

Derroteros y vicisitudes de la caricatura política durante los años de plomo (Argentina, 1976-1983)

Paths and vicissitudes of political cartoons during the military dictatorship (Argentina, 1976–1983)

Resumen

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

Palabras clave: Dictadura militar, Caricatura política, Argentina

Abstact

This article analyses the display of political caricatures during the last Argentine military dictatorship from the work and career of the most important cartoonist of those years: Landrú, Sábat and Cascioli. We will study the caricatures of Landrú published in the covers of *Tía Vicenta* magazine (1976-1979), of Sábat published in the Politics and Political Outlook of *Clarín* journal between 1976 and 1983, and the caricatures made by Cascioli, published at the covers of *HUM®* magazine between 1978 and 1983. Three dimensions of analysis are distinguished, on one hand, the careers and the distinctive characteristics of the line of each cartoonist, on the other hand, the media which was the material support of these images and their relationship with the military government, and finally, the representations capture in the comic images produced by each cartoonist and it relation with censorship.

Key words: Military dictatorship, Political caricature, Argentine

Fecha de recepción: 26 de junio de 2025

Fecha de aceptación: 27 de octubre de 2025

Derroteros y vicisitudes de la caricatura política durante los años de plomo (Argentina, 1976-1983)

Paths and vicissitudes of political cartoons during the military dictatorship (Argentina, 1976–1983)

Mara Burkart*

En marzo de 1976 se instauró en la Argentina una dictadura institucional de las fuerzas armadas¹ (Ansaldi, 2004; Ansaldi y Giordano, 2012) que se caracterizó por haber llevado al paroxismo la violencia estatal a partir del plan sistemático de desaparición de personas que implicó violaciones sistemáticas a los derechos humanos que se materializaron en 30.000 detenidos-desaparecidos², secuestros clandestinos y torturas, el exilio de miles de argentinos y la imposición del miedo y el terror. Ese plan se correspondió con “el proyecto de desaparición sistemática de símbolos, discursos, imágenes y tradiciones” (Invernizzi y Gociol, 2002: 23). Se trató de una experiencia inédita, que presentaba diferencias sustanciales con respecto a las dictaduras previas, en especial a la autoproclamada “Revolución Argentina” de los años sesenta. Estas diferencias tenían que ver especialmente con la índole del poder represivo. Mientras la dictadura de los años sesenta había enfocado la represión en grupos sociales determinados, identificados como disruptores del orden; en los setenta, la represión tendió a operar en toda la sociedad. Las fuerzas armadas se autoproclamaron ser los sujetos indicados y capaces de transformar a la sociedad y el estado y, como condición necesaria, de ejercer un castigo disciplinador. La doctrina de la seguridad nacional fue el sustento ideológico que legitimó su accionar.

La dictadura encabezada por el general Jorge Rafael Videla también ejerció la censura y el control de la producción cultural y mediática de modo distintivo. Mientras al llegar al poder, las dictaduras de una y otra coyuntura tuvieron como prioridad controlar la información a través de los medios de comunicación de masas, durante el ejercicio del poder sus políticas de control y persecución difirieron cualitativamente entre una década y otra. Si bien, las restricciones y las prohibiciones legales, la normativa y el discurso censores tenían larga data en el país y no eran exclusivas de gobiernos dictatoriales, la dictadura militar de

* Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio (CIAP), Universidad Nacional de San Martín- Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Carrera de Sociología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Mail: mburkart@unsam.edu.ar

¹ La categoría “dictadura institucional de las fuerzas armadas” propuesta por Waldo Ansaldi y Verónica Giordano se inscribe en la línea de investigaciones que definen a aquella experiencia política como “dictadura militar” a secas y toma distancia de las interpretaciones más recientes que proponen renombrarla como “dictadura cívico-militar” o “dictadura cívico-militar-eclesiástica” (Bohoslavsky, 2015; Verbitsky y Bohoslavsky, 2013; Malimacci, 2012). Con esta denominación ponemos el énfasis en el carácter fundacional del régimen militar, es decir, en su propósito de transformar radicalmente la sociedad argentina e imponer un nuevo orden social, autoritario y excluyente, y en que fueron las fuerzas armadas como institución las que asumieron el ejercicio del poder, se distribuyeron los cargos y definieron los mecanismos de sucesión presidencial (Burkart, 2017; Novaro y Palermo, 2003, Quiroga, 2004, Águila, 2023). Entendemos, como desarrolla en extenso Ana Soledad Montero (2022), que la categoría “dictadura cívico-militar” diluye la responsabilidad militar en el ejercicio del poder y el gesto supuestamente politizador que implica reconocer las complicidades y las responsabilidades de determinados sectores de la sociedad civil con la dictadura resulta más bien un gesto contrario, despolitizante “por cuanto desplaza la pregunta por el sentido de la experiencia dictatorial desde lo político hacia la sociedad civil” (Montero, 2022:14).

² En los últimos años el activismo y las movilizaciones de los colectivos LBGTIQ+ demandaron por 30.400 detenidos-desaparecidos para visibilizar las víctimas del terrorismo de Estado de la comunidad. Asimismo, sobre el debate en torno a la cifra 30.000 detenidos-desaparecidos, véase el excelente trabajo de Emilio Crenzel (2025).

1976 significó “anuda[r] firmemente los cabos sueltos de las dos décadas anteriores” (Avellaneda, 1986: 14). El discurso “represivo-censorio” implicó una serie de principios doctrinarios y medidas en las cuales “se apoyan tanto la posibilidad de corregir el rumbo [de la cultura nacional] (una teoría para ordenar el caos) como la aplicación concreta del discurso (una práctica de la censura)” (Avellaneda, 1986: 28). La educación, la cultura y los medios masivos de comunicación fueron espacios estratégicos de disputa, de ahí la necesidad de los militares de controlarlos, de purgarlos de elementos y sujetos considerados indeseables y “peligrosos”. El control que las fuerzas armadas ejercieron sobre ellos respondía a los objetivos de disciplinar y anular las capacidades críticas e intelectuales de los ciudadanos y de clausurar los procesos de politización y modernización de la cultura propio de las décadas previas.

Un caso excepcional parece ser la caricatura política, que floreció no sin obstáculos, por supuesto, pero sí de manera sostenida hasta alcanzar su mayor esplendor y virulencia a comienzos de los años ochenta. En la década del sesenta, la clausura de *Tía Vicenta* en 1966 por parte del dictador Juan Carlos Onganía enmudeció al humor político. Recién en 1972, cuando la dictadura, en ese entonces bajo el gobierno del general Agustín Lanusse, estaba en retirada, el humor político se reactivó: primero, tíbiamente con *Hortensia* desde Córdoba y luego, con *Satiricón* y la nacionalización de la página de humor del diario *Clarín* desde Buenos Aires. Todos estos casos a su vez fueron expresión de la irrupción de una nueva generación de humoristas gráficos que encabezó una renovación estética y temática. Durante el tercer gobierno peronista, la sátira política fue feroz e irreverente y la respuesta fue la censura y la clausura de publicaciones satíricas (Burkart, 2017, 2013).

El golpe de estado de marzo de 1976, no privó de humor a los diarios, pero sí los dejó por varios días sin retratos caricaturescos y cerraron las principales publicaciones de humor gráfico, entre ellas *Satiricón* y *Mengano*. La caricatura volvió a las secciones de los diarios tímidamente y sobre el final de ese año resurgió el humor gráfico político con la reedición de *Tía Vicenta*. Sin embargo, fue a mediados de 1978 cuando esta recuperó su potencia satírica. La efervescencia social generada en torno al Campeonato Mundial de Fútbol y el hecho de que todas las miradas del mundo se posaran sobre el régimen militar fueron parte sustancial de sus condiciones de posibilidad. Fue en esa coyuntura que se publicaron las primeras caricaturas de Videla en el diario *Clarín* y apareció la revista *HUM*® abriendo una senda que no hizo más que expandirse y profundizarse durante los años siguientes. También a mediados de 1978 el actor cómico Tato Bores volvió a la televisión después de cuatro años de prohibición con *Tato para todos*, un ciclo que incluía la sección “Hola, señor presidente” en la cual mantenía una charla imaginaria con el presidente de la Nación.

No contamos con información generada por la dictadura que responda a la pregunta sobre por qué no hubo una prohibición total sobre el humor político, especialmente, aquel de carácter satírico. Pero, sí podemos esbozar algunas hipótesis. Una de ellas sostiene que es posible que las fuerzas armadas hayan tolerado la existencia de imágenes cómicas en su búsqueda por generar una sensación de “normalidad” en la población, especialmente, en medios considerados aliados y que hayan apelado a la autocensura entre sus productores y editores. También es probable que, preocupadas por la imagen internacional del régimen, advirtieran que permitir la circulación de ciertas publicaciones humorísticas les permitía argumentar que en el país había márgenes de libertad de expresión o que podían dar señales de distensión mientras creían poder controlar la producción y circulación humorística en los medios de comunicación masivos. Estas posibilidades abonaron cierta sospecha y una mirada funcionalista sobre el humor y lo cómico producido en dictadura por la cual se los concibe

como válvula de escape para sectores de la sociedad que sentían la opresión del régimen. Si bien es muy probable que las fuerzas armadas hayan tenido esos propósitos y que el humor y la comicidad hechos en dictadura haya contribuido a descomprimir la angustia y el agobio, creemos que estas explicaciones no son suficientes. Si esos fueron los cálculos de las autoridades nacionales, fallaron. La sociedad comenzó a descreer y a tomar distancia del régimen militar y sus propuestas de orden, y la distensión o la sublimación que la risa haya provocado no impidieron su reactivación, más bien la incentivaron.

En todo caso está claro que la caricatura y el humor gráfico pueden ser más que mero entretenimiento que libere tensiones: pueden erigirse en instrumento de práctica política de grupos más o menos determinados. En este caso, no se trata tanto del poder de injuriar que una caricatura satírica pueda tener sino más bien, como lo advirtió Ernst Gombrich (1998), de su capacidad de cohesionar a quienes ya están convencidos, a quienes ya forman parte de un colectivo, permitiéndoles establecer conexiones entre lo familiar y lo no familiar. El caricaturista produce metáforas visuales a partir de imágenes reconocidas y reconocibles, con las que juega, opina e interviene en el debate político y provoca la risa a partir de un pacto con sus lectores/espectadores (Malosetti Costa, 2002). Reírse de una caricatura es acordar, aunque sea por un instante, con los supuestos que formula y esa identificación colectiva se vuelve crucial cuando otros mecanismos de cohesión política están en suspenso u obturados. Pero, además, “Lo cómico no sólo se constituye sobre determinados horizontes de expectativas, sino que también puede contribuir a crearlos, identificándonos con aquellos que se ríen de los mismos chistes, separándonos de quienes no los entienden o se ofenden” (Burkart, Fraticelli y Palacios, 2025: 11). Así es que el caricaturista se convierte en un actor político al igual que el intelectual que lucha por el poder en el plano simbólico, pero con la particularidad que el primero ofrece un punto de vista cómico sobre los hechos y los sujetos sociales.

Asimismo, la caricatura política tiene una singularidad: se trata de una imagen que oscila entre la fugacidad y su perdurabilidad. Por un lado, es una de las expresiones cómicas más ligada al tiempo y al lugar de su producción, convirtiendo al humorista en un cronista voluntario o involuntario de la época y a su obra en algo que, con otras coordenadas temporales, geográficas o sociopolíticas, es necesario explicar, describir y contextualizar para que adquiera sentido y resalte lo que no surge a primera vista. Por otro lado, y en aparente contradicción, una buena caricatura puede “ofrecer de una fisonomía, una interpretación que nunca podemos olvidar y que la víctima parecerá acarrear siempre, como un embrujado” (Gombrich, 2002: 291). En efecto, la caricatura estigmatiza, crea y promueve estereotipos, como la asociación de Onganía con una morsa o la del presidente Arturo Illia con una tortuga que se fijaron en la memoria de la clase media urbana argentina por varias generaciones. Se trata de un registro creado a partir de una síntesis visual cómica que debido a la mediatización se ofrece de manera fácil, ágil y cotidiana para generar explicaciones sintéticas de eventos sociopolíticos complejos. En resumen, la caricatura “nos interpela al instante y nos pone frente a realidades maniqueas, donde las zonas grises, las complejidades y los matices del mundo político y social no tienen cabida” (Gárate Chateau, 2023: 29).

A lo largo del siglo XX se hizo habitual en la prensa diaria y periódica la inclusión de caricaturas satíricas o laudatorias. Las lecturas de esas imágenes están condicionadas por el medio de prensa que le sirve de soporte y este también transforma a su autor individual en un autor social porque, como explica Oscar Steimberg (2013), la especificidad del humor gráfico es que su autor no se encuentra de manera presencial y el dibujo cómico o humorístico se articula con otros textos e imágenes de la publicación que en tanto contexto-soporte generan un efecto de enunciación institucional determinado. Es más, es el “cotidiano y repetido

emplazamiento de género (con sus metatextos) del dibujo de humor impreso, lo que presupone de un enunciador-operador que cumple con un rol socialmente definido, limitado y previsible” (Steimberg, 2013: 180). En un medio de prensa, la enunciación del humorista como autor social se confunde con un segmento sociocultural definido con quien comparte un modo de hacer, una manera de intercambiar información o de sufrir y comentar los problemas políticos. Este grupo o segmento sociocultural puede ser una fracción de clase o sector profesional, una generación o un grupo etario, una corriente político-partidaria, intelectual, artística o literaria (Steimberg, 2013: 182-183). Por eso mismo, en términos metodológicos es importante identificar las características del soporte de prensa en el cual las caricaturas y viñetas se publican y a su lector ideal, es decir, al destinatario de su mensaje ético-político. Dicho de otro modo, una caricatura o viñeta cómica podría tener otros significados y lecturas y otras potencialidades si se publicara en otro medio de prensa o de manera despojada como suele suceder cuando se compilan en antologías.

A partir de todo lo expuesto, en este artículo nos proponemos analizar el despliegue que tuvo la caricatura política durante el régimen militar a partir de la obra y trayectoria de los dibujantes más prestigiosos de aquel entonces: Landrú, Sábat y Cascioli, y de la relación con el medio de prensa que funcionó como soporte de sus creaciones: *Tía Vicenta* (1976-1979), el diario *Clarín* y *HUM*®, respectivamente. Para ello vamos a presentar las trayectorias y las características distintivas del trazo de cada uno de estos caricaturistas, caracterizar los medios de prensa que fueron soporte de sus imágenes y su relación con la dictadura militar, y, por último, las representaciones plasmadas en las imágenes cómicas y su relación con la censura.

En la cima del humor gráfico: trayectorias, soportes, trazos y tipos de risas

En la Argentina, a lo largo del siglo XX, el humor gráfico y la caricatura se consolidaron como parte del periodismo gráfico: además de una rica tradición de revistas satíricas y humorísticas, las publicaciones de interés general o aquellas dedicadas a temas específicos tuvieron sus secciones de humor, tiras cómicas o sus caricaturas en tapa. Los diarios no quedaron ajenos al fenómeno y en ellos se desarrolló la viñeta o caricatura editorial que operaban sobre la agenda política, muchas veces poniendo en entredicho la realidad de la vida cotidiana. Se hizo habitual que los lectores modelaran sus opiniones políticas, se inscribieran en tradiciones políticas y se formaran en una cultura política no solo a partir de las lecturas de análisis políticos y notas editoriales serias sino también a partir de sentirse interpelados por las expresiones cómicas y humorísticas que les ofrecían puntos de vista absurdos y ridículos que les generaban risa. Si bien la historia del humor gráfico suele recordar a los humoristas consagrados y más prolíficos en dicho arte, hay que ver los equipos de redacción de las revistas de humor y las listas de sus colaboradores para constatar el gran semillero de dibujantes humorísticos e historietísticos que tuvo la Argentina a lo largo del siglo XX.

A fines de los años setenta, coexistían dos generaciones³ prolíficas de dibujantes humorísticos que compartían y se disputaban los espacios de prestigio y consagración en los cuales publicar en el campo periodístico y del humor gráfico. Entre ellos, sobresalían tres caricaturistas políticos, reconocidos por sus firmas y capital simbólico acumulado: Landrú,

³ El concepto generación tiene larga tradición y debate dentro de las ciencias sociales y humanas, como reseñó Urresti (2002: 93-94). En este caso nos referimos a quienes coinciden en el tiempo y comparten un principio de formación e ingreso en el oficio basado en un repertorio común de experiencias educativas, profesionales y políticas.

Sábat y Cascioli⁴. Landrú representaba la generación de los años veinte que había comenzado a publicar a mediados de los años cuarenta, bajo la primera presidencia de Juan Perón, como también lo eran Carlos Garaycochea, Kalondi, Miguel Brascó y Quino. La siguiente generación, los nacidos en los años treinta, se acercaron al oficio en los años sesenta, cuando el peronismo estaba proscripto y se expandía la economía gracias al modelo desarrollista de industrialización. Aquí estaban Sábat y Cascioli.

Landrú nació como Juan Carlos Colombres en Buenos Aires en 1923. Ya desde niño dibujaba y escribía exponiendo una imaginación singular. Estudio dos años de arquitectura y trabajó como empleado judicial hasta 1953 cuando pudo ganarse la vida con el humor gráfico. Su primera viñeta cómica la publicó en *Don Fulgencio*, la revista de Lino Palacio (1903-1984), en 1945, al año siguiente se inició en el humor gráfico político en *Cascabel*, revista que asumió una fuerte posición antiperonista. Luego colaboró con la revista *Vea y Lea* hasta que, en 1957, lanzó su propia publicación, *Tía Vicenta*, con la cual se consagró. *Tía Vicenta* fue una publicación humorística innovadora que expresó la modernización cultural promovida por el desarrollismo frondizista y la proscripción del peronismo, y como dijimos, fue clausurada en 1966 por el dictador Onganía⁵. Tras su clausura, Landrú intentó refluirla bajo otros nombres –*María Belén*, *Tío Landrú*– pero no tuvo éxito. Al mismo tiempo, publicó en revistas de interés general y, en marzo de 1972, se sumó al *staff* de *Clarín* donde publicó en el cuerpo del diario, y luego, en algunos de sus suplementos hasta 2007. En 1971, recibió el Premio Maria Moors Cabot que otorga la Escuela de Periodismo de la Universidad de Columbia, Estados Unidos; y en 1976, mientras seguía colaborando con *Clarín*, relanzó a *Tía Vicenta*, que se editó hasta 1979.

Hermenegildo Sábat nació en 1933 en Montevideo, Uruguay. Proveniente de una familia de artistas plásticos, Sábat publicó su primer trabajo a los quince años en el diario *Acción* de Montevideo, luego, trabajó como fotógrafo, ilustrador y periodista y colaboró con las publicaciones uruguayas como *Marcha*, *Lunes* y *Reporte*. En 1966 se instaló en Buenos Aires y participó de la revista *Primera Plana*, cuando esta estuvo bajo la gestión de Ramiro de Casasbellas. Su consagración se produjo en 1971 por su trabajo para el diario *La Opinión* de Jacobo Timerman (1923-1999)⁶. En 1973, dejó *La Opinión* y se incorporó al diario *Clarín*, donde publicó hasta su fallecimiento en octubre de 2018. Sábat colaboraba con otros medios nacionales y extranjeros, y como artista plástico publicó varios libros con retratos de músicos. En 1988, recibió también el premio Maria Moors Cabot.

En 1936, nació Andrés Cascioli en el seno de una familia obrera en Avellaneda, provincia de Buenos Aires. Allí comenzó a estudiar Bellas Artes y luego continuó sus estudios en la Escuela Agencia de Rodolfo Krasnopolski (Califa, 2006) y en la Escuela Panamericana de Artes (Igal, 2013). En los años sesenta tuvo unos emprendimientos editoriales pequeños vinculados a la historieta y trabajó como dibujante para una agencia de publicidad. En 1972, junto con Oskar Blotta (1941), fundó la revista *Satiricón*, fue su director de arte y a partir del sexto número ilustró la mayoría de sus tapas. En 1974, la revista fue clausurada y, en su lugar, Cascioli lanzó *Chaupinela* que debió cerrar en noviembre de 1975 por un conflicto con la presidente María Estela Martínez de Perón. Si bien *Satiricón* fue un

⁴ Otro eximio caricaturista fue Sergio Izquierdo Brown, pero no publicó de manera continua como los ya mencionados.

⁵ Sobre *Tía Vicenta* y sobre Landrú en estos años véase Gandolfo, Amadeo (2013, 2014).

⁶ Sábat recuerda que Timerman no estaba convencido con trabajo gráfico pero cambió su parecer gracias a un largo artículo de Robert Cox en *The Buenos Aires Herald*. Cox al dar cuenta de la aparición de *La Opinión*, señaló el parecido al diario francés *Le Monde* de París y la ausencia de fotografías, y agregó entre paréntesis “(Y teniendo a Sábat, ¿para qué necesitan fotografías?). Esa frase cambió mi vida” (Calvo, 2017).

gran éxito, la consagración definitiva de Cascioli se produjo con la revista *HUM*® que se editó entre 1978 y 1999 y la editorial Ediciones de la Urraca que editó varias publicaciones: *HUMI*, *Fierro*, *SuperHUM*®, *SexHUM*®, *El Periodista de Buenos Aires*, entre otras. Es decir, Cascioli además de dibujante, fue editor y empresario. Tras el cierre de *HUM*®, Cascioli armó el proyecto y el equipo de trabajo para la edición argentina de la revista *Rolling Stone* y editó sus primeros números. Falleció en junio de 2009.

Landrú, Sábat y Cascioli se destacaron, cada uno, por su trazo único, por recurrir a diferentes recursos del humor y por establecer una particular relación entre texto e imagen. A mediados de los años cincuenta, Landrú innovó con el despliegue de un humor absurdo que estéticamente parecía ingenuo, incluso infantil, tributario del dibujante rumano Saul Steinberg (1914-1999) y que en Argentina lo tuvo entre sus mayores exponentes junto a Oski (Oscar Conti, 1914-1979). En los años setenta, este tipo de humor había dejado de ser una novedad, pero lo siguió abonando hasta su retiro en 2007. La obra de Landrú se caracterizó por incorporar la caricatura personal a la viñeta humorística (*cartoon*). Este aspecto técnico implica una relación texto-imagen singular en la cual el efecto cómico no está únicamente dado por el dibujo, que exagera los rasgos del caricaturizado o apela a su animalización, sino también por el texto que, en forma de diálogo, acompaña a esa imagen. Es decir, la caricatura está al servicio del chiste.

En las antípodas de Landrú, se encuentra Sábat, en cuya obra la imagen es la protagonista y la palabra está ausente, aunque los editores del diario le hayan agregado leyendas con los nombres de los retratados. El estilo de Sábat también se distancia del de Landrú, siendo más suelto y experimental en su trazo. Sábat se destacó por una sensibilidad casi surrealista que capta gestos y detalles invisibles para el común de las personas: los personajes retratados tenían alas en la espalda, cornamentas faunescas en la frente o sus pies dirigirse en sentido contrario al que lo hace el torso. También jugaba a registrar presencias no percibidas por la mirada normal haciendo posible que el retratado se encuentre con un niño, con Carlos Gardel o con Discepolín, o experimente situaciones incómodas como estar bajo una lluvia de tijeras o bajo la mirada parca y vigilante de un impertérito Humphrey Bogart. La ausencia de palabras y la negativa de Sábat a explicitar algún significado a esos elementos que incorpora a sus dibujos hicieron a su obra críptica tanto para el censor como para el lector medio de un diario masivo como era *Clarín*.

Las caricaturas de Cascioli, a diferencia de las de Sábat y de las de Landrú, tenían una línea bien definida e intensos colores que, abarrotados, reforzaban la potencia del dibujo al aparecer sobre fondo blanco. Tributarias de Abel Ianiro (1919-1962), eran “reconstrucciones barrocas” (Abós, 2006: 7), de estilo figurativo. Estas imágenes tampoco tenían diálogos, en algunos casos, contaban con un título que ampliaba o limitaba sus posibles lecturas. Cascioli se destacó por el ingenio para encontrar metáforas burlonas en imágenes que remitían al repertorio iconográfico de la cultura popular y masiva autorizada por el régimen militar. Resignificó en clave de sátira política palabras, gestos y símbolos asociados, por un lado, a la cultura masiva que formaba parte de la cotidianidad de los lectores y, por otro, a personajes públicos cuyas imágenes circulaban por los medios de comunicación; y fue sumamente eficaz en las síntesis visuales que propuso. Asimismo, el uso del color sobre el fondo blanco hizo que las tapas de sus publicaciones sobresalieran en los puestos de venta de diarios y revistas, donde predominaba el blanco y negro para los primeros y las fotografías con fondos oscuros para los segundos.

Las caricaturas de Cascioli se diferencian de las de Landrú y de las de Sábat por el medio en que fueron publicadas y el lugar que ocuparon en el contrato de lectura de este. Tanto las imágenes de Cascioli como de Landrú fueron tapa de las revistas de humor gráfico que ellos mismos editaron, es decir, ocupaban un espacio de privilegio en tanto eran el primer punto de contacto con el lector, llamaban la atención e invitaban a la lectura a la vez que transmitían la identidad de la publicación. Además, tuvieron a favor, publicarse a color. En cambio, las caricaturas de Sábat se publicaban en el cuerpo del diario, un medio de prensa "serio" y solemne cuya finalidad última era informar antes que provocar risa. Las caricaturas de Sábat editorializaban y funcionaban como acotados oasis de distensión. Se trataban de imágenes en blanco y negro —el color aún no había llegado a los diarios—, que aparecían en medio de extensas notas periodísticas. Las caricaturas se alternaban, por un lado, con los *cartoons* de Landrú en las secciones Política, Economía e Internacionales del diario y, a partir de 1981, acompañaron la columna "Panorama Político" que escribían los principales periodistas del matutino. Por otro lado, se intercalaban con fotografías, las cuales entre 1976 y 1980 fueron pocas y en general eran retratos solemnes de las autoridades militares.



Imagen 1. Sábat, *Clarín*, abril de 1976.

El matutino, fundado por Roberto Noble en 1945, estaba adscripto al ideario político del desarrollismo desde fines de la década de 1950. A mediados de los años 1970, a su vez se había convertido en referente de la clase media urbana al detentar la mayor tirada a nivel nacional (Borrelli, 2010; Levin, 2013; Iturralde, 2016). En marzo de 1976, *Clarín* consideró inevitable al golpe de Estado, respaldó la restauración del “orden” y a Videla como la persona indicada para tal empresa debido a su “moderación” (*Clarín*, 24/03/1981); y se mostró anuente con la necesidad de refundar la sociedad argentina, aunque a través de “soluciones desarrollistas” (Borrelli, 2010). *Clarín* ejerció un rol de “juez crítico” a partir del momento en que “el ministro no dejó dudas sobre su política en perjuicio de la pequeña y mediana industria y la entrada en un modelo de ‘valorización financiera’” (Borrelli, 2010: 4). No obstante, asumir esta postura crítica con respecto a la política económica de la dictadura militar no impidió que en 1977 se asociara al Estado, junto a los diarios *La Nación* y *La Razón*, para producir de forma monopólica papel de diario en Papel Prensa S.A. La alianza entre *Clarín* y el desarrollismo se disolvió a comienzos de 1982.

Asimismo, durante la dictadura, *Clarín* se caracterizó por “el vaciamiento de vida de las secciones duras del diario” (Blaustein, 1998: 33), en cambio tuvieron más sustancia y dinamismo la sección Deportes, Espectáculos y su famoso suplemento Cultura y Nación, en el cual, en agosto de 1979, María Elena Walsh publicó su carta “Desventuras en el País-Jardín-de-Infantes”. También la sección de humor y las viñetas publicadas en el cuerpo del diario mantuvieron una autonomía relativa con respecto a la política editorial del diario, como lo demostró Florencia Levín (2013). En 1980, su revista dominical sumó entre sus colaboradores a Quino (Joaquín Lavado, 1932-2020) quien colaboró con una viñeta publicada a página entera.

A partir de mediados de 1978, *Clarín* comenzó a publicar información referida a las presiones externas por la violación de los derechos humanos (Blaustein, 1998) y realizó “el primer reclamo público sobre las desapariciones en un editorial titulado ‘Los derechos humanos’, el cual expresó la tensión entre mantener el aval absoluto al relato oficial y cuestionar las cada vez más evidentes violaciones a los derechos humanos cometidas por el gobierno” (Iturralde, 2016: 235). El diario combinó miradas críticas con apoyos expresos. En 1979 por ejemplo organizó una celebración al cumplirse un año de la obtención del Campeonato Mundial de Fútbol y publicó fotos de su directora con las autoridades nacionales pero también publicó “El país jardín-de-infantes” de María Elena Walsh. Una nota de opinión en la cual la famosa cantautora, si bien reconocía el accionar de las fuerzas armadas en la “lucha antisubversiva”, denunciaba la infantilización de la sociedad a partir de la censura y reclamaba por su fin. En 1982, durante la Guerra de Malvinas, la línea editorial del matutino se enroló detrás del entusiasmo patriótico que despertó la “recuperación” de las islas. Se hizo eco y a la vez contribuyó a la producción del nacionalismo triunfalista y a la creación de un consenso nacional que otorgaba a la intervención todos los elementos de una guerra justa (Iturralde, 2016).

El 18 de julio de 1976, a diez años de su clausura, reapareció *Tía Vicenta* como suplemento semanal del diario *Prensa Libre*, versión en castellano del matutino alemán *Freie Presse* y con el número 370, continuando la numeración de su edición anterior. Su formato consistía en unas 16 páginas de 22 x 28,5 cm., plegadas y sin costura, en papel de poco gramaje, a dos tintas, especialmente, en la tapa. Era una versión económica y reducida de la vieja *Tía Vicenta*: recuperaba su estética sin incorporar ninguna innovación estilística ni temática. La nueva *Tía Vicenta* carecía de publicidad y, en ella, Landrú era la figura central, a él pertenecía la mayoría de los *cartoons* y textos, aunque contó con la colaboración de

humoristas como Faruk, Vilar, Andrey y los periodistas Marcos Martínez, Póstumo Leonato (Luis Justo) y Ácido Nítrico (Norberto Firpo); Marina Christophersen fue la jefa de redacción (Vázquez Lucio, 1987). Al poco tiempo, el cierre del diario llevó al fin de esta experiencia. Pero, el 4 de noviembre de 1977, *Tía Vicenta* inició propiamente una nueva etapa como revista semanal: volvió la cuenta a uno y recuperó su tradicional formato tabloide 28 x 34,5 cm. Sus tapas siguieron siendo a dos tintas, aumentó la cantidad de páginas a 24, mejoró la calidad del papel y sumó publicidad y nuevos colaboradores. *Tía Vicenta* tuvo un *staff* fijo reducido y muchos colaboradores ocasionales.

La reaparición de *Tía Vicenta* significó el regreso del humor político. *Tía Vicenta* se definió, en un juego irónico con las metáforas biologicistas y médicas de los militares, como “la revista del humor sanito”. Inicialmente, hizo humor político pero sin caricaturas personales de los militares. Los retratos de las autoridades castrenses aparecieron recién a mediados de 1978, cuando la revista también cambió su formato por uno magazine para competir con HUM® (Burkart, 2017). En *Tía Vicenta*, el humor político se combinó con el humor costumbrista y con el humor negro. A diferencia de su experiencia con la anterior dictadura, Landrú no tuvo problemas con la censura porteña ni con las autoridades de la dictadura militar a pesar de que éstas eran la materia prima de sus chistes gráficos y textos cómicos. Las relaciones cordiales que Landrú mantenía con los altos funcionarios militares así como con la tecnocracia liberal, con la cual compartía la misma extracción socio-económica, en esta ocasión, le otorgaron inmunidad aunque no pudo evitar ocasionales protestas de algún funcionario que se sentía ofendido por sus caricaturas (Levín, 2013).

Tía Vicenta fue una revista estrictamente humorística, es decir, se reía de otros y de sí misma. Su propuesta se basaba en “el disparate, la falta de solemnidad, ya se tratase de la política o de los hábitos sociales” (Russo y Landrú, 1993: 23). En cierto modo Landrú cumplió el papel de bufón de las clases dominantes al cual se le permitían ciertas licencias. En complicidad con las autoridades, *Tía Vicenta* ironizaba sobre las tareas aún pendientes y sobre el rumbo de la economía, sus consecuencias sociales y sus responsables. También se reía de las denuncias por las violaciones a los derechos humanos, cuestionando su relevancia. La amplitud de los temas de su comicidad se basaba en la definición de humor defendida por Landrú, para quien “El profesional debe realizar la caricatura política no como militancia partidaria, sino con el fin exclusivo de hacer reír al lector, pese a quien pese” (en Vázquez Lucio, 1987: 248), y agrega “siempre descreí del humor oficialista. Pienso que el humor es necesariamente crítico, y si es oficialista fracasa. (...) Yo no hago chistes *ni a favor ni en contra*, hago chistes *sobre*, reconociendo siempre los costados críticos como una condición indispensable de su eficacia” (Russo y Landrú, 1993: 20). *Tía Vicenta* no logró el mismo éxito que en los años cincuenta y sesenta. Según Sasturain se trató de una “lavadísima *Tía Vicenta* [y] de un Landrú blandito” (1995: 22).

Mientras Landrú se esforzaba por conquistar más lectores para *Tía Vicenta*, apareció HUM® a hacerle competencia. Según Cascioli, Landrú intentó impedir que su revista saliera: mientras esta era aún un proyecto, le advirtió que el ministro del Interior, general Albano Harguindeguy, no toleraría una publicación parecida a *Satiricón* o *Chaupinela* (H n° 221, jun. 1988: 60). HUM® fue lanzada en junio de 1978 en medio del Campeonato Mundial de Fútbol. A fines de 1979, mientras *Tía Vicenta* cerraba definitivamente HUM® publicaba en tapa la primera caricatura de Videla. Durante los años de la dictadura militar, la revista de Cascioli atravesó un proceso de transformación por el cual pasó de ser una revista de humor gráfico a convertirse, en aparente paradoja, en una revista satírica seria y políticamente comprometida (Burkart, 2017). HUM® desbordó los límites que le imponía su género y, al

hacerlo desde un sentido crítico, se transformó en un prestigioso espacio mediático cuya relevancia consistió en colocar a la cultura en un lugar políticamente central entre las estrategias de disidencia y oposición a la dictadura militar. La revista se politizó y usó lo cómico como un arma para desenmascarar los proyectos de orden que los militares y civiles a ellos aliados intentaron imponer. También, desplegando un aspecto serio, aunque no solemne, contribuyó a recuperar el campo de la gran producción cultural a partir de estructurar sentimientos sociales dispersos en una posición en el campo alternativa a la dominante.

Cascioli y varios de los humoristas y periodistas que participaron en la revista habían integrado emprendimientos editoriales que habían sido clausurados por el gobierno peronista y durante la dictadura militar como *Satiricón* en 1974 y 1976, *Chaupinela* en 1975 y *El Ratón de Occidente* en 1977. Cascioli, como Sábat y Landrú, no podía ser definido como peronista y este hecho seguramente también fue valorado por las autoridades militares al permitirle editar su flamante publicación. A diferencia de *Tía Vicenta* que buscaba recuperar la vieja fama, *HUM®* en su primer número llamó a olvidar a sus antecesoras. Era una estrategia para evitar la censura y como parte de la percepción de que había que pensar para después con respecto a la dictadura, no obstante, el producto que se ofrecía, con las caricaturas de tapa, el estilo gráfico, cierto sentido crítico y el equipo de colaboradores, remitía indefectiblemente a las experiencias editoriales pasadas y se contraponía a dichas advertencias.

Cascioli y sus colaboradores más cercanos: Tomás Sanz, humorista gráfico y jefe de redacción, y Alfredo Grondona White, habían advertido que no estaban dadas las condiciones para una publicación de humor político independiente y por eso su nombre, explica Juan Sasturain sugería “algo así como: ‘fíjense, somos esto, sólo esto y no mordemos, tenemos patente, chapa, registro de humoristas’” (1995: 23). Asimismo, habían decidido “‘peinar’ bastante las notas, cuidándonos de alguna posible clausura” (H n° 221, jun. 1988: 60). También evitaron hacer referencia a la Iglesia católica –lo cual había motivado el secuestro y las agresiones que recibió el director de la franquicia argentina de *MAD* en febrero de 1978– y a cuestiones sexuales para que la revista no fuera calificada de “inmoral” por pornográfica, lo que podría implicar la clausura. La experiencia ya acumulada con *Satiricón* y *Chaupinela* les había enseñado que frente a la censura legal era más fácil defender y conseguir adhesiones para una publicación política que para una calificada de pornográfica. Y se evitó desafiar abiertamente al régimen, había un reconocimiento tácito de que éste no estaba dispuesto a tolerar críticas directas y mucho menos la denuncia de las atrocidades represivas. Sabían que quienes se habían atrevido a hacerlo lo habían pagado con el exilio, la cárcel o hasta con la vida. El hecho de que similar destino también tuvieron quienes se habían mostrado más conformistas, dejaba en evidencia que los límites y las reglas no eran claros.

A diferencia de *Tía Vicenta*, *HUM®* fue una revista satírica, es decir, usó lo cómico como un arma contra un enemigo, no se rio de sí misma, tuvo límites y una fuerte impronta moral. No promovió la burla a la inteligencia, salvo cuando ésta se presentaba elitista y soberbia, y tampoco al compromiso ni a la buena conciencia. *HUM®* construyó un enunciador serio, pero no solemne, que no se reía por cualquier cosa sino del enemigo blanco de su sátira. Hasta 1981, *HUM®* combinó experimentación y audacia en la definición de su contrato de lectura con un fuerte predominio del humor satírico, negro y costumbrista. Entre 1981 y 1983, *HUM®* se consolidó en el campo cultural, mediático y político, intensificó la sátira, se politizó explícitamente y fue un éxito en ventas.

La dictadura en caricaturas

Tras el fin del humor irreverente y crítico, entre 1976 y 1977 se editaron revistas que, con la excepción de *Tía Vicenta*, se caracterizaron por replegarse en un humor costumbrista lavado y anodino que derivó en su fracaso comercial. Para *Clarín* la situación fue distinta. El diario siguió publicando su página de humor en la contratapa y los humoristas mantuvieron sus fuentes de trabajo y, en el cuerpo del diario, las viñetas de Landrú también continuaron. En cambio, el retrato caricaturesco fue interrumpido y su retorno fue tímido sin un recorrido lineal. La primera caricatura personal fue de Guillermo Bravo, flamante Secretario de Comercio, obra de Sábat y se publicó el 7 de abril de 1976. Al día siguiente, se publicó una de Mario Cárdenas Madariaga, secretario de Agricultura y Ganadería, y el 9 de abril, la primera caricatura del ministro de economía, José A. Martínez de Hoz. En poco tiempo la galería de personajes se fue ampliando con caricaturas de otros funcionarios de segunda línea del ministerio de economía y con los militares que ocupaban los ministerios de Trabajo, del Interior, de Educación, la intendencia de la ciudad de Buenos Aires y la gobernación de las provincias. Si bien no fueron caricaturas satíricas, esta apertura inicial fue clausurada y en 1977 apenas hubo caricaturas de funcionarios civiles de segunda línea.

Fue a mediados de 1978 cuando se produjo un punto de inflexión: a partir de esa fecha el presidente *de facto*, general Jorge R. Videla, comenzó a ser caricaturizado. El primero en hacerlo fue Sábat y le siguió Landrú. *HUM®*, que recién aparecía esperó a consolidarse en el mercado y en el campo del humor gráfico y recién publicó caricaturas de Videla en 1979. Una segunda distensión ocurrió en 1981, cuando el general Roberto Viola asumió la presidencia de la Nación que le dio a la caricatura un nuevo impulso. Sin embargo, el momento de mayor esplendor y despliegue de la caricatura como arma de combate simbólico fue durante la transición a la democracia, iniciada después de la derrota en la Guerra de Malvinas.

Martínez de Hoz, el blanco predilecto de la sátira

Sin duda Martínez de Hoz fue la figura de la dictadura militar más caricaturizada durante la vigencia de la misma. Sin contar con el beneplácito de toda la jerarquía castrense ni siquiera de todos los liberales (Canelo, 2008), “la cuestión económica se discutió abiertamente casi desde el inicio del Proceso, tanto dentro del gobierno como en el mundo empresarial e incluso, aunque en menor medida, en los partidos y los medios masivos de comunicación” (Novaro y Palermo, 2003: 57-58). La crítica se vio facilitada por el hecho de que el ministro de economía y su equipo eran civiles y no militares, se trataba del área de gobierno que había quedado para sus aliados civiles y, por lo tanto, fuera del reparto equitativo de cargos que habían hecho las tres armadas al asumir el poder. Estos aspectos y el amplio y temprano rechazo a su política resultaron decisivos para convertir al ministro en el blanco predilecto de los caricaturistas.

No obstante el hecho de que el ministro fuera un blanco “fácil”, las primeras caricaturas de Martínez de Hoz no sobresalen por su agresividad sino por el desafío mismo que su publicación representaba. A través de ellas dibujantes y editores fueron tanteando lo que se podía y no se podía hacer bajo el régimen militar. La primera caricatura de Martínez de Hoz fue realizada por Sábat y se publicó en *Clarín* a quince días de producido el Golpe, alude al anuncio del plan económico del autoproclamado “Proceso de Reorganización Nacional”: Martínez de Hoz, serio, con su largo y delgado cuello y sus enormes orejas, está ante una tarima gesticulando con sus dedos mientras eleva su ceja izquierda. A un costado, el niño fetiche de Sábat en aquellos años lo toca con una varita mágica cargada de electricidad (*Clarín*, 09/04/1976). La imagen representa el entusiasmo inicial que generó el plan económico del ministro (Imagen 2).

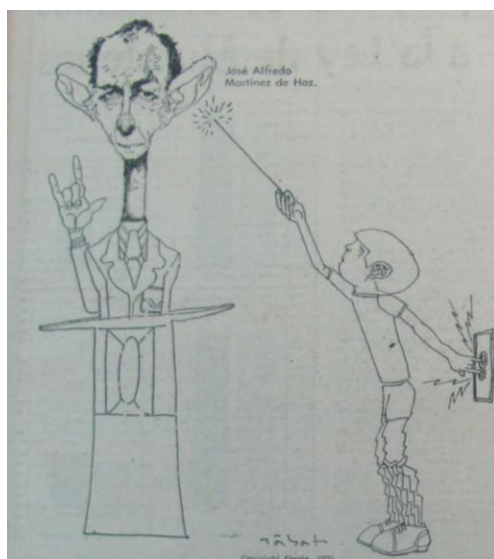


Imagen 2. Sábata, *Clarín* 9 de abril de 1976 (izq.).

En *Tía Vicenta*, la primera caricatura de Martínez de Hoz realizada por Landrú de la cual tenemos registro es de diciembre de 1976⁷, cuando ya había cierta disconformidad con el rumbo de la economía. La imagen expone a un apesadumbrado Martínez de Hoz en la playa y de traje de baño, la señora gorda, personaje clásico de Landrú y encarnación del sentido común: le advierte: “No se meta, doctor Martínez de Hoz. Hoy hay mar de Fondo Monetario Internacional” (TV n° 389, dic. 1976) (Imagen 3). Los rasgos físicos del ministro son ridículamente exagerados: sus orejas, su largo y delgado cuello, su cabeza y su delgadez. Más allá de la deformación tampoco hay un trasfondo agresivo, el chiste es un juego de palabras que alude a una advertencia amigable ante el peligro de un mayor endeudamiento externo del país. Sin embargo, al igual que en *Clarín*, con el tiempo y a medida que la crisis económica no se resolvía, las caricaturas se fueron tornando más críticas. En efecto, las realizadas por Sábata para *Clarín* entre 1976 y 1978 y por Landrú para *Tía Vicenta* revelaban el rápido desencantamiento que generó el ministro y su política económica. El trazo de los dibujantes se fue soltando y fue adquiriendo rasgos más agresivos: las orejas de Martínez de Hoz se vuelven más grandes, sus ojos más ojerosos y su cuello más largo y retorcido.

⁷ No ha sido posible conseguir la colección completa de la revista *Tía Vicenta* y aún más difícil ha sido dar con los ejemplares que fueron suplemento del *Freie Presse*.

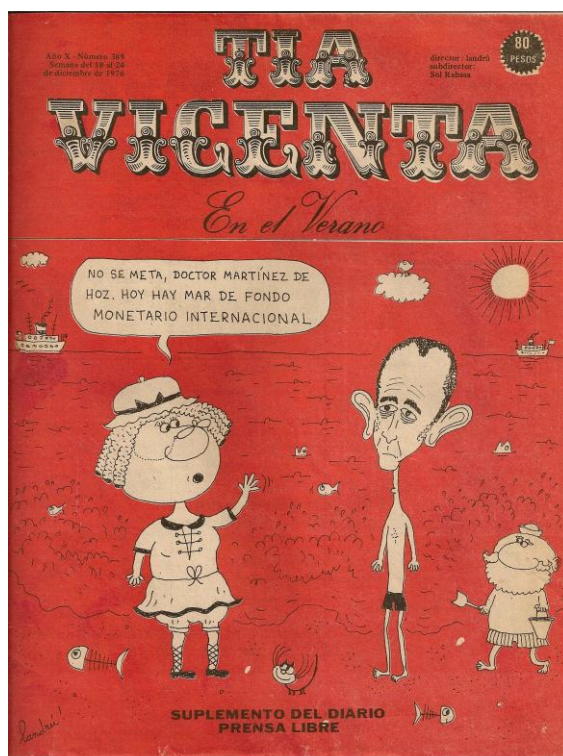


Imagen 3. Landrú, *Tía Vicenta* n° 389, diciembre de 1976.

En *HUM*®, las alusiones al ministro estuvieron desde la portada del primer número. La imagen, realizada por Cascioli, era una hibridación visual entre César Menotti, director técnico de la selección nacional de fútbol, y Martínez de Hoz, los dos civiles en los cuales las fuerzas armadas habían depositado sus más elevadas expectativas para llevar a cabo dos de sus proyectos más inmediatos: la obtención del Campeonato Mundial de Fútbol y la transformación de la economía. Surgió así “Menotti de Hoz” que posaba para los fotógrafos y las cámaras de televisión, y a quien se le adjudicó la frase “El Mundial se hace cueste lo que cueste” (*H* n° 1, jun. 1978). El ceño fruncido, la mirada de reojo y el gesto de acariciarse sutilmente un mechón de cabello lo hacían irradiar aires de altivez y arrogancia, como quien se siente superior. Y por qué no sentirse así si, como sugería la frase, contaba con las garantías totales de Videla para realizar sus objetivos. “Menotti de Hoz” representaba a quienes no tolerarían obstáculos a los proyectos del régimen militar y si los hubiera, serían hechos a un lado también “cueste lo que cueste”. Esta edición fue censurada por la Municipalidad de la Ciudad bajo el rótulo de “exhibición limitada” (BOM n° 15.792, 13/06/1978) por el cual no podía exhibirse la portada en los escaparates exteriores de los puestos de diarios. Además, Cascioli tuvo que defender su proyecto editorial frente a la comisión de moralidad que funcionaba en el Centro Cultura General San Martín. Ese primer número, que no pudo exhibir la caricatura, vendió 22.478 ejemplares (Matallana, 1999).

La primera caricatura de tapa protagonizada por Martínez de Hoz en *HUM*® es de enero de 1979. El ministro huye desesperada y ridículamente de las fauces de la inflación, representada por el tiburón asesino de la película *Jaws 2* de Steven Spielberg (*H* n° 8, ene. 1979). La idea de caos que en 1976 había servido de excusa para legitimar al golpe de Estado y al programa económico patrocinado por el ministro era resignificada. En 1979, el caos no estaba asociado al gobierno peronista depuesto sino a la dictadura militar. No obstante esta cuestión, el poder de la imagen quedaba matizado por la representación del ministro como víctima más que como responsable de la inflación y así, de la situación caótica. Pero Cascioli no fue el único que apeló a la metáfora del caos ni al *film* estadounidense. En *Tía Vicenta* una

caricatura de Landrú muestra al ministro pedir desesperadamente: “¡\$O\$! ¡\$O\$!” mientras se ahoga en el mar ante la mirada de dos impávidos bañistas (TV n° 63, ene. 1979). Pero, lo más llamativo fue que unas semanas antes que saliera el número de *HUM*® antes mencionado, *Clarín* había publicado una caricatura de Sábat muy parecida. En ella, Martínez de Hoz está en un estrado dando un discurso y por detrás se le viene encima el gran tiburón (*Clarín*, 21/12/1978). Ante la semejanza entre ambas imágenes la revista *HUM*® se vio compelida a dar su versión de lo sucedido⁸ “porque es el único medio que tenemos para conservar nuestra amistad con el maestro Sábat” (*H* n° 8, ene. 1979: 11).



Imagen 4. Cascioli, *HUM*® n° 8, enero 1979 (izq.) y Sábat, *Clarín*, 21 de diciembre de 1978 (der.)

La semejanza entre estas dos caricaturas nos permite ejemplificar la diferencia de poder y eficacia de representaciones parecidas pero materializadas de distinto modo (imagen 4). Los llamativos colores y la centralidad que significa estar en tapa le imprimen un *plus* a la imagen de Cascioli que carece la de Sábat, cuyo efecto está matizado por el blanco y negro y por estar rodeada de texto en una página interna del diario. Sin estar a la vanguardia de la crítica, es más ninguna caricatura lo estaba, Cascioli lograba que sus caricaturas no pasaran desapercibidas.

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

⁸ Según *HUM*® cuando se publicó la caricatura de Sábat, la de Cascioli ya estaba en la imprenta (*H* n° 8, ene. 1979: 11).

afición de Martínez de Hoz por ese deporte y sus safaris por África eran de público conocimiento y los humoristas, no sólo Landrú, encontraron allí materia prima para sus chistes. Landrú retrató al ministro vestido con traje de caza, apuntando con un arma al referente del desarrollismo, Rogelio Frigerio, quien aparece con cuerpo de tapir (TV n° 66, feb. 1979). La contratapa de ese mismo número, una caricatura realizada por (Miguel Ángel) Prático, muestra a Martínez de Hoz descansando en un sillón rodeado de sus trofeos de caza: las cabezas de una ama de casa, de un jubilado, de un obrero, de un maestro y de un empleado público, todos desahuciados y con la lengua afuera. La metáfora no podría ser menos pertinente y hasta se le puede reconocer ribetes escabrosos si uno la asocia con el régimen de violencia y represión clandestino que la dictadura impuso como así también el involucramiento que tuvo el ministro con la desaparición de personas concretas⁹. Sin embargo, es poco probable que en aquellos años se haya hecho esta interpretación de las caricaturas. Más posible es que la metáfora haya quedado en el plano de las consecuencias nefastas de la política económica para el mundo del trabajo.

Sábat por su parte usó la ruleta como metáfora predilecta para representar la liberalización del mercado financiero local avalada por el ministro. A partir de la sanción de la reforma financiera en 1977, varias de sus caricaturas son del ministro jugando a la ruleta: ese mismo año, se lo ve apostar rodeado de grandes cantidades de fichas. Cuatro años más tarde, la ruleta aumenta de tamaño y el ministro, demacrado y con su largo cuello levemente torcido, no tiene fichas para jugar porque ya las apostó y las perdió. Su legado, la caricatura se publica en el contexto en que Martínez de Hoz deja su cargo, era la ruleta misma (*Clarín*, 26/03/1981). En los años siguientes fueron sus sucesores en el ministerio quienes estuvieron buscando suerte en ella.

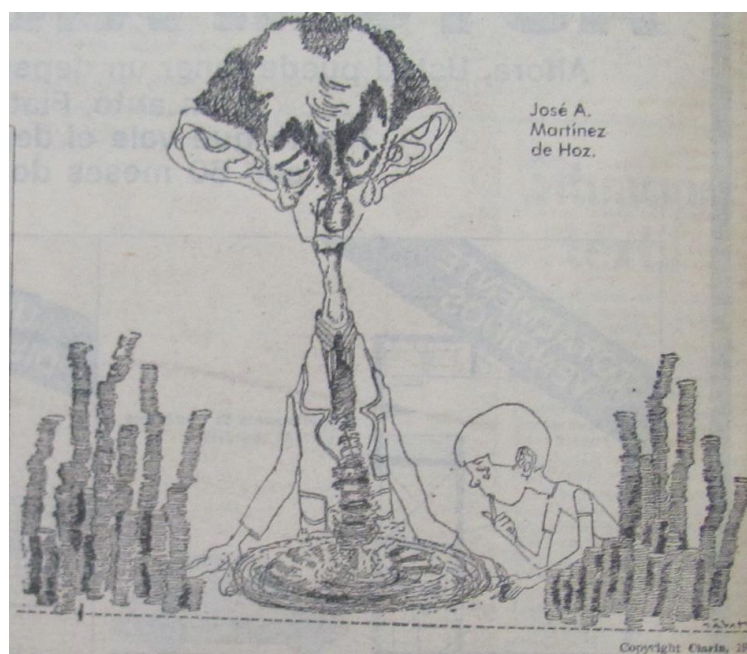


Imagen 5. Sábat, *Clarín*, 21 de octubre de 1977

En *HUM@*, hubo chistes y comentarios irónicos y críticos sobre los safaris y sobre el clima de “timba” que implantó el ministro; sin embargo, las representaciones que sobresalen son aquellas en las cuales Cascioli asoció a Martínez de Hoz con la muerte. *HUM@* le dio la

⁹ Martínez de Hoz falleció en marzo de 2013 mientras cumplía arresto domiciliario ordenado por la justicia que lo investigaba en tres causas por crímenes de lesa humanidad.

bienvenida al año 1980 con una caricatura que ofrecía un pronóstico agorero: en ella, Martínez de Hoz era la muerte con guadaña cuya sombra proyectaba un ave de rapiña, que venía a llevarse consigo a la industria nacional y por extensión implícita, a los trabajadores (*H* n° 26, ene. 1980). La predicción no estuvo errada, en marzo de 1980 estalló la crisis económico-financiera que dejó a los entusiastas consumidores de antaño endeudados, a los empresarios quebrados y empobrecidos, y peor aún a los trabajadores.

El “arsenal” de estos caricaturistas para recuperar la metáfora usada por el historiador del arte Ernst Gombrich (1998), el giro cada vez más crítico de sus representaciones y la presencia constante de Martínez de Hoz en las caricaturas, deja en evidencia el extendido rechazo que tuvo el modelo económico de la dictadura y su principal mentor. Las críticas provenían desde diversos espacios, pero mientras *Tía Vicenta* se limitó a plasmarlas en sus chistes; *HUM*® fue más allá y le dio un carácter militante. En sintonía con *Clarín* se identificaba con los postulados desarrollistas, y fue en este sentido que en 1979 se declaró en “lucha contra la importación” (*H* n° 24, dic. 1979) y su editorial, La Urraca, lanzó nuevos emprendimientos editoriales que conformaron una constelación periodística (Burkart, 2017). *HUM*® demostró una coherencia entre discurso y práctica que contrastaba con la de *Clarín*, que no sólo abandonó al desarrollismo sino que a pesar de sus críticas a la política económica se había asociado con el Estado en Papel Prensa S.A., como ya señalamos.

Caricaturas del dictador

En las antípodas de Martínez de Hoz, se encuentra Videla: son pocas las caricaturas sobre él publicadas mientras detentó el poder. La primera es obra de Sábat y se publicó en el diario *Clarín* en julio de 1978, inaugurando la coyuntura de distensión del régimen. En ella, el dictador aparece junto al presidente de la FIFA João Havelange y los miembros de la Junta Militar: del almirante Emilio Massera y el almirante Orlando Agosti (*Clarín*, 25/06/1978). El hecho de no recibir ninguna advertencia alentó a continuar y así vinieron las demás caricaturas, volcadas a abordar la coyuntura política nacional. Un mes después, aparecía Videla parado de perfil, firme, con una enorme cabeza, un cuerpo delgadísimo, una mano extendida hacia adelante y la otra, hacia atrás, entregándole el testimonio a Viola en una carrera de relevos (*Clarín*, 30/07/1978). En los días siguientes se publicaron otras en las cuales Videla y Viola comparten escena y refieren al traspaso de mando en el Ejército que se produjo en aquel entonces. Viola era el elegido, el sucesor, y Videla lo festejaba con los pulgares en alto, como se lo había visto celebrar los resultados de la Selección Nacional de Fútbol durante el Campeonato Mundial; entre ambos, el niño fetiche de Sábat con un pito con serpentina en su boca también levantaba el pulgar, pero en este caso, hacia Videla (*Clarín*, 01/08/1978). Todo andaba bien en las altas esferas del poder y si el niño representa a la sociedad, ésta estaba satisfecha por la designación realizada.

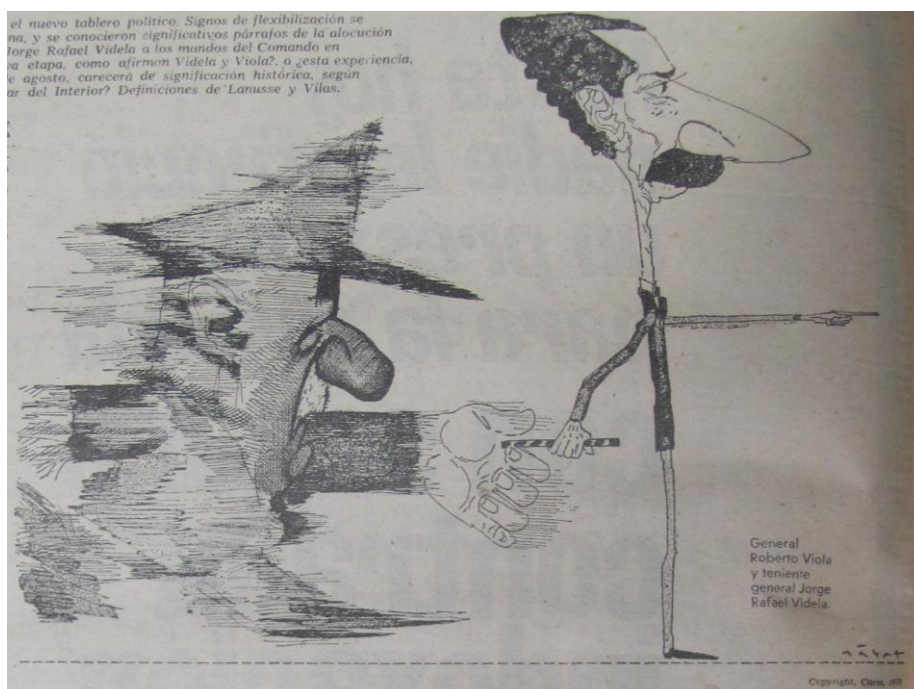


Imagen 6. Sábato, *Clarín* 25 de junio y 30 de julio de 1978

Las caricaturas aludían a la centralidad política que aún detentaba Videla pese a su alejamiento de la jefatura de las fuerzas armadas y a la continuidad del régimen ante el inicio de su segundo mandato. Son caricaturas no agresivas, que más bien opinan sobre la coyuntura política, en este caso, demostraban el fracaso de los intentos oficiales por evitar el personalismo en el ejercicio del poder político. Sabemos poco sobre la recepción de estas imágenes entre el elenco castrense. En todo caso, hubo casos en que fueron bien recibidas como recuerda Roberto Cox, con respecto al almirante Emilio Massera, que tanto le gustó la caricatura que de él hizo Sábato que le pidió el original (Cox, 06/10/2018). La imagen exponía su vanidad al mostrarlo mirándose la dentadura en el espejo después de pasarse el cepillo de dientes (*Clarín*, 13/08/1978). En el diario, la caricatura acompañaba una nota titulada “La revelación de Massera” y aludía a la decisión del ex miembro de la Junta Militar a armar su propio proyecto político. Sin embargo, unas semanas después, *Clarín* dejó de publicar caricaturas de Videla. La interrupción se debió a la amenaza que Sábato recibió, había llegado al diario una cinta con la voz inconfundible del general Carlos Guillermo Suárez Mason, comandante del I Cuerpo de Ejército, que decía: “Si ese boludo insiste con los dibujitos, lo metemos en un avión y lo tiramos en la mitad del río” (Calvo, 2017).

Videla volvió a ser retratado en *Clarín* por Sábato en 1980. Para esta fecha, Sábato había incorporado a sus imágenes nuevos recursos visuales como los naipes franceses que armados como castillos representaban el poder y orden social que Martínez de Hoz y Videla estaban imponiendo. Al poco tiempo esos castillos comenzaron a derrumbarse en referencia a las crisis económica y política que estallaron a comienzos de ese año (*Clarín*, 01/04/1980). El descontento fue en aumento como quedó demostrado en las caricaturas de Sábato sobre el final de la gestión de Videla, éste ya no tenía los pulgares en alto, había empequeñecido y estaba más orejudo sentado en un enorme sillón de Rivadavia en alusión a que el cargo le quedaba grande; o aplaudía con entusiasmo a Martínez de Hoz quien hacía una reverencia como un director de orquesta al terminar la función, pero ésta había consistido en romper toda la vajilla (Sábato, 1984: 10-11).



Imagen 8. Sábat, *Clarín* 1° de abril de 1980

Siguiendo la senda inaugurada por *Clarín*, en septiembre de 1978, *Tía Vicenta* publicó la primera caricatura de Videla. Este aparecía junto a otros militares como Viola, Massera y Agosti como un “topi”, juguete infantil cuya base redondeada le permitía balancearse sin perder la estabilidad, mientras le respondía a un periodista, generando el efecto cómico: “Le aseguro señor periodista que hay estabilidad política” (TV n° 43, sep. 1978). El Videla de Landrú tiene una gran cabeza ovalada en la cual sobresale una nariz aguileña de gran tamaño y grandes fosas nasales debajo de las cuales se recorta un tupido bigote de forma rectangular, viste de militar (pese a que en ese entonces Videla vestía de civil), y aparece como el garante de una estabilidad estructural pese a la aparente inestabilidad que generaron los cambios en el esquema de poder.

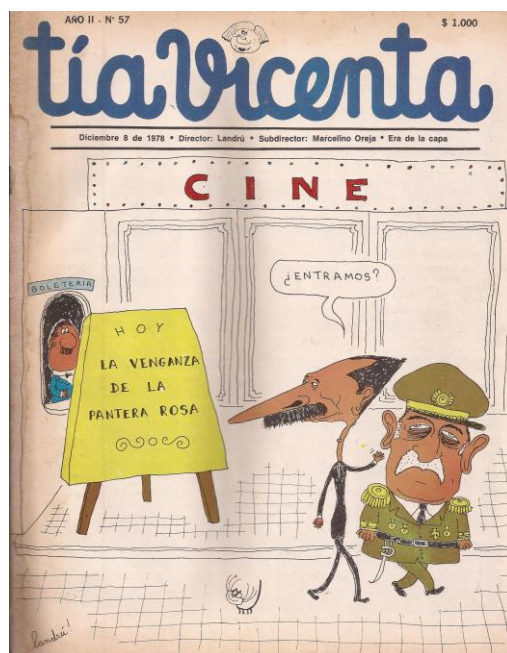


Imagen 9. Landrú, *Tía Vicenta* n° 57, diciembre de 1978

Fueron escasos los retratos cómicos de Videla en *Tía Vicenta*. Uno de ellos alude al apodo de “Pantera rosa” de Videla, tributario de su parecido físico y de su personalidad (callado, misterioso) con el personaje de ficción creado por Blake Edwards en 1963 y que en su versión dibujo animado se transmitía en la pantalla chica argentina a través de Canal 7 mientras que las versiones cinematográficas se habían estrenado en coincidencia con el ascenso de Videla a la jefatura de las fuerzas armadas. Antes del golpe de Estado, la revista Gente había puesto en tapa Gente (N° 528) y *Clarín* y *Chaupinela* había publicado *cartoons* que sugerían esta relación, sin embargo, el dictador no fue sometido a una caricaturización ni una zoomorfización por parte de los humoristas ni siquiera por Landrú quien había echado mano a este recurso con regularidad en sus caricaturas políticas de los años 1950 y 1960. La viñeta de Landrú hacía apenas una referencia discursiva a dicha asociación a partir de vincularlo con al estreno de la película “La venganza de la Pantera Rosa” (1978). La imagen de Videla invitando a Viola a entrar al cine a ver la película refuerza la idea de que el primero no estaba retirado, en sintonía con las caricaturas de Sábát de esa fecha, pese a haber cedido la jefatura del Ejército (TV, 08/09/1978).

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

Al igual que las imágenes cómicas de Martínez de Hoz, *HUM*® fue la última en publicar en tapa una caricatura de Videla y eso ocurrió cuando ya habían circulado caricaturas del dictador en los medios masivos de prensa. Y, precisamente, ese fue el argumento utilizado por los editores de la revista para “pedir autorización” para su publicación. Junto con la caricatura de Videla, *HUM*® inauguró la sección editorial donde reprodujo un diálogo en la

redacción sobre la concreción de la tapa. Allí se evaluaban las diferencias entre ellos (*HUM®* y Cascioli) y sus pares (*Clarín*, la revista *Somos*, los humoristas Sábat, Landrú y Tato Bores) a la hora de poder caricaturizar a Videla; la postura del gobierno militar ante la crítica humorística y el grado de fealdad/distorsión que tenía que tener una caricatura para que logre su efecto crítico. La caricatura de Videla de Cascioli criticaba las consecuencias políticas de las medidas económicas adoptadas por Martínez de Hoz: la apertura de la economía había dado lugar a las “pirañas de la importación” las cuales están dispuestas a devorarse a una enflaquecida “industria nacional”, encarnada en Videla (*H* n° 24, dic. 1979). El economicismo y matiz de representar a Videla como víctima de Martínez de Hoz no impide entender su publicación como una osadía por parte de *HUM®*.



Imagen 10. Cascioli, *HUM®* n° 24 diciembre de 1979

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

HUM® no tuvo problemas con Videla pero si con el ministro del interior, general Albano Harguindeguy a propósito de una caricatura que aludía a la política de diálogo político que encabezaba (*H* n° 39, jul. 1980). Previéndolos, *HUM®* había publicado otro editorial con otra charla en la redacción donde se discutía si realizar o no la caricatura. Harguindeguy, que había sido caricaturizado por Sábat para *Clarín* en 1976, intentó impedir la circulación de esta caricatura pero fracasó, la Municipalidad desestimó el pedido de censura como quedó registrado en el Boletín Oficial (BOM n° 16.364, 19/09/1980). Es muy probable que la crítica satírica de *HUM®* hacia la política de diálogo promovida por Videla y Harguindeguy haya sido bien vista por los sectores de las fuerzas armadas que desde un inicio y por motivos diferentes a los de *HUM®*, la boicotearon. Involuntariamente *HUM®* se filtraba en la interna militar y eso le permitía sobrevivir.

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

El largo adiós al “Proceso”

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

En este nuevo contexto y pese a que *Tía Vicenta* ya no se editaba, la caricatura política registró un despliegue significativo que tuvo su clímax durante la transición democrática. Entre 1981 y 1983, no sólo se publicaron más caricaturas políticas sino que éstas expusieron una audacia mayor en sus críticas y, gracias a ello, ganaron prestigio como armas al servicio de las luchas simbólicas contra la dictadura. Las imágenes cómicas, en particular las de la revista *HUM®*, se sumaron a las luchas políticas que se estaban librando fuera del papel y contribuyeron a reforzar el sentimiento antidictatorial y, en algunos casos, antimilitar que se gestó en la sociedad argentina. Esta mayor libertad que gozó el arte de la caricatura está estrechamente asociada a la crisis en la que estaba sumido el régimen y a que los sucesores de Videla –Roberto Viola, Leopoldo Galtieri y Reynaldo Bignone– no portaron el aura de respeto y temor que aquel infundía entre los dibujantes y editores.

Pero, publicar una caricatura seguía siendo un riesgo. Esto quedó demostrado con el nuevo intento de clausura que sufrió *HUM®* por parte del general Harguindeguy. Esto sucedió en 1981 cuando el entonces asesor presidencial de Viola se sintió ofendido por la caricatura que lo retrataba como un “gordito travieso”, imagen inspirada en la frase con la cual el político conservador Francisco Manrique se había referido hacia el militar (*H* n° 68, octubre de 1981). Esta vez, los editores de *HUM®* al enterarse de las intenciones de Harguindeguy, las denunciaron públicamente desde un editorial titulado “Siempre la intolerancia” donde, sin dar nombres, decían saber de “un asesor del gobierno” que estaba

haciendo lo posible para cerrar la revista. En su defensa, *HUM*® se ubicó en la “larga tradición” de medios de comunicación que por no ser complacientes con los gobiernos de turno debían “caminar por débiles alambres tendidos sobre el vacío” (*H* n° 69, oct. 1981: 5). Los editores de *HUM*® decían saber que en las altas esferas de poder consideraban a la revista transgresora de los límites de la libertad de prensa y que recaía sobre ella la paradoja de ser considerada desde el extranjero un ejemplo de la libertad que había en el país para disentir públicamente. Nuevamente, *HUM*® sobrevivía gracias a quedar involucrada en la interna militar. Sin embargo, esto no evitó que la revista y sus periodistas recibieran amenazas ni que haya autos sin patente parados en la puerta de la redacción amedrentando a su equipo.

Caricaturizar a Harguindeguy era criticar al sector “duro” de las fuerzas armadas, pero Cascioli no pecó de oficialista, tras la polémica tapa publicó una en la cual Viola, del sector “blando”, era humillado. No era la primera vez que retrataba al presidente de facto. A diferencia de Videla, Viola fue asiduamente retratado en caricaturas tanto por Cascioli como por Sábat. Su llegada al poder fue vista de distinta manera por los caricaturistas de *HUM*® y *Clarín*. Mientras Cascioli resaltó las continuidades entre Viola y Videla, y presentaba un panorama sombrío para el futuro (*H* n° 55, mar. 1981); Sábat remarcó el distanciamiento entre uno y otro (*Clarín*, 29/03/1981). *Clarín* abonaba las expectativas de cambios y de mayor libertad por parte del régimen que Viola decía encarnar, en cambio, *HUM*® se mostraba incrédula ante dicha posibilidad. Pero aquellas expectativas se fueron disipando y Sábat se encargó de remarcar la soledad en la que sucumbía Viola a través de multiplicar su figura en una misma imagen (*Clarín*, 15/05/1981, 14 y 28/06/1981).

Los frentes de conflicto de Viola fueron varios: la crisis económica y las dificultades de su ministro para resolverla, la interna militar y los partidos políticos que habían tomado la iniciativa de conformar una multipartidaria. En relación con esta última cuestión, nuevas instancias de diálogo se abrieron entre el gobierno y los máximos dirigentes partidarios y tanto Cascioli como Sábat las compararon con las entrevistas cómicas que hacían en el programa televisivo “Operación jaja” los personajes Minguito Tinguittella (Juan Carlos Altavista) y el “sopre” (Vicente La Russa) como periodistas del diario *La Voz del Rioba*. Pero mientras Sábat mostró a Minguito, con alas de ángel, entrevistando a Viola (*Clarín*, 20/08/1981); Cascioli representó al presidente como el “sopre” (inversión de sílabas de “preso”), el torpe fotógrafo que acompañaba a Minguito. El juego de palabras entre “presi”, diminutivo de presidente, y “preso” completaban el efecto cómico de la imagen (*H* n° 62, jul. 1981, n° 66, sep. 1981). El “preso”/“presi” no solo era un personaje secundario, pequeño, sino que en su sentido más opaco aludía a un Viola “preso” de la coyuntura adversa que rápidamente se tornó insostenible.

Con la agudización de la crisis política, Sábat acentuó su crítica en sus caricaturas de Viola y dos imágenes del dictador sirven de ejemplo. Una alude al intento oficial de censurar al célebre tango “Cambalache” y muestra a Enrique Santos Discépolo, autor del tango, caminar bajo una lluvia de tijeras ante la mirada impávida de Viola, que se resguarda bajo un paraguas. El segundo ejemplo es el empequeñecimiento de Viola con respecto a sus colegas de armas o en relación al sillón presidencial, en alusión a la pérdida de poder que sufría (*Clarín*, 04/10/1981, 01/11/1981).

La crisis política que terminó en noviembre de 1981 con el golpe palaciego que desplazó a Viola del Poder Ejecutivo fue sintetizada por Sábat en la figura del presidente; en cambio, Cascioli sugirió que afectaba a todo el régimen. Apelando a la clásica metáfora del gobierno como un barco que naufraga, ilustró el hundimiento de “El Proceso”, cuya

tripulación estaba integrada por las principales autoridades del régimen, mientras el almirante Massera y la presentadora televisiva, Mirtha Legrand eran los únicos que “abandonaban el barco” (*H* n° 73, nov. 1981). Como en la caricatura de Harguindeguy anteriormente mencionada, Cascioli llevó al papel una frase dicha por una voz más autorizada que la suya, en este caso, se trataba de José Antonio Mendía, periodista del diario *La Nación*, quien en una nota señaló que había personajes del periodismo y del espectáculo que “han decidido mostrar un disconformismo que sorprende... [...] Este viraje indica en todo caso hasta qué punto han medido la conveniencia de **abandonar el barco que suponen cerca del naufragio**” (*LN*, 28/11/1981. Resaltado mío). La imagen de Cascioli, mucho más potente y eficaz que las palabras de Mendía en *La Nación*, fue obsequiada a los lectores como un póster-almanaque cuatro veces su tamaño de tapa.



Imagen 11. Cascioli, *HUM*® n° 73, diciembre de 1981

Hasta ese entonces, el “Proceso” había sido representado a través de la figura de Videla y con motivo de los aniversarios del golpe de Estado, la caricatura de Cascioli era la primera que lo representó como un régimen que trascendía a una persona concreta. La conmemoración del Golpe había sido iniciada por Landrú en *Clarín* en 1977¹⁰ y en 1980, se sumó Sábat.

¹⁰ En los *cartoons* de Landrú está representado el desarrollo del “Proceso” a través del crecimiento de un bebé encarnado, a partir de 1979, en la figura de Videla. La excepción corresponde a 1983 en el cual un militar de pie, ante la mirada de otros dos, anuncia en una cena la defunción del régimen: “Se va a cumplir el 7° aniversario del

Landrú replicaba en *Tía Vicenta* lo que publicaba en el diario: la viñeta con un bebé con una cabeza grotesca de Videla (TV n° 73, 30/04/1979). Como señala Levín (2013), Videla era la encarnación del “Proceso”, era él quien cumplía años. También Sábat apeló a la metáfora del cumpleaños pero a partir de otro recurso visual: el acto de soplar y apagar las velas que decoran una torta (*Clarín*, 24/03/1980, 24/03/1981). *HUM*® ignoró los aniversarios del Golpe salvo en 1983 con una caricatura que parodiaba la imagen de Videla soplando las velitas, es decir, con un mensaje dirigido también a sus colegas: Videla junto a otros dos militares recibían un tortazo con motivo del “último cumpleaños de facto” (*H* n° 101, mar. 1983). Sin embargo, las representaciones de la dictadura no fueron comunes sino hasta el inicio de la transición democrática, tras la derrota en la Guerra de Malvinas.



Imagen 12. Landrú, *Tía Vicenta* n° 73, marzo de 1979 (der. arriba), Sábat, *Clarín*, 24 de marzo de 1980 (der. abajo) y Cascioli, *HUM*® n° 101 marzo 1983 (izq.).

Previo a ello, la designación del general Fortunato Galtieri como sucesor de Viola desvió la atención puesta en el “Proceso” para volver sobre quien ahora sería su principal figura. En este caso fue muy dispar la cantidad de caricaturas de Galtieri realizadas por Sábat de aquellas hechas por Cascioli. *HUM*® lo tuvo en tapa en dos oportunidades: la ser elegido presidente de la Nación y con motivo del gran asado que organizó en la localidad de Victorica, La Pampa, para buscar apoyo entre las fuerzas políticas conservadoras. Sábat también retrató los intentos del nuevo dictador por conseguir consensos y apoyos políticos. Un corpulento Galtieri ofrece aperitivos que son rechazados o aceptados por sus invitados, o es el anfitrión en la gran mesa de Victorica, donde de modo surrealista, una enorme vaca, servida al plato lo acorralla con la mirada. Pero Sábat daba un paso más y representaba a Galtieri en relación a un tema delicado para las fuerzas armadas como era la investigación judicial por las violaciones de los derechos humanos que los organismos y familiares de las víctimas venían reclamando. La caricatura muestra a Galtieri personificando a una justicia que

no era ciega y que llevaba una espada bien afilada y una balanza bien pequeña, es decir, bajo su mandato no iba a haber justicia (*Clarín*, 28/02/1982).

El anuncio de la “recuperación” de la soberanía sobre las Islas Malvinas realizado el 2 de abril de 1982 fue una sorpresa para la mayor parte de la sociedad y generó un gran dislocamiento en las fuerzas opositoras al régimen en general y en *HUM*®, en particular (Burkart, 2017). La revista de Cascioli dejó de publicar caricaturas de Galtieri no así *Clarín* que, a través de la pluma de Sábat, difundió imágenes que exaltaban sus gestos nacionalistas y populistas al mostrarlo, por ejemplo, con una gran sonrisa junto a Carlos Gardel y a Juan Domingo Perón (*Clarín*, 04/04/1982). La imagen admite una lectura benevolente como una irónica y era el lector quien decidía qué camino tomar. Cuando la “recuperación” devino en guerra, Galtieri dejó de ser retratado, si bien el espectáculo de imágenes impresas y audiovisuales fue vertiginoso. Éstas estuvieron al servicio de la propaganda nacionalista y triunfalista. En el campo de la prensa, sobresalieron las imágenes denigratorias de la Primer Ministra británica, Margaret Thatcher, en las tapas de la revista *Tal Cual*. Paradójicamente, la caricatura, clásica arma denigratoria, se replegó mostrándose más moderada y sofisticada, incluso más seria que aquellas otras imágenes.

En Sábat sobresalió la representación de lo nacional a partir de la música, en particular, del tango a pesar de que este género musical representa más a los porteños que a los argentinos en su conjunto. Gardel fue la gran encarnación de la argentinidad pero la galería incluía también a Celedonio Flores, Homero Manzi, Aníbal Troilo, Astor Piazzolla, entre otros. Hacia el final de la guerra se sumaron a sus caricaturas exponentes de otros géneros musicales como la cantante popular Mercedes Sosa y los cantantes de rock León Gieco y Charly García, cuyas canciones en aquellos meses movilizaron, seguramente más que el tango, los sentimientos de los jóvenes argentinos. Para *HUM*®, la Guerra de Malvinas fue un momento crítico: en marzo había recibido una visita sospechosa y amenazante en su redacción, y durante el tiempo que duró el conflicto con Gran Bretaña cayeron sus ventas y varios anunciantes amenazaron con retirarse porque la revista no se plegó al unánime clima de exaltación nacionalista y triunfalista sino que asumió un perfil más moderado y distante (Burkart, 2017; 2013b).

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

El público acompañó la propuesta de *HUM*®, la cual registró sus máximas ventas y se ubicó segunda en el mercado detrás de *Gente*, revista que desde inicios de los años setenta dominó del mercado editorial (Burkart, 2017). La centralidad en el mercado y en el campo político no pasó desapercibido para los militares, que la definieron como un enemigo e

intentaron clausurarla. De este conflicto dos caricaturas de *HUM*® se volvieron emblemáticas, una es “La ley en patineta: a la justicia no le dan corte” de la portada del número 97 y la otra corresponde al siguiente número: “Prohibido mirar, hablar, escuchar” (*H* n° 97, ene. 1983; n° 98, feb. 1983). Estas portadas se hicieron célebres porque el número 97 fue secuestrado por el gobierno militar, el cual alegó en el decreto N° 88/83 que la revista era una amenaza para la democracia argentina (Burkart, 2017). En la primera imagen, la Justicia, representada en la clásica figura femenina, pierde el equilibrio al andar en patineta junto al general Cristino Nicolaides, miembro de la cuarta Junta Militar. La segunda caricatura fue en reacción al secuestro de la anterior, y representa a los tres integrantes de la Junta Militar parodiando a los tres monos sabios agarrados de la rama de un árbol quebrada y a punto de caerse. Eran las fuerzas armadas las que “no veían, no escuchaban, no decían” y por lo tanto ignoraban los reclamos de la sociedad civil a favor del retorno a la democracia y la vigencia de sus instituciones.

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



Imagen 13. Cascioli, *HUM*® n° 105, mayo 1983

La sensación de urgencia política que generó *HUM*® no la provocó *Clarín*, las caricaturas de Sábat sobre temas políticos mantuvieron los mismos ritmos que antaño, aunque sí se registran cambios iconográficos y una postura más crítica y directa, y por lo tanto menos críptica. Tres elementos sobresalen en las caricaturas de Sábat de este período: por un lado, la permanencia de la figura de Carlos Gardel como encarnación de la sociedad argentina; por otro, la incorporación del retrato caricaturesco a un formato secuencial propio de la historieta y, finalmente, la representación de los dictadores como viudas que asisten a un funeral. Si durante la Guerra de Malvinas, Gardel representó a la argentinidad en su conjunto, incluyendo a los militares, después de ésta, se limitó a representar, en términos gramscianos, a la sociedad civil argentina en contraposición a la sociedad política. Y la imagen de Gardel fue más concreta y directa que la de aquel niño que Sábat solía incluir en sus caricaturas. Gardel era quien se jactaba de ignorar a un Galtieri incapaz de aceptar la realidad de su deteriorada imagen tras el fallido acto que intentó hacer en Plaza de Mayo tras la rendición de las tropas argentinas en Malvinas (*Clarín*, 18 de junio de 1982); era quien convalecía en una cama y a quien Nicolaides, jefe del Ejército y único miembro de la cuarta Junta Militar tras la desertión de la Aeronáutica y la Marina, le encendía el termómetro como si fuese un cigarrillo (*Clarín*, 01/08/1982) y era quien en diciembre de 1983, radiante se sacó el sombrero en gesto de afectuoso saludo y con su enorme y blanca sonrisa saludó al flamante presidente de los argentinos, el radical Raúl Alfonsín cuya toma de poder sellaba el retorno al Estado de derecho (*Clarín*, 11/12/1983).

En 1983, Sábat incorporó sus retratos en un formato secuencial. Sin abandonar sus ya clásicas caricaturas ni ampliar el espacio que *Clarín* le asignaba a sus imágenes, Sábat procedió a dividirlo con líneas horizontales lo cual le permitió dar cuenta de la dimensión temporal. A través de estas historietas mudas y cargadas de retratos en movimiento, Sábat narró la historia del “Proceso”, en algunos casos incluso remitiéndose al gobierno de Isabel Perón, y de este modo, incentivó al lector a llevar adelante un ejercicio de memoria fuertemente inscripto en las luchas políticas que se sucedieron durante la transición democrática (*Clarín*, 10, 13, 24 y 27/03/1983, 03 y 17/04/1983, 12 y 29/05/1983, 16/06/1983). En estas narraciones visuales, Sábat expuso un total distanciamiento crítico con lo que fue la dictadura militar en una clara postura de “mirar hacia adelante”, siendo el horizonte la democracia que Gardel saludó el 10 de diciembre de 1983, día en que Alfonsín asumió su cargo (*Clarín*, 11/12/1983). En estas imágenes, Sábat recuperaba elementos de sus caricaturas anteriores que eran resignificados a la luz del colapso del régimen dictatorial.



Imagen 14. Sábat, *Clarín* 4 de marzo 1983

Por último, entre las caricaturas que Sábat realizó entre 1976 y 1983 la más recordada forma parte de la serie “viudas” y es aquella que representa a los presidentes de facto: Videla, Viola, Galtieri y Bignone como cuatro viudas que se dirigen en fila a un funeral (*Clarín*, 23/10/1983). Publicada tras la elección que consagró a Raúl Alfonsín como el presidente del retorno democrático, Sábat anuncia la muerte del “Proceso”, el cual es llorado por esas cuatro viudas a quienes después se sumaron los peronistas Herminio Iglesias, Lorenzo Miguel e Ítalo Luder, cuya propuesta política había sido la que mayor continuidades establecía con respecto a la dictadura (*Clarín*, 10/11/1983), y los ministros de economía José A. Martínez de Hoz, Lorenzo Sigaut, Roberto Alemann, José M. Dagnino Pastore y Jorge Wehbe (*Clarín*, 16/11/1983).



Imagen 15. Sábato, *Clarín* 23 de octubre de 1983

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

Conclusiones

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

Pero no todo fue expansión, el cierre de *Tía Vicenta* a fines de 1979 da cuenta del retroceso de la risa absurda que promovía Landrú y de la poca aceptación social que tuvo la propuesta de la revista a reírse de todo y mostrarse políticamente ambigua. Contrariamente, el

crecimiento sostenido de *HUM*® y el auge que tuvieron sus tapas muestra la existencia de una mayor identificación del público con la sátira y con el compromiso serio y coherente que la revista les propuso. Esta identificación es producto de una percepción cada vez más generalizada de la realidad como una lucha entre dos polos contrapuestos, dictadura vs. democracia, militares vs. civiles, que no sólo reflejó *HUM*®, sino que contribuyó a conformar.

Entre Landrú y *Tía Vicenta*, por un lado, y Cascioli y *HUM*®, por otro, se encuentra Sábat y sus caricaturas mudas publicadas en *Clarín*. Además de haber sido el primero en caricaturizar a Martínez de Hoz y a Videla, su pluma discursivamente silenciosa se fue volviendo gradualmente más filosa. Es difícil medir la recepción de las caricaturas de Sábat entre el público lector, el diario no hizo públicas las reacciones de los lectores si estas llegaron a su redacción. Las caricaturas de Cascioli se anclaron en la memoria de las clases medias urbanas, las de Sábat no comparten ese amplio reconocimiento, aunque sí obtuvo de sus pares, para quienes era un maestro.

En este artículo mencionamos las diversas variables que posibilitaron o condicionaron el arte caricaturesco durante los años de la dictadura. Estamos ante un régimen que, por un lado, aniquiló y obligó a ir al exilio a miles de hombres y mujeres, sustrajo bebés, eliminó y cercenó tradiciones, manifestaciones y artefactos culturales y artísticos, impuso la censura, el miedo y el terror, pero al mismo tiempo dejó un resquicio para la risa. Pudieron motivar esa decisión dar una imagen de libertad hacia el exterior y es probable que en un principio las autoridades creyeran tener control sobre esa risa pero con el tiempo y el aumento de la conflictividad en otros frentes del régimen, ésta adquirió mayor autonomía y audacia crítica.

Por último, en esos años apareció *HUM*®: surgió en los márgenes del campo cultural y mediático, no estuvo a la vanguardia de la crítica al régimen, pero se destacó por ser efectiva a la hora de cohesionar y reunir sentimientos sociales dispersos, en particular, la disconformidad hacia el régimen militar y sus proyectos de transformación de la sociedad. Los humoristas pusieron la pluma al servicio de un contraproyecto coherente y explicitado: el retorno a la democracia, la defensa de la tolerancia, la libertad y la igualdad. Las caricaturas de Cascioli fueron efectivas por su potencia visual, por sus fuertes colores y por sus excelentes y audaces metáforas visuales y porque tuvieron ese contexto enunciativo que las potenció aún más. Además, fueron caricaturas que, a diferencia de las de Sábat, ocuparon un lugar central en el pacto de lectura construido por la publicación. Todo ello contribuyó a determinar su poder, su eficacia, la reacción de sus víctimas y su perdurabilidad en la memoria colectiva de la clase media urbana hasta hoy en día.

Bibliografía

Águila, Gabriela (2023), *Historia de la última dictadura militar. Argentina, 1976-1983*, Siglo XXI editores, Buenos Aires.

Ansaldi, Waldo y Giordano, Verónica (2012), *América latina. La construcción del orden. Tomo II. De las sociedades de masas a las sociedades en procesos de reestructuración*, Ariel, Buenos Aires.

Ansaldi, Waldo (2004), “Matriuskas de terror. Algunos elementos para analizar la dictadura argentina dentro de las dictaduras del Cono Sur” en Pucciarelli, Alfredo (coord.),

Empresarios, tecnócratas y militares. La trama corporativa de la última dictadura, Siglo XXI editores, Buenos Aires, pp. 27-51.

Abós, Álvaro (2006), “Un hombre al pie del tablero” en Cascioli, Andrés, *30 años de humor político y otras perversiones*, Musimundo/Depeapá Contenidos Editoriales, Buenos Aires.

Avellaneda, Andrés (1986), *Censura, Autoritarismo y Cultura: Argentina 1960-1983/1*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.

Blaustein, Eduardo (1998), “Decíamos ayer” en Eduardo Blaustein y Martín Zubieta: *Decíamos ayer. La prensa argentina bajo el Proceso*, Colihue, Buenos Aires.

Bohoslavsky, Juan Pablo (2015) (ed.), *¿Usted también, doctor? Complicidad de jueces, fiscales y abogados durante la dictadura*, Siglo XXI editores, Buenos Aires.

Borrelli, Marcelo (2010), *El diario Clarín frente a la política económica de Martínez de Hoz (1976-1981)*, Tesis Doctoral. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Burkart, Mara (2017), *De Satiricón a HUM®: risa, cultura y política en los años setenta*, Miño & Dávila, Buenos Aires.

Burkart, Mara (2013), “De la libertad al infierno. La revista Satiricón 1972-1976” en Malosetti Costa, Laura y Marcela Gené (comp.), *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*, Edhasa, Buenos Aires.

Burkart, Mara (2013b), “Avatares de la crítica y de la sátira. HUM® y la Guerra de Malvinas”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Cuestiones del tiempo presente, en línea el 07 febrero de 2013, consultado el 25 junio de 2025. Disponible en <http://nuevomundo.revues.org/64808>

Burkart, Mara; Fraticelli, Damián y Palacios, Cristian (2025), “Introducción” en Mara Burkart, Damián Fraticelli y Cristian Palacios (coords.), *Dime de quien te ríes y te diré quién eres. El humor en la conformación de colectivos*, Teseo, Buenos Aires, pp. 11-15.

Califa, Oche (2006), “El talento que no cesa” en Cascioli, Andrés, *30 años de humor político y otras perversiones*. Buenos Aires: Musimundo, 11-12.

Calvo, Pablo (2017), “Hermenegildo Sábat: ‘Miro mis dibujos en la dictadura y pienso que es un milagro estar vivo’”, *Clarín*, 30 de septiembre. Consultado 25 de junio de 2025. Disponible en: https://www.clarin.com/politica/hermenegildo-sabat-miro-dibujos-dictadura-pienso-milagro-vivo_0_H1CPj_pi-.html

Canelo, Paula (2008), *El proceso en su laberinto. La interna militar de Videla a Bignone*, Prometeo, Buenos Aires.

Cox, Robert (2018), “Menchy the incomparable: A lesson in personal integrity”, *Buenos Aires Times*, 6 de octubre. Consultado 25 de junio de 2025. Disponible en <https://www.batimes.com.ar/news/opinion-and-analysis/menchi-the-incomparable-a-lesson->

[in-personal-integrity.phtml?_ga=2.147970101.367193112.1538673345-459697499.1477223512](https://doi.org/10.1477223512.1538673345-459697499)

Crenzel, Emilio (2025), *Pensar los 30.000. Qué sabíamos sobre los desaparecidos durante la dictadura y qué ignoramos todavía*, Siglo XXI editores, Buenos Aires.

Igal, Diego. (2013), *HUM®. Nacimiento, auge y caída de la revista que superó apenas la mediocridad general*, Marea, Buenos Aires.

Invernizzi, Hernán y Gociol, Judith (2002), *Un golpe a los libros. Represión a la cultura durante la última dictadura militar*, Eudeba, Buenos Aires.

Iturralde, Micaela (2016), *El terrorismo de Estado en noticias de Clarín ante la cuestión de los derechos humanos (1975-1985)*. Tesis doctoral. Universidad Nacional General Sarmiento, San Miguel.

Gandolfo, Amadeo (2014), *La oposición dibujada: política, oficios y gráfica de los caricaturistas políticos argentinos (1955-1976)*. Tesis doctoral. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Gandolfo, Amadeo (2013), “Tía Vicenta, entre Frondizi y Onganía (1957-1966)”. En *caiana. Revista electrónica de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)* N° 2.

Gárate Chateau, Manuel (2023), *La creación de un monstruo. La imagen de Augusto Pinochet en caricaturas de prensa extranjera*, UAH Ediciones, Santiago de Chile.

Gombrich, Ernst (1998), “El arsenal del caricaturista” en Ernst Gombrich, *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte*. Debate, Madrid, pp. 127-142.

Gombrich, Ernst (1997), “Magia, mito y metáfora: reflexiones sobre la sátira pictórica”, Ponencia presentada en el XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte, Estrasburgo, 1989 en *Gombrich Esencial* (pp. 331-353), Debate, Madrid.

Levín, Florencia (2013), *Humor político en tiempos de represión. Clarín, 1973-1983*, Siglo XXI, Buenos Aires.

Malosetti Costa, Laura (2002), “Don Quijote en Buenos Aires. Migraciones del humor y la política” en V Jornadas de Estudios e Investigaciones del Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

Malimacci, Fortunato (2012), “Sostén católico al terrorismo de Estado de la última dictadura cívico mi-litar religiosa en Argentina” en Ameigeiras, Aldo Rubén (coord.), *Cruces, intersecciones, conflictos: relaciones político religiosas en Latinoamérica*, CLACSO, Buenos Aires, pp.157-187.

Matallana, Andrea (1999), *Humor y Política. Un estudio comparativo de tres publicaciones de humor político*, Eudeba, Buenos Aires.

Montero, Ana Soledad (2022), “Dictadura cívico-militar”: ¿qué hay en el nombre? El debate sobre la participación civil en la última Dictadura argentina y sus ecos en el presente, *Estudios Sociales*, vol. 62, n°1, 1-19.

Novaro, Marcos y Palermo, Vicente (2003), *La dictadura militar 1976/1983. Del golpe de estado a la restauración democrática*, Paidós, Buenos Aires.

Russo, Edgardo y Juan Carlos Columbres (Landrú) (1993), *Landrú por Landrú! Apuntes para una autobiografía*, El Ateneo Editorial, Buenos Aires.

Sábat, Hermenegildo (1984), *Sentido pésame*, Catálogos, Buenos Aires.

Sasturain, Juan (1995), *El domicilio de la aventura*, Colihue, Buenos Aires.

Steimberg, Oscar (2013), *Leyendo historietas. Textos sobre relatos visuales y humor gráfico*, Eterna Cadencia, Buenos Aires.

Urresti, Marcelo (2002), “Generación” en Carlos Altamirano (dir.), *Términos críticos de sociología de la cultura*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, pp. 93-95.

Vázquez Lucio, Oscar (1987), *Historia del humor gráfico y escrito en la Argentina. Tomo 2-1940-1985*, EUDEBA, Buenos Aires.

Verbistky, Horacio y Bohoslavsky, Juan Pablo (2013) (eds.), *Cuentas pendientes. Los cómplices económicos de la dictadura*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Fuentes

Diario *Clarín* (1976-1983)
 Revista *HUM®* (1978-1983)
 Revista *Tía Vicenta* (1976-1979)