

ENTRE LA POLÍTICA Y EL OFICIO: LOS DIBUJANTES DE LA REVISTA *PRIMERA PLANA* (1962- 1969)

*Amadeo Gandolfo**

Resumen

Analizamos a un conjunto de dibujantes que participaron de la revista *Primera Plana*, de gran importancia para la modernización cultural argentina de los años sesentas. Seguimos a estos actores mediante la reconstrucción de sus trayectorias, que creemos nos darán pistas para luego observar su desempeño en el interior de la revista y como éste se relaciona con su concepción de la labor del caricaturista político y la situación política general argentina bajo los gobiernos de Arturo Umberto Illia (1963- 1966) y Juan Carlos Onganía (1966-1970).

Palabras claves: dibujantes, caricatura política, oficio, años sesentas.

Abstract

We analyze a group of cartoonists who played a role in *Primera Plana*, a magazine of great importance for Argentine's cultural modernization of the nineteen sixties. We follow these actors through the reconstruction of their trajectories, which we believe will give us clues with which observe their artistic performance inside the magazine and how this relates to their conception of the work of the political cartoonist and also to their general perception of Argentine's political situation during the governments of Arturo Umberto Illia (1963-1966) and Juan Carlos Onganía (1966-1970).

Keywords: cartoonists, political caricature, profession, nineteen-sixties.

1. La revista

* Becario CONICET, Licenciado en Historia – Universidad Nacional de Tucumán, Doctorando en Ciencias Sociales, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

Entre 1963 y 1969 se editó en Buenos Aires la revista *Primera Plana*, publicación fundamental de la modernización cultural experimentada por la Argentina durante esa década. La revista tuvo un impacto tan notorio que Silvia Sigal, en su libro fundacional sobre el estudio de los intelectuales y la década del sesenta, demarca el inicio de esta década en Argentina con la salida de su primer número (SIGAL, 1991, p. 83-84). La revista se caracterizó por promover “la modernización económica y social al propugnar una mayor racionalidad y eficiencia para potenciar la productividad industrial o al enfatizar fenómenos como la urbanización y la importancia de los medios de comunicación de masas” (TERÁN, 1991, p. 82), y por fomentar un “‘gorilismo desarrollista’ procesado con una elegancia exasperada” (BERNETTI, 1998, p. 4).

Primera Plana fue el primer emprendimiento editorial de Jacobo Timerman¹ y surgió a pedido de un grupo de coroneles del sector azul del Ejército, luego de los enfrentamientos de septiembre de 1962, “de allí que originalmente se pensara en llamarlo Azul” (MAZZEI, 1997, p. 71). La división interna de las Fuerzas Armadas entre “colorados” y “azules” fue la culminación de un período de fuerte conflicto en el interior de las Fuerzas Armadas argentinas, producto de las diferencias en torno al papel de los militares en la vida política y la actitud frente al peronismo proscrito desde 1955. Los colorados eran antisemitas y furiosos antiperonistas que querían evitar cualquier tipo de participación por parte tanto de Perón como de sus adeptos en la contienda electoral a la vez que promovían una solución de carácter autoritario a la crisis de poder sufrida por los partidos políticos tradicionales durante los años posteriores a la “Revolución Libertadora” que en 1955 por medio de un golpe de Estado desplazó a Perón de la Presidencia de la Nación. Los azules abogaban por una incorporación mediada y controlada del movimiento peronista, sin su líder, y por un retiro de las fuerzas armadas de la contienda política para concentrarse en su

¹ Periodista y empresario de medios gráficos de gran importancia en Argentina en la década de 1960 y 1970. Fundador de *Primera Plana*, *Confirmado* y el diario *La Opinión*, expropiado por los militares luego del golpe de Estado de 1976. Timerman fue secuestrado, torturado y luego liberado, abandonando el país. Un texto clave sobre su figura en el campo de los medios y la política argentina es la biografía de Graciela Monchkofsky (2013), que lo presenta como una figura compleja y fascinante, un adalid de la modernización gráfica argentina y un participante de los juegos de poder de 20 años violentos, marcado siempre con una condición de outsider que terminaría siendo su desgracia.

profesionalización, ya que estimaban que su involucramiento en la política había destruido su disciplina interna. El líder de los azules era el general Juan Carlos Onganía. La derrota de los colorados en enfrentamientos armados de septiembre de 1962 dio lugar a unas Fuerzas Armadas más unificadas y disciplinadas que las existentes en el período 1955-1962. Del conflicto, surgió la figura poderosa de Onganía y la revista *Primera Plana*.

Primera Plana se moldeó bajo el esquema de los grandes magazines de información general que habían surgido en Estados Unidos y Europa como *Time*, *Newsweek* y *L'Express*. Una revista que “toma su nombre del magasin francés [...] donde los bienes eran presentados en una abundante disposición [...] Tiene algo de revista cultural, algo de periódico de noticias, algo de prensa satírica. Pero presenta un nuevo modo de comunicación cultural” (SZIR, 2007, p. 116). Su cobertura cultural fue profundamente moderna respondiendo a la política editorial de Timerman de que se debía “escribir sobre economía desde una posición ideológica de derecha [...]; sobre política desde el centro político [...], y sobre cultura desde un pensamiento de izquierda” (MONCHOKOSKY, 2013, p. 106). Le otorgó tapas e informes especiales a las actividades realizadas dentro del Instituto Di Tella, a los escritores del *boom* latinoamericano exiliados en Europa y a la Bienal de la Historieta organizada por Oscar Masotta, entre otros.

La revista salía semanalmente, en un principio exclusivamente en blanco y negro pero a partir de 1966 y hasta su cierre incorporó el color en sus páginas centrales, generalmente utilizado para la reproducción de fotografías. Contaba con un tamaño cercano al A4, ligeramente más ancho. Era una revista diseñada para ser leída en su totalidad, que se enorgullecía de contar con mucha información en cada uno de sus números. El humor gráfico ocupó un lugar importante en la misma². Aquellos dibujantes cuya asociación con la revista fue más prolongada se encontraban integrados en las diversas secciones. Flax, que se dedicaba al humor político, complementaba lo que se escribía en la sección “El País”, que describía el acontecer político de la semana. Brascó y Sábat formaban parte de la sección “Artes y

² Una constante en los emprendimientos de Timerman. Cuando lanzó *La Opinión* en 1971 prescindió de los fotógrafos, la faceta gráfica del diario venía dada por las caricaturas de Hermenegildo Sábat.

espectáculos” y Kalondi generalmente ilustraba las notas de “Vida Moderna”. Era raro que un dibujante cuente con una página o sección para él solo, más bien ilustraban las notas. Los pocos casos en los que un dibujo ameritaba una página entera parecen dictados por su impacto en el interior de un determinado informe. Las notas utilizaban dibujos o fotografías, llevándonos a pensar que, para los editores, eran opciones alternativas que se elegían de acuerdo a la facilidad de obtención del material gráfico.

La complejidad de su línea editorial se refleja en el grupo de dibujantes que será el tema de nuestro trabajo. Este grupo estuvo formado por Flax, Brascó, Landrú, Copi, Kalondi, Sábat y Quino. Nuestra hipótesis general es que estos humoristas constituyen un conjunto de actores multifacéticos que en su interior incorporan tres dimensiones: una dimensión plástica y artística, relacionada con las características del trazo y el grafismo en el período; una dimensión política, relacionada con sus caricaturas políticas, sus vínculos con actores políticos y sus propias inclinaciones ideológicas; y una dimensión sociológica, en la cual intentamos reconstruir las relaciones, a veces fuertes, a veces tenues, entre nuestros protagonistas. Sostenemos que esta naturaleza múltiple les permitía ubicarse en el interior de redes en las que se mezclaban política, cultura, arte y publicidad.

Consideramos que esta concepción tiene muchos puntos en común con el trabajo de Laura Vazquez (2010) dedicado a los historietistas del período 1968-1984. Allí, la autora destaca que “Los rasgos que adquiere la figura del profesional de ninguna manera componen un cuadro armonioso [...] En ese sentido, es notable el conflicto entre el sesgo comercial que adquiere la producción y el ‘proyecto creador’ de sus realizadores” (VAZQUEZ, 2010, p. 43). Su labor está atravesada por una continua tensión entre arte y mercado. La autora también incorpora la dimensión social en su reconstrucción de las instancias de formación y estudio lideradas por un dibujante de renombre donde “el maestro guía al ayudante en las artes del oficio para que este en su madurez gráfica alcance un puesto profesional” (VAZQUEZ, 2010, p. 49). En su análisis de la historieta El Eternauta que Oosterheld realizó junto con Alberto Breccia, Vazquez encuentra que “el dibujante [por Breccia] prefiere hacer

hincapié en el rechazo que provoca su estilo artístico, no haciendo ninguna referencia al contenido político de la historieta” (2010, p. 148). Este tipo de operación será muy repetida por nuestros protagonistas, quienes enarbolarán la bandera de la independencia de criterio.

En este trabajo, sin embargo, nos centraremos predominantemente en dos dimensiones: la social y la política, mediadas por la dimensión plástica ineludible a la hora de describir sus dibujos; y en su obra dentro de una sola publicación. Nuestros protagonistas desarrollaron su accionar en un período más atomizado, donde los grandes talleres que prosperaron entre los años treinta y cincuenta prácticamente no existían, por lo cual sus vínculos son más débiles. Sin embargo, consideramos que algunos pueden ser develados a través del ejercicio de la reconstrucción biográfica, que además nos brinda un camino de entrada a la observación de las redes en las que estaban inmersos y nos da pistas acerca de su inclinación política. Por ello que el artículo está dividido en una sección que traza sus vínculos y en dos apartados que analizan sus imágenes publicadas en *Primera Plana*.

En este trabajo utilizaremos el concepto de red elaborado por un grupo de sociólogos franceses, Bruno Latour y Luc Boltanski, cuya intención es escapar del esquematismo bipartito entre lo micro (el individuo y el voluntarismo) y lo macro (la sociedad y las estructuras). Ambos las definen como algo continuamente cambiante, que combina elementos sociales, políticos y discursivos. Para Latour (2008, p. 19) lo social es “una sucesión de asociaciones entre elementos heterogéneos” o, en otras palabras, “un tipo de relación entre cosas que no son sociales en sí mismas” que, sin embargo, “podrían ser reensamblados en algún estado de cosas”. Este reensamblado toma la forma de una red, que siempre está en tren de hacerse. Y, según Boltanski, “La referencia a las redes se encuentra asociada, en efecto, a la búsqueda de modos de totalización susceptibles de alterar lo menos posible la singularidad de las relaciones identificadas y de los seres que éstas conectan” (BOLTANSKI y CHIAPPELO, 2002, p 216). Ambas aproximaciones intentan tratar con sujetos y objetos múltiples con el menor grado de reduccionismo posible.

El concepto de red nos brinda la ventaja de una conceptualización multifacética de nuestros actores y, a la vez, nos permite entender como ellos se insertaban dentro de la arena pública en la cual participan por pertenecer a una revista con las características de *Primera Plana*. Nos permite enriquecer la noción de una práctica tensionada solo entre arte y comercio. Sin embargo, dado el carácter del oficio del dibujante, estos dos polos serán también una referencia en nuestra argumentación.

2. Los dibujantes

El colectivo de dibujantes que participó en *Primera Plana* constituía un grupo necesariamente heterogéneo cuyo vínculo con la revista no fue continuo. Esto tiene mucho que ver con la naturaleza del oficio del dibujante, en donde “son dominantes los profesionales que buscaron obtener, por sobre todo, una rentabilidad solvente” (VAZQUEZ, 2010, p. 43), lo cual los llevaba a colaborar con múltiples publicaciones, muchas veces de signo ideológico diferente entre sí.

Flax tuvo la participación más extensa, desde finales de 1962 a mitad de 1963 y luego desde agosto de 1964 hasta agosto 1969. Brascó participó entre noviembre y diciembre de 1962 y luego desde octubre de 1964 hasta octubre de 1966. Copi tuvo una participación fugaz entre abril y mayo de 1965. Quino participó con “Mafalda”, siendo *Primera Plana* la primera publicación que alojó a la tira con regularidad, desde septiembre de 1964 a marzo de 1965. Sábat colaboró desde octubre de 1966 al cierre de la revista en agosto de 1969. Landrú tuvo dos participaciones, una entre junio y agosto de 1964 dedicada a la caricatura política; y luego una segunda entre mayo de 1968 y abril de 1969 concentrada en bromas hacia la nueva clase social de los ejecutivos. Kalondi contribuyó con sus dibujos de abril de 1965 a agosto de 1969.

Estos dibujantes produjeron alguna de los cuatro tipos de imágenes posibles: caricaturas políticas que comentaban la actualidad nacional (Flax, Landrú); caricaturas de grandes figuras del arte en su sección cultural (Brascó, Sábat); tiras, historietas o textos que se concentraban en algún personaje propio o en el humor absurdo (Landrú, Copi y Quino); y finalmente dibujos con contenido social que ilustran notas sobre la vida cotidiana y el cambio de costumbres (Kalondi).

Flax, seudónimo de Lino Palacio, nació en 1903 en San Telmo, Buenos Aires. Precoz autor, su padre, mediante contactos amistosos con el editor de *La Razón*, logró que le publiquen su primer dibujo cuando tenía 16 años (1919). Estudió y se recibió de arquitecto, una carrera común entre nuestros protagonistas, quizá porque aunaba un oficio con el ejercicio de una práctica artística. Enseñó dibujo y artes plásticas en el Colegio Nacional Buenos Aires en los años veinte. En 1930 creó su primer personaje fijo y duradero: Ramona. Ésta fue publicada originalmente en el diario *La Opinión*, “un diario armado por el gobierno de Uriburu con objetivos de prensa y propaganda oficialista” (PAULS, 1995, p. 51). Ramona era una empleada gallega que entendía todo de forma literal. En 1931 comenzó a dibujar el suplemento infantil del diario *La Prensa*, preludio de una de sus labores más famosas: en 1936 dibujó su primera tapa de *Billiken*, mítica revista infantil de Constancio García Vigil. Allí se mantuvo durante más de 30 años.

A mediados de los años treinta comienza a incursionar en la caricatura política y se hizo cargo de ésta en *El Diario*. Mientras tanto, en abril de 1938 aparece por primera vez, en el diario *La Prensa*, su creación más famosa, Don Fulgencio, el hombre que no tuvo infancia, “La hice porque me lo pidieron de *La Prensa*. Ellos nunca habían publicado una historieta y querían una que fuese muy especial” (en Borroni, 1975) declaró, frase que pinta de forma completa la concepción que tenía de su oficio, entre un creador y un productor mecánico, “entre la pretensión de que la historieta tuviera la tutela del arte y [...] la defensa de los valores de la cultura de masas” (VAZQUEZ, 2010, p. 108). En 1939, en *La Razón*, inició su labor como “dibujante de la guerra”. Esta tarea se extendería hasta 1945 y pasaría a la historia por su combinación de comentario político detallado con rimas un tanto forzadas y un estilo de dibujo en suma caricaturesco, donde los grandes protagonistas son definidos por un puñado de líneas nerviosas que se curvan, por un rasgo fisionómico principal y por un ítem de vestimenta Flax se alinea en esta labor en las filas del antifascismo y es interesante observar como un caricaturista que hizo del ataque gráfico a las dictaduras europeas un motivo de su notoriedad, luego puso su pluma al servicio de una campaña de acción psicológica que derivó en un golpe de Estado en su propio país.

Además, desde mediados de los años cuarenta hasta fines de los cincuenta, Flax organiza un taller donde numerosos ayudantes terminaban y perfeccionaban su enorme producción de dibujos. Allí se formó gran cantidad de artistas. Sin embargo, “Lino Palacio se reserva para sí, excluyendo toda colaboración, sus trabajos que firma con el seudónimo de Flax, en el diario *La Razón*” (*Dibujantes* N° 4, diciembre-enero 1954, p. 7). Lo cual denota la importancia que le concedía a su labor como caricaturista político como expresión de sus ideas.

El 17 de octubre de 1945 salió a la calle su único emprendimiento editorial propio, *Don Fulgencio*, del cual solo se publicaron 36 números. Luego del fin de la Segunda Guerra Mundial y de su aventura editorial, Palacio crea un nuevo personaje, Avivato (aparece por primera vez el 23 de septiembre de 1946 en *La Nación*) y a partir de 1950 dibuja en *Caras y Caretas* una viñeta de política mundial. Justifica su alejamiento de la política nacional diciendo que todo humorista político debe estar “un poco, en la vereda de enfrente del oficialismo” y señala que de haber publicado durante el peronismo “eso sería en periódicos o revistas con tendencia y a mí no me interesaba” (VAZQUEZ LUCIO, 1987, p. 151-153). En 1953, su hijo Jorge Palacio inicia, junto con el periodista Luis Alberto Reilly, la revista *Avivato*. Aquí volvió a dibujar sobre política internacional. Vemos en Flax una concepción de su accionar como caricaturista político común a varios de nuestros protagonistas: lo considera de gran importancia como su expresión personal y a la vez lo ve como una labor no comprometida con ningún partido o grupo, siendo la labor del dibujante político la de contar siempre con una independencia de criterio.

Landrú nació en Buenos Aires en 1923, con el nombre de Juan Carlos Colombres. Estudió arquitectura (como Flax y Kalondi), a principios de la década de 1940 pero abandona a los dos años. De 1943 a 1948 trabaja como administrativo en la Aeronáutica, iniciando una relación con el ejército argentino que probaría ser fructífera a futuro. Luego ingresa a trabajar en Tribunales, donde se desempeña hasta 1953, momento en que se dedica exclusivamente al dibujo. Sus primeros dibujos son

publicados en la revista *Popurri* (1946) y en *Don Fulgencio*. Colabora con *Cascabel*³ hasta su cierre. En 1951 intentó, junto con Flax (a la vez una especie de mentor y competidor) lanzar una nueva revista de humor. Sin embargo “las cuotas de papel en esa época las otorgaba o negaba el Ministerio de Comercio”, Landrú había realizado una tapa donde aludía a la CGT y entonces “el chiste resultó inaceptable y nos niegan la cuota de papel” (RUSSO, 1993, p. 20). Observamos otra vez más el valor de la independencia artística en el campo de la política, siendo en este caso un motivo para la censura. Asimismo, ilustra la dependencia de éstos creadores de los vaivenes políticos, que regulan en este período insumos tan importantes del mercado como la provisión de papel.

Su siguiente hito será la creación de *Tía Vicenta*, revista que dirigió entre 1957 y 1966, y donde realizó su mayor labor de humor gráfico. Como un dato interesante: “Landrú consiguió originales financiadores para su proyecto de lanzar un nuevo semanario humorístico (...): diez oficiales de la Marina de Guerra” (PP 15, febrero 1963, p. 21). Landrú siempre declaró que “las caricaturas son incapaces de generar revoluciones y que su humor fue siempre sobre y no contra” (RUSSO, 1994, p. 97), una frase que evoca las declaraciones de Flax y que también veremos en palabras de Quino.

Kalondi se llamaba Héctor Compaired y nació en 1934. También estudió arquitectura y se recibió en 1959. Debutó como humorista gráfico en *Tía Vicenta* en 1958, realizando dibujos de humor negro y comentarios sobre Frondizi y su política petrolera. En 1959 forma parte del grupo de humoristas que se retiró de *Tía Vicenta* con Carlos Del Peral (jefe de redacción de la misma) a raíz de un conflicto con Landrú al respecto del estatuto de colaborador de la revista de un fotógrafo reprimido y encarcelado. En 1960 participó de la nueva y corta revista de Del Peral, *4 Patas*. Allí realizó entregas monográficas con temas como la violencia y la amenaza nuclear, desplegando lo que será su estilo característico: interacción de negros y blancos, líneas que se dibujan temblorosas sobre un fondo del color opuesto, figuras de antropomorfismo globular y uso de tachones y manchones como parte de la imagen.

³ Importante revista satírica argentina publicada entre 1941 y 1947, enfrentada al peronismo, cierra cuando el gobierno le quita la cuota de papel.

Mantiene una relación creativa con Carlos del Peral, publicando el *Manual del Gorila* en 1964. El libro es una exploración cómica y filosófica del concepto de gorila, convertido en sinónimo de todas las fuerzas reaccionarias a lo largo de la historia e incluye una fuerte denuncia del ejército, el liberalismo y las relaciones con Estados Unidos y el FMI. Kalondi es un dibujante cuyos dibujos tratan muchas veces no de la coyuntura, sino de grandes problemas de la humanidad: la polución, la guerra nuclear, la pobreza, el sexo. En ese sentido es un autor que ingresa de lleno en las preocupaciones de los sesentas.

A mediados de los sesenta, Kalondi también participó en la empresa de diseño y publicidad Agens, relacionada con la corporación Siam Di Tella. Realizó publicidades para Renault, Ikea, Xerox y Banco Continental. A principios de los setenta estuvo involucrado en el diseño del magiclick, como su creador, según Pinto (2001) y como responsable de su mejora exterior, según Garab (2012). Esta labor es otro punto en la red política, social, artística que reconstruimos y un ejemplo de la ductilidad del dibujante.

Brascó es Miguel Brascó, destacado crítico de vinos. Nació en 1926 en Santa Fe pero se mudó prontamente a la ciudad patagónica Puerto Santa Cruz, donde residió hasta los 12 años. Luego retornó a su provincia, donde se recibió de abogado. En 1955 viajó a Bolivia con el músico Ariel Ramírez, autor de *La Misa Criolla*, lo cual una vez más ilustra el status de nuestros sujetos como participantes inmersos en los cambios de la época. Esta cualidad también se evidencia por su participación en un *happening* de dibujantes que realizó en 1966 junto con Garaycochea, Carlos del Peral y Quino (*Confirmado* nº 73, julio 1966, p. 46).

En 1957 trabajó en la candidatura del radical Arturo Frondizi: “Nosotros, junto con Trejo, Vanasco, Bayley y otros más, formábamos parte de un grupo que tenía que diseñar la política cultural de Frondizi [...] hicimos un proyecto cultural formidable, una propuesta muy nacional y creativa” (ALBIRZU, 2008, p. 40). Sin embargo, fue desechada por el gobierno de Frondizi en pos de una alternativa impulsada por Ismael y David Viñas (Albirzú, 2008: 41). En cuanto a su posición política, Brascó cuenta con la particularidad de ser un desencantado producto de la militancia: “La política es

muy sucia, una mafia. Frondizi me llamó, ya derrocado [...] Pero le dije que ya no más” (MORELLI, 2008). Esto difiere enormemente de las trayectorias y declaraciones apartidistas de Landrú y Flax.

Colabora a principios de los sesenta en *Tía Vicenta* y dirige *Gregorio*, el suplemento de humor de la revista *Leoplán* entre 1963 y 1965. Es instrumental en las primeras tiras de Mafalda, Brascó lo describe así: “Quino me había comentado que quería dibujar una tira con chicos [...] Un día llaman de Agens Publicidad y me piden un dibujante capaz de urdir una tira cómica que habría de publicarse de manera encubierta en algún medio, para promocionar los electrodomésticos Mansfield producidos por Siam Di Tella” (QUINO, 1997, p. 535). El plan fracasó y las tiras fueron rebotadas por *Clarín*, que descubre la publicidad encubierta, pero de cualquier modo Brascó rescató y publica tres de las mismas en *Gregorio*. Esas tiras fueron el embrión de Mafalda. Vemos el vínculo entre dos artistas; el vínculo entre los artistas y la pujante industria nacional y, por último, el vínculo muy común entre los artistas y la publicidad, de larga data en nuestro país.

Quino (Joaquín Salvador Lavado) nació en Mendoza en 1932. En 1945 ingresó a la Escuela de Bellas Artes, una elección de carrera notoriamente diferente a la de Arquitectura y que, quizás, denota su concepción personal primaria como artista. En 1949 abandona la escuela y decide dedicarse a ser autor de tiras cómicas. Aquí observamos una vez más la dimensión del oficio: un dibujante no necesitaba un título, solo una práctica constante y fatigar las redacciones. Se muda a Buenos Aires en 1954 en un intento de conseguir trabajo. Ese mismo año publica dibujos en *Rico Tipo* y en 1956, en *Qué*, revista dirigida por Rogelio Frigerio y abanderada del desarrollismo frondizista. Sus dibujos en esta revista jamás tratan de la actualidad nacional, dedicándose a realizar *cartoons* de humor “blanco”. En 1957 publica en *Tía Vicenta*, desde su primer número. Su labor como dibujante alterna, como la de casi todos nuestros protagonistas, entre revistas de humor, revistas de interés general y campañas publicitarias. En 1963 publica su primer libro, *Mundo Quino*, y ese mismo año desarrolla el embrión de Mafalda.

La historia de la publicación de Mafalda en *Primera Plana* merece un párrafo aparte. La amistad de Quino con Julián Delgado, jefe de redacción de la misma, es la que lo lleva a publicar la tira allí. Pero en marzo de 1965 “un diario del interior solicita la tira para publicarla. Al intentar Quino retirar los originales para enviárselos, se entera de que el semanario considera de su propiedad las tiras publicadas” (QUINO, 1997, p. 538). Quino corta la relación con *Primera Plana* y se lleva la historieta al diario *El Mundo*, en donde el ritmo diario lo impulsa a realizar tiras relacionadas con la política del momento.⁴ Esta situación ilustra una vez más las contradicciones del oficio, la ubicación intermedia entre arte y mercado de los dibujantes y devela en este autor una férrea defensa de su propiedad intelectual.

En *El Mundo* Quino comparte la redacción con Landrú, quién era el caricaturista político estrella del diario. *El Mundo* cierra en 1967 y Mafalda pasa a la revista *Siete Días Ilustrados*, donde se publica hasta su fin en 1973. Años más tarde dirá que con Mafalda “Pensaba en concientizar al lector. Ahora sé que no sirve” y que “si los autoritarios hicieran huelga no pasaría nada, pero tampoco si la hiciéramos los dibujantes” (CASTELLO, 1984), declaraciones que lo acercan, por un lado, con el desencanto de Brascó pero que también ilustran una vez más la férrea convicción de que los dibujos no influyen en la realidad.

Copi era Raúl Damonte Botana, nacido en Buenos Aires en 1939. Hijo de Raúl Damonte Taborda, diputado radical, furioso antiperonista, autor del libro *Ayer fue San Perón*, cuya primera edición de 1953 en Brasil hacía “un llamado a la solidaridad latinoamericana para derrocar a la dictadura peronista” (SPINELLI, 2005, p. 184) y de la hija menor del fundador del diario *Crítica*, Natalio Botana. Copi debió exiliarse a corta edad producto de la actividad política de su padre y pasó gran parte de su infancia en Uruguay. Una vez sucedida la Revolución Libertadora, su padre retornó a la Argentina y publicó, entre 1955 y 1958, el diario *Tribuna Popular*, donde aparecieron sus primeros dibujos. En 1958 comenzó a colaborar con *Tía Vicenta*. Allí apareció por primera vez “La Mujer Sentada”, tira que también publicó en *Primera*

⁴ Incluso realiza una comentando el golpe del 29 de junio de 1966. Se ve la cara de Mafalda en primer plano, angustiada y un solo globito dice “Entonces lo que me enseñaron en la escuela...” (QUINO, 1997, p. 560).

Plana. En 1962 emigró a París, donde inició la actividad teatral por la cual será más recordado y colaboró con dibujos para diarios como *Le Nouvel Observateur*. Profundamente influenciado por los dibujantes de su época declaró “Aprendí a dibujar imitando a Oski, a Lino Palacio (...) si le habré imitado caricaturas a Lino Palacio, es increíble; todavía podría imitarle una caricatura de Aramburu” (TCHERKASKI, 1998, p. 29). La carrera como dibujante en Argentina de Copi fue fragmentaria y esporádica, sus dibujos aparecieron en revistas como *Confirmado*, *Atlántida* y la misma *Primera Plana* durante pocos meses y sin continuidad. Paradójicamente, su historia familiar lo conecta con la plana mayor de los medios gráficos argentinos. Su actividad teatral fue motivo de menciones en la mayoría de la prensa de la época. Es posible que sus vínculos familiares con el mundo del periodismo más tradicional argentino expliquen la aparición de sus dibujos en muchas de estas revistas. Las características de su obra, por otro lado, explicarían también la brevedad de su participación en las mismas. No tanto en su línea e influencias, donde se puede observar lo mejor de la línea absurda del dibujo humorístico de los sesenta (Landrú y Oski, quienes a su vez fueron influenciados por Saul Steinberg), sino más bien en su contenido y en sus políticas sexuales, conflictivas incluso para la época. Por otro lado, por esas mismas características la obra de Copi se enmarca plenamente en el clima de época.

Sábat es Hermenegildo Sábat nacido en 1933 Montevideo. Su debut como dibujante y caricaturista se produjo en el diario uruguayo *El País*, donde comenzó a mandar sus dibujos a los 15 años. A partir de ese momento participó en varias publicaciones del país oriental hasta mudarse a Buenos Aires en 1965. Sábat, al ser el más tardío de nuestro elenco y el más influenciado por la plástica de forma tradicional, es el dibujante que tiene un estilo más discordante. Una utilización de la tinta en forma de manchones y de la acuarela, marca una diferencia rotunda con los trazos límpidos y geométricos de Palacio o con el estilo tembloroso y absurdo de Landrú o Copi. Sábat es un dibujante que establece una nueva tradición en el dibujo político argentino en el cual predomina el retrato, no la viñeta y donde el personaje se encuentra caracterizado en soledad, adornado con una serie de elementos simbólicos y

evitando el chiste. En ese sentido, su obra nos remite a ciertas formas del discurso de Alberto Breccia, especialmente en su producción de un “estilo gráfico y una técnica de trabajo en contra de los estereotipos [que] inventa [...] una figura del artista que se asienta en su autonomía creativa” (VAZQUEZ, 2010, p. 121). Sus continuas referencias al jazz y a la plástica, además, nos permiten reconstruir su horizonte de influencias que tienden a “un arte mayor”. Su consagración llegará en 1971 en *La Opinión*, diario en el que era el único dibujante.

Luego de ésta reconstrucción, podemos sacar una serie de conclusiones sobre los vínculos de los dibujantes. En primer lugar, existe una clara relación genealógica/de influencia entre los distintos artistas, siendo Flax una presencia venerable. En segundo lugar, sus vínculos no vienen dados solamente por el mundo artístico sino que también se encuentran en otros ámbitos, como el publicitario o el empresarial. Esto en parte se explica por el motivo de que debían dedicarse a varias actividades para sobrevivir. En tercer lugar, existen diversos vínculos entre ellos y la política, pero en su discurso respecto a su actividad como dibujantes tienden a quitarle a la misma todo efecto sobre el mundo político a la vez que insisten en su independencia de criterio. En cuarto lugar, su labor como dibujantes los inserta como actores plenos en el proceso modernizador de los años sesenta, uniendo una multitud de campos. En quinto lugar, sus convicciones políticas abarcan un amplio espectro (en el que, quizás, la única fuerza no abiertamente representada es el peronismo) pero no se puede decir que influyan su actividad gráfica de una manera obvia. Comparten, además, una formación común (excepto Brascó, abogado y polímata) en actividades vinculadas con el dibujo pero cuya salida laboral no incluye necesariamente al humorístico. Por último, si bien su trabajo es a menudo solitario, participan de las mismas revistas, siendo *Tía Vicenta* en particular una publicación donde todos realizan sus primeras armas o contribuyen de manera frecuente. Algo que no es inesperado dado que durante estos años la revista de Landrú es la más importante publicación de sátira política.

En definitiva, en la reconstrucción de sus biografías observamos una red de mediana intensidad formada de vínculos construidos en las mismas publicaciones y en

una continua relación de influencia recíproca, en una común apreciación de su labor aplicada al terreno de la caricatura política que tiende a negar su efectividad y en una concepción del oficio a caballo entre el arte y el mercado que los lleva a desempeñarse en múltiples terrenos. Ahora intentaremos dilucidar como ésta apreciación de su labor se ve muchas veces trastocada una vez que se la pone en función de dos situaciones políticas concretas.

3. Illia en *Primera Plana*: la tortuga y la paloma.

Arturo Umberto Illia, llegó a la Presidencia en octubre de 1963, luego de triunfar con solo el 25, 14% de los votos en las elecciones de julio de ese año. Esas elecciones, viciadas por la proscripción del peronismo, consagraron en segundo lugar al voto en blanco, que representaba a esta tendencia, una situación sin precedentes en la política nacional que hablaba del aún prominente poder del partido y el caudillo proscripto. Como consecuencia del escaso caudal electoral, el gobierno de Illia fue débil y su legitimidad fue cuestionada. El veterano caudillo radical además fue atacado por su carácter apacible y mesurado.

Esta imagen quedó plasmada en la campaña de desprestigio periodística emprendida en su contra por un conglomerado de publicaciones opositoras del cual formaba parte *Primera Plana*. Ya un mes antes de la asunción presidencial, la revista mencionaba una supuesta campaña de acción psicológica tendiente a dar la imagen que “que el futuro equipo gobernante no sabe aún que camino adoptar y, sobre todo, que Illia y sus amigos no tienen eficacia técnica para gobernar” (*PP* nº 45, septiembre 1963, p. 2). Este tipo de ataques fueron frecuentes y se mezclaron con una negación total por parte de la revista de estar haciendo cualquier tipo de campaña, por el contrario, sostuvo que ofrecía información objetiva de la realidad.

En *Primera Plana* se distinguen tres etapas en la representación de la figura de Illia, que concuerdan bastante bien con la periodización que realiza Daniel Mazzei sobre la relación gobierno – ejército:

La primera, que se extendió hasta mayo de 1965, se caracteriza por la oposición azules-colorados. La repercusión local de la

intervención norteamericana a Santo Domingo (mayo de 1965) inició una segunda etapa durante la cual se produjo el ‘enfriamiento’ de las relaciones entre el gobierno y las Fuerzas Armadas [...] La tercera fase (noviembre de 1965-junio de 1966) significó la cuenta regresiva de un golpe de Estado que, si bien no tenía fecha definitiva, se había convertido en un hecho inevitable (MAZZEI, 1997, p 32).

A partir del segundo período, la campaña opositora condensó en la imaginación popular la famosa imagen de la tortuga que identificaría al Presidente a futuro. Destilación de una percepción sobre su accionar y su perfil psicológico, la tortuga resumió lo que muchos veían como provincianismo, lentitud, mutismo y aislamiento de la realidad de Illia. Con una larga tradición en el humor gráfico, la zoomorfización, “combinación natural de metáfora y convención” (GOMBRICH, 1968, p. 173) que ofrece una síntesis visual poderosa, en este período tuvo en Landrú a su más notorio exponente. Sin embargo, cuando observamos caricaturas políticas en *Primera Plana*, notamos la casi absoluta ausencia de esta animalización.

La primera aparición de Illia en la portada de *Primera Plana* fue en el número 69, de marzo de 1964. Bajo el titular: “Illia: Comienza el invierno” Flax nos muestra un retrato de la cara del Presidente, en primer plano, que se concentra en sus innumerables arrugas y en una sonrisita de costado, ladina y mostrando los dientes, que el artista conservará en futuras representaciones. La sonrisa traiciona la cara de serenidad, marcada por grandes ojeras y cejas alicaídas. Es una especie de signo de que hay algo escondido detrás de su imagen de político bueno y sensato, justo y honesto. En el interior, una larga nota advierte sobre la crisis política, sindical y económica, que se le avecinaba al gobierno.

Tres meses después, en junio de 1964, se publica por primera vez una imagen de un Illia mitad humano, mitad tortuga. Su cara arrugada, con cuello largo, se une a un cuerpo de tortuga. Este dibujo fue realizado por Flax, pero no fue publicado en el semanario sino en el diario *La Razón*. *Primera Plana* se hizo eco del mismo y en el recuadro que lo reproduce dentro de la sección política la revista explicaba:

La figura del Presidente Illia identificado con una tortuga parece haberse impuesto, con distintos matices, en el espíritu de los

caricaturistas argentinos. Hace un tiempo, en el matutino *El Mundo*, el dibujante Landrú (Juan Carlos Colombres) presentó dos tortugas. Una, alegremente, le decía a la otra: 'Por fin tenemos un gobierno propio en la Argentina'. Por último, el dibujante Roberto Mezzadra, en el diario *Crónica*, presenta siempre al Presidente de la Nación acompañado por una tortuga (*PP* nº 83, Junio 1964, p. 4)

Era el nacimiento de la representación caricaturesca de Illia como una tortuga. *Primera Plana*, para no quedar atrás, convocó e incorporó a su *staff* de dibujantes a Landrú. En el mismo número, también se sumó Mariano Grondona como columnista estrella de la revista. En la editorial saludaban a ambos: "No sabemos si el doctor Mariano Grondona [...] coincide o discrepa, en todo o en parte con la posición ideológica del brillante humorista Juan Carlos Colombres (Landrú)"; de quien esperaba que brindara una visión de la política con la "espontaneidad, la sutileza y la potencia intuitiva con que la naturaleza parece haber dotado solo a los humoristas" (*PP* nº 84, junio 1964, p. 3).

En los dibujos de Landrú, Illia es despistado y débil: es el muñeco de ventríloco de Ricardo Balbín (*PP* nº 84, junio 1964, p. 11)⁵ o un grupo de científicos lo encuentran en la luna (*PP* nº 92, agosto 1964, p. 4)



Primera Plana #092, 11/08/1964. Illia en la Luna por Landrú.

⁵ Líder del Partido Radical entre mitades de los cincuentas y finales de los setentas. Jamás ocupó la presidencia, pero su actividad como senador y su férreo dominio del aparato partidario lo volvieron un participante fundamental. Durante la presidencia de Illia se lo acusó repetidamente de ser el poder detrás del trono.

A pesar de no tener al Presidente como protagonista, otros chistes arrojan una sombra negativa sobre toda su gestión. En uno de ellos hay un cuarto lleno de decretos en estudio connotando la lentitud e inoperancia de la legislación (*PP* nº 88, julio 1964, p. 4). En otro Juan Carlos Pugliese, ministro de economía, compone un tango con las palabras del último discurso de Balbín: una referencia a su afición a la música y también una manera de implicar que “eran puro verso” (*PP* nº 94, agosto 1964, p. 8). Otra línea en estos dibujos es comparar el gobierno de Illia con Perón, línea inesperada ya que la caracterización que ha pasado a la historia de ambos gobiernos es diametralmente opuesta: en un caso, la imagen de la tiranía y el control de la vida política y social, en el otro el, paradigma de la inoperancia en todos los ámbitos. La comparación fue motivada por los intentos del gobierno de conducir la economía y controlar la inflación a través del control de precios. Las medidas adoptadas por Illia son comparadas con medidas peronistas, pero quién es asimilado al ex Presidente es Carlos Perette, vicepresidente de Illia, como una aceptación tácita de que el propio Presidente, por sus características personales, jamás podía aspirar a ser comparado con el poderoso líder justicialista.

Landrú dibuja a Illia como un cuerpo recto con pequeños pies, cara bonachona repleta de arrugas y una ligera expresión de despiste. Su vicepresidente, mientras tanto, es presentado como un pequeño maquiavélico de veloces movimientos y expresión sagaz. Esto continuaba una práctica realizada desde el inicio de la candidatura de Illia en la cual “se contrastaba la lentitud, inoperancia, mutismo, imagen patriarcal, aislamiento y cordura del futuro Presidente con la irresponsabilidad y espíritu divertido del candidato a vicepresidente” (Piñeiro, 2002, p. 16). En una entrevista antes de su asunción, los redactores de *Primera Plana* decían que Perette “siempre considera positivos los dibujos de Landrú, habitualmente publicados en *Tía Vicenta* y *El Mundo*, donde se satiriza su baja estatura” (*PP* nº 42, agosto 1962, p. 7).

La incorporación de Landrú a la revista se combinó con el retorno de Lino Palacio y, un par de números más tarde, con la incorporación de Quino. Las

historietas de Mafalda todavía buscan su profundidad, trata sobre las relaciones familiares y aún no ha destilado su peculiar mezcla de comentario social, actualidad y tira de niños traviesos. En ellas, las referencias a la realidad nacional son escasas, con dos excepciones. En una de ellas, el padre de Mafalda le lee un cuento para dormir en el cual compara a un rey bondadoso y tranquilo con el Presidente. Mafalda, aburrída, le responde que “si llega a aparecer algo entretenido la despierte” (*PP* n° 108, diciembre 1964, p. 26). En la otra Mafalda y Felipe discutiendo sobre la afición del Presidente al mate. Felipe grita “¡Ah! ¡Un papelón! ¡El pre-si-den-te toma mate! ¿Y se desprestigia por eso?”, a lo que Mafalda contesta “Bueno... no especialmente por eso”. Quino es mucho más sutil y amable que sus contemporáneos, destaca el aburrimiento que produce Illia, pero también lo caracteriza como un rey bueno y, a la hora de buscar motivos abiertos para desprestigiarlo, prefiere abrir puntos suspensivos y dejar que el lector los rellene en su cabeza.

A partir de ese momento, Illia comienza a ser protagonista de las caricaturas de Flax. Desde agosto de 1964 hasta la destitución de Illia en junio de 1966, Flax publica 93 dibujos en la revista e Illia protagoniza 66. Ninguno de ellos presenta al Presidente de una forma positiva. Algunos ejemplos: Illia rodeado de su gabinete y admitiendo que “todo anda como el demonio” pero que sin embargo “él está contento” (*PP* n° 108, diciembre 1964, p. 7); Illia se esconde detrás de Onganía (*PP* n° 113, enero 1965, p. 6); Illia duerme mientras la paloma presidencial se posa en su cabeza aburrída porque no pasa nada (*PP* n°135, junio 1965, p. 11); Illia, Miguel Zavala Ortiz (Ministro de Relaciones Exteriores) y Carlos Alconada Aramburú (Ministro de Justicia y Educación) observan “los dibujitos que hacen los chicos”, en realidad pintadas comunistas⁶ (*PP* n° 149, septiembre 1965, p. 8);

⁶ A partir de la invasión norteamericana a la República Dominicana en abril de 1965 y frente a la negativa de Illia en enviar tropas en apoyo, será acusado y atacado de “cripto-comunismo” por la prensa.



Primera Plana #149. 14/09/1965. Illia observa las pintadas comunistas, por Flax.

Balbín sostiene a un Illia más demacrado que nunca, que se arrastra por el piso preguntando por Onganía (*PP* nº 170, marzo 1966, p. 7); Illia, sentado en un sillón, observa como le serruchan el piso agradecido porque no haya huelga de carpinteros (*PP* nº 178, mayo 1966, p. 12). Sin embargo, ninguna de estas imágenes, que van mostrando en la línea clara de Palacio cada vez más arrugas, manchas y extremidades huesudas de un Presidente que comúnmente dibuja en una situación de descanso, utiliza la iconografía de la tortuga. Es presentado como “el hombre de la paloma”: el Presidente con una paloma en la cabeza, denotando su carácter manso y connotando carencia de inteligencia.

Hasta Kalondi, quién generalmente se dedicaba a realizar dibujos sobre fenómenos sociales, industria y marketing con un tono pacifista y antiautoritario, realiza un par de caricaturas donde resalta aspectos negativos del gobierno radical. En la primera se nos muestra un logotipo de Illia que lo presenta con cuerpo de perro, en la clásica postura de la publicidad “His Master’s Voice” (*PP* nº 133, mayo 1965, p. 68), denotando sumisión y falta de autoridad. Un par de números más tarde dibuja un intercambio entre Illia y el Presidente de Italia donde el argentino, frente a la erudición de su par italiano, solo puede pensar en la reciente derrota del equipo de fútbol Independiente en otra muestra de provincialismo (*PP* nº 149, septiembre 1965, p. 24). Que un dibujante como Kalondi, cuyos dibujos criticaban en general la

violencia y el militarismo haya llegado a producir estos gráficos, indica la tenacidad del ánimo negativo contra el gobierno de Illia en la prensa.

El único que no se embarca en esta campaña es Brascó, quién en consonancia con su declarado escepticismo acerca de la política continúa realizando sus retratos regordetes y simpaticones de figuras del arte y la cultura mundial, muy alejado de las páginas de política.

Estos caricaturistas traducían lo que estaba en el aire en aquellos momentos, “una imagen vinculada a una sociedad rural tradicional, totalmente alejada de la de un gobernante moderno e intelectual” (PIÑEIRO, 2002, p. 21). Su recurso fue acudir a la zoomorfización y subversión de los rasgos del Presidente. Así, de pronto, sus arrugas, su sonrisa bondadosa o su andar encorvado pasaban de ser desgastes propios de la edad (que podrían ser traducidos en sabiduría y prudencia) a convertirse en oscuros indicios de incompetencia y lentitud. Esto, por otro lado, es una cualidad imperecedera de la caricatura, la cual tiende a simplificar, condensar y potenciar rasgos de una forma negativa o positiva.

Es difícil, en este contexto, sostener por completo la visión que estos dibujantes (en su mayoría) tenían de sí mismos como productores culturales con un sesgo igualitariamente negativo para todas las figuras del espectro político. Si bien muchos de ellos creían en la total ineficacia de un dibujo para cambiar la situación política, su pertenencia como mediadores artísticos a una red compleja que incluía periodistas, militares, sindicalistas, partidos políticos de oposición, etc., ofrece la posibilidad de una lectura menos inocente de esos dibujos. Es cierto que la operación de la caricatura política en la mayoría de sus expresiones es crítica, pero la consistencia de la crítica a Illia es llamativa. Podemos desprender que estas imágenes contribuyeron a la visión general de incompetencia del gobierno. Algunos de sus productores probablemente actuaban con mayor convicción y otros simplemente eran arrastrados por la marea de opinión del momento.

Sin embargo, el gobierno no reaccionaría frente a ésta campaña de desprestigio. En junio de 1966, cuando el golpe de Estado era solo una cuestión de tiempo, el Ministro de Justicia y Educación, Carlos Alconada Aramburú, denunció a las revistas

Primera Plana, *Confirmado*, *Atlántida* e *Imagen* por “‘crear un clima psicológico propicio’ a la instigación” (*PP* nº 182, junio 1966, p. 21). En una nota titulada “Otro atentado a la libertad de prensa” la revista contestaba que “Ningún hombre sensato podría creer en el montaje de ésta extraña confabulación entre periodistas y militares. Los periodistas de *Primera Plana* informan, también opinan. Pero la realidad está más allá de ellos, incommovible, permanente” (*PP* nº 182, junio 1966, p. 21). Ésta denuncia, sin embargo, no impidió de ninguna manera la continuada aparición y venta de la revista que días más tarde publicaba un especial que saludaba el nuevo gobierno dirigido por Juan Carlos Onganía, surgido del golpe de Estado.

Para cerrar este apartado, un intercambio entre un lector y Flax en el correo de la revista de los números 267 y 268, publicados en febrero de 1968, pinta de cuerpo completo el polifacético rol de estos productores culturales. El lector Miguel B. Szlagowski escribe sobre Flax:

Desconozco su ideología política, pero por sus dibujos [...] se lo puede colocar entre lo ultraconservador y fundamentalmente en lo antirradical. Así, con aparente ingenuidad, sus dibujos fueron cómplices –desde 1963- de dar al lector una falsa imagen de un Gobierno lento, inoperante, sin autoridad. La paloma sobre la cabeza del Presidente. Sería su concepción del momento o estaría al servicio de una campaña de desprestigio. No interesa. Lo hacía y nadie le molestó por ello. Era, a su manera, valiente. Enfrentaba un Gobierno. Lo extraño es que ahora, volteado ese gobierno, insiste en mostrar la figura del presidente derrocado. [...]

Pero ahora que tiene tiempo para seguir ridiculizando a Illia y Perón, no he visto caricaturas tuyas de Onganía. Se me ocurren dos posibilidades: o no acierta con los bigotes o sus ideas lo hacen reaccionar exclusivamente contra los Gobiernos democráticos (*PP* nº 267, febrero 1968, p. 5).

En el número siguiente, la respuesta de Flax se lee así:

No soy radical, como él, ni ultraconservador como supone. Tampoco soy antirradical. [...] Soy, simplemente, un caricaturista político, patriota, que está situado – como todos los caricaturistas políticos que se respetan- en la vereda del frente observando.

El gobierno de Illia no me gustó, como no le gustó a la mayoría del pueblo y menos a los militares. Por eso le di con todo. Voltar gobiernos malos, democráticos o no, es mi deporte favorito. El Gobierno del General Onganía no me ha dado motivos para que lo ataque abiertamente, pero el día en los tenga lo haré, sin retaceos [...] (*PP* nº 268, febrero 1968, p. 5).

Flax realiza una defensa de la cualidad de la independencia creativa en el humorista y también de su carácter de oficio menor pero, por otro lado, considera importante reiterar su desagrado con el gobierno de Illia, y destacar con ironía el implausible hobby, para un dibujante humorístico, de voltear gobiernos. Ese camino de cornisa entre la independencia y el ataque es el que recorrieron estos dibujantes durante el gobierno radical de Illia.

4. Onganía en *Primera Plana*: el ciclo de la ilusión y el desencanto.

Primera Plana produjo un número especial con el cual saludaba al nuevo gobierno. En él, Illia caía una vez más bajo la pluma de Flax: una paloma desempleada arma sus valijas y busca trabajo en los clasificados (*PP Especial: Un Nuevo Gobierno*, junio 1966, p. 4). Una vez que el polvo de la “Revolución Argentina” se asentó, Flax fue el único dibujante específicamente político de la revista.⁷ El resto del plantel regular de dibujantes esuvo compuesto Sábato y Kalondi.

El proyecto de gobierno de Onganía se posicionó en directa contradicción de la ineficacia percibida en Illia: muy sucintamente, intentó disciplinar la sociedad (a través de un mayor control de la universidad, la prensa y las libertades civiles) a los fines de alcanzar una nueva organización política “racional”, en donde los partidos políticos (que fueron disueltos al poco tiempo de su asunción) no tenían lugar, y un proyecto de desarrollo económico modernizador, ordenado y distribuido a lo largo de todo el país.

En las caricaturas de la revista en ningún momento Onganía fue ridiculizada ni criticada de forma injuriosa. Y mucho menos zoomorfizada. Esto probablemente se deba a la toma en consideración de la clausura de la revista *Tía Vicenta* por haber comparado a Onganía con una morsa. *Primera Plana* se hizo eco de esta situación:

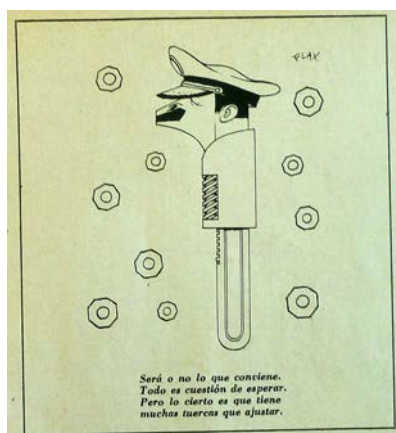
Según explicó Martínez Paz [titular de la cartera de Interior en aquel entonces] a sus visitantes [Landrú y Carlos Infante,

⁷ Editorial Danotti, responsable de *Primera Plana*, financió también en estos años a *Tío Landrú*, nueva revista del dibujante y continuación de *Tía Vicenta*. Con un tono decididamente crítico del gobierno de Onganía y la incorporación de nuevos dibujantes como Caloi, Aldo Rivero y Ceo, la revista no fue el éxito que se esperaba y se canceló a los 47 números.

abogado de la editorial Haynes, responsable de la revista] fue el propio teniente general Onganía quien reaccionó ante los chistes a él dirigidos [...] La tapa de *Tía Vicenta* daba por inaugurada ‘la era de la morsa’ en una temeraria caricaturización del Presidente (“La desaparición de ‘Tía Vicenta’”, *PP* nº 187, Julio 1966, p. 18).

La revista informaba sobre el *affaire* con sobriedad y destacaba que Landrú había realizado “audacias” semejantes anteriormente pero no tomaba partido de forma abierta, cerrando la nota con una cita a favor de la libertad de expresión levantada de un editorial del *Buenos Aires Herald*. A partir de este momento, las declaraciones de Landrú en la prensa de la época sobre la inocuidad de sus dibujos reaparecieron, desafiando al gobierno a dejar salir de nuevo a *Tía Vicenta*.

Onganía fue siempre dibujado de manera natural, con sus grandes bigotes y su eterno cigarrillo, pero sin que ninguno de estos dos elementos posea una connotación negativa. Es más, Flax construirá una imagen de Onganía como un hombre calmo, misterioso, dueño de todos los resortes del poder. En la inmensa mayoría de las ilustraciones en las que aparece, no tiene diálogo. Generalmente es un subalterno o un opositor quién profiere las líneas que completan el chiste. En los pocos casos en los que Onganía habla, es solo para expresar una afirmación de hecho, sin ningún tipo de valoración. Una de las primeras imágenes que Flax realiza sobre Onganía (y una de las pocas donde no es un hombre) lo presenta como una llave de tuercas, herramienta fundamental para ajustar y destrabar los conflictos de la Argentina moderna (*PP* nº 185, julio 1966, p. 13).



Primera Plana #185. 07/12/1966. Onganía, ¿la herramienta para los problemas argentinos? Por Flax.

En otra, luego de aprobar la Ley Anticomunista,⁸ Onganía le hace un ole a los rumores (*PP* nº 244, agosto 1967, p. 14). En una tercera, Onganía, vestido de elegante sport y haciendo caras frente al espejo, “le busca una nueva imagen al gobierno” (*PP* nº 267, febrero 1968, p. 14). Incluso cuando se encuentra algo criticable en el Presidente, como la necesidad de darle un golpe de rumbo a una política equivocada, la acusación es más un reproche realizado a un hombre inteligente y carismático antes que una verdadera censura.

A medida que pasa el tiempo y la situación económica y social empeore, los dardos de Flax caerán sobre quienes conforman el gabinete, no sobre el jefe de la “Revolución”. Así, Guillermo A. Borda, Ministro del Interior responsable de censuras y cierres periodísticos, fue mostrado como un filo-nazi que intenta transformar a Onganía en lo mismo (*PP* nº 294, agosto 1968, p. 16) o como un ingenuo que ignora la existencia de la guerrilla, en una evocación curiosa de críticas similares realizadas a Illia con respecto al comunismo (*PP* nº 334, mayo 1969, p. 9). Adalbert Krieger Vasena, Ministro de Economía, será el gran blanco de las críticas durante 1967 y 1968, mostrándolo como un mago que devalúa de manera imprevisible y diciendo “Saldrá lo que Dios quiera” (*PP* nº 220, marzo 1967, p. 15) o como un ladrón durante su misión en búsqueda de inversiones en el extranjero (*PP* nº 254, julio 1967, p. 14). Esta descalificación por sus colaboradores (o “teoría del círculo”) ha sido una práctica

⁸ En otra reversión de las críticas realizadas a Illia, Onganía era visto como un bastión del orden que no iba a dejar que la infiltración comunista llegue al país.

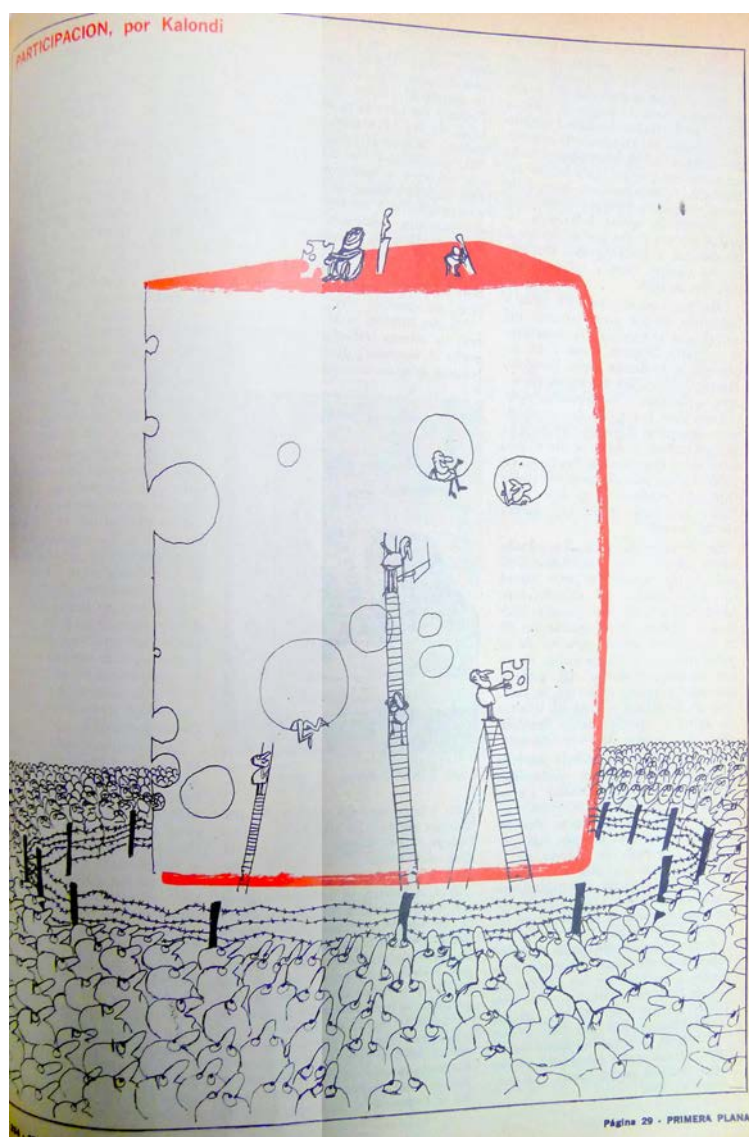
común en el imaginario popular de todo líder cuando sus políticas toman un camino no deseado.

A mediados de 1968, la representación de Onganía que realiza Flax comienza a quebrantarse. Dos imágenes nos interesan por su iconografía dual. La primera muestra a Onganía haciendo un difícil equilibrio sobre dos columnas y abajo se lee “Las Fuerzas Armadas y la clase obrera son los dos pilares de la revolución” (*PP* nº 281, mayo 1968, p. 13). En la siguiente, está sentado en su escritorio con las manos cruzadas, una expresión compungida y dos cabezas. El texto dice: “Yo no sé porque dicen que dentro del gobierno hay dos tendencias...” (*PP* nº 289, julio 1968, p. 16). A la vez, las notas en el interior de la revista se preguntan por la verdadera dirección del gobierno, los sucesivos cambios de rumbo y la formación interminable de organismos que pondrán en marcha la verdadera revolución. En los dibujos aún vemos a un Onganía digno, compuesto, tironeado por fuerzas sociales ajenas a su voluntad transformadora. Solo en segunda instancia intuimos un reparo sobre su incapacidad de darles a estas fuerzas un liderazgo significativo.

Hacia principios de 1969, sin embargo, Onganía comparte con su proyecto y su gabinete las críticas. Dos caricaturas son representativas: en una, su gabinete está aislado en una islita minúscula, lanzando cartas dentro de botellas. Abajo se lee: “Es hora de comunicarse con el pueblo” (*PP* nº 336, junio 1969, p. 14) mientras Onganía observa con un cigarrillo en la boca y expresión de resignación aburrída. En la otra, el gabinete está subido a un barco con destino incierto, con Onganía como capitán (*PP* nº 339, junio 1969, p. 11). Estos dibujos acusaban, por primera vez, al Presidente de un defecto terrible para quién durante años había sido el hombre fuerte y garantía de gobernabilidad de la Argentina: la falta de liderazgo, la debilidad y el aislamiento.

La situación del país, para ese entonces, se complicaba cada vez más, con una gran conflictividad social producto del congelamiento de salarios establecido por Krieger Vasena desde enero de 1967, la intervención de numerosos sindicatos (y la subsecuente división de la CGT que dio lugar a la rama combativa de Raimundo Ongaro), la intervención de la Universidad, el deterioro de la mayoría de las economías regionales y el inicio de las actividades de la guerrilla urbana.

Primera Plana comenzó a cubrir todos estos acontecimientos de una manera ominosa. Esta cobertura se reflejó en la tarea de Kalondi, quién, a partir de mayo de 1969, realiza una serie de trabajos cada vez más oscuros donde retrata la desigualdad de una forma u otra. Ilustra el problema de la participación provincial en la renta nacional como un gran queso del cual se aprovechan unos pocos mientras que mantienen a la mayoría afuera con una cerca de alambre de púas (*PP* nº 334, mayo 1969, p. 29).



20/05/1969. Kalondi dibuja la co-participación.

Primera Plana #334.

O un hombre anónimo opina que la situación del país “no es mala” pero luego se lo ve con una camisa de fuerza y retruca “lo malo es el electroshock” (*PP* n° 340, julio 1969, p. 51).

Al mes de ser publicadas estas caricaturas y luego de una tapa en la que se pregonaba “*La Ofensiva de Lanusse*”, la revista y su editorial fueron clausuradas. El comunicado oficial leía así:

El Poder Ejecutivo Nacional ha dado muestras reiteradas de su respeto por la libertad de expresión, cuya protección le compete en el ejercicio de sus facultades de gobierno. Circunstancias que son del dominio público obligaron a la implantación del estado de sitio para garantizar la libertad y la seguridad pública. Consecuente con esta obligación y considerando que el semanario ‘Primera Plana’ está empeñado en una campaña basada en informaciones inexactas, destinadas a crear un clima de confusión, el Poder Ejecutivo Nacional ha ordenado su clausura (Archivo Ministerio del Interior, Expediente 103286, agosto 1969, p. Folio 7).

Primera Plana había muerto. A partir de entonces, sus dibujantes se dispersaron y continuaron ejerciendo su oficio en otros espacios editoriales, lo cual los llevó a mezclarse en diversas áreas creativas, tejiendo redes tenues entre sí y entre campos artísticos, comerciales y culturales muy distintos. Algunos de ellos, años después, expresarán arrepentimiento por haber sido parte, de forma voluntaria o involuntaria, de la campaña en contra de Illia. Sin embargo, la independencia de criterio y partido continuará siendo uno de los valores más preciados en su ética profesional.

Conclusiones

Hemos intentado yuxtaponer dos elementos teóricos, una concepción del oficio del dibujante y una conceptualización de las relaciones en forma de red, con la intención de mostrar a nuestros actores como protagonistas de gran riqueza que unían diversos campos inmersos en la modernización cultural de los años sesenta. Hemos reconstruido sus trayectorias y visto como desarrollaban su actividad en una multiplicidad de labores (publicitaria, diseño industrial, caricatura política, etc.). Hemos hallado una concepción compartida de su actividad y su relación con el mundo

de la política, que se apoya predominantemente en los valores de la independencia de criterio y partidaria y en una concepción de su accionar como incapaz de modificar la realidad. En esta concepción observamos su ética profesional como similar a aquella observada por Laura Vazquez entre los dibujantes de historieta realista y de aventuras. La independencia de criterio sustituye al polo del arte, ya que destaca su concepción como creadores cuya opinión desciende directamente, sin adulterar, a sus dibujos. La creencia en su ineficacia remite a su posición como simples trabajadores manuales que producen para un mercado diversificado con el mero objetivo de la subsistencia y cuya labor es solitaria. También hemos observado que sus relaciones tejen redes cuyos vínculos pueden estar dados por la amistad, por la ayuda para publicar y por la influencia y la formación en el oficio.

En la segunda parte del trabajo hemos confrontado estas creencias con dos ejemplos concretos de su accionar, relacionados con los gobiernos de Illia y Onganía. Con respecto a Illia, hemos encontrado una relación conflictiva que desafía sus concepciones de independencia de criterio para contribuir de forma sensible a la campaña de desprestigio iniciada contra el radical. Creemos que su accionar contribuyó, sobre todo, a condensar las críticas en un conjunto de imágenes poderosas. Con respecto a Onganía, observamos un ciclo más tradicional en las representaciones de políticos, que va del respeto y la esperanza (respeto y esperanzas, por otro lado, muy acordes a la concepción social general de la figura de Onganía en 1966) a la decepción y la acusación de debilidad y falta de rumbo.

Bronislaw Baczko indica que a través de los imaginarios sociales “una colectividad designa su identidad elaborando una representación de sí misma” (Baczko, 1984: 28) que a su vez permite “conservar y modelar los recuerdos pasados, así como proyectar hacia el futuro sus temores y esperanzas” (Baczko, 1984, p. 28). Los dibujantes se definían como colectividad a través del oficio y sus creencias sobre el mismo, a la vez que sus dibujos accionaban sobre la sociedad dando forma al pasado y al futuro y reinterpretando el presente. Como sujetos complejos, mezclan en su interior arte, política y vínculos sociales, conformando un colectivo de líneas sutiles pero duraderas.

Bibliografía

- ALBIRZÚ, Mónica. *Miguel Brascó*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2008.
- BERNETTI, Jorge Luis. “El Periodismo Argentino de Interpretación en los '60 y '70. El rol de ‘Primera Plana’ y ‘La Opinión’”. En *Actas IV Congreso ALAIC*. Recife: ALAIC, 1998.
- BACKZO, Bronislaw. *Los imaginarios sociales*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1984.
- BOLTANSKI, Luc & CHIAPELLO, Eve. *El nuevo espíritu del capitalismo*. Madrid: Akal, 2002.
- BORRONI, Otelo. “Lino Palacio, el arte de trepar al monte Olimpo”. *Siete Días Ilustrados*, Buenos Aires: Editorial Abril, 1975. Recuperado de: <http://www.magicasruinas.com.ar/revistero/tambien/revtambien074.htm>.
- CASTELLO, Cristina. “Quino. ‘El mundo es una porquería’”. En *Tiempo Argentino*, Buenos Aires: Tiempo Multimedia, 1984. Recuperado de http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/castello_cristina/quino.htm.
- DEL PERAL, Carlos y COMPAIRED, Héctor. *Manual del Gorila*. Buenos Aires: Jorge Álvarez Editor, 1964.
- GARAB, Yamila. “La razón y la belleza de los objetos”. En *Revista Ñ*. Buenos Aires: Grupo Clarín, 2012. Recuperado de: http://www.revistaenie.clarin.com/arte/La-razon-y-la-belleza-de-los-objetos_0_682131788.html.
- GOMBRICH, Ernst. *Meditaciones sobre un caballo de juguete*. Barcelona: Seix Barral, 1968.
- LATOUR, Bruno. *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial, 2008.
- MAZZEI, Daniel. *Medios de comunicación y golpismo. El derrocamiento de Illia (1966)*. Buenos Aires: Grupo Editor Universitario, 1997.

- MORELLI, Liliana. “Brascó: ‘Tengo una buena relación con el demonio’”. En *Revista Noticias*, Nro. 1653. Buenos Aires: Editorial Perfil, 2008. Recuperado de: https://www.facebook.com/note.php?note_id=306572433670.
- MOCHKOFISKY, Graciela. *Timerman*. Buenos Aires: Planeta, 2013.
- PAULS, Alan. *Lino Palacio, la infancia de la risa*, Buenos Aires: Espasa Calpe, 1995.
- PIÑEIRO, Elena. “Medios de comunicación y representación política: el caso de Primera Plana (1962-1966)”. En *Temas de Historia Argentina y Americana*, Nro. 1. Buenos Aires: Departamento de Historia, Facultad de Filosofía y Letras, UCA, 2002, pp. 97-133.
- PINTO, Felisa. “La época dorada del diseño argentino”, En *Página 12*. Buenos Aires: Editorial La Página S.A., 2001. Recuperado de: <http://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Las12/01-10/01-10-19/NOTA2.HTM>.
- QUINO. *Todo Mafalda*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1997.
- RUSSO, Edgardo. *Landrú, Apuntes para una autobiografía*. Buenos Aires: El Ateneo Editorial, 1993.
- RUSSO, Edgardo. *La historia de Tía Vicenta*. Buenos Aires: Espasa, 1994.
- SIGAL, Silvia. *Intelectuales y poder en la década del 60*. Buenos Aires: Puntosur, 1991.
- SPINELLI, María Estela. *Los vencedores vencidos. El antiperonismo y la “revolución libertadora”*. Buenos Aires: Biblos, 2005.
- SZIR, Sandra. *Infancia y cultura visual. Los periódicos ilustrados para niños (1880-1910)*. Buenos Aires: Miño y Davila, 2007.
- TERÁN, Oscar. *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina 1956 – 1966*. Buenos Aires: Puntosur, 1991.
- TCHERCASKI, José. *Habla Copi: homosexualidad y creación*. Buenos Aires: Galerna, 1998.
- VAZQUEZ, Laura. *El oficio de las viñetas*. Buenos Aires: Paidós, 2010.

VÁZQUEZ, Oscar. *Historia del humor gráfico y escrito en Argentina vol. I y II.*

Buenos Aires: Eudeba, 1987.