

El post-peronismo como representación gráfica: una El post-peronismo como representación gráfica: una.

Gandolfo, Amadeo.

Cita:

Gandolfo, Amadeo (2011). *El post-peronismo como representación gráfica: una El post-peronismo como representación gráfica: una. XIII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca, Catamarca.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-071/470>

Número de la mesa: Mesa 73.

Título de la mesa: **Arte y política en Argentina: producción, circulación y sentido político de las imágenes (s. XIX y XX)**

Apellido y nombre de las/os coordinadores/as: Belej, Cecilia; Hrycyk, Paula; Plante, Isabel.

Título de la ponencia: **El post-peronismo como representación gráfica: una aproximación (1955-1958).**

Apellido y nombre del/a autor/a: Gandolfo, Amadeo.

Pertenencia institucional: Estudiante de Doctorado en Ciencias Sociales, UBA / Licenciado en Historia por la UNT.

Documento de identidad: 31254502

Correo electrónico: snark84@gmail.com

1. Introducción.

La así llamada “revolución libertadora” que se inicia en Septiembre de 1955 abre una cesura entre peronismo y antiperonismo en la historia política del país que se ufanó en cerrar lo más pronto posible. Un primer tiempo de la revolución proclamó que no existían “ni vencedores ni vencidos”, una frase detrás de la cual se buscaba organizar un proyecto que incorporaría a los dirigentes y las masas peronistas pero dentro de un nuevo marco liberal y republicano, eliminando por completo la incidencia de su líder y conductor. Este primer tiempo, conducido por el General Eduardo Lonardi, fue rápidamente cancelado por el triunfo de los sectores más intransigentes, corporizados en el Gral. Eugenio Aramburu, quién asumió el cargo de presidente, y especialmente por el jefe de la marina, almirante Isaac Rojas, quién se convirtió en su vice. Su proyecto procurará, por sobre todas las cosas, borrar de la vida política y el imaginario social al peronismo. Significó “*el fin de toda ambigüedad para con los vencidos. La instrumentación de la nueva política económica tendría como necesario correlato la represión de la actividad sindical*”¹. Que, en definitiva

¹ Melon Pirro, J.C., *El peronismo después del peronismo*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2010. Pág. 48.

era de todas las estructuras de poder puestas en funcionamiento por el peronismo, la única cuya organización se mantuvo luego de la caída de éste.

La acción efectiva, entonces, de la Revolución Libertadora, consistió en un arco de prohibiciones e interjecciones de la fuerza derrotada que llegará a su punto máximo con la promulgación del decreto 4161, de marzo de 1956, que prohibía:

*“La utilización, con fines de afirmación ideológica peronista, efectuada públicamente, o propaganda peronista, por cualquier persona ya se trate de individuos aislados o grupos de individuos, asociaciones, sindicatos, partidos políticos, sociedades, personas jurídicas públicas o privadas de las imágenes, símbolos, signos, expresiones significativas, doctrinas artículos y obras artísticas, que pretendan tal carácter o pudieran ser tenidas por alguien como tales pertenecientes o empleados por los individuos representativos u organismos del peronismo.”*²

Y llegando incluso a prohibir

*“la utilización de la fotografía retrato o escultura de los funcionarios peronistas o sus parientes, el escudo y la bandera peronista, el nombre propio del presidente depuesto el de sus parientes, las expresiones ‘peronismo’, ‘peronista’, ‘justicialismo’, ‘justicialista’, ‘tercera posición’”.*³

Simultáneamente, y aquí comenzamos a adentrarnos en nuestro tema, el tiempo político abierto por la Revolución Libertadora produciría una nueva prensa. Muchos diarios y revistas que sostenían un discurso afín al régimen depuesto serían cerrados (*El Líder*, *El Federal*, *El 45*, *De Frente*, que dirigía Cooke y buscaba ser un semanario de pensamiento intelectual del peronismo). El aparato de propaganda oficial sería desmantelado. Pero al mismo tiempo esto estaría acompañado de una liberación de la prensa. Al menos en el sentido de beneficiar a ese régimen dando rienda suelta a un discurso que había estado

² Decreto 4161, Marzo de 1956, accedido el 29 de Abril del 2011 en http://www.elhistoriador.com.ar/documentos/revolucion_libertadora/decreto_4161.php

³ Ibid.

largo tiempo sepultado por la ortodoxia oficial. Un discurso liberal, de repugna a la forma de hacer políticas del régimen depuesto, férreamente amigo de las instituciones democráticas.

Entre estas publicaciones, aquellas que nos competen son las que se dedicaban a la sátira política. Y ellas verán un momento de fructífera explosión. Entre las revistas destacadas, aquella que se volverá más famosa será *Tía Vicenta*, la creación de Landrú que comenzará a publicarse en agosto de 1957. Pero además de esta, surgirán otras como *Popurrí* (un caso de desaparición y retorno, ya que esta publicación, desaparecida en 1946, volverá casi con el mismo formato en 1955), y antiguas publicaciones que habían sido, cuanto mucho, apolíticas, incluirán nuevas críticas y chistes que hablarán de la realidad institucional del país (por ejemplo, *Avivato*). David Kunzle, historiador del arte y la caricatura, ha trazado un patrón similar pero inverso en Inglaterra en 1820: “*Alrededor de 1820 culminó un período de gran stress social y agitación popular (...) Fue seguido de un período de limitación, apatía relativa y un rápido declive en la caricatura política*”⁴. Argentina en 1955 experimenta el primer momento, luego de un período de apatía y censura de la prensa. La comparación es pertinente porque Kunzle habla de que la caída de la caricatura política es suplida por representaciones de lo social, y si pensamos en las chicas de Divito o “Buenos Aires En Camiseta” de Calé, muy populares en el período peronista, encontramos los mismos estereotipos sociales.

Pero, entonces, ¿cómo se representaba aquello que prácticamente había sido eliminado de la historia? ¿De qué modo se hablaba de un gobernante cuyo propio nombre había sido interdicto? ¿Y cómo se caminaba la fina línea entre la obsecuencia al régimen actual y la crítica que forma parte de la savia vital de una actividad como la caricatura política?

Nuestra hipótesis es que la gráfica política caricaturesca tendió a configurar una división entre peronismo y antiperonismo, o entre variaciones del peronismo y el gorilismo, ese fenómeno múltiple, post 55, que se puede definir de la siguiente manera “*El enemigo fundamental era el gorila, que teóricamente podía ser desde un compañero de trabajo hasta un oligarca*”⁵. Esta tendencia hacia la simplificación de las alas opuestas redujo las

⁴ Kunzle, D., “Between Broadsheet Caricature and “Punch”: Cheap Newspaper Cuts for the Lower Classes in the 1830’s”, en *Art Journal*, Vol. 43, No. 4, Invierno de 1983, Págs. 339-346.

⁵ James, D., *Resistencia e Integración*, Sudamericana, Buenos Aires, 1990. Pág. 138.

complejidades de dos espacios políticos que tenían sus diferencias internas. Perón mismo se encontraba en una situación de aislamiento y distancia del teatro político nacional que generaban *“la multiplicación de destinatarios como la aparición de un fenómeno recurrente, caracterizado por el súbito, efímero, pero renovado ascenso de verdaderos advenedizos a la calidad de representantes-emisarios-delegados”*⁶. Y las diferencias en el interior de la misma Revolución Libertadora se observan no solo en las diferencias entre los proyectos de Lonardi y de Aramburu, sino también en los vaivenes frente a los cuales se verá a la hora de apoyar a una fuerza política con chances de triunfar en las próximas elecciones y dar una feliz salida al predominio peronista.

Por otro lado, nuestra aproximación privilegiará la observación de la caricatura destinada a los elencos del poder ejecutivo, más allá de las representaciones de fuerzas sociales. Esto por dos motivos: por un lado porque de ese modo se puede reconstruir de un modo más operativo el diálogo entre ambos polos (el artístico y el político) y por otro lado, porque la mayor concentración de caricaturas apunta en este sentido. No hay muchas representaciones del trabajador peronista, aunque son más que las del político o militar opositor en abstracto. Más bien estos imaginarios se concentran y sintetizan en ciertas figuras del ejecutivo o en el líder ausente, Juan Domingo Perón. Hemos agregado una coda al respecto de las caricaturas puramente sociales, pero meramente como ilustración.

Creemos que una buena manera de enlazar estas dos ideas fuerza que se encontraban presentes tanto en el discurso político como en las representaciones gráficas humorísticas es utilizando a Koselleck y sus “conceptos contrarios asimétricos”. Koselleck dice que *“llamaremos asimétricas a aquellas coordinaciones desigualmente contrarias y que sólo se aplican unilateralmente”*⁷. O, en otras palabras, *“la historia posee numerosos conceptos contrarios que se aplican para excluir un reconocimiento mutuo”*⁸. Creemos que la calificación de peronista, por un lado, y antiperonista-gorila, por el otro, sirve bastante bien para construir una pareja de conceptos asimétricos antitéticos, sobre todo observando el modo en que los peronistas son tratados de un modo totalmente descalificatorio y se busca volverlos no-personas políticas. Si bien nos diferenciamos de Koselleck en el hecho

⁶ Melon Pirro, op. Cit. Pág. 63.

⁷ Koselleck, R., *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona, Paidós, 1993. Pág. 206.

⁸ Koselleck, R., *Ibid.* Pág. 207-208.

de que no buscamos realizar un análisis mundial, observamos que si existe una operación mediante la cual “*la propia posición puede determinarse muy bien mediante tales criterios, mientras que la posición contraria resultante sólo puede ser negada*”⁹.

Y, además, creemos que esta operación continúa una tradición de conceptos contrarios que transcurre de manera subterránea por la historia argentina y que Perón extremó al intentar redefinir nuevas oposiciones, como ha destacado Maristella Svampa, bajo la figura Pueblo / Oligarquía, con el objetivo de “*delimitar el campo de oposiciones desde lo social, para así redefinir la democracia*”¹⁰ y que “*tanto en el lenguaje peronista como en el de la oposición política, las mismas podían reducirse a un núcleo central mínimo, esto es, la división entre peronistas y antiperonistas*”¹¹.

Partiremos, asimismo, de la creencia en la existencia de un campo común editorial que unificaba los mensajes de publicaciones específicamente cómicas y aquellas publicaciones de opinión semanales. Esto se comprueba por el desempeño de los humoristas y caricaturistas en ambos tipos de publicaciones, por ejemplo, Landrú, el fundador y director de *Tía Vicenta*, publicaba en *Vea y Lea*, revista que inmediatamente caído el régimen peronista adoptó una postura sumamente crítica contra el mismo. O Garaycochea, dibujante que participó en los primeros números de *Tía Vicenta* y realizaba un importante aporte en la revista *Popurrí*, era el caricaturista oficial de *Qué*. Creemos que la cesura impuesta por la Revolución Libertadora, así como ampliará los espacios de discusión, ampliará también las herramientas utilizadas, siendo la caricatura política uno de los re-descubrimientos del período, por su potencial de síntesis y porque el discurso imperante tendía a las polarizaciones y simplificaciones.

Por último, tendremos en cuenta también que nuestro trabajo se ve, en cierta parte, coartado por la ausencia de medios explícitamente peronistas en esta etapa. Si bien existieron periódicos como *Palabra Argentina*, dirigido por Alejandro Olmos, no hemos logrado encontrar copias y desconocemos si existen caricaturas en el mismo. Entonces, las imágenes del peronismo provendrán necesariamente de publicaciones no explícitamente peronistas, en las cuales la tendencia antiperonista es más acusada.

⁹ Koselleck, Ibid, Pág. 209

¹⁰ Svampa, M., El Dilema Argentino: Civilización o Barbarie, El Cielo Por Asalto, Buenos Aires, 1994. Pág. 233.

¹¹ Svampa, M., ibid, Pág. 243.

2. “El depuestón”: Juan Domingo Perón y su movimiento interdicto.

Comenzaremos desglosando las imágenes que se produjeron alrededor del peronismo, en dos vertientes, por un lado en la imagen del líder, y por otro lado, en una serie de imágenes de aquellos que eran descriptos como peronistas.

En el caso de las imágenes de Perón, observamos una constante: generalmente se lo representa desde un punto de vista jocosos. O, como dice Marcela Gené, su sonrisa, el elemento más representativo de su imagen es continuamente rescatado y utilizado como elemento de identificación “una marca distintiva al punto de ingresar en la memoria colectiva como un signo por sí mismo evocador de una época”¹². O, siguiendo a E.G. Gombrich, una “máscara” que reemplaza a su cara y “constituye a menudo el pilar sobre el que los actores de la escena pública (...) modelan su imagen”¹³. Este caso es un ejemplo perfecto de lo que el historiador del arte llamó condensación: “una compleja idea en una sola imagen (...) efectivamente la esencia del ingenio”¹⁴.

Este atajo visual es revertido, generalmente, durante este período para utilizar aquello que era tan fácilmente reconocido como un detalle infamante. Perón es representado como un enano con una amplia sonrisa, vestido con bermudas, camisas coloridas, hawaianas y su famosa gorra peronista. Su figura se representa con insinuantes redondeles, que completan las curvas que se inician con su sonrisa. Perón se muestra como un ser a la vez inofensivo y burlón, como una persona cuya potencialidad política es solo un chiste, al igual que su figura; como una amenaza menor.

Esta representación de Perón es, sin embargo, matizada entre los distintos artistas en una variabilidad de representaciones de las cuales la representación de Faruk es aquella que más se acerca a este modelo ideal (ver Anexo, Imagen 1). Divide a aquellos que lo veían desde un punto de vista tenazmente crítico de sus cualidades morales y aquellos que lo observan como una figura cómica pero no enteramente reprochable.

El Perón inmoral se destaca por un pequeño detalle del dibujo que no es utilizado universalmente: las manchas en la cara. Perón en la pluma de Landrú o de Garaycochea

¹² Gené, M., “Los rostros del General Perón”, en *Prohistoria*, año IX, número 9, Rosario, Argentina, primavera 2005. Pág. 85.

¹³ Gené, M., *ibid.* Pág. 86.

¹⁴ Gombrich, E.G., “El Arsenal del Caricaturista”, en *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Seix Barral, Barcelona, 1967. Pág. 167.

(Anexo, imágenes 2 y 3), es representado con estas manchas, las cuales, acompañadas de detalles como de los dientes puntiagudos, tiburonescos, de Landrú, la vestimenta comúnmente desaliñada (musculosas, pelo en pecho, axilas al aire) de Garaycochea, los brazos cortos, parece ser la expresión visible de una degradación moral de la cual se había hecho objeto el político en los últimos momentos de su mandato, especialmente alrededor de la creación de la UES (Unión de Estudiantes Secundarios) una organización a la cual la oposición juzgó inmediatamente como un redil de jóvenes presas para el gobernante.

En estos casos, la sonrisa, más que detentar una cualidad que produzca familiaridad y una circunstancia de complicidad con el lector, opera como una sonrisa sardónica, maquiavélica, que desnuda completamente toda su decadencia espiritual. Es la sonrisa diabólica de alguien que dice una cosa y actúa de manera diferente y, mientras tanto, lo disfruta. Como remarca Gombrich en *“Principles Of Caricature”* *“El artista (...) no es un imitador de la cruda realidad. Va más allá de la misma al visualizar ‘las ideas’ la esencia de las cosas”*¹⁵

Otra vertiente en esta tendencia crítica procede no de un trasfondo moral y ético, sino de una vertiente republicana y constitucional. Perón, en muchos casos, es representado con las hojas de laurel alrededor de su cabeza, especialmente en la serie que realizó Garaycochea con guiones de “Illo Tempore” para la revista *Popurrí*, llamada “Vida y Gambetas de J.D.P.” (Anexo, imagen 4). Este recurso, popularizado por el dibujante Tristán, de *La Vanguardia*, en los albores del régimen depuesto, era un rápido atajo para representar todo aquello que, en términos políticos, molestaba de Perón a aquellos triunfadores de la Revolución Libertadora. Su carácter cesáreo, su aparente desprecio por las leyes y las formulas del correcto funcionamiento republicano, su dominación de todo poder, su acumulación desmesurada de los resortes del gobierno. Este ícono de fácil lectura y de utilización antiquísima (se encuentra en caricaturas de Napoleón, de Hitler, de Napoleón III) sirve como una *condensación* iconográfica de algo que en su momento fue un atributo real del poder absoluto.¹⁶

¹⁵ Gombrich, E.H., *Principles Of Caricature*, en <http://www.gombrich.co.uk/showdoc.php?id=85>

¹⁶ Si bien nos sentimos tentados, no sabemos si llamarlo un pathosformeln, aquella formulas de representación intensas que fueron uno de los legados de Aby Warburg. El historiador del arte habla de “intensificada expresión física o psíquica”, no de un aditamento extra, cual sombrero o bastón.

Su utilización en este contexto nos lleva a preguntarnos sobre su recepción, sobre la facilidad con que aquellos que leían esas revistas interpretaban este elemento gráfico. Nuestra respuesta, tentativa, es que el ícono había realizado un trasvase que cortaba sus lazos históricos: en otras palabras, se lo asociaba a Perón y no a sus precursores.

Ahora bien, este desglose de las representaciones de Perón nos lleva a una de nuestras preguntas principales: ¿Cómo y por qué se graficaba a una personalidad cuya efigie y nombre se encontraban interdictos? La respuesta a esta pregunta es de carácter múltiple y compuesto. En primer lugar, el nombre de Perón era usualmente elidido. No se lo nombraba o, como era más común, se recurría a una fórmula de compromiso como ser llamarlo “El Gobernante Depuesto” o “Depuestón” o Juan D. Ues. El chiste más usualmente citado al respecto fue publicado en los inicios de Tía Vicenta: se mostraban distintos objetos en su versión “normal” y luego en su versión aumentativa, con el sufijo “-ón”. Entre todos estos dibujos, se encuentra el de una pera, cuyo aumentativo se reemplaza solo por “Decreto 4161”¹⁷ (Anexo, imagen 5).

Este era uno de los atajos utilizados por los dibujantes del período, un recurso que dice tanto por lo que dice como por lo que elude. La revista *Qué* bastión, a medida que avanzaban los tiempos políticos, de una crítica feroz a la Revolución Libertadora, iniciará desde principios de 1956 la práctica de incluir caricaturas en sus notas, generalmente a cargo de la pluma de Garaycochea. Entre ellas desfilarán los protagonistas del período: Frondizi, Zavala Ortiz, Aramburu, Rojas, etc. Pero la figura de Perón se mostrará conspicuamente ausente, exceptuando en una tapa, ya de 1958 y luego del triunfo de Frondizi, en donde se pone sobre el tapete el pacto Perón – Frondizi y se muestra a un Perón inofensivo, que no conserva detalles agraviantes¹⁸.

Sin embargo, y de manera opuesta, es curioso también el modo que, en la mayoría de las revistas propiamente cómicas, el dibujo de Perón (no así su nombre) es permitido casi ininterrumpidamente. *Popurrí* lo representa casi desde el momento de su caída. Por ejemplo, en su número 7¹⁹ (que, en rigor de verdad, es anterior al decreto 4161) se ve una caricatura fuertemente descalificadora en donde se lo ve dándose una ducha, su cuerpo

¹⁷ Tía Vicenta #4, Pág. 14, 3-09-1957.

¹⁸ *Qué* #181, Portada, 13-05-1958.

¹⁹ *Popurrí* #7, Pág 15, 27-10-1955.

peludo y sus partes íntimas cubiertas por vapor (Anexo, imagen 6). Por su parte, Tía Vicenta, en su primer número, de agosto de 1957 ya se muestra a aquel Perón dominguero que hemos descripto más arriba²⁰. ¿A qué se debía este curioso pasarse por alto una directiva del gobierno? Nuestra hipótesis es que la caricatura política funcionaba plenamente como “*una acción hostil transmitida mediante la alteración del retrato solamente. (...) El hombre es interpretado a través de una imagen y solo esta imagen contiene críticas y agresividad*”²¹. Una descalificación, no contaba como “propaganda” de ninguna manera concebible, y como la mayoría de las imágenes no tendían a mostrar a Perón como un jefe admirable, entonces se podía permitir su publicación.

Por último, queremos marcar la rareza del trabajo de un artista, llamado Francho, en la revista *Avivato*. Esta revista era una creación de Lino Palacio, el famoso artista y decano del humor argentino (junto con Divito) responsable de personajes como Ramona, Don Fulgencio y Cicuta. Iniciada como una revista de humor blanco, inocente y simple, con el advenimiento del nuevo régimen, la revista sostendría un cambio radical: pasaría a incluir una gran cantidad de chistes políticos, que desplazarían paulatinamente a los personajes costumbristas (incluyendo a quién le daba nombre) y ocuparían las páginas centrales.

En esta publicación, entonces, Francho realizará una serie de viñetas bajo el nombre “¡Qué Grande Sos!” donde se ve a Perón realizando diversas tareas: enviando discos desde Venezuela, sentado en la plaza al lado de un trabajador (curiosamente, de riguroso traje y corbata), etc. (Anexo, imagen 7). Interesa observar la manera en que el Líder es representado: con una cara apenas distorsionada, vestido de traje y corbata. Casi una anti-representación del sentido común gráfico alrededor de Perón. Impoluto, nunca pronuncia palabra (cosa curiosa para aquel que hizo de la palabra un lugar privilegiado de su acción política). Intuimos un aprecio por el personaje de parte de quién lo retrata, pero al mismo tiempo esa configuración visual, tan clásica, despojada de aquellos atributos que lo caracterizaron, pierde densidad visual. Frente a las miles de líneas temblorosas de Landrú, la caricatura de Francho aparece limpia. Por consecuencia muy poco puede leerse en ella.

Carece, en otras palabras, de aquello que Oscar Steimberg encuentra en Landrú:

²⁰ Tía Vicenta #1, Pág 5, 13-08-1957.

²¹ Gombrich, E.H., Op. Cit.

“Los recursos lineales, ornamentales y de representación de Landrú configuraron a lo largo de los años un repertorio casi cerrado, aunque rico internamente; esto le permitió poner en paralelo con sus representaciones lineales clasificaciones sociopolíticas y culturales cargadas de un non sense antes inédito, y alimentadas también por una observación estilística que no se resuelve fácilmente entre ética y política.”²²

En cuanto a la visión del descamisado, del peronista de a pie, de aquellos que apoyaron a Perón, debemos destacar que la visión es de simpleza e inexistencia. Allí nos resulta cercano a aquello que Kosseleck definió como *“continuar escribiendo la historia de los vencedores, cuyo papel resaltadamente provisional suele ser adaptado en virtud de la negación de los vencidos”*²³. Una descalificación por omisión que intenta a su vez negar el carácter provisional de aquellos que la ejercen, algo que la Revolución Libertadora comprobará cuando su destino se encuentre sellado y todos sus intentos de erradicar el peronismo se prueben vanos.

Las pocas imágenes que vemos de este fenómeno, en general, los presentan ya sea como masas disponibles a los designios del líder, visión especialmente presente en la historia de “J.D.P.” de Garaycochea e “Illo Tempore” (Anexo, imagen 8). Un conjunto de personas frente a las cuales Perón departe sobre tarimas improvisadas y que parecen estar cautivas de cada una de sus palabras.

Al mismo tiempo, la otra visión posible, que se mezcla con la destacada en el párrafo anterior, es aquella que apela a una estética “feista” para dibujarlos. Los obreros, los descamisados, son feos, brutos, tienen manchas de grasa en sus camisetas, barba crecida y mirada de odio y resentimiento. El ejemplo más acabado de este punto de vista es una imagen de Landrú que, por aislada, es más significativa: en la revista *Vea y Lea* N°262 se ve a un “depuestista”, con musculosa rasgada y manchada y el ceño fruncido diciendo *“A mí lo que más me gusta del gobierno vasco es la falta de azúcar”*. La imagen, una mera estampita en una página más amplia dedicada al dibujante, trasluce un profundo desprecio,

²² Steimberg, O., *Sobre algunos temas y problemas del análisis del humor gráfico*, accedido el 29 de Abril del 2011 en http://www.semioticasteimberg.com.ar/contenido_autores/Sobre%20el%20 analisis%20del%20humos%20grafico.pdf

²³ Koselleck, op. Cit. Pág. 208.

una equiparación del personaje de la viñeta con una absoluta falta de alegría²⁴ (Anexo, imagen 9).

3. Las imágenes de la Revolución Libertadora.

Pasando ahora al otro polo de nuestra dicotomía, también debemos discernir entre dos niveles del discurso y la representación: por un lado aquel que se vale de los sujetos y por otro lado la figura retórica, poderosísima: el gorila.

En el primer caso, debemos tener en cuenta que, dada la escasez de su tiempo al frente del nuevo gobierno y al fallo de su programa político, las imágenes de Lonardi son prácticamente inexistentes. Además, su muerte poco después de haber abandonado el timón de la revolución lo dejarían en el limbo, entre la canonización y el abandono total.

Por lo tanto, el elenco gobernante representado se compuso por aquellos que asumieron el control luego de su dimisión: especialmente por Aramburu y Rojas, quienes fueron las caras visibles de la revolución hasta su entrega del poder a Frondizi. Habrá, sin embargo, diferencias en su representación que observaremos en un momento.

El otro polo consiste en la figura del gorila, que funcionará como una especie de elemento aglutinante de un cierto imaginario social. El gorila será una fiel representación de aquello conocido como “bestiario político”, aquel otro elemento del caricaturista que parece destinado a despertar aquello “*básico y compulsivo (...) en nuestra lectura de fisonomías animales*”²⁵. Su particularidad será que no representará a un político en particular y que de hecho solo tendrá como característica permanente su fealdad, que traiciona una fealdad interior.

La popularización de la figura del gorila, como hemos descripto más arriba, es atribuida a Délfor Dicasolo²⁶, el creador de *La Revista Dislocada*, programa radial de gran popularidad iniciado en 1952 (luego pasará a la televisión) quién a mitades de 1955, un poco antes de la caída del régimen peronista, crearía un sketch en el que un explorador pasado de copas respondería a cualquier ruido con “deben ser los gorilas, deben ser”. A partir de ese momento la imagen del gorila sería leída como una contrapartida de quienes

²⁴ *Vea y Lea* #262, Pág 18, 27 – 06 – 57.

²⁵ Gombrich, E.G., “Sobre la percepción fisonómica”, en op. Cit., Pág. 65.

²⁶ Quién, además, era amigo de Eva Perón y según comenta en este artículo (<http://www.pagina12.com.ar/diario/cultura/index-2005-05-24.html>), tenía su teléfono.

conspiraban y organizaban la caída del régimen peronista. Esto podría ser leído lo que Baczko llamó imaginario social mediante el cual “*una colectividad designa su identidad elaborando una representación de sí misma; marca la distribución de los papeles y las posiciones sociales, expresa e impone ciertas creencias comunes*”²⁷.

El término recabó de manera exitosa en el imaginario popular y se volvería un fácil atajo para nombrar a un grupo de opositores nebulosos que podía englobar a empresarios, militares, políticos y gente de a pie, a quiénes también muchas veces les tocaba el mote, más simple, de “contreras”.

La primera aparición del gorila como representación gráfica la encontramos en el número 11 de *Popurrí*, de Febrero de 1956. En el dibujo central aparece una gran procesión (bajo el título “¡Que curso a contramano!”) en la que se ven representados diversos actores políticos, desde Perón hasta Frondizi y en el cual caminan un grupo de gorilas, con gesto adusto. Los gorilas están dibujados con un trazo oscuro y portan un gesto ceñudo. Pero, hay algo curioso, que es que los gorilas que se encuentran más atrás, detrás del auto en el que viaja Perón, casi tienen forma humana, con una cara más clara y transparente, mientras que los que se encolumnan al costado de Rojas ya tienen una mirada mucho más oscura y despiadada. Como si los 10 años de gobierno peronista los hubiesen vuelto más salvajes progresivamente más salvajes²⁸ (Anexo, imagen 10).

Popurrí representará un caso singular, sin embargo, ya que será una revista humorística con una línea firmemente opuesta al régimen depuesto. Dirigida por Luis J. Medrano, creador de los famosos “Grafodramas”, que fueron publicados en el diario *La Nación* desde 1941 hasta fines de 1976, año de la muerte de su autor, en el número 4 de su revista, del 29 de Septiembre de 1955, escribiría: “*A los argentinos nos corresponde – luego del aleccionador interregno – no solo disfrutar sino defender fervorosamente la restituida libertad*”²⁹. Esta revista, además, contaría con una primera época durante 1946 en la cual publicarían en sus páginas tanto Landrú (bajo el nombre de J.C. Colombres) y Faruk, aún con su nombre oficial, Jorge Palacio.

²⁷ Baczko, B., *Los Imaginarios Sociales*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1984. Pág. 28.

²⁸ *Popurrí* #11, Págs. 21-22, 15 – 02 - 56.

²⁹ *Popurrí* #4, Pág. 19, 29 – 09 – 55.

Es por ello que no encontramos, luego, más grafismos con el mote gorila en esta publicación, mucho menos que busquen una descalificación de las fuerzas que se encontraban detrás de la Revolución Libertadora.

Sin embargo, este grafismo encontrará fuerte difusión en otras revistas y así lo vemos en *Tía Vicenta*, la cual en la tapa de su número 9 ya representa a Rojas contando gorilas, cual ovejitas, para dormir, que parecen simpáticos y decididos (Anexo, imagen 11). *Tía Vicenta* tendrá una postura frente a la revolución mucho más ambivalente, que observaremos a la hora de ver sus representaciones de Rojas y Aramburu, pero que de alguna manera traicionaba la afirmación de su creador de que “*Lo que yo busco no es quedar mal ni con los unos ni con los otros, ni con los otros ni con los unos. Eso, a mi juicio, es la mejor manera de hacer prescindencia*”³⁰. Por ello mismo, la imagen del gorila será una que, previamente a la asunción de Frondizi, no llevará una carga abiertamente despreciativa en la revista de Landrú.

Será en *Avivato* en donde la carga negativa de la imagen del gorila se expresará con más fuerza. Allí, los gorilas serán seres profundamente feos, amenazadores, con trompas largas, pelos prominentes y una postura corporal amenazadora. Es curioso, porque esta revista nació como un proyecto de Lino Palacio, cediendo el nombre de su personaje (Avivato) a su hijo, el antes mencionado Jorge Palacio a.k.a. Faruk, y al periodista Luis Alberto Reilly. Palacio se convirtió durante gran parte de su existencia en su principal caricaturista y revivió su alter ego Flax para realizar comentarios políticos. Es paradójico que la impronta anti – autoritaria del autor y del director de la revista (quienes habían realizado muchas caricaturas en contra de los regímenes fascistas de Europa) haya accionado para que brinden una imagen más amable con el régimen depuesto y más agresiva hacia los gorilas, cuando en general lo común era lo opuesto, ya que se equiparaba peronismo con fascismo (Anexo, imagen 12).

Ahora bien, debemos hablar de los actores políticos que formaban parte de su elenco ejecutivo, los líderes de la Revolución Libertadora, distinción que nos permite realizar un trabajo de análisis más fino. Y hay una diferencia fundamental en el grafismo de las personas Rojas y Aramburu. Aramburu, a lo largo y ancho de todas las representaciones

³⁰ Vázquez, O., *Historia del humor gráfico y escrito en Argentina*. Buenos Aires, Eudeba, 1987. Tomo II, Pág. 248

que hemos podido observar, conserva siempre su dignidad. Es presentado como un caballero, siempre con una visión entre dubitativa y concentrada, un patriota trabajando por su país. Las imágenes, incluso caricaturescas y apuntando a algún error de su gestión, incurren en la menor cantidad de deformaciones posibles.

El único lugar común en el cual incurrirán los caricaturistas a la hora de dibujar a Aramburu será el de presentarlo como una vaca, probablemente por lo que percibían como un retorno a la connivencia con el sector agrario que el peronismo había abandonado a favor de la industria. Sin embargo esta imagen de Aramburu solo produce chascarrillos, en general, alrededor de confusiones de identidad (Anexo, Imagen 13). Quizás esta identificación también hacía referencia a un cierto comportamiento dubitativo del presidente, acusado de demorar las elecciones, en ellas aparece con ceño fruncido y una cierta mirada de angustia. Asimismo, hay que tener en cuenta, al menos para el caso de Tía Vicenta, la relación personal que unía a Landrú con Aramburu:

*“Ahí hice un teorema militar que decía que el cuadrado de un general era igual a la suma de los cuadrados de dos coroneles. Entonces Aramburu me invitó a comer a Olivos. Ya habían sido los levantamientos de Valle, no sabía qué iba a pasar. Me dijo que a él no le importaba pero que un grupo de coroneles le había hecho un planteo. Y que me iban a hacer ese mismo planteo pero que no les llevara el apunte.”*³¹

Mientras tanto, Rojas será otro cantar. Exceptuando a la revista *Popurrí*, que en su portada de su número 12 lo muestra elegante y hasta buenmozo, con una sonrisa que inspira confianza y la creencia en su hombría de bien³², tanto *Tía Vicenta*, como *Avivato* y *Qué*, entre otras, mostraran a un Rojas petiso, morocho, con la dentadura prominente, siempre enfundado en sus anteojos negros.

Quién, quizás, lo representa con más saña, en disonancia con la manera en que presenta a Aramburu, es Landrú. Landrú lo muestra con verdadera fealdad, como un gnomo malicioso que sonrío con una nariz gigantesca y ganchuda. Otros dibujantes seguirían al dedillo esta representación, que se volvería icónica, en especial por su baja estatura y su

³¹ Moreno, M., “A Cara de Perro, entrevista con Landrú”, en <http://www.pagina12.com.ar/diario/verano12/subnotas/80100-25865-2007-02-08.html>, 08 – 02 – 2008.

³² *Popurrí* #12, Portada, 01 – 04 – 56.

supuesta fealdad, y desnudaría una intolerancia hacía el sector más intransigente y represor del nuevo gobierno. Rojas, representaba al elemento más antiperonista, aquel que buscaba una destrucción absoluta del movimiento, que buscaba aniquilar a los sindicatos.

4. Conclusiones.

Luego de este somero análisis de las diferentes vertientes gráficas que configuraron los dos polos de aquella dupla asimétrica que hemos tenido a bien conformar, podemos llegar a algunas conclusiones.

En primer lugar, lo curioso del hecho es que, pese a que discursivamente se asumía la existencia de dos grandes bandos la manera de tratarlos en la gráfica generalmente recayó sobre sus dirigentes más que sobre las fuerzas sociales que los sostenían. Como hemos visto, las imágenes de los peronistas-descamisados y de los gorilas-antiperonistas no son abrumadoras. Existen, claro está, y muchas veces se observa que aquello que es más defenestrado es el peronista, con su condición pobre, trabajadora y “grasa”. Esto era una extensión muy clara de la situación de desprotección en la cual se encontraba el movimiento luego de la caída de su líder eterno. La falta de medios de comunicación validos, la interdicción de su nombre y de sus símbolos, producía una anomia gráfica que evitaba recaer en aquellas imágenes de los trabajadores como *“héroe positivo y romántico que, amparado en la bandera argentina signaba el fin del pasado oligárquico y anunciaba el advenimiento de un nuevo orden”*³³. El descamisado será el polo negado, despreciado, asimétrico.

Por el lado de la Revolución Libertadora y de la imagen del “gorila”, observamos como ya en este período esta imagen va adquiriendo una cierta vigencia, en concordancia con su reciente creación y popularización, pero que sin embargo aún no ha adquirido toda la virulencia de la que será capaz luego, una vez que los medios filo-peronistas adquieran toda su dimensión y que este denominativo sea aceptado como una forma permitida y potente de desprecio y ataque.

Entonces, lo que observamos es que se concentran, mayoritariamente, las imágenes alrededor de los dos polos directivos opuestos: Perón por un lado, Aramburu y Rojas por el otro. Esta operación tenía como consecuencia que las caricaturas, en su amplia mayoría,

³³ Gené, M., *Un Mundo Feliz*, FCE, Buenos Aires, 2005. Pág. 65.

acudían a la descalificación personal y el ataque moral. Sin embargo, hemos visto que este ataque moral se concentraba sobre todo en la figura de Perón, acusado de bajos tratos con las señoritas de la UES, de autoritarismo, de acumulación de poder, de cinismo (incluso su famosa sonrisa era vista como la confirmación, más que de una cercanía amistosa con el gobernante depuesto, como una evidencia de su falta de ética).

Mientras tanto, los gobernantes a cargo de la Revolución Libertadora, en su amplia mayoría se vieron eximidos de este tipo de trato. Aramburu, muy probablemente por su condición de gobernante presente, era visto más bien como un bastión de la ética republicana, como un sujeto elegido por el destino para ordenar un país que se encontraba fuertemente desencajado por culpa de Perón y el peronismo. Frente a los desafíos que debía enfrentar, los caricaturistas parecían refrenar su ánimo ácido. En cambio a Rojas le dedicaban plumas más filosas. Además, es posible que haya funcionado como un binario opositor: Aramburu como bueno y Rojas como malo, aquel que era destinatario de los improperios más fuertes por parte de quienes lo caricaturizaban. Una dupla negativo – positivo. Sin embargo, esta dualidad en ningún momento se dislocaba hacia un ataque abierto hacia los preceptos de la Revolución Libertadora, que ocupaba el polo de positividad en esta dupla.

Lo curioso es que este tensionar sobre las principales figuras políticas en desmedro de los movimientos que los apoyaban sirve, también, para simplificar la dupla de conceptos asimétricos que nos hemos propuesto. Si Perón era la degeneración y la falta de virtud, Aramburu era el caballero de la patria, y Rojas era una versión de Perón de signo contrario. Por ello, probablemente, es que el discurso imperante es posible de ser analizado en estos polos. Y como el discurso dominante estaba controlado por aquellos vencedores de la Revolución Libertadora, el polo más débil era el polo peronista.

Al concentrarse en aquello que era más visible y oponible, los caricaturistas simplificaban, como es su oficio, una red muy espesa de partidos, posturas y espacios de poder que, incluso dentro de un movimiento verticalista como el peronismo, que solo reconocía a un líder, estaban fragmentados y astillados.

Como expresa Rudolph Arnheim:

“Siempre se ha sabido que la representación artística de la deficiencia humana toma dos formas, ilustradas tradicionalmente por las mascararas de la tragedia y la

comedia – desviaciones de la cara humana “normal”, que reposa serenamente entre las dos; y se sabe que esos dos polos opuestos están profundamente relacionados”³⁴

³⁴ Arnheim, R., “The Rationale of Deformation”, en Art Journal Vol. 43 N°4, College Art Association, Invierno de 1983, Pág. 323.

ANEXO.

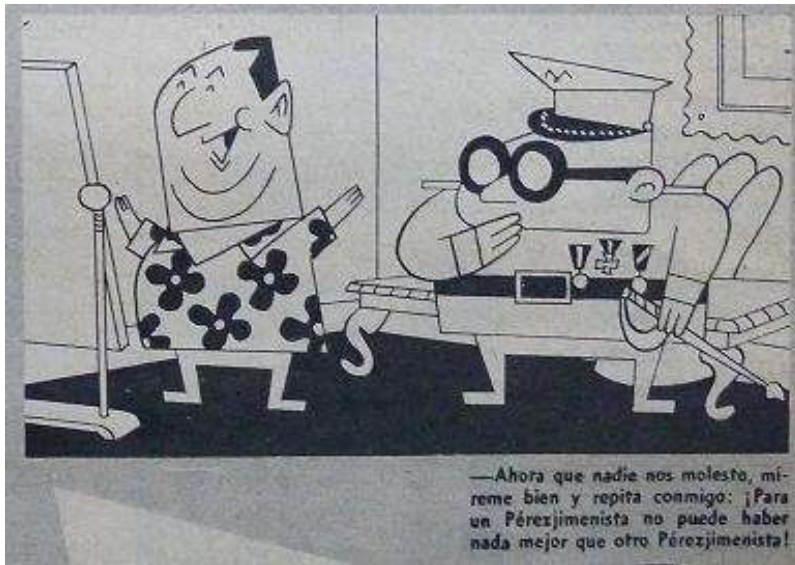


Imagen 01. Tía Vicenta #01, 13-08-57. Faruk.

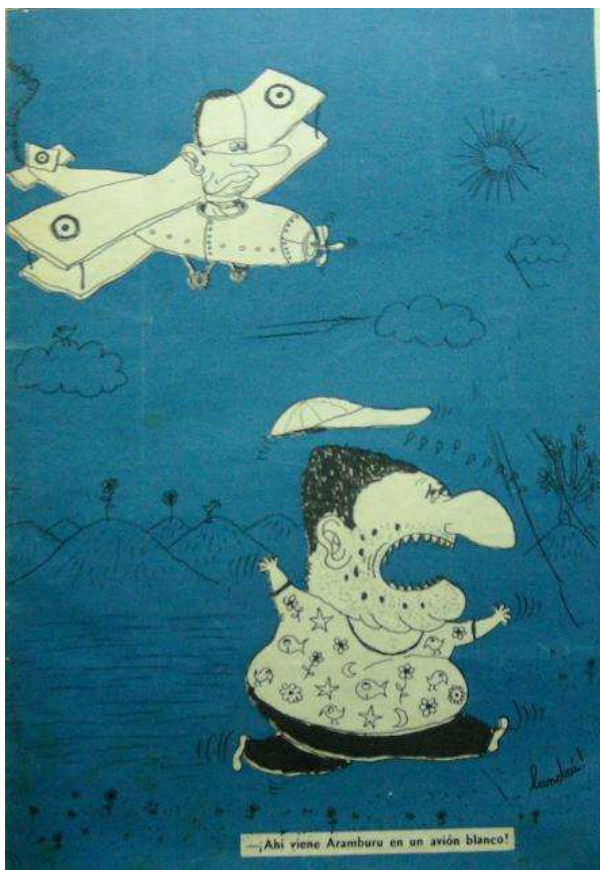


Imagen 02. Tía Vicenta 16. 26-11-57. Landrú



Imagen 03. Tía Vicenta #12, 29-10-57. Landrú.



Imagen 04. Popurrí #14, 01-05-56. Garaycochea e "Illo Tempore".



Imagen 05. Tía Vicenta #4, 03-09-57. Sin firma (sospechamos que es Siulnas).



Imagen 06. Popurrí #7, 27-10-55. Escobar.



Imagen 07. Avivato #234, 14-07-58. Francho.



Imagen 08. Popurrí #15. 15-05-56. Garaycochea e "Illo Tempore".



Imagen 09. Vea y Lea #262, 27-06-57. Landrú.



Imagen 10. Popurri #11, 15-02-56. Gran Just.



Imagen 11. Tía Vicenta 09, 8-10-57. Landrú.

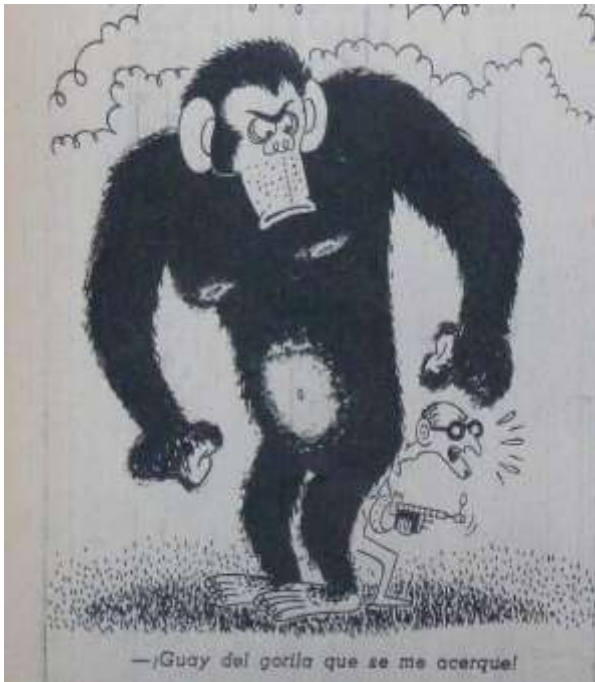


Imagen 12. Avivato #235, 21-07-58. J. Reyes Díaz.



Imagen 13. Avivato #220, 07-04-58. Garaycochea.

Bibliografía.

- Altamirano, C., *Frondizi : el hombre de ideas como político*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económico, 1998.
- Backzo, B., *Los Imaginarios Sociales*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1984
- Dell'Acqua, A. (compilador), *La caricatura política argentina*. Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1963.
- Gené, M., “Los rostros del General Perón”, en *Prohistoria*, año IX, número 9, Rosario, Argentina, primavera 2005.
- Gené, M., *Un Mundo Feliz*, FCE, Buenos Aires, 2005.
- Gociol, J. y Rosemberg, D., *Historieta Argentina: una historia*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2001.
- Godio, Julio, *El movimiento obrero argentino [1955-1990]: venturas y desventuras de la columna vertebral desde la resistencia hasta el menemismo*, Buenos Aires, Legasa, 1991.
- Gombrich, E.H., “El Arsenal del Caricaturista” en *Meditaciones Sobre Un Caballo de Juguete*, Seix Barral, Barcelona, 1968
- Gombrich, E.H., *Principles Of Caricature*, en <http://www.gombrich.co.uk/showdoc.php?id=85>
- James, D., *Resistencia e integración : el peronismo y la clase trabajadora argentina : 1946-1976*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2006.
- James, D. (ed.), *Nueva Historia Argentina IX: Violencia, Proscripción Y Autoritarismo*, Buenos Aires, Sudamericana, 2003.
- Koselleck, Reinhart, *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona, Paidós, 1993.
- Matallana, A., *Humor y política. Un estudio comparativo de tres publicaciones de humor político*. Buenos Aires, Eudeba, 1999.
- Melon Pirro, J.C., *El peronismo después del peronismo*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2009.
- Russo, E., *La Historia de Tía Vicenta*. Buenos Aires, Espasa, 1994.

- Rodríguez Lamas, D., *La Revolución Libertadora*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1985.
- Russo, E., *Landrú. Apuntes para una autobiografía*, Buenos Aires, El Ateneo, 1993.
- Steimberg, O., *Sobre algunos temas y problemas del análisis del humor gráfico*, accedido el 29 de Abril del 2011 en http://www.semioticasteimberg.com.ar/contenido_autores/Sobre%20el%20análisis%20del%20humos%20grafico.pdf
- Svampa, Maristella, *El dilema argentino: civilización o barbarie de Sarmiento al revisionismo peronista*, Buenos Aires, Imago Mundi, 1994.
- Spinelli, María Estela, *Los vencedores vencidos: el antiperonismo y la “revolución libertadora”*, Buenos Aires, Biblos, 2005.
- Vázquez, Oscar, *Historia del humor gráfico y escrito en Argentina*. Buenos Aires, Eudeba, 1987.
- Varios, *Art Journal* Vol. 43 N°4, College Art Association, Invierno de 1983.