

## **El humor entre los '60 y '70**

### **Una breve mirada al humor como discurso social y su vínculo con la política**

Eduardo Paganini  
Vista Flores (Mendoza)

*Estas consideraciones son fragmento de un trabajo de investigación sobre la interacción discursiva entre literatura y política en el lapso que va más o menos desde el Cordobazo hasta los prolegómenos del Proceso de Reconstrucción Nacional.<sup>1</sup> Como parte de la contextualización necesaria para el estudio de las obras, se procedió a comentar algunos discursos sociales propios del lapso mencionado, entre ellos el del humorismo.*

El Autor

Un punto de partida para analizar el humorismo en los '70 es trabajar sobre una característica muy particular y sobresaliente, difundida por entre sus ingredientes constituyentes, ya sea el gráfico, el escrito o el oral, y es la *fuerte tendencia a focalizar temas de índole social y política*. La propuesta del estudio mencionado señala que el *tono*, el *matiz* o la *insistencia temática* de este género discursivo son efectivos testimonios de la época, desde una perspectiva estética, creativa y crítica.

Época caracterizada además por el inicio de esfuerzos editoriales en pro de publicaciones de circulación masiva, inclusive con impulsos significativos desde las provincias, las que retomaron y renovaron las líneas establecidas en el devenir y que tenían como insignes antecedentes publicaciones como *Avivato* y más definidamente *Tía Vicenta*, las que a su vez se encabalgaban con la pionera *El Mosquito* (aparecida en 1863 y que se editó durante más de tres décadas) y con las secciones especializadas de *Caras y Caretas* y el renovador diario *Crítica*<sup>2</sup>.

#### ***¿De qué te reís?***

Del humorismo, además de lo testimonial y lo temático, es importante rescatar el alcance de los sentidos que genera en el lector, refractándole<sup>3</sup> su propio contexto (en el que está cotidianamente inmerso), y por ende proponiéndole una reflexión *disruptora, des-naturalizadora* del mismo. Así, la autorrepresentación que en esta época asumía la tarea del humor estuvo vinculada con fines que trascendían el limitado efecto cómico: *no estaba en la provocación hacia la risa el único fin, sino en la exposición de posturas críticas hacia la realidad, sobre todo social y política, en la provocación hacia nuevas realidades*, las que de este modo se erigieron en los ejes

---

temáticos favoritos. No era tan importante el *cuánto me río*, sino el *de qué me río*. Y todavía más aún: *me río de esto que nos pasa porque merece ser transformado...*

Se le asignó al humor el rol de un discurso potente y renovador, asociado al espíritu de cambio que caracterizó a la etapa, podríamos decir que casi se le exigió dosis de militancia: “(...) *en los medios de comunicación se encuentran las pautas de la penetración y el condicionamiento cultural, como así también el germen de la liberación*”, se leía en la revista *Crisis*, en un artículo de Raúl Acosta<sup>4</sup>, que completaba su idea: “*¿Quién cree en el humor? La pregunta, real, es referida a quien cree en el humor en cuanto a capacidad revulsiva, revolucionaria. Bien sabido es que los humoristas no hacen nada más que retorcer, cínicamente, los puntos más detonantes, notorios, de un inconsciente colectivo. Su trabajo de relevamiento, tal vez inocente o impensado, los vuelve testigos de primera línea en cuanto a los verdaderos ejes del grupo social en el que están inmersos. Son, a su manera, catalizadores espiches, emergentes de las tensiones a que se ven sometidos como integrantes de una sociedad. No existe humor sin este ingrediente de cinismo, de crítica. Y la mayor o menor medida la estará signando (junto a la capacidad individual) la situación grupal. No es de extrañar, entonces, que en este país, una neocolonia con desarrollo capitalista dependiente (hasta ahora, el beneficio de la duda no se le niega a nadie), haya resurgido el humor, como una forma de escepticismo, como un canal de rebelión...*”.

El texto refiere al resurgimiento de cierto *humorismo*, el cual de alguna manera, con perspectiva histórica, aparece como un dato cierto, pero que, a su vez, hay que vincularlo con el proceso de desarrollo que fue gestando y que en nada se pareció a una aparición por generación espontánea, sino que delineó dos características: por un lado, se puede asegurar que tuvo una *identidad propia, un tinte de atmósfera o clima de época*, de modo que se puede hablar incontrastablemente de un humor de los '70 con apelación caracterizadora y diferenciante, y por otro —y a pesar de esto— se encabalgó en varias experiencias previas del género, sobre todo en algunas tendencias expresivas precedentes. Por lo tanto, hagamos un breve retroceso a la década anterior.

### ***¡Patapúfete!*<sup>5</sup>**

Es evidente que en la Argentina, durante la década del '60, había tenido un gran pujo creativo el humor, expresado en varias versiones: radial<sup>6</sup>, gráfico, cinematográfico, teatral y televisivo (quizá esta última vía haya sido la de mayor desarrollo del decenio). En líneas generales, los contenidos cómicos tratados tuvieron una impronta específica, que definieron un estilo de época, una *personalidad expresiva* en las que se combinaban —entre otros elementos— un tratamiento preferencial del *absurdo*, el *contraste socioeconómico*, el *lenguaje* y sus potencialidades lúdicas, un emergente de lo *subjetivo*, algún toque expresionista sobre todo visible en el humor gráfico, y —por sobre todo— una estética peculiar en el manejo del trazo: línea uniforme elaborada con punta de dibujo (léase *rotring*) que descartó el tradicional pincel, y que incorporó todo juego de filigranas y tramados en las superficies.

Productos gráficos, escritos y del arte del espectáculo se gestaron en esta etapa de los '60 con significativa fuerza enunciante, a tal punto que aún hoy son parte constitutiva de la memoria colectiva. En principio la radio, que va perdiendo el espacio protagónico que venía ocupando en los hogares frente al avance de la televisión reciente, todavía pone en el *éter* a *Los Cinco Grandes del Buen Humor*<sup>7</sup>, pero muchos de sus aciertos humorísticos se trasvasan a la pantalla y reformulan la propuesta (ej.:

*Calle Corrientes* de Roberto Gil, *La Revista Dislocada*<sup>8</sup> de Délfór, *Felipe* con Luis Sandrini).

La Argentina de esta década había apostado a la democracia y a la constitucionalidad, pero conllevaba en su esencia tensiones y pujas contrapuestas de complejidad variable. Por un lado, en lo político, el presidente Illia (UCR) encabezaba la apuesta a la *legalidad*, que intentaba restañar heridas desde el sacudón institucional que removió a Frondizi (UCRI); por otro lado, la “Argentina subterránea” de Scalabrini Ortiz se removía encendidamente en busca de una *legitimidad*, con convulsiones ya espontáneas ya estructuradas, anhelante de una transformación en las condiciones concretas de existencia que podría oscilar desde la nostalgia por el estado benefactor de Evita y Perón hasta la ejecución de la lucha armada; una tercera pata, la de los intereses económicos que sólo garantizan la dependencia y las relaciones neocoloniales, sectores vinculados a las multinacionales y que a lo largo de la historia del país han sabido enmascararse proteicamente y provocar confusiones<sup>9</sup> en la *opinión pública*, pero que en definitiva pueden ocupar un espacio de beligerancia privilegiado a la hora de definir proyectos de país, inclusive están dispuestos también a empuñar las armas —por supuesto, a través de vicarios castrenses cuando la política económica no les resulta propicia. Así, a mitad de década, el golpe militar de la autodenominada “Revolución Argentina” con el Tte. Gral. Onganía a la cabeza vuelve a poner una bisagra al desarrollo democrático del país y a su proceso económico.

En ese contexto, y merced a la amplia popularización que fue adquiriendo la televisión a partir de la inserción de aparatos en los hogares de clase media y baja, varios programas y personajes adquirieron difusión masiva en proporción directa de dicha proliferación de televisores<sup>10</sup>.

En principio, diferenciamos entre programas de una estrella protagónica y los de producción colectiva. Entre los primeros, Pepe Biondi<sup>11</sup> y José Verdaguer<sup>12</sup>, dos estilos actorales contrapuestos que llevan a la pantalla su experiencia circense trabajando sobre los temas que brinda la vida cotidiana de la clase media argentina mediante *gags*, el primero, y sobre *cuentos de salón*, el segundo; Mauricio Borestein, con su personaje Tato Bores<sup>13</sup>, *amigo influyente* de políticos y poderosos, desarrolla monólogos urticantes y extensísimos merced a su prodigiosa memoria, guionado en esas primeras jornadas por Jordán de la Cazuela y por César Bruto<sup>14</sup> —quien a su vez ha trascendido además como persistente transgresor de la ortografía prescripta y como analista desmesurado de la realidad—. Evidentemente Tato Bores, tanto por su temática como por su trayectoria, merece ser considerado el humorista político por excelencia.

Para otro público, surge *El Capitán Piluso*<sup>15</sup>, personificación de Alberto Olmedo que la posterioridad convirtiera en mito, y que tuvo un fuerte impacto en la audiencia infantil<sup>16</sup> al punto de generar su propia revista de historietas. El programa de Piluso combinaba algunos elementos estructurales del ciclo: el relato fantasioso de sus aventuras en las que siempre vencía en un mano a mano a un temible y gigantesco enemigo, su amistad con el torpe *Coquito* (Humberto Ortiz), las películas de *Popeye* y el vaso de leche en primer plano que su abuela le ofrecía al cierre de cada programa; una parábola si se quiere de la Argentina de la época.

Entre los programas *colectivos*, *Jaujarana* es el primer título de la *troupe* uruguaya que revoluciona el contenido<sup>17</sup> y los códigos<sup>18</sup> del humor televisivo, una propuesta que fue cambiando de nombres<sup>19</sup> a lo largo de tres décadas. Se destacaron entre sus integrantes: Raimundo Soto —ex cantante radial de jazz como *Quintetus*—, Eduardo D’Ángelo —“El Hombre del Doblaje” que montaba bandas de audio disparatadas sobre imágenes de películas célebres—, Henny Trailes, Gabriela Acher —actrices creativas ambas—, Ricardo Espalter —el rústico “Toto Paniagua” deseoso del

ascenso cultural y social—, Andrés Redondo —“Creppe Soucette”, el atildado maestro de ceremonias de *Noches Cultas* que debe ser considerado un real antecedente de la tarea de Marcos Mundstock en *Les Luthiers*—, Berugo Carámbula, Ernesto Vidal —ambos, hijo y padre respectivamente de una familia de clase media cuyas peleas eran el motor del conflicto— y unos años después, Julio Frade —como el niño Abelardito, aquel de la diablura y el posterior lamento “*nadie me quiere*”—, Enrique Almada —el profesor de modales del Toto Paniagua—.

Otro programa de elenco también se impone en la pantalla: *Operación Ja Ja*<sup>20</sup>, con códigos y lenguajes propios, creación de los hermanos Hugo y Gerardo Sofovich. En su seno, nacería desde un *sketch* el posterior programa *Polémica en el bar*, en aquel entonces aquilatado por la participación de Fidel Pintos —maestro de la *sanata*—, Juan Carlos de Zeta, Alberto Olmedo<sup>21</sup>, Juan Carlos Altavista —como *Minguito Tinguítela*—, Alberto Irizar —el gallego dueño del bar—, Vicente La Russa —*El Preso*, fotógrafo inefable acompañante de reportajes de Minguito—; el *Nono Don Berto* promovido por un Pepe Soriano que ya mostraba todo el histrionismo que cimentó su rol en la obra de teatro y posterior película *La Nona* y en escenas de *El loro calabrés*.

En esta línea de “programas de elenco” surge *La Tuerca*, programa de televisión donde la acidez sociológica y el ridículo se combinaban en dosis explosivas, con el agregado de personalidades, algunas de trayectoria y otras novedosas, que lograron luego desarrollo autónomo (Joe Rígolli —el hombre del trámite del arbolito—; Osvaldo Pacheco —el *Polibomber*—; Oscar Viale; los hermanos Tono y Gogó Andreu; el banco de los jubilados: Vicente Rubino —*Indefrunden Diyeguen*—, Tincho Zabala — el ferroviario iracundo—, Pato Carret —el tano agrandado—, Guido Gorgatti —como *Toselli*—. Es importante aquí rescatar a Iris Láinez<sup>22</sup>, una mujer dedicada al humorismo, que venía de una amplia experiencia radial y que casi siempre en rol complementario mantuvo su fuerza cómica prácticamente hasta hace poco; quizá su punto culminante fue su papel de *partenaire* femenina durante el ciclo del conjunto folklórico *Los Arroyeños* que en los '80 impulsaron una propuesta televisiva hacia los niños.

También es novedad para la época la gracia de *Telecómicos*<sup>23</sup>, con libretos de Aldo Cammarotta, imponiendo designaciones en los discursos sociales a partir de personajes tipificadores: *Miseria Espantosa*, *Cuchufrito*, *Inocencio*, *El fanático*, programación enancada en la tradición que venía proponiendo vía radial primero *La revista dislocada* de Délfór, de quien Cammarotta había sido colaborador. Por esta época aparece la versión televisiva de *Calle Corrientes*<sup>24</sup> de Roberto Gil (entre otros con Miguel Ligeró e Inda Ledesma, que aquilataron con su trayectoria en los escenarios el teatro nacional), pero a pesar de su reconocimiento radial, no trascendió en el formato televisivo.

Y no es todo aún, ya que en esa década precursora de los '60 también están en la pantalla personajes que habían desarrollado fuerte campaña en otros espacios: de la radio, Juan Carlos Mareco —*Pinocho*—; del varieté y el teatro de revistas, José Marrone —*Pepinito*— y Adolfo Stray, precursor del humor judío en tv; del cine, Luis Sandrini —*Felipe*— y Pepe Iglesias —*El Zorro*—. Pero el que más se arrimó a la temática política fue Dringue Farías con su personaje *Coletti Press* y sus breves diálogos con un interlocutor brasileño, plagado de alusiones intencionadas, apariciones fugaces que cumplía en un programa precursor de los *shows*: *Casino Philips*.

Esa pantalla saturada de presencia humorística, ya tradicional ya renovadora, tiene cierto correlato en la gráfica, que por un lado toma el eje del humor socio-político, y por otro busca una definición peculiar para su estética gráfica, caracterizada por un tratamiento respetuoso y moroso de la línea, que genera productos de trazos

generalmente finos, aparentemente sobrios pero muy atendidos en el detalle de la escenografía. Es la época del Quino de Mafalda<sup>25</sup>; de Oski, el dibujante de tantos personajes con rostros de ojo de huevo duro y trazos paradójicos y maestros; *Garaycachadas* era la sección en la revista *El Gráfico* donde Carlos Garaycochea desarrollaba con toda conciencia sus exploraciones de la nueva estética sesentista.

En la década, prácticamente la revista *Tía Vicenta*<sup>26</sup> es la responsable de sostener el impulso renovador, convocando un sinnúmero de colaboradores tanto dibujantes como guionistas, escritores, periodistas y libretistas: “*Los dibujantes y escritores elegidos para participar en la revista —colaboradores más o menos permanentes o más o menos circunstanciales— cubren un espectro de ideologías y estéticas que hoy en día nos resulta francamente exótico, a la manera de la clasificación de animales fantásticos de Borges. El inventario incompleto de autores incluye a Del Peral, Faruk, Brascó, Vilar, Oski, Acido Nitrico, José Gobello, Blotta, Sábat, César Bruto, Garaycochea, los hermanos Botana, Quino, Juan Fresán, Breccia, Basurto, Kalondi, Gius, Blanca Cotta, Rogelio García Lupo, Ignacio Anzoátegui, Siulnas, Juan Ángel Cotta, Aznar, Marcos Merchensky, Jordán de la Cazuela, Luis Alberto Murray, Roberto Maidana, Jaime Potenze, Roland Hansen, Jorge Korenblit, Manuel Guerra, Eduardo Eggers, Copi, Gerardo Sofovich, Julio Lagos, Gila, María Elena Walsh, Leda Valladares, Conrado Nalé Roxlo...*” dice Edgardo Russo<sup>27</sup>. La “bisagra” de Onganía también decide la suerte de esta publicación: el 17 de julio de 1966 (a un mes de acaecido el golpe) la tapa de la revista donde se observa a dos morsas dialogando (“*Al fin tenemos un gobierno como Dios manda*”) fue interpretado por el Poder Ejecutivo como una burla personal a su investidura y se decreta su clausura. Más tarde *María Belén* resucita prácticamente la misma propuesta pero —obligadamente— con este nuevo nombre.

Este humorismo convoca también a profesionales que no eran originarios de este rubro —algunos pueden verse en la nómina anterior— para que desarrollen su mirada, ácida o tierna, compadeciente u hostil. Entre ellos se destacó el pediatra mendocino Florencio Escardó, quien venía de replantear la neonatología y la puericultura, pero no con la propuesta de artefactos rimbombantes o exóticos en nombre del *avance del progreso*, sino con el simple regreso al culto por el oficio materno para el recién nacido y por la confianza en las fuerzas naturales de la salud (conjuntamente con su esposa de entonces, la psicóloga Eva Giberti, revalorizó el esquema conceptual de la crianza natural de los hijos y en la revista *Nuestros hijos* dejó testimonio de esa mirada). Escardó escribió pensamientos humorísticos sobre todo bajo el seudónimo de *Pirolín de Macramé*, concibiendo un nuevo género discursivo: el *Oh!* En él se lanzaba todo tipo de observación con un estilo parco, teñido entre causticidad y sátira, abarcando los ritos sociales y las costumbres de los argentinos; por ejemplo: “*Todo congreso comienza por la sesión inaugural. Se llama sesión inaugural a una ristra de discursos. Cerrada por el funcionario que consiguió la plata. Que se llama subsidio. La sesión inaugural es un acto de clausura que se pone al principio. Todo lo demás carece de importancia. La época está determinada por las compañías de turismo. Y por los intereses hoteleros. El primer día se consagra a los relatos oficiales. Que se leen mientras los congresales toman café. En otro salón. Y planean a qué cabaret irán esa noche (¡Oh! Los congresos científicos).*”

## ***Década del '70***

---

Llegados a los '70, Bróccoli y Trillo se quejan: “Divito<sup>28</sup> está muerto; laniro<sup>29</sup> también. Battaglia<sup>30</sup> ya no dibuja. Landrú repite sus fórmulas de siempre. De los sobrevivientes de Tía Vicenta muy pocos siguen ejerciendo el oficio de humoristas.

*Los más nuevos no tienen dónde publicar, al no haber nuevas revistas de humor que alberguen nuevas aproximaciones.*

*El humor social parece reemplazar al humor político. Ya no interesan las narices de los gobernantes ni las manchas de su cara, ni siquiera sus actitudes. Estas son, después de todo, muy parecidas desde hace ya tiempo.//Nuestros humoristas parecen vivir nuevas preocupaciones. El hombre de la calle preocupa. Ese es el que sufre, y el humor, casi siempre, ha mostrado lo grotesco del sufrimiento humano, las contradicciones rico pobre, las relaciones máquina o fuerza o Estado injusto y hombre oprimido. En eso andan, por ejemplo, los españoles de ‘La Codorniz’, mostrando esos desniveles y llevándolos a un terreno exasperante de humor negro. En eso andan nuestros humoristas gráficos, cuando los dejan.*

*Porque los diarios quieren publicar chistes de salón y nada más que eso. Y las revistas no humorísticas no tienen espacio”.*<sup>31</sup>

Pero, a pesar de lo crítico del comentario, el humorismo encauzó su fuerza cómica y logró su identidad. En esa transición, el humor de los '70 se caracterizó —en contra del vaticinio de Bróccoli y Trillo— por cantidad y calidad. Los nuevos irrumpieron en el escenario, sin polemizar con los viejos —antes bien, la renovación sirvió de consagración para varios antecesores—, y con sus trabajos fueron ocupando los espacios (varios de los cuales aún no han sido abandonados).

*“La década del 70/80 nos muestra la gestación de un estilo más irreverente y explosivo de la mano de revistas como: Satiricón, Humor, Mengano, Hortensia que fundieron en sus páginas lo humorístico con lo específicamente periodístico, demostrando un curioso cambio de gusto en el público lector que sólo soporta el reflejo de la realidad en la medida en que se la acompañe de una desprejuiciada carcajada. Capítulo aparte merece el análisis del autor sobre el humor en los diarios: de estas páginas van surgiendo todos los queribles personajes que nos acompañaron y nos acompañan en nuestra vida cotidiana”.*<sup>32</sup>

Nuevas plumas —del dibujo y de las letras— se instalan en el escenario. Este dinamismo *inesperado* no sólo promueve otras fuentes para la risa, sino que también propone que los medios preferidos para su difusión sean diferentes a los del '60. Como se ha visto, en aquel entonces la tv había ocupado un papel protagónico, pero ahora —cambiado el eje cívico— es el papel impreso quien ocupe ese rol. ¿Cuál habrá sido la razón del *trasvasamiento*? Seguramente más de una, y de varios orígenes, pero resulta interesante marcar prioritariamente dos: primero, haber llegado a la cresta de la ola en el desarrollo de la industria editorial argentina —que venía tomando impulso al menos desde principios del siglo XX— y que en los '60 había desarrollado sus plenas capacidades (para luego ir decayendo paulatinamente hasta el primer golpe letal con la censura videlista); y en segundo lugar, la circunstancia cultural y política que demandaba al espíritu beligerante de los '70 una avidez y afán militantes por la lectura, lectura de formación, de información, de recreación, para el debate, pero en la que se revalorizaba todo contenido crítico. Y allí el humor estuvo presente.

Al calor de esta proliferación del texto como objeto de trabajo cotidiano, el humor reclama su lugar en diarios, revistas de información general o sectorial, y allí surgen jóvenes dibujantes y guionistas que publican con la calidad de los maduros (una paradoja: ahora que están maduros tienen la apariencia de la fuerza juvenil). Es el interior del país quien primerea la cosa y hace su propuesta con publicaciones de nuevo cuño y lenguajes propios (es decir, no necesariamente *porteño*): *La Cebra a Lunares* en

---

Rosario y *Hortensia* en Córdoba<sup>33</sup>, publicaciones que salieron de sus órbitas domésticas y circularon masivamente (sobre todo la cordobesa). Pero además las publicaciones de tono habitualmente serio amplían y otorgan espacios para el humorismo, espacios exclusivos para reír o para funciones complementarias, y así aparecen ilustraciones caricaturescas que complementan los artículos de análisis político, estudio económico, panorama nacional, entrevista personal: el diario *La Opinión* y el mensual *Crisis* son ejemplos prototípicos de esta tendencia.

Allí, en ambas publicaciones, surge un joven humorista gráfico que se dedica a la tarea y que hoy resulta ser uno de los más destacados: el uruguayo Hermenegildo Sábat<sup>34</sup>.

Esta nueva tendencia, ya sea como humorismo gráfico o como historieta de humor, invade los diarios, quitándole a *La Razón*<sup>35</sup> el unicato de una contratapa exclusivamente dedicada a tiras de historietas cómicas. Así *Clarín*, en 1973 incorpora su versión, con la novedad de cederles el espacio a jóvenes creadores argentinos, desplazando poco a poco material extranjero comprado en paquetes a los “sindicatos” yanquis —algunos bastantes añejos, como *Mutt y Jeff* de Bud Fisher creado en 1911(!)—.

En esta renovación<sup>36</sup> del *Clarín* surgen lápices jóvenes como Crist, Ian, Fontanarrosa<sup>37</sup> —los tres provenientes de la experiencia cordobesa de *Hortensia*—, Bróccoli con la ternura surrealista de *El Mago Fafa*, Viuti y también Caloi, quien inaugura una tira diaria con *Bartolo*, un “motorman” de tranvía que a los pocos días recibe la visita de un “amigo”, que con el tiempo lo desplazará totalmente del cuadro: *Clemente*, quien finalmente alcanzará la popularidad masiva cuando “polemiza” con el relator deportivo José María Muñoz acerca la conveniencia o no de arrojar papelitos para los festejos futbolísticos, en pleno Mundial.

En tanto, el diario *El Mundo*, vinculado con el PRT—ERP, se integra a la ola e incorpora un elemento propagandístico con *Fierrito*, un joven con bigotes a lo Ho Chi Minh —según la moda de época— que denostaba a las patronales y arengaba a los trabajadores. *Noticias*<sup>38</sup>, con orientación del peronismo revolucionario, hace lo propio. Por su lado, *La Nación*, más recatada, se toma el permiso los domingos, pero con predominio de humoristas extranjeros. Paralelamente con los diarios, las revistas incorporan este espacio, así Caloi se expande a una página semanal en la revista del *Clarín* de los domingos, con tiras sin personaje definido y donde extiende sus experiencias con la línea y con los textos.

La tendencia es fuerte y Buenos Aires no quiere quedar afuera: a las revistas nacidas en el interior del país —ya mencionadas— se sumaron las de la Capital: *Satiricón*<sup>39</sup> bajo la dirección de Oskar Blotta<sup>40</sup> que redundaba en la transgresión en torno de la sexualidad, tema candente para una sociedad que aún se sentía atada a convenciones rígidas y moralizantes. Luego de su clausura, surgen las sucedáneas *Chaupinela*<sup>41</sup> y *Mengano*, las que continúan la línea con suerte dispar; en sus páginas aparecen los trazos de un colaborador, más tarde, célebre: Tabaré<sup>42</sup> quien se inicia con situaciones bélicas en un ámbito muy similar al que planteó la guerra en Vietnam, firmando como *Chop Suey*. Estas dos revistas fueron la antesala necesaria para el posterior desarrollo de *Humor Registrado*.

*Humor Registrado*<sup>43</sup> (o simplemente *Humor*) tuvo la virtud de surgir durante plena dictadura y en vísperas del mundial del '78. De a poco se fueron metiendo con el poder, aunque de entrada y sin mucha diplomacia irrumpieron con la caricatura en tapa de César Menotti, el DT del seleccionado nacional. Golpes por el costado, livianitos como para flotar, para ir tomando energías y crecer en actitudes *atrevidas*. Se fueron sumando colaboradores que fortalecieron el proyecto y a partir de la crisis de poder de

la Junta después de Malvinas el empujón fue contundente. Pero ya no era el humor de los primeros '70, que buscaba otra realidad, este humor registrado en los cánones constitucionales correspondientes, aspiraba como programa máximo al regreso a la democracia (que no era poca cosa), inclusive con cierto tono partidista. A confesión de partes...

*“El fracaso de Martínez de Hoz y Cía., el deshilachamiento del proyecto económico-político de la dictadura con sus luchas internas, el rápido deterioro que lo llevaría a la aventura criminal de Malvinas y el posterior abandono precipitado del poder tuvieron en Hum(R) un testigo activo y ejemplar. La apertura política de principios de los ochenta fue perfilando las diferentes tomas de posición ante el futuro inmediato y la revista se alineó claramente en la propuesta del alfonsinismo. Así, de algún modo, para el 83 Hum(R) había cumplido su “misión histórica” y lo había hecho con talento y entereza, nucleando mientras eso fue posible a una amplísima gama de colaboradores —de adentro y de afuera: imposibles de nombrar, baste decir que estaban los mejores...”<sup>44</sup>*

El humorismo de estos primeros años de los '70 se mete con las contradicciones sociales y políticas de los argentinos, ya no hay que eludir para referirse al peronismo, ni hay tapujos para atacar a la violencia del sistema establecido, como así tampoco hay pruritos para reírse de los mitos y costumbres de las distintas clases sociales; en definitiva, es un momento histórico pleno de optimismos y de fuertes esperanzas en un cambio próximo por lo que abrirse a la risa es señal de salud. De salud mental y de revisión social, tan necesarias ambas... Hacedores destacados de esta historia, emprendedores de una risa irreverente, son —entre varios—: Crist<sup>45</sup> (*García y la máquina de hacer pájaros*), Alberto Cognini (las editoriales de *Hortensia* y los diálogos y caricaturas de *Negrazón y Chaveta*, dos representantes del “*nero cordobés*” que como tipos sociales ingresan triunfales en la ciudad porteña), Ortiz (caricaturista de excepcional trazo de *Hortensia*), Manuel Aranda (dibujante y director del intento rosarino *La Cebra a Lunares*), Goño Ferrari (cronista *folk*—*ácido* de la vida cotidiana provinciana en *Hortensia*)

Es además la época del desarrollo vertiginoso de *Les Luthiers* (ex *I Musicisti*) que con otros lenguajes artísticos (música, expresión corporal y gestual, textos) trasladan a sus espectáculos las características del estilo de época, interpretando temas tabú para cierta sociedad aún pacata (las pastillas para la anticoncepción: *Cantata de la planificación familiar*; las drogas: *Conozca el interior —chacarera del ácido lisérgico—*, la urticante realidad de Latinoamérica: *Suite Los Noticieros Cinematográficos*, cierta irreverencia al poder militar: *Ya el sol asomaba en el poniente*). La trama textual de *Les Luthiers* juega fundamentalmente con dos cuerdas de la comicidad: el absurdo —una de las líneas heredadas de la década anterior— y la parodia, combinados estos ingredientes con algo de impostura, actitud que subyace en su esencia genética, por cuanto el conjunto nace desde la posibilidad de hacer música con instrumentos que no están originalmente destinados para ello (sierras y serruchos, peines y papel manteca, mangueras, etc.), para, luego —en una segunda instancia evolutiva—, *inventar* instrumentos informales. Un testimonio de la vertiente textual de este espíritu es la siguiente información que acompaña la portada de su tercer álbum <sup>46</sup>:

*“La marcha ‘Ya el sol asomaba en el poniente’, compuesta por el Coronel Músico Nepomuceno de Alfa, se estrenó en una cena de camaradería en el 3<sup>er</sup> Batallón de Artes, Oficios y Logística. La arenga que se escucha al principio fue la que el Coronel de Cocina Lamberto Loplatto dirigió a los postres, agradeciendo en nombre de éstos un flan con crema. El brillante sonido logrado que no parece provenir*

---



*instrumentos informales sino de una banda militar completa, lo obtuvimos grabando una banda militar completa.”*

El humor en los '70 se instala —como otras expresiones del espectáculo— en los emergentes *café—concerts*, emprendimientos culturales independientes, que reunía a teatreros, músicos, escritores, plásticos, quienes combinaban sus oficios en puestas de fuerte tono creativo y vanguardista, en espacios reducidos, para poco y focalizado público. En ese cruce (humor/ *café concerts*) surgen actores, monologuistas esencialmente, que con el tiempo se definirán como personalidades distinguidas del quehacer teatral: Edda Díaz, Enrique Pinti, Antonio Gasalla<sup>47</sup> y Andrés Percivalle. Las histerias cotidianas, los vicios arraigados en la idiosincrasia nacional, los tipos sociales caricaturizados en cuerda de sátira son los motores de un humor que propone reírse de las propias miserias, sin abandonar la expectativa de una autocrítica superadora.

Como se comentó anteriormente no *pasó la cosa* (al decir de época) por la tv o el cine, antes bien quedaron en un segundo plano frente a los aires socio-políticos renovadores y se ciñeron a perdurar personajes y estrategias seguros. La informalidad hacia el protocolo televisivo (y pienso en Olmedo *rompiendo* la convención de la “cuarta pared”, la maestría de algún viejo cómico (y ahora pienso en Fidel Pintos en su papel de peluquero), la irreverencia como actitud y conducta instaladas (tengo en mente a Minguito junto a El Preso haciendo alguno de sus grotescas entrevistas) fueron los pilares que sostuvieron el ejercicio del humor. Alrededor de 1975, Enrique Raab<sup>48</sup> analiza el rol de Porcel en el imaginario popular en el diario *La Opinión*: “*Plurivalente pero no ambivalente, la imagen de Porcel se metió a través de la pantalla de la televisión en la conciencia de los argentinos. ¿Qué significado adquirió esa figura monstruosamente desobediente a las reglas convencionales de la apostura humana? Algo de su carisma tiene que ver ciertamente con el culto a lo anómalo y desafortado. Pero también puede intuirse en el cariño por Porcel la costumbre inveterada de los pueblos oprimidos de labrarse héroes cuya dimensión física es ajena a la normalidad...*

“*‘El gordo de América’ —cuarta película suya, estrenada hace una semana— confirma plenamente las limitaciones de ese símbolo y de sus significados. Si el film es malo, no es atribuible a eso que la crítica pequeñoburguesa llama la “falta de libertad creativa”. El libro es del mismo Porcel (...) O sea que lo que muestra ‘El gordo de América’ es un catálogo casi total de las posibilidades del mito Porcel. Porcel ansioso de sexo; Porcel temeroso del sexo; Porcel travestido en mujer grotesca y horripilante: todos esos ingredientes no llegan a conformar una buena comedia, pero sí el repertorio de muchos miedos, inquietudes, terrores y expectativas del pueblo argentino.*

El humorismo y la política alteran sincrónicamente sus rumbos a partir del año '75 cuando la aparición de la Tripe A irrumpe en la realidad argentina y preludia el Golpe de la Junta Militar. La hostilidad llevada al homicidio cotidiano replegó también las energías del humor, y éste sólo sobrevivió en manifestaciones insertadas en estructuras sólidas, como la contratapa de *Clarín*, aunque evidentemente los tonos resultaran atenuados. Los creadores que ya estaban fuera del país, no regresan (Mordillo, Grillo); los que salían seguido, no vuelven (Quino, Altuna, Camarota); las revelaciones consagradas internacionalmente, se silencian (Shuto): época de tragedia, mala para el humor. Ya nadie ríe en la Argentina, la muerte y la dictadura andan del brazo por la calle, hay mucho compañero desaparecido como para volver a enarbolar la pura sonrisa.

---

---

## Notas y Referencias bibliográficas

<sup>1</sup> Paganini, Hugo: *Portavoces de la contienda: la contradicción liberación/dependencia en ficciones argentinas de los años '70*. (Universidad Nacional de Río Cuarto, 2007). Allí se trabaja sobre cuatro narraciones que se editaron en la época, y que la expresan desde sus recursos estéticos (*Megafón o la guerra* de Leopoldo Marechal, *El vuelo del tigre* de Daniel Moyano, *Mascaró, el cazador americano* de Haroldo Conti y *El Eternauta* de Héctor G. Oesterheld en la versión gráfica de Alberto Breccia).

<sup>2</sup> Ver Carlos Trillo y Alberto Brócoli (1971) *El humor gráfico*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, Colección: *La historia popular: Vida y milagros de nuestro pueblo*.

<sup>3</sup> Decimos *refractando* y no *reflejando* porque la representación estetizada no es un fiel y objetivo espejo de la realidad, sino una visión intencionada.

<sup>4</sup> Raúl Acosta, *Inodoro Pereira, una historieta argentina* en *Crisis*, N° 12, mayo de 1974

<sup>5</sup> Expresión sinsentido acompañada con gestos corporales, casi onomatopéyica, que Pepe Biondi utilizaba como cierre que expresaba el final tragicómico de alguna situación referida. Una de las características del lenguaje humorístico que se difundió por vías masivas lo constituye su fuerza léxica, pues reiteradamente el habla cotidiana incorporó palabras y frases, generadas en situaciones determinadas y que se asociaron a actitudes o valoraciones del sujeto, contradicciones o paradojas de la realidad; una lista rápida debería incorporar el “¡Chee!” de José Marrone; el “¡Azul quedó!” del funebrero interlocutor de Pinocho, frente a la pregunta de curiosidad por el destino del protagonista del relato de turno “¿Y su amigo?”; “Yo antes de hablar quesaría decir una palabra” muletilla de Alberto Irizar en su papel de mesero gallego que cerraba con alguna incongruencia la polémica de los parroquianos del bar; “¡shé gual...!” es decir: ¡es igual!, respuesta de Minguito Tinguítela frente alguna opción ofrecida por algún interlocutor (generalmente el gordo Porcel); “Rucucu” o “No toca botón”, expresión sorpresiva la primera y apelativa la otra, de Alberto Olmedo, nacidas desde su personaje de mago ucraniano, maestro de ceremonias del programa televisivo, mucho más acá en el tiempo popularizó el “éramos tan pobres...”; “deben ser los gorilas, deben ser” expresión de la época radial de *La Revista Dislocada*, que surgía como respuesta frente a la incertidumbre de alguna situación planteada por los personajes del diálogo; “piruja/pirujita”, joven del sexo femenino, “in”/“out” términos que Landrú utilizaba en sus trabajos, estableciendo paralelamente al efecto humorístico una jerarquización clasista de la que él evidentemente tenía plena conciencia, y hacía gala de experimentación en esta veta; “uno vago, otro vivillo, y yo... siempre poligrayo” en la voz de Adolfo Stray precisamente en el rol de un poligrillo, es decir un vagabundo. La lista es incompleta, su estudio y consideración merecen una investigación específica.

<sup>6</sup> La radio fue hasta entonces el medio de comunicación de masas más difundido y más incorporado en la vida cotidiana de los hogares, habiendo comenzando en los '50 un proceso de inversión de protagonismo en el cual la tv fue aumentando su superficie de influencia por sobre los aparatos radiofónicos. En los '60 ese proceso marcó un fuerte aumento en la aparición de pantallas, y trajo aparejado el trasvasamiento de audiencias, desde la radio hacia la tv, forzando la declinación del humor radial y la predilección por los programas “de charla” y “musicales”. Así, desde entonces, el humorismo quedó acotado a bloques insertos en programas de interés general, mayoritariamente mañaneros; *Rapidísimo* de Héctor Larrea, *El Fontana Show* del locutor homónimo, *La gallina verde* de Raúl Calviño, *El show del minuto* de Hugo Guerrero Martineitz, *Generación Espontánea* con Miguel Ángel Merellano, Manuel Rey Millares, José de Zer, entre otros, son algunos ejemplos.

<sup>7</sup> Grupo actoral que desde el inicio de los '50 venían ocupando un programa radial exclusivo, con bastante éxito, (y desde donde se lanzaron al cine con varias películas). El quinteto estuvo integrado por Jorge Luz, Juan Carlos Cambón, Guillermo Rico, Zelmar Gueñol y Rafael Carret. Cf. Alicia Gallotti, *La risa de la radio*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1975.

<sup>8</sup> “Con la batuta de Délfór, el programa llegó desde la radio a Canal 7 en 1959 y permaneció, sucesivamente en los canales 13 y 11, hasta 1968. De allí surgieron nombres Carlos Balá, Jorge Marchesini, Alberto Locati, Mario Sapag, Vicente La Russa, Mario Sánchez y Jorge Porcel”, *Diario La Nación*, 24/04/01.

<sup>9</sup> Sin ir muy lejos, hoy, por ejemplo, ver a la rancia Sociedad Rural reclamando en pie de igualdad y unida a la Federación Agraria Argentina promueve un estado de situación de difícil diagnóstico para quien tiene noticia de la trayectoria oligárquica de una y la historia contestataria de otra.

<sup>10</sup> El “televisor” que en el habla de la época también pasó a ser denominado “la televisión”, haciendo concreto un sustantivo abstracto, merece ser también considerado en el estudio como objeto en sí mismo: fue un artefacto que permitió la diferenciación de clase (aunque fuere a nivel fantaseado) ya que al principio su posesión era motivo de singularización dentro de la anonimidad barrial, ya por envidia ya por admiración, inclusive la necesidad de una antena exterior y visible oficiaba de insignia, de oriflama de su

---

---

posesión (no olvidemos las críticas de las clases acomodadas de la época hacia los sectores empobrecidos de las villas suburbanas cuando de los techos de algún rancho sobresalía alguna antena de TV: “*mirá cómo viven... ¡pero tienen plata para la televisión!*”); una vez adquirido el aparato, ingresaba al hogar como lo podría hacer cualquier *mueble* de importancia, recordemos el enorme porte de los artefactos de la época: revestidos en madera lustrada a muñeca y de un peso más que considerable, con tres botones (encendido y volumen de voz, brillo, y un dial con 12 puntos para sintonizar cualquiera de los 4 canales (7, 9, 11 y 13; estos tres últimos creados entre fines de los '50 y 1962 aproximadamente). Complementariamente toma impulso el lenguaje electrónico, y aparece el nuevo oficio del “técnico” —que inspira al dibujante Eduardo Ferro para crear su caricatura de *Tara Service*, un reparador de cualquier artefacto doméstico de la peor manera posible— como así también se re-encauza la educación técnica promovida desde el '58 con la creación del CONET (Consejo Nacional de Educación Técnica).

<sup>11</sup> “*Los años 60 fueron testigos de la aparición de "Viendo a Biondi", modelo insuperable del sketch de humor blanco, que tuvo extraordinarios resultados, notable vigencia (se sigue viendo hasta hoy) y colocó a Pepe Biondi como una de las grandes figuras de la comicidad televisiva de todos los tiempos*”, Diario *La Nación*, Buenos Aires, 24/04/01.

<sup>12</sup> “*El querido actor y comediante Juan Verdaguer falleció el lunes por la tarde de un paro cardiorrespiratorio, a los 85 años, según informaron ayer sus familiares. "El Señor del Humor", como se lo conocía en el ambiente, había sufrido en los últimos tiempos serias complicaciones de salud y "no quería levantarse de la cama", de acuerdo con lo manifestado por un familiar. Fue una figura relevante de la televisión durante la década del '70 en la que su humor sutil brilló con singular intensidad, varias generaciones de argentinos recuerdan los chistes en los que su suegra era protagonista excluyente. En su larga trayectoria como artista (debutó en 1932), de circo, primero, y como comediante después, actuó, además de en la Argentina, en Estados Unidos, México y España. Al mando total de su propuesta humorística, debutó en octubre de 1961 en el entonces flamante Canal 13 y antes de ese demorado desembarco masivo en la Argentina, tuvo un extenso bautismo de fuego en el circo familiar donde aprendió malabares, acrobacia y equilibrio...*”. Diario *Río Negro Online*, Miércoles 16 de mayo de 2001.

<sup>13</sup> “— *¿Pero cómo se decidió por el monólogo? —Mire, cuando empecé a hacer sketches con otras figuras de la compañía. Yo era eficaz, andaba bien, pero mejor andaba haciendo monólogos. Era mi especialidad, pero hacía de todo. Antes yo no podía imponer qué era lo que quería hacer, tenía que hacer lo que quería el director del espectáculo y él a veces me dejaba hacer un monólogo, que era donde mejor me sentía. No tenía que responderle a nadie, ni estar presionado por el primer actor que me decía: esto no lo digas. Esas cosas del teatro ¿no? Y después empecé en televisión. No se olvide que yo llevé 17 años en televisión y haciendo puramente monólogos. Y los primeros 7 que hice, hace muchos años, en el '53 o '54, me lo escribía solo. Porque yo no soy un improvisador ni soy un cuentista. Empecé siendo un cuentista. Contaba cuentos tal vez, e hilvanando muchos cuentos me hacía un monologuito. Pero ahora yo hago monólogos con pies y con cabeza, con temas que por ahí derivan y van a otra cosa. O sea que me encuentro en mi salsa. Y además, usted está hablando con el mejor monologuista argentino*”. Entrevista de Ana Sampredo en *Periódico Acción*, Primera quincena de junio de 1978, recopilado en Roberto Gómez (2006) *Cuarenta X cuarenta: Entrevistas en "Acción" (1966-2006)*, Buenos Aires, Ediciones Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, *Colección Desde la Gente*.

<sup>14</sup> Personaje de Carlos Warnes, creado en la década del '40 para la revista *Cascabel*, donde había sido compañero de tareas de *Chamico*, el alter ego del escritor Conrado Nalé Roxlo. César Bruto opacó por completo a su autor y logró en los años '50, en la revista *Rico Tipo* de Divito, armar una dupla humorística de extraordinaria calidad conjuntamente con Oski. Warnes como César Bruto escribió varios libros de “ensayo” y sobre ellos nos dice : “*Este es mi sestO libro consecutivo —los 5 anteriores fueron El pensamiento vibo de César Bruto*” (agotado); *Los grandes inbentos deste mundO* (agotado); *Lo que me gustaría ser a mi si no fuera lo que yo soy* (agotado); *El secretario epistolárico* (agotado), y *Brutas biografías de bolsillo* (agotado). Como se ve, yo soy un autoR muy agotado, pero como no soy un egoísta le quiero dar mi reseta a otros escritores que quieran terminar con el mismo agotamiento que yo tengo: *¡todo el secreto de mi ésitO consiste en haberme enmarcado siempre en una literatura de compromiso, a tal punto que toda mi obra está comprometida.// Eso sí: unas veces estuve conprometido con Fulano, otras veces me conprometí con Mengano, hoy estoy conprometido con Sutano, maniana me voy a comprometer con su hermano... Lo cual tanpoco es novedá porque hay también otros grandes maestros que si se trata de comprometer, se comprometen mucho, pero cuando llega el momento de formalizar no quieren saber nada de casamiento. el autoR.*” Texto de solapa de César Bruto (1973) *Brutos consejos para gobernantes*, Ediciones Airene, Buenos Aires, con ilustraciones de Oski.

<sup>15</sup> “*Su primer gran personaje fue para el público infantil, y se llamó “El Capitán Piluso”, quien sólo llevaba como arma una hondera y tenía a su fiel compañero “Coquito”, interpretado por el actor*

---

---

Humberto Ortiz, amigo de Olmedo.” *Olmedo: el humor hecho personaje: A 20 años de su muerte, el genial Alberto Olmedo perdura en la memoria del público en La Gaceta On Line* Miércoles, Sección Espectáculos, 5 de Marzo de 2008.

<sup>16</sup> En honor a la verdad *El Show de Piluso* no fue el primer programa infantil, pero su recuerdo es tan intenso que difumina otros esfuerzos de la época. Héctor Sturman llevaba adelante a *Tilín, la Campanita* en una propuesta entre fantástica y lúdica; en los '50 había estado *El Gallo de la Veleta* un programa de entretenimiento familiar que había puesto el foco en los menores, locucionado por Ernesto Lerchundi. La mayoría de los espacios para niños en estas épocas eran dibujos animados norteamericanos, los cuales —recordemos— tenían su audio original sin doblaje al español.

<sup>17</sup> Por ej. descartando la clásica estructura del gag que finaliza en un “remate” estereotipado y trabajando con situaciones que sostienen lo cómico en/desde el suceso mismo).

<sup>18</sup> Por ejemplo, son los primeros en insertar en su programación películas con cortos autogestionados.

<sup>19</sup> Otros títulos fueron *Jaujarana*, *Hupumorpo*, *Hiperhumor*

<sup>20</sup> “La historia de nuestra TV en materia de comicidad quedó marcada por títulos fundamentales. Uno de ellos es, sin duda, *Operación Ja Ja*, que Gerardo y Hugo Sofovich crearon en 1964 y que vivió sucesivas etapas durante las tres últimas décadas. Allí aparecieron personajes antológicos, desde el *Yeneral* González (extraordinaria caracterización de Alberto Olmedo) hasta *La peluquería*, primero con Fidel Pintos y luego con Porcel, que más tarde adquirió espacio propio con ese personaje. Javier Portales, Adolfo García Grau, María Rosa Fugazot, Ernesto Bianco, Pepe Soriano, Gogó Andreu y muchas otras figuras pasaron por este ciclo que tuvo varias etapas, la mayoría de ellas muy exitosas, al igual que *El botón*, que nació en 1968 con una fórmula parecida”. *Diario La Nación*, Buenos Aires, 24/04/01.

<sup>21</sup> “Decir que hoy se cumplen dos décadas de la muerte del cómico Alberto Olmedo sería reducir todo a un mero recordatorio. Pero si se tiene en cuenta que su presencia aún sigue viva en la memoria colectiva como el humor hecho personaje, se tendrá real dimensión de lo que significó. //A los 54 años, mientras estaba “jugando” en la baranda del piso 11 de su departamento de Mar del Plata, Olmedo cayó al vacío y terminó con su vida. Su muerte dio paso -casi inmediatamente- a la leyenda, el mito y la devoción. (...) //Alberto Olmedo falleció el 5 de marzo de 1988, en el mejor momento de su carrera artística mientras encabezaba la obra de teatro “*Eramos tan pobres*”, en Mar del Plata, y su programa de televisión “*No toca botón*” iba a cumplir una nueva temporada al aire, además de haber estrenado su última película “*Atracción peculiar*”, dos días antes. //Nacido en Rosario, hincha de Central, Olmedo transitó por todos los ámbitos del mundo del espectáculo, desde la radio, el teatro, la televisión y luego el cine, en donde formó una dupla inoxidable [sic] con otro cómico de fuste: Jorge Porcel. //Con el tiempo, su carrera derivó en la comedia y allí desplegó todo su histrionismo para hacer reír, junto a actrices como Moria Casán y Susana Giménez, y actores de la talla de Javier Portales o Tato Bore. Incluso protagonizó un chiste algo subido de tono, cuando en 1976 hizo circular la falsa noticia de su muerte. Fue el 4 de mayo en el primer programa del año de “*El Chupete*”, un ciclo de humor, en donde se anunció la “desaparición física de Olmedo”, en un momento en que los militares tomaban el poder, dando paso a la última dictadura argentina. La broma le valió estar dos años sin trabajo. Luego llegó a encabezar sus propios ciclos televisivos con personajes como “*El Mago ucraniano*”, “*El Yeneral González*”, “*Chiquito Reyes*”, “*Rogelio Roldán*” y el recordado “*Manosanta*”, con el que incluso llegó a hacer una película.” *Olmedo: el humor hecho personaje: A 20 años de su muerte, el genial Alberto Olmedo perdura en la memoria del público en La Gaceta On Line* Miércoles, Sección Espectáculos, 5 de Marzo de 2008.

<sup>22</sup> “(...)Nacida como Nélica Rotstein, debutó a los 12 años en Radio Porteña imitando a una gallega, papel con el que inició una extensa y sólida trayectoria que también paseó por otros soportes además de la radio: el cine, el teatro y la televisión.//En la pantalla grande rodó cerca de una treintena de filmes entre los que se cuentan varios títulos de los Cinco Grandes del Buen Humor como “*Cinco grandes y una chica*” (1950) y “*Cinco locos en la pista*” (1950).//Desde la televisión tuvo una destacada presencia en el famoso programa humorístico “*La tuerca*” al que en los 70 le legó su popular personaje “*Isolina*” y también participó en “*Operación Ja Ja*”.//Casi marginada de la actividad, Antonio Gasalla la rescató para integrarla a sus ciclos “*El mundo de Antonio Gasalla*” y “*El palacio de la risa*” con que en 1993 obtuvo el espaldarazo de un Martín Fierro como actriz cómica.//Esa distinción y un Premio Podestá que el Senado de la Nación le concedió en 1996, fueron los últimos gestos para una artista que en los últimos años vivió recluida en un geriátrico del barrio de Mataderos, donde murió ayer.// Esa distinción y un Premio Podestá que el Senado de la Nación le concedió en 1996, fueron los últimos gestos para una artista que en los últimos años vivió recluida en un geriátrico del barrio de Mataderos, donde murió ayer. (...), Nelly Láinez supo potenciar su intelecto y su picardía para instalarse en un espacio artístico

---

---

del que nunca pudo ser desplazada” en *El humor argentino pierde a una grande: Nelly Láinez*, Diario *El Litoral.com*, Santa Fe, 02/08/08.

<sup>23</sup> “Quizás el mejor ejemplo del aprovechamiento de las circunstancias políticas en un programa humorístico fue “Telecómicos”, que con la batuta de Aldo Cammarota combinó, sobre todo en los difíciles años 70, las fórmulas más tradicionales del humor (con temas que iban desde la infidelidad hasta el fútbol) con sketches sobre la actualidad, entre los que sobresalía la presencia de dobles de los políticos de entonces.” *Diario La Nación*, 24/04/01

<sup>24</sup> “1955 es la irrupción de *Calle Corrientes*, un producto de Roberto Gil que ocupa una hora de los sábados de *Splendid* a partir de las 14 horas con un elenco integrado por Inda Ledesma, Héctor Méndez, Miguel Ligerio, Juan Carlos Altavista, Irma Beatriz Muñoz, Oscar Casco, Juan José Míguez, Adolfo García Grau, Eduardo Ayala, Héctor Figueras y Juan Carlos Palma. Gil, libretista del programa, explica ahora que: “decíamos que era la contrasiesta sabatina porque era realmente un desafío a no ceder al hábito y quedarse a disfrutar con Migaja, con Moyano, Pamela, Esperancino, Solino, el *Diariero*, muñecos que representaban de algún modo la realidad de la ciudad y por eso los llamé arquetipos de la fauna nochera”. Cf. Gallotti, 1975.

<sup>25</sup> Desde una campaña publicitaria en la que no fue explotada su figura, Mafalda surge en Primera Plana el 29 de septiembre de 1965 como heredera de *María Luz*, la niña prodigio de Roberto Battaglia y con una barra de infantes excepcionales, al estilo de *Peanuts*. Al año siguiente desde el *El Mundo* será difundida a todo el país, y luego en 1967, cuando cierre el tradicional diario, lo hará semanalmente en la revista *7 días*, donde aparecerá hasta 1973 (25 de julio). Sus temores sobre el peligro chino, las debilidades vacilantes de la mentalidad pequeñoburguesa del momento, sus planteos pacifistas de tono ingenuo, fueron elementos que la ubicaron privilegiadamente en la consideración lectora. Su vigencia ha superado toda expectativa, sobre todo después del regreso a la constitucionalidad y así ingresará en la mitología de los personajes prototípicos.

<sup>26</sup> En Edgardo Russo (1993) *La historia de Tía Vicenta*, Buenos Aires, Espasa Calpe, *Colección Espasa Humor Gráfico* se resume el ciclo de la revista: “El primer número de *Tía Vicenta* apareció el 20 de agosto de 1957. El último número está fechado el 17 de julio de 1966. Tras la clausura ordenada por el dictador Juan Carlos Onganía, su director Landrú [seudón. de Juan Carlos Colombes, n. 1923] intentó resucitarla con el nombre de *María Belén* en el suplemento del diario *El Mundo*, y en la revista *Primera Plana* con su nombre verdadero. Por distinto motivos, los intentos fracasaron. En el año 1976, durante la dictadura de Videla, *Tía Vicenta* reapareció brevemente, cumpliendo una aventura nostálgica. (...)”.

<sup>27</sup> Cf. Edgardo Russo (1994) *La historia de Tía Vicenta*, Editorial Espasa Calpe, Buenos Aires, *Colección Espasa Humor Gráfico*.

<sup>28</sup> Guillermo Divito, dibujante que se popularizó por sus “chicas” de talles sensuales y charlas inquietantes para las rígidas normas de los ‘50, fue director de la revista *Rico Tipo* de larga trayectoria. Supo desnudar la idiosincrasia porteña con sus personajes *El otro Yo del Dr. Merengue*, *Pochita Morfoni*, *Fúlmine*, *Fallutelli*.

<sup>29</sup> Janiro (a veces Janiro) fue importante caricaturista de personalidades del momento, pero su gran creación fue *Purapinta*, un guapo de fuerte textura y fiera mirada que “arrugaba” frente al mínimo obstáculo.

<sup>30</sup> Roberto Battaglia, publicaba en *Patoruzú* desde los ‘40, fue un dibujante de original trazo pero sobre todo de significativa dosis de creatividad, su *María Luz*, una niña con madurez inesperada y de grandes conocimientos, debería ser considerada precursora de *Mafalda*.

<sup>31</sup> Carlos Trillo y Alberto Brócoli (1971) *El humor escrito*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, *Colección: La historia popular: Vida y milagros de nuestro pueblo*.

<sup>32</sup> Diego Mileo (1987) *Historia del humor gráfico y escrito en la Argentina*, comentario bibliográfico de *La historia del humor* de Oscar Vázquez Lucio (Siulnas), Eudeba, Tomo 2(1940-1985), 676 páginas, en diario *Clarín*, suplemento *Cultura y Nación* del jueves 3 de diciembre de 1987.

<sup>33</sup> Alberto Cognini fue el director de esta revista semanal, que desde Córdoba propuso una nueva visión humorística caracterizada por la creatividad de numerosos y brillantes colaboradores (Fontanarrosa que ya imponía sus *Inodoro Pereyra* y *Boogie*, *el Aceitoso*, Crist, Cuel, Goño Ferrari, Ortiz, ...) y por una mirada entre cáustica y tierna de la cotidianeidad regional, en tensión y contraste con la de la cultura metropolitana.

<sup>34</sup> El diario *La Opinión*. dirigido por Jacobo Timerman (detenido y torturado por el posterior *Proceso de Reorganización Nacional*), entre sus innovaciones, incorporó la ilustración desenfadada en los análisis políticos, obra de un uruguayo desconocido en el medio de la época: Hermenegildo Sábat (n. 1933), maestro de la pluma en la alegoría sin texto. Todavía hoy genera, con sus trazos, revulsiones en el poder político: recuérdese el reciente “reto” de la presidente.

---

---

<sup>35</sup> Allí había varios personajes de Lino Palacio: *Petrona* (la mucama gallega que explotaba el estereotipo), *Avivato* (el pícaro criollo que con el tiempo se adecentó), *Don Fulgencio* (quien no tenía complejos para exteriorizar ese niño que llevamos adentro).

<sup>36</sup> “La consecuencia más o menos inmediata de aquella renovación no fue sólo que los dibujitos que saturaban la última página del matutino los firmaban ahora autores y dibujantes argentinos sino que en ese espacio de retaguardia se empezaba a hablar de lo mismo que en la tapa y no de cualquier otra cosa más lejana en el tiempo y el espacio... Así, y desde hace treinta años y con distintos cambios de inquilinos, la página posterior de *Clarín* se parece al corte vertical y salvaje de un edificio de departamentos al que el lector —como James Stewart en *La ventana indiscreta*— se asoma diariamente para ver qué opinan o qué les pasa a sus vecinos de enfrente. Que —para bien o para mal— viven en el mismo tiempo y en el mismo lugar que él, leen la misma tapa del diario que él”, cf. Juan Sasturain (2004) *Loco, pero no come vidrio* en Trillo-Altuna (2004) *El Loco Chávez*, Buenos Aires, Diario Clarín, Colección Biblioteca Clarín de la Historieta, Vol. N° 3.

<sup>37</sup> “ROBERTO FONTANARROSA (Argentina: 1944-[2007]). Humorista gráfico, cuentista y novelista argentino. Varias de sus obras han sido adaptadas al teatro, con gran éxito. A su actividad de dibujante y escritor agrega ser colaborador creativo del conjunto musical argentino *Les Luthiers*. Algunas de sus obras de narrativa son: *Best Seller*, *El área 18* y *La Gansada* (novelas), *Los trenes matan a los autos*, *No sé si he sido claro*, *Nada del otro mundo*, *El mayor de mis defectos*, *El mundo ha vivido equivocado*, *Uno nunca sabe* y *La Mesa de los Galanes* (cuentos).” Cf. Luis María Pescetti (comp.) (2000) *La Mona Risa - los mejores relatos de humor* – Alfaguara.

<sup>38</sup> “Luego las FAR se reivindican como parte del peronismo revolucionario y en octubre de 1973 se fusionan con Montoneros bajo ese nombre. Y Paco que también era periodista pasa a ser en noviembre del mismo año responsable político del diario *Noticias* (montonero) que salía todos los días por la mañana y tiraba 130.000 ejemplares (llegó a tirar 185.000 cuando murió Perón).” cf. Roberto Baschetti, Francisco Reynaldo “Paco” Urondo: *¿Para qué la Sorbona?* En <http://www.madres.org/periodico/jun00/index.htm>

<sup>39</sup> Andrés Cascioli, posterior director de *Humor Registrado*, fue colaborador distinguido de esta publicación. En una reciente evaluación sobre aquella época respondió: “—Cómo fue la experiencia de *Satiricón* en el contexto de los años 70? —Era una situación en la que estaba saliendo todo lo que daba material para trabajar. Empezamos a jorobar con el gobierno —con Lanusse fuimos bastante duros—, el anunciado regreso de Perón nos daba mucho material para trabajar. Además venía López Rega que era una figura para nosotros interesante, no para el país. No se nos molestaba, no se nos impedía trabajar, todo lo contrario.” En Mayer (2003) op. cit.

<sup>40</sup> Hijo de un dibujante célebre que había sido pilar de la revista semanal de *Patoruzú*

<sup>41</sup> También Cascioli relata la evolución hasta llegar a *Humor Registrado*: “— Cuando pasás a *Humor*, que el contexto es otro, cómo seguir con la herencia de *Satiricón*? —Ya había cambiado antes, con el cierre de *Satiricón*, con el cierre, dispuesto por Isabel Perón. Inmediatamente armamos un equipo más chico que era quizás un grupo más combativo, Oskar Blotta decidió no seguir, se quiso ir a los Estados Unidos. Con ese equipo armé *Chaupinela*, que fue una revista que empezó siendo de humor, tenía mucho de *Satiricón*, pero era menos agresiva y le habíamos incorporado un suplemento de historietas, volvimos a publicar *Vito Nervio*, lo llamamos para eso al viejo Breccia, llamamos a Oswal que hizo *Mascarín*, que era una historieta humorística muy divertida. Hizo historietas *Crist*, hizo historietas *Ceo* y bueno empezamos una revista nueva, con *Guinzburg*, *Abrevaya*, con *Tomasito Sanz* y tuvimos un año haciendo esa publicación que no fue éxito, fue la única publicación de humor que hice que no fue un gran éxito, nos mantuvimos alrededor de los 30.000 ejemplares, duramos un año y nos cerró Isabel Perón porque publicamos que López Rega le pegó un cachetazo, además hicimos una historieta de humor con la chica del 17, que era una vieja canción argentina que hablaba de una chica que andaba con un vejete, en referencia a Isabel, a Perón, y bueno nos hizo un juicio, nos cerró la publicación. Pero en ese tiempo ganamos el juicio de *Satiricón*, el abogado era Terragno. Volvimos con *Satiricón*, dejamos de hacer *Chaupinela*, que ya estaba cerrada, se armó el equipo de vuelta, hicimos dos números y el tercero tuvimos que ir a mostrárselo a la gente de Videla, Massera y compañía que nos dijeron que si seguíamos con ese tipo de publicación nos iban a matar a todos. —¿Sin sutilezas? —Sin sutilezas, eso lo dijo cara a cara Corti, un capitán de fragata, que trabajaba con Massera y era uno de los dueños de la cultura. Nos fuimos con el paquete de originales a casa. Eso fue en el 76, en marzo del 76, marzo o abril, nos tuvieron un mes investigándonos y después nos dejaron tranquilos. Yo volví a hacer publicidad...” Cf Mayer (2003) op. cit

<sup>42</sup> Firma artística de Tabaré Gómez.

---

---

<sup>43</sup> Dice Laura Vazquez en *Bosquivia: la historieta en la dictadura militar argentina* (ensayo perteneciente al proyecto de investigación UBACyT de la Universidad de Buenos Aires, dirigido por la profesora Mirta Varela: *Cultura, medios y dictadura: memorias en conflicto*):

“Coincidiendo con el Campeonato Mundial de Fútbol de 1978, surge la revista *Humor Registrado* de Ediciones De La Urraca.

“Bajo la dirección de Andrés Cascioli, la editorial constituye un antes y un después para dos generaciones de historietistas y humoristas: los que venían de editoriales tradicionales como *Columba* y *Récord* y los más jóvenes, los que con la revista *Fierro* hallaron las puertas abiertas para la experimentación y búsqueda artística.

“Tal como señala Andrea Matallana en su estudio sobre *HUM®*, la publicación generó tres momentos de articulación del discurso político: Crítico, desde sus inicios hasta 1980, Combativo, desde 1981 hasta 1983 y Democrático Pluralista de 1984 en adelante, desde mi perspectiva, tomando esta última etapa ribetes cada vez más definidos partidariamente.”

<sup>44</sup> Juan Sasturain (1998) *Humor era no tener que pedir perdón en Decíamos ayer: La prensa argentina bajo el Proceso*, comp. E. Blaustein y M. Zubieta, Ed. Colihue, Buenos Aires.

<sup>45</sup> Seudónimo de Cristóbal Reinoso.

<sup>46</sup> Les Luthiers. Vol3. *Conjunto de Instrumentos Informales “Les Luthiers”*, Buenos Aires, Trova Industrias Musicales, 1973. Se hace gala en la capacidad de parodiar, se estira el atrevimiento contra el poder instituido, y al mismo tiempo se logra un producto de impacto más o menos masivo con la letra del pseudohimno *Ya el sol asomaba en el poniente*:

“CORO:

Ya el sol asomaba en el poniente,  
Ya el cóndor surcaba el firmamento  
Y la Patria gloriosa, heroica y valiente,  
De Victoria profiere el juramento.  
Refulgentes aceros se preparan  
A lanzarse a la lid libertadora,  
Ya broncíneos clarines amenazan  
A la fiera vorágine invasora.  
Con sus fieros cañones apuntando  
Ya se ve de la Patria al enemigo.  
Hacia nuestros patriotas avanzando  
Los salvajes ya se vienen, pucha —digo,  
Y ya entran nuestros héroes en la Historia  
Esgrimiendo la Justicia inexorable  
Con mosquetes cargados de Victoria,  
Con espadas de acero inoxidable.  
El fragor de la lucha ya se extingue,  
Por doquier, de la Muerte la amargura.  
Ya al odiado enemigo se distingue  
Alejándose de prisa en la llanura.  
Ya los fieros enemigos se alejaron,  
No resuena el ruido de sus botas,  
Nos pasaron por encima y nos ganaron,  
Nos dejaron en... derrota.  
Perdimos, perdimos, perdimos otra vez.”

<sup>47</sup> Caracterizando épocas, en una entrevista, Gasalla responde: “—*Qué cambió de tu humor desde los sesenta hasta ahora y en qué te sentís distinto? —Hay un montón de cosas que son iguales. Es decir, cuando empecé a trabajar, había un movimiento muy grande que era el pop, y la canción de protesta, antes de Onganía. Los happenings, comenzaba a hablarse de la realidad, Andy Warhol poniendo la sopa Campbell en un cuadro era muy fuerte. Así empezábamos a trabajar con la realidad desde la palabra. y el público necesitaba eso. Esas cosas uno solo no las hace. Después viene el terror de que te cortan el pelo por la calle hasta los desaparecidos. Y después, la tierra de nadie, donde hay que ir esquivando las balas. En cuanto a atrevimiento, no creo que la cosa haya cambiado: hay cosas que digo desde hace treinta años.*” Cf. Marcos Mayer (2003) *Ahora, el humor. ¿Un país que da risa?*, Buenos Aires, Ediciones IMFC, Colección Desde La Gente.

<sup>48</sup> Enrique Raab, *Porcel o la ilusión de los desposeídos: Los argentinos de hoy no tienen otro cómico que los exprese mejor en Decíamos ayer: La prensa argentina bajo el Proceso*, op. cit. (E. Raab es un

---

---

periodista desaparecido el 16/04/77, había sido colaborador de otras varias publicaciones: *Clarín, Siete Días, Primera Plana, Confirmado, Visión, Análisis, El Cronista Comercial.*)

---