para que los lectores elijan qué nombre llevará la hija de su personaje protagónico con la fina Mimí. En el marco de esa iniciativa, la pareja propone llevar a cabo “elecciones libres, sin proscripciones ni condicionamientos” (24/9/81, p. 52) – emulando la postura del justicialismo en el marco del GAN en 1972 – 1973 – y arenga a la gente a votar: “¡Vote! ¡Aproveche! Quién le dice que capaz esta es la última oportunidad” (25/9/81, p. 48). De modo que en medio del régimen dictatorial, la veda y la proscripción política, Clemente, y en verdad Caloi, se da la posibilidad de recordar que “¡era lindo esto de votar! ¿Eh? De elegir por uno mismo. Yo he descubierto que la gente tiene unas ganas bárbaras de elegir, de decidir, de participar...” (28/9/81, p. 48).

Y en ese mismo contexto va a aparecer, finalmente, el término hasta entonces censurado en la contratapa: golpe. Crist, por ejemplo, lo pone en locución a propósito del esperado golpe palaciego de Galtieri: “Mi ignorancia en materia cinematográfica me lleva a meter la pata frecuentemente. Yo creía, por ejemplo, que «El Golpe» era una película boliviana” – aludiendo como realidad denotada al régimen del recientemente depuesto Luis García Meza Tejada – (8/11/81, p. 64). El mismo día en que *Clarín* informa el estallido del conflicto bélico con Inglaterra, Diógenes reflexiona, a propósito de que el linyera dijera que no se puede vivir de recuerdos, que “en esta época, hasta los malos recuerdos te levantan el ánimo” (2/4/82, p. 56). Así, el humor gráfico de la contratapa recibe la llegada de la guerra en un contexto de evidente pesimismo, escepticismo y desazón aunque también de una relativa mayor libertad de expresión.

Confluencias con el oficialismo

Si en su mayoría los humoristas de la contratapa ejercieron una cautelosa resistencia en los intersticios de la censura y el control, algo muy diferente ocurrió con el espacio de Dobal que se convirtió en un baluarte del discurso oficial contrastando groseramente con las actitudes de sus vecinos de página. Ciertamente, aun sin alabar ni mencionar directamente al gobierno militar, sus

viñetas se encargaron de exaltar la grandeza de la patria echando mano a un universo de valores y a una estética del todo compatible con el discurso oficial. Mapas, banderas y escarapelas, palomas de la paz surcando el cielo o sobrevolando el Cabildo junto con estrofas del himno nacional fueron utilizadas entre 1976 y 1981 cada 25 de mayo en viñetas de corte conmemorativo. En 1978, por ejemplo, la conmemoración incluyó una estrofa del himno nacional (“Y los libres del mundo responden, al gran pueblo argentino salud...”, 25/5/1978, p. 40), enarbolando así una supuesta libertad intrínsecamente característica del ser nacional. Es interesante, además, que la misma se publicó en el momento en que los militares se empeñaban en difundir la existencia de una “campaña antiargentina” orquestada en el exterior para difamar al gobierno en el marco de las crecientes denuncias internacionales por la violación de los derechos humanos, de modo que esta orgullosa estrofa intentaba demostrar al mundo el reconocimiento internacional de tal esencia. Por otra parte, Dobal no desperdició la exaltación nacionalista desatada por el Mundial de Fútbol para insistir en sus alabanzas a la patria (25/6/78, p. 48, en Figura 17).

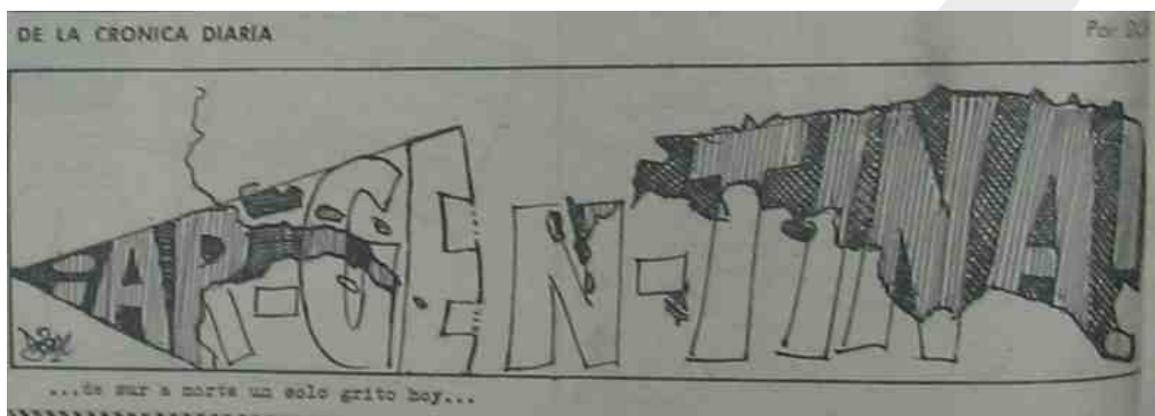


Figura 17

De un modo similar, se publicaron en la contratapa viñetas de Dobal festejando, a propósito del día de la bandera, valores tales como la “libertad”, la “civilización” y la “justicia” (20/6/78, p. 32), la “grandeza de la Patria” (20/6/79, p. 52) o de la “Nación” (20/6/81, p. 32), mostrando a pulcros ciudadanos portando la escarapela argentina y alzando emocionados su mirada al cielo – incluso con lágrimas en los ojos – para admirar la bandera (20/6/79, p. 52, en Figura 18). Es interesante notar, en este caso, la composición tradicional de esta familia que se erige miméticamente como emblema del argentino deseado y construido por el discurso del régimen.



Figura 18

Pero más allá de estos elementos explícitos vinculados con un ideario compartido, el espacio de Dobal contribuyó, de cierta forma, a generar la sensación de normalidad durante el período de mayor represión y censura. Esto puede advertirse, por ejemplo, en la representación totalmente descontextualizada de la conscripción militar en donde las “travesuras” de los conscriptos protagonizan escenas divertidas que obviamente no guardan relación alguna con la situación de sometimiento, maltrato y agresiones sufridas por los conscriptos durante el régimen (15/5/77, p. 48, en Figura 19). También es apreciable en la sugerida popularidad de los desfiles militares en sendas viñetas publicadas los días 9 de julio de 1977 y 1980 donde el recuadro recorta las piernas de multitudes de hombres y mujeres que se dirigen a presenciar el desfile de los militares.



Figura 19

De modo que si la tónica predominante en la contratapa de *Clarín* durante las presidencias de Videla, Viola y los inicios de la de Galtieri reflejó, de modo dosificado pero contundente, una imagen crítica, escéptica y desencantada, la obra de Dobal se alzó como una voz discordante al presentar un panorama totalmente divergente que fue compatible con el discurso oficial.

Pero no fue Dobal el único humorista de *Clarín* que mostró convergencias con el ideario del régimen. En 1977, en el marco de la política del gobierno norteamericano de James Carter de reducir la ayuda financiera a la Argentina debido a las crecientes denuncias de violación de los derechos humanos, Crist y Fontanarrosa confluyeron con Landrú y la línea editorial del diario en la defenestración de las denuncias extranjeras. Landrú, por ejemplo, además de defenestrar a James Carter en una serie de caricaturizaciones denigratorias

(publicadas entre fines de 1976 y octubre de 1978), tendió a banalizar y ridiculizar el tema de los derechos humanos mediante la representación de hombres sometidos por mujeres que les impiden asistir “a una conferencia sobre los derechos humanos” (“Permiso”, 31/3/77, Pol., p. 6) y de niños furiosos que amenazan a sus madres: “si me obligás a tomar la sopa se lo digo a Todman” (“Derechos Humanos”, 14/8/77, Pol., p. 2) – Terence Todman: subsecretario de Asuntos Interamericanos de EEUU entonces de visita en el país –²⁸.

Desde otro lenguaje y otro registro discursivo, la línea editorial de *Clarín* también tendió a banalizar las denuncias internacionales asumiendo diplomáticamente la existencia de violaciones a los derechos humanos pero ubicando al Estado por fuera del problema –una guerra civil entre “bandas de signo opuesto” enfatizando “el peso de la violación de los derechos humanos por parte de la agresión que llevó al país a la guerra que transcurre” –es decir, “la subversión masivamente desatada por la izquierda” y pondera las acciones tendientes a frenar las violaciones perpetradas por el bando “de signo opuesto” (“Claridad conceptual”, 8/3/77, p. 8)²⁹. A pesar de ello, *Clarín* asumió contradictoriamente el argumento de la corporación militar que admitía pero justificaba la existencia de “excesos” cometidos durante la “guerra” (“Ética y convivencia”, 1/3/77).

Llamativamente, Crist y Fontanarrosa asumieron un posicionamiento similar al de Landrú en la revancha nacionalista contra de las denuncias internacionales. Así, en el marco de la decisión de Estados Unidos de retirar la ayuda financiera a la Argentina, una viñeta de Crist retrató el desconcierto de un felino ante el graffiti que enmarca la puerta de una ratonera y que anuncia: “Gato, go home” (27/2/77, p. 48). Reminiscencia directa de la consigna antiimperialista “yanquis, go home”, el mensaje de este *cartoon* es bastante transparente: convierte una acusación que pesa sobre el gobierno argentino en un fenómeno de avasallamiento imperialista. Fontanarrosa, por su parte, retoma el tema desde el ámbito de los vínculos privados y familiares al dibujar a un furioso marido amenaza a su esposa: “si seguís cocinando de esta manera estoy firmemente decidido a recurrir a alguna comisión de defensa de los Derechos Humanos” (12/4/78, p. 56). Similarmente, un año más tarde la defenestración de los derechos humanos aparece en boca de una avergonzada madre que se exculpa por el mal comportamiento de su hijo: “Tendría que pegarle pero con esta cuestión del Año Internacional del Niño tengo miedo que me vengan con la cuestión de los Derechos Humanos” (Fontanarrosa, 19/4/79, p. 56).

Ya en el contexto de la visita de la Comisión Interamericana por los Derechos Humanos de la Organización de Estados Americanos (OEA) realizada a la Argentina en septiembre de 1979 y en el marco del consiguiente resurgimiento de la paranoia vinculada a la supuesta “campaña antiargentina” Landrú recreó las sesiones de la Comisión recurriendo nuevamente a la perspectiva invertida de género. Así, dibujó a un hombre exponiendo ante la

²⁸ Más ambiguamente, en cambio, en “Preocupación” –protagonizada por dos caninos – expuso: “¡Qué derechos humanos ni derechos humanos! A mí lo único que me importa es que eliminen la perrera” (“Preocupación”, 23/8/77, Pol., p. 5).

²⁹ Sobre éstas, el editorialista subraya: “no se la deja de lado. Se toma en cuenta que es igualmente violadora de los derechos humanos. Y se le da batalla incluso ideológica, no sólo oponiendo a su propaganda la creciente fortaleza del ser nacional sino incluso vetando la difusión de sus libelos que instan a vejar al ser humano o a no respetar el derecho a la vida de individuos y comunidades” (*ibidem*).

Comisión: “Mi mujer no me deja fumar, no me deja beber, no me deja ir al café, no me deja ir al fútbol, no me...” (“Queja”, 1/9/79, Pol., p. 4) o denunciando que “Cada vez que enciendo la radio oigo un disco de Julio Iglesias” (“Tormento”, 9/9/79, Pol., p. 3) – nombre del famoso cantante español por ese entonces de moda –. Lo interesante es que en ambos ejemplos el denunciante expone las marcas de sufrimiento (gruesas gotas de sudor que emanan de su rostro) que denotan la aplicación de tortura. Más aún, en este segundo ejemplo la alusión al tormento físico está señalada por el propio título del *cartoon*: “Tormento”. En este caso, por otra parte, las referencias de Landrú contrastan con el silencio editorial de *Clarín*, enmarcado en su estrategia de presentar la visita de la Comisión como una “visita protocolar” ofreciendo datos banales mayormente y dando un lugar privilegiado a la voz de personajes y entidades contrarias a la Comisión y favorables a la dictadura (Estévez y Cuevas, 1999, p. 13).

La zona más gris

Si hasta el momento ha sido más o menos posible dilucidar, en medio de la enredada madeja de ambigüedad y tensiones del humor, algunas marcas de las posturas y posicionamientos políticos de los autores de las viñetas humorísticas, el panorama se complejiza enormemente cuando se analiza la larguísima serie de viñetas que tematiza precisamente la censura, en la que participaron todos ellos y que apareció desde la misma nacionalización de la sección humorística en marzo de 1973, atravesó lo que Andrés Avellaneda (1986) definió como los años de acumulación de prácticas y discursos de la censura durante los convulsionados meses del isabelismo haciéndose llamativamente más frecuentes durante ese lapso y acompañó todo el período dictatorial sin mayores variaciones hasta la posguerra y el inicio de la transición hacia la democracia (Figuras 20 a 28).



Figura 20. 18/8/80, p. 52.

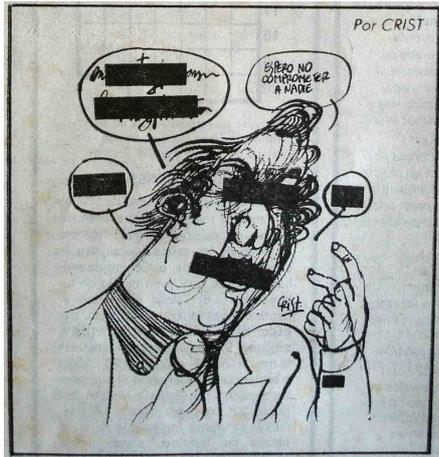


Figura 21. 19/3/82, p. 56



Figura 22. 10/4/82, p. 36.



Figura 23. 15/4/79, p. 60.



Figura 24.5/9/80, p. 29, Inf. Gral.



Figura 25. 29/3/81, p. 32 Inf. Gral.



Figura 26. 15/1/77, p. 32.



Figura 27. 18/12/80, p. 64

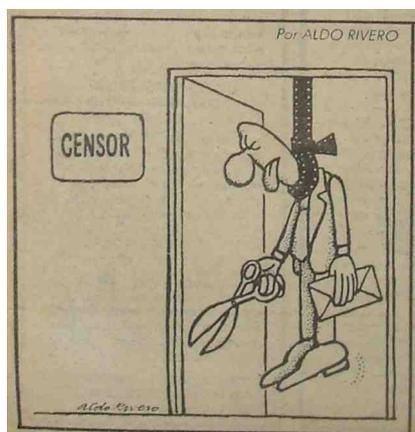


Figura 28. 16/11/81, p. 52.

Estos ejemplos, tomados en cierto modo al azar de entre una cuantiosa cantidad, dan cuenta de que la censura no alcanzó a censurar las representaciones sobre la censura misma. Cualesquiera que sean las razones manifiestas para ello, lo cierto es que estas imágenes expresaron una irresoluble contradicción entre lo que dicen y lo que hacen. Porque, al mismo tiempo que expresan con un gesto de denuncia el ejercicio del poder censor, el hecho de que estas imágenes hayan sido efectivamente publicadas con asiduidad en las páginas de *Clarín* durante el isabelismo y el gobierno militar expresaba, metadiscursivamente, que existía tal libertad de prensa que hasta era posible denunciar a la censura. Esto ocurrió, indudablemente, más allá de cuál haya sido la voluntad de sus autores puesto que se trata de un efecto de sentido seguramente imprevisto para ellos.

La estabilidad mostrada por esta serie contrasta con los cambios de posicionamiento editorial de *Clarín* que a lo largo de esos años pasó de un repudio abierto a la política censora del gobierno peronista y de un pronunciamiento sobre la necesidad de informar a la población como parte del compromiso periodístico en la "las graves circunstancias de la crisis nacional" ("Terrorismo periodístico y realidad", 13/3/76) a afirmar en diciembre de 1976 que

[...] en tiempo de guerra la prensa recorta voluntariamente su derecho a informar hasta los límites en que esa información puede ser eventualmente utilizada por el enemigo” agregando: “Un balance de lo ocurrido en los últimos nueve meses –el tiempo que lleva vigente el proceso revolucionario- destaca que periodismo y gobierno han procurado preservar la libertad de prensa, asegurado su ejercicio como práctica esencial y característica del sistema democrático. En la medida en que se asegura la victoria militar, la prensa –información y opinión- se perfila, de más en más, como un ingrediente imprescindible de la consolidación de la victoria” (“Función de la prensa”, 26/12/76).

Sin embargo, hacia 1978 el espacio editorial comenzó a explicitar reclamos por desapariciones de periodistas y quejas por cierres y clausuras de los medios de prensa en un discurso esquizofrénico que al mismo tiempo insistía en afirmar la vigencia de la libertad de prensa. En cambio, la serie humorística sobre la cuestión de la censura permaneció sin grandes modificaciones hasta el contexto transicional³⁰. Es decir que, durante todo el período histórico de mayor ejercicio de la censura y la represión en el país el tratamiento humorístico de la censura inscribió, más que ningún otro, la zona fronteriza donde se distorsiona la direccionalidad de la acción enunciativa y los mensajes representan al mismo tiempo dos discursos contradictorios uno de los cuales, por otra parte, seguramente no quiso ser dicho por sus autores.

Final

Aún cuando el acto humorístico supone por naturaleza un acto de subversión (se trata de la ruptura de un orden y el consecuente advenimiento de nuevos e inesperados significados), no todos los actos humorísticos vehiculizados por la publicación de las viñetas en *Clarín* tuvieron la misma potencia subversiva. En efecto, en el humor gráfico el juego de poder con el poder está múltiplemente determinado e intervienen en él no sólo los sentidos propuestos dentro del marco de las viñetas (que frecuentemente toman al mismo poder como objeto de humor) sino también factores externos a ellas, particularmente el poder de los agentes que controlan, legitiman, producen, garantizan o imponen la ley y la potencia enunciativa de quienes escriben esas escenas que suponen un acto de posicionamiento ante al poder. De modo que es sólo en su compleja dimensión múltiplemente determinada que los sentidos subversivos enmarcados en las viñetas fueron o no fueron potencialmente desafiantes para el régimen. Bajo una misma forma, la viñeta, pudieron suceder entonces cosas muy diversas con respecto a la ley impuesta por el poder desaparecedor que pudieron tender, o no, tanto a la subversión de los sentidos hegemónicos como a la legitimación del orden existente.

Desde esa perspectiva el escurridizo posicionamiento de Landrú se explica como producto de su ubicación al mismo tiempo interna y externa con respecto al poder desde la cual expresó una posición al mismo tiempo crítica y legitimante del gobierno militar. La intimidación imaginaria con el poder que sus viñetas ofrecen es reflejo de la cercanía que efectivamente Landrú cultivó con algunos miembros de las altas esferas del poder civil y militar a lo largo de su larga y

³⁰ Entonces, confluyendo con un clima crecientemente antimilitarista, los humoristas hicieron explícita la responsabilidad del gobierno militar por la implementación de la censura y al mismo tiempo comenzaron a abordar con ironía las consecuencias de su inminente levantamiento

reconocida trayectoria como humorista y caricaturista. A pesar de las críticas, a pesar de la ironía, a pesar incluso de algunas denuncias puntuales, la mirada de Landrú reflejaba, y se sabía que reflejaba, una relativa aceptación y acuerdo con al menos algunos aspectos importantes del orden vigente. Landrú dirigió su mirada a las alturas del poder, pero lo hizo también desde la altura. Fue gracias a este posicionamiento interno y externo al mismo tiempo que Landrú pudo decir mucho más que lo que dijeron los humoristas de la contratapa. Ciertamente, se ha visto que durante los años de la dictadura Landrú pudo realizar, con prudencia, una crítica moderada al régimen cuya potencia degradante fue efectivamente tolerada (de hecho, fueron publicadas) y Landrú supo ir regulándola en función de la fortaleza/debilidad del gobierno militar.

Muy por el contrario, los humoristas de la contratapa se ubicaron en un lugar de total extrañamiento con respecto al poder. Sus miradas muestran no sólo la lejanía y la distancia del poder, sino también los riesgos que podía implicar para los humoristas de la “patota progresista” de la contratapa tomar al poder como objeto del humor. Por suerte para ellos, su emplazamiento en la sección de humor del diario les habilitó un repertorio infinito de temas posibles y que Landrú tenía limitado dada la articulación más directa y literal de sus viñetas con las secciones del diario. De modo que los humoristas de la contratapa pudieron evadirse de la realidad con mayor facilidad que Landrú, o al menos de sus aspectos ominosos y peligrosos.

El análisis de las llamadas “actitudes sociales” de los humoristas y del humor gráfico del diario en general únicamente puede emprenderse a partir del estudio a lo largo del tiempo de una enorme cantidad de pequeñísimos y complejos actos de significación, constitutivamente polisémicos y cuyos efectos están sobredeterminados. A pesar de los resultados complejos y en cierta medida inciertos, el estudio del humor gráfico responde así a la falacia de que es posible “hallar” comportamientos transparentes, unívocos, estables y homogéneos de los cuales se pueden predicar de modo directo “actitudes sociales”.

Más allá de su poco feliz denominación, encuentro sumamente productivo el concepto *resistenz* de Martin Broszat para dar cuenta de la relativa vulnerabilidad o inmunidad de los discursos de los humoristas a los intentos hegemónicos autoritarios del gobierno terrorista (Broszat, en Kershaw 2004, p. 256). Porque a pesar de las enormes diferencias que separan la dictadura argentina del régimen nazi, ese concepto permite nombrar sin juzgar moralmente aquellas acciones discursivas que limitaron de alguna manera la penetración hegemónica del discurso militar. En efecto, al tratarse de un término relativo da cuenta de que la resistencia -pero también el desvanecimiento- de los sentidos humorísticos se dio con respecto a un poder, el poder terrorista y desaparecedor. Desde esta perspectiva, la “resistencia” pero también el consenso y la infinita e indeterminada cantidad de posicionamientos posibles entre ambas (incluyendo sus contradictorias combinaciones) aparecen como el resultado de un juego de fuerzas en el que los actos humorísticos se batieron contra el discurso hegemónico del poder militar.

EN LAS DISTINTAS SECCIONES DEL DIARIO CLARIN	
Landrú	Juan Carlos Columbres (1923-), mejor conocido como Landrú (1923 –), ofreció a los lectores de <i>Clarín</i> una mirada que conjugó el conservadurismo con una visión desenfadada del mundo. De larga, reconocida y prestigiosa trayectoria, su

	<p>llegada a <i>Clarín</i> como dibujante editorialista en marzo de 1972 marcó un hito. A partir de entonces, sus viñetas se constituyeron en un rasgo distintivo y fundamental del diario en donde permanecieron hasta hace muy poco tiempo. Por otra parte, su presencia fue cuantitativamente la más relevante puesto que <i>Clarín</i> publicó desde entonces un promedio aproximado de tres viñetas diarias en las distintas secciones del diario que en tiempos de ebullición podían ascender a cinco o seis insertas en distintas secciones del diario de acuerdo con los temas abordados. Temática, ideológica y estéticamente el aterrizaje en <i>Clarín</i> no produjo cambios relevantes en el estilo que Landrú había exhibido en su famosa revista <i>Tía Vicenta</i> (semanario político humorístico creado por Landrú en 1957 y que marcó un quiebre en la historia del género). El humor de Landrú parece y se presenta a sí mismo como un humor neutral. Su estilo se encuentra en el juego de palabras (invención de neologismos, sinsentido, doble sentido, similitudes sintagmáticas) que parece políticamente irrelevante. También produce ese efecto su estilo de dibujo, sencillo y estereotipado, de aspecto <i>naive</i>, con planos generales neutrales. Sin embargo, esta buscada liviandad fue también el soporte para la expresión de un conservadorismo liberal antiperonista que exudó su obra.</p>
EN LA CONTRATAPA DE HUMOR DEL DIARIO CLARIN	
Caloi	<p>Carlos Loiseau, conocido como Caloi (1948 – 2012), ingresó en <i>Clarín</i> en 1968 con la publicación de chistes en distintas secciones del diario, de algunas caricaturas para la sección política (espacio que posteriormente fue tomado completamente por la pluma de Hermenegildo Sábat) y de su famoso “Caloidoscopio” para la revista dominical. Pero su consagración en <i>Clarín</i> se produjo unos años más adelante cuando, en el marco de la nacionalización de la contratapa, comenzó su memorable Clemente en una tira originalmente llamada “Bartolo”.</p> <p>A diferencia del resto de los humoristas, Caloi trabajó la tira diaria. Las tiras diarias pertenecen a un género relativamente emparentado con el <i>cartoon</i> pero más cercano a las historietas. Comparten con el primero el hecho de ser autoconclusivas, mientras que con el segundo comparten el hecho de presentar una serie de viñetas en cuyo interior se desarrolla una acción.</p> <p>Clemente es una criatura semejante a un ave pero sin alas, rostro amigable y cuerpo rallado. Nacido como segundón de Bartolo, un nostálgico conductor de tranvías, en enero de 1976 se transformó en su indiscutible protagonista. La tira nació marcada con un fuerte tinte nostálgico, nacionalista y popular recreado en una vieja Buenos Aires, con sus anchas veredas, calles empedradas y construcciones bajas. Con el tiempo, se volvió más abstracta y reflexiva y perdió los contextos realistas. También se fue simplificando la propuesta estética. Clemente se hizo más grande y perdió los rasgos de pájaro: su cuerpo se redondeó y el pico inicial se transformó en trompa (Sasturain, 1998). Con</p>

	<p>Clemente Caloi también exploró y experimentó, además, los límites y posibilidades del formato del género demostrado un continuo proceso de búsqueda, evolución y cambio. El estrecho apego de Caloi por el mundo popular se expresó en los particulares parlamentos de su personaje que no siguen las normas de la lengua escrita sino que intentan representar la oralidad y que utilizan deliberadamente los errores de ortografía. Sin embargo, el tono coloquial y poco cultivado de Clemente muchas veces entra en contradicción con sus refinadas e intelectuales reflexiones.</p>
Crist	<p>Cristobal Reinoso (1946), conocido como Crist también ingresó a <i>Clarín</i> en marzo de 1973. En su espacio de la contratapa aprovechó sus recuadros para ejercitar una continua búsqueda estética muchas veces cercana al expresionismo: utilizó angulaciones subjetivas exagerándolas hasta límites grotescos, exploró lúdicamente los entramados y rellenos, jugó con los volúmenes y las proporciones. Sus intereses heterogéneos se plasmaron en un conjunto también heterogéneo de escenarios y personajes que tendieron a contrastar con ironía mundos irreconciliables social y/o generacionalmente: padres e hijos, nietos y abuelos, ricos y pobres. Crist tendió a la construcción de personajes y escenarios sórdidos en un mundo violento marcado por la Guerra de Vietnam y el clima de agitación política en Latinoamérica aunque muchas veces sus personajes se camuflan en medio de la frontera gaucha, los westerns norteamericanos, los duelos de arrabales y las series de espionaje.</p>
Dobal	<p>Felipe Miguel Angel Dobal (1923 –) ingresó en <i>Clarín</i> en 1958 para realizar, hasta 1972, la nota de actualidad política y la sección dominical momento en el cual pasó a realizar en la página humorística su tira titulada “De la crónica diaria”, que acompañó el proceso de nacionalización y los años de la dictadura militar. Su marcada inclinación al catolicismo conservador así como a un nacionalismo tradicional y oficialista lo impulsaron a abordar temáticas relativas a la moral y la vida doméstica así como a mostrar una mirada sumamente tradicional de la vida cotidiana de los argentinos. “De la crónica diaria” es un híbrido, un panel unitario con formato de tira diaria puesto que se desarrolla horizontalmente. El formato a partir del cual se construye el panel consiste en plantear una situación en el recuadro principal de la viñeta, donde sobresale un dibujo relativamente anticuado, inspirado en la estética del dibujo de los años ‘40 y ‘50, particularmente de <i>Don Fulgencio</i> y <i>Avivato</i>, publicaciones donde colaboró el humorista. Dobal recurre a las nubecillas para desarrollar el componente textual y, por debajo del recuadro que enmarca el <i>cartoon</i>, es decir, por fuera del panel, incorpora un texto, con función meta – discursiva, que explicita el tema expuesto pero sin concluirlo.</p> <p>Como pude apreciarse, las tiras de Dobal que incorporan textos que sugieren el tema sin explicitarlo, dejando al lector la tarea de reponer los sentidos.</p>

Fontanarrosa	<p>Roberto Fontanarrosa (1944 – 2007), ingresó en <i>Clarín</i> en el proceso de nacionalización de la contratapa. Allí exploró el costado absurdo de las situaciones más variadas y el perfil grotesco de sus personajes muchas veces con un efecto gracioso producido por la emergencia de lo inesperado. Su mirada fue crítica y denigratoria cuando se posó en los hombres poderosos, generalmente encarnados en empresarios y miembros de la oligarquía avejentados. Fue crítica y burlona al referirse (con insistencia) a las fuerzas de seguridad y represión. Fue respetuosa y reivindicatoria cuando se detuvo en los sectores populares. Compasiva con los marginados. Irónica al referirse a las clases medias intelectualizadas y culturalmente cultivadas.</p>
Ian	<p>Jan Harczyk, conocido como Ian, comenzó a trabajar en la contratapa de <i>Clarín</i> en 1971. Su trazo simple, despojado y minimalista que revela la influencia de Quino, se conjugó con una mirada un tanto distanciada (Ian había nacido en Varsovia y llegó a la Argentina cuando tenía 11 años), a partir de la cual abordó con agudeza y precisión aspectos centrales del vertiginoso proceso político, cultural y social. Sus trazos representaron amas de casa con la canasta de las compras vacías, psicoanalistas abrumados por sus pacientes, oficinistas inmersos en montañas de papel, abuelos haciendo largas colas para subir a colectivos, infinidad de ciudadanos sujetos a los malas prestaciones y los elevados precios de las tarifas públicas, a los problemas de desabastecimiento...</p> <p>Ian no desdeñó la reflexión o el comentario crítico sobre problemas estructurales de la realidad social nacional e internacional como las contradicciones de la pedagogía moderna que genera rebeldía y desobediencia en los infantes, las paradojas de la emancipación femenina que subyuga a los varones así como los problemas del racismo, la censura, la violencia y la burocracia. Exploró asimismo el humor negro y mostró una especial vocación por abordar siempre con una distancia irónica, cuestiones vinculares entre padres e hijos, maridos y esposas, pacientes y psicoanalistas, obreros y patrones.</p>
Rivero	<p>Oriundo de la provincia de San Juan, Aldo Rivero (1938 – 2003) comenzó a trabajar en <i>Clarín</i> 1975 como colaborador en la contratapa. Allí sus dibujos precisos y seguros vehiculizaron ideas también concisas y contundentes. Su estilo economizó en las palabras (de hecho, la mayoría de sus recuadros son mudos). Y también economizó en los trazos de su dibujo, gruesos, de líneas puras con los que creó sin embargo criaturas sumamente expresivas (de porte robusto, largas cabezas, grandes manos y sobre todo enormes pies). Las viñetas de Rivero, muchas veces trágicas, ahondaron en la figura del suicida, del hambriento, del fracasado, del mendigo, del preso. También mostraron la agudeza del dibujante para comunicar a través de una gran capacidad de abstracción sus interpretaciones sobre el mundo.</p>

Bibliografía

- AVELLANEDA, Andrés. *Censura, autoritarismo y cultura: argentina 1960 – 1983*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1986.
- BLAUSTEIN, Eduardo y Martín ZUBIETA. *Decíamos ayer. La prensa argentina bajo el Proceso*. Buenos Aires, Colihue, 1998.
- BORRAT, Héctor. *El periódico, actor político*. Barcelona, Gili, 1998.
- BORRELLI, Marcelo. “Hacia el «final inevitable». El diario Clarín y la «caída» del gobierno de Isabel Perón (1975 – 1976)”. Tesis de Maestría en Comunicación y Cultura, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, mimeo, 2008a.
- BORRELLI, Marcelo. “«Una batalla ganada»: el diario Clarín frente a la compra de Papel Prensa por parte de los diarios La Nación, Clarín y La Razón (1976 – 1978)”. *Papeles de Trabajo*, n° 3, Buenos Aires, IDAES, junio 2008b.
- CALVEIRO, Pilar. *Poder y desaparición. Los campos de concentración en la Argentina*. Buenos Aires, Colihue, 1998.
- CANELO, Paula. *El proceso en su laberinto. La interna militar de Videla y Bignone*. Buenos Aires, Prometeo, 2008.
- CORRADI, Juan (1996), “El método de la destrucción. El terror en la Argentina”, en Quiroga, Hugo y César Tcach (comps.), *A veinte años del golpe. Con memoria democrática*. Rosario, Homo Sapiens, 1996 (pp. 87 – 106).
- ESTÉVEZ, Federico y María Guadalupe CUEVAS. “Del discurso del poder al poder de los discursos. Clarín y La Nación en el Proceso”. Tesina defendida en 1999 en la Carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, UBA. Mimeo, 1999.
- FRANCO, Marina. *Un enemigo para la nación: orden interno, violencia y “subversión”, 1973-1976*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2012.
- GETINO, Octavio. *Las industrias culturales argentinas*. Buenos Aires, Colihue, 1995.
- GRAHAM YOOLL, Andrew. *The Press in Argentina, 1973 – 1978*, London, Writers and Scholars Educational Trust en Schindel, Estela. “Desaparición y sociedad. Una lectura de la prensa gráfica argentina”. Tesis de maestría, Berlín, mimeo, 2003.
- KERSHAW, Ian. *La dictadura nazi. Problemas y perspectivas de interpretación*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.
- LEVÍN, Florencia. “La realidad al cuadrado. Representaciones sobre lo político en el humor gráfico del diario Clarín (1973 – 1983)”. Tesis de doctorado en Historia defendida en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Buenos Aires, mimeo, 2010.
- MONTEALEGRE, Jorge. “Historieta de Chile. Entre la diáspora y la nostalgia”, *Revista Con eñe. Revista de Cultura Hispanoamericana*, Num 1, 1997 (pp. 20 – 24).
- PITTALUGA, Roberto. “El pasado reciente argentino: interrogaciones en torno a dos problemáticas” en Bohoslavsky, Ernesto, et al (comps.), *Problemas de historia reciente del Cono Sur*, Vol. I, Buenos Aires, Universidad Nacional de General Sarmiento – Prometeo, 2010 (pp. 23 – 35).
- ROLDÁN, Diego. “La espontaneidad regulada. Fútbol, autoritarismo u nación en Argentina '78. Una mirada desde los márgenes”. *Revista Prehistoria*, Año XI, Num. 11, Rosario, Prehistoria, 2007, pp. 125 – 147.

- SASTURAIN, Juan. "El humor diario: una estrategia de retaguardia", en Rivera, Jorge y Eduardo Romano (comps.), *Claves del periodismo argentino actual*. Buenos Aires, Ediciones Tarso, 1987.
- SASTURAIN, Juan. "El corazón al sur".
www.caloi.com.ar/reportajes/sasturain.htm, 1998.
- SCHINDEL, Estela. "Desaparición y sociedad. Una lectura de la prensa gráfica argentina". Tesis de maestría, Berlín, *mimeo*, 2003.
- SCHMUCLER, Héctor. "Ni siquiera un rostro donde la muerte hubiera podido estampar su sello. Reflexiones sobre desaparecidos y memoria". *Confines* N° 3, septiembre 1996 (pp. 9 – 12).
- STEIMBERG, Oscar. "Sobre algunos temas y problemas del análisis del humor gráfico". *Signo y Seña*. Buenos Aires, Instituto de Lingüística de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2001.
- STEIMBERG, Oscar. *Leyendo historietas. Estilos y sentidos en un "arte menor"*. Nueva Visión, Buenos Aires, 1977.
- TORRES, Ernesto. "Bajo la sombra: las historietas y la cultura durante el Proceso de Reorganización Nacional", en Rommens, Aarnoud (dir.), *Camouflage Comics: Dirty War Images*. <http://www.camouflagencomics.com>, 2005.
- ULANOVSKY, Carlos. *Paren las rotativas. Una historia de grandes diarios, revistas y periodistas argentinos*. Buenos Aires, Espasa Calpe, 1997.
- VERÓN, Eliseo. "Ideología y comunicación de masas: la semantización de la violencia política", en AAVV, *Lenguaje y comunicación social*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1984 [1971].
- YANNUZZI, María de los Ángeles. *Política y dictadura*. Rosario, Fundación Ross, 2000

Fuentes

- "24 de marzo", *Clarín*, 24/3/79, p. 8.
- "Campeonato de Mundo", *Clarín*, 20/11/77.
- "Claridad conceptual", *Clarín*, 8/3/77, p. 8.
- "El compromiso nacional", *Clarín*, 24/3/77, p. 8.
- "El mensaje presidencial", *Clarín*, 1/4/76.
- "El Mundial", *Clarín*, 14/7/77.
- "Ética y convivencia", *Clarín*, 1/3/77.
- "Función de la prensa", *Clarín*, 26/12/76.
- "La institucionalización", *Clarín*, 12/3/78, p. 12.
- "Reflexiones a un año de iniciado el proceso", *Clarín*, 24/3/77, pp. 11 y 12.
- "Terrorismo periodístico y realidad", *Clarín*, 13/3/76.
- CALOI, *Clarín*, 2/6/78, p. 40.
- CALOI, *Clarín*, 24/9/81, p. 52.
- CALOI, *Clarín*, 25/9/81, p. 48.
- CALOI, *Clarín*, 28/9/81, p. 48.
- CRIST, *Clarín*, 27/2/77, p. 48.
- CRIST, *Clarín*, 24/5/78, p. 48.
- CRIST, *Clarín*, 10/6/78, p. 36.
- CRIST, *Clarín*, 8/11/81, p. 64.
- CYTRYNBUM, Marcos, entrevista realizada en Buenos Aires el 30 de junio de 2009
- DOBAL, *Clarín*, 25/5/1978, p. 40.
- DOBAL, *Clarín*, 25/6/78, p. 48.

- DOBAL, *Clarín*, 20/6/78, p. 32.
DOBAL, *Clarín*, 20/6/81, p. 32.
DOBAL, *Clarín*, 20/6/79, p. 52.
DOBAL, *Clarín*, 15/5/77, p. 48.
FONTANARROSA, *Clarín*, 12/4/78, p. 56.
FONTANARROSA, *Clarín*, 19/4/79, p. 56.
FONTANARROSA, *Clarín*, 29/6/78, p. 56.
FONTANARROSA, *Clarín*, 30/4/81, p. 56.
FONTANARROSA, *Clarín*, 5/4/81, p. 51.
FONTANARROSA, *Clarín*, 22/2/77, p. 36.
FONTANARROSA, *Clarín*, 29/3/80, p. 44.
FONTANARROSA, *Clarín*, 8/7/81, p. 44.
FONTANARROSA, *Clarín*, 20/1/81, p. 48.
LANDRÚ, "Fecha", *Clarín*, 27/5/76, Pol., p. 2.
LANDRÚ, "Uruguay", *Clarín*, 9/6/76, Int., p. 20.
LANDRÚ, "Montevideo", *Clarín*, 14/6/76, Int., p. 14.
LANDRÚ, *Clarín*, 18/7/76: 8 s/ref.
LANDRÚ, "Remo", *Clarín*, 24/7/76, Dep., p. 14.
LANDRÚ, "Precios", *Clarín*, 5/7/77, Eco., p. 12.
LANDRÚ, "Martínez de Hoz", *Clarín*, 16/5/76, Eco. p. 7.
LANDRÚ, "Zarzuela", *Clarín*, 6/10/76, Eco., p. 8.
LANDRÚ, "Economía", *Clarín*, 15/12/80, Eco., p. 12.
LANDRÚ, "Tema", *Clarín*, 7/7/80, Pol., p. 7.
LANDRÚ, "Vieja Viola (tango)", *Clarín*, 15/11/80, Pol., p. 4.
LANDRÚ, "Pinochet", *Clarín*, 26/7/78, Int., p. 26.
LANDRÚ, "Apertura", *Clarín*, 2/4/81, Pol., p. 8.
LANDRÚ, "Diagnóstico", *Clarín*, 11/12/81, Pol., p. 8.
LANDRÚ, "Adivina", *Clarín*, 10/12/81, Opi., p. 16.
LANDRÚ, "Aniversario", *Clarín*, 24/3/77, Pol., p. 10.
LANDRÚ, "Aniversario", *Clarín*, 26/3/78, Pol., p. 8.
LANDRÚ, "Aniversario", *Clarín*, 24/3/79, Pol., p. 3.
LANDRÚ, "Aniversario", *Clarín*, 26/3/80, Pol., p. 2.
LANDRÚ, "Permiso", *Clarín*, 31/3/77, Pol., p. 6.
LANDRÚ, "Derechos Humanos", *Clarín*, 14/8/77, Pol., p. 2.
LANDRÚ, "Queja", *Clarín*, 1/9/79, Pol., p. 4.
LANDRÚ, "Tormento", *Clarín*, 9/9/79, Pol., p. 3.
LANDRÚ, "Preocupación", *Clarín*, 23/8/77, Pol., p. 5.
RIVERO, *Clarín*, 23/5/78, p. 44.
RIVERO, *Clarín*, 28/12/79, p. 56.
RIVERO, *Clarín*, 29/11/81, p. 64.
SÁNCHEZ, Fernando y Claudio GÓMEZ, "El humor político. Entrevista a Hermenegildo Sábat", *La Maga*, 26/4/1995, pp. 12 – 13.
TABARÉ, *Clarín*, 2/4/82, p. 56.

Florencia Levín Se doctoró en Historia en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (2010). Es investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y docente en la Universidad Nacional de General Sarmiento, donde co – dirige la Maestría de Historia Contemporánea. Se especializa en el campo de la historia reciente. Es co –

directora de la Red Interdisciplinaria de Estudios sobre Historia Reciente
(www.riehr.com.ar).

Contacto: florencialevin@ciudad.com.ar

Recibido: 21/09/2012

Aceptado: 10/12/2012