



Gasillón, María Lourdes. "La Argentina como carnaval: la hibridez genérica y la mirada crítica de la revista *Tía Vicenta*".
Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades, marzo de 2020, vol. 9, n° 18, pp. 25-34.

La Argentina como carnaval: la hibridez genérica y la mirada crítica de la revista *Tía Vicenta*

Argentina as a carnival:
generic hybridity and the critical look of *Tía Vicenta* magazine

María Lourdes Gasillón¹

Recibido: 28/12/2019

Aceptado: 09/02/2020

Publicado: 10/03/2020

Resumen

En este trabajo presentamos el análisis de la revista *Tía Vicenta* (1957-1966) de Landrú desde una lectura semiótica que involucra la relación palabra-imagen. El texto conjuga formas expresivas de distinta naturaleza con el propósito de criticar y parodiar los discursos dominantes contemporáneos. Se muestra una realidad absurda en la que funcionan la transformación y el no respeto por pautas establecidas tan característico del carnaval, transpuestos al lenguaje textual mediante la carnavalización literaria (Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento y Problemas de la poética de Dostoievski*). La transgresión y el enmascaramiento están presentes, debido a que el género de esta publicación se va transformando a partir de ciertos elementos (imitación burlesca, distorsión irreverente de un modelo, uso del disfraz, entre otros) que lo convierten en un objeto heterogéneo sustentado por temas de actualidad argentina de mediados del siglo XX.²

Palabras clave

Landrú; *Tía Vicenta*; Semiótica; Mijaíl Bajtín.

Abstract

In this paper we present the analysis of the *Tía Vicenta* magazine (1957-1966) of Landrú from a semiotic reading that involves the word-image relationship. The text combines expressive forms of different nature with the purpose of criticizing and parodying contemporary dominant discourses. It shows an absurd reality in which transformation and disrespect for established guidelines so characteristic of carnival, transposed into textual language through literary carnivalization (Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento y Problemas de la poética de Dostoievski*). Transgression and masking are present, because the gender of this publication is transformed from certain elements (burlesque imitation, irreverent distortion of a model, costume use, among others) that make it a heterogeneous object supported by current affairs in Argentine in the mid-twentieth century.

Keywords

Landrú; *Tía Vicenta*; Semiotics; Mijaíl Bajtín.

¹ Profesora en Letras, Magíster en Letras Hispánicas y Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata. En esta unidad académica, se desempeña como ayudante graduada en la cátedra de Semiótica en la carrera del Profesorado y la Licenciatura en Letras. Contacto: mlgasillon@yahoo.com.ar.

² Este trabajo fue presentado en el "II Workshop de historia de la juventud. *Tía Vicenta* hizo historia. A cincuenta años de su clausura" el 23 de septiembre de 2016; luego una versión abreviada tuvo su publicación en las *Actas del Tercer Encuentro de CREATIVIDAD/Primer Congreso Nacional de Colegios Preuniversitarios. Experimentar + Crear + Innovar. Miradas sobre la didáctica actual en la educación preuniversitaria (2017)*.



Una tía disparatada

Landrú, agradecido por mi ayuda, decidió publicar una revista semanal a la que pondría mi nombre, y alegró mi existencia proporcionándome nuevos sobrinos [...]. Y con la eficaz ayuda de estos nuevos sobrinos, Landrú pudo sacar la revista *Tía Vicenta*, con un solo fin: que todos los argentinos, tan desunidos durante estos últimos años, depongan sus enconos, olviden sus diferencias políticas y luchen todos con tenacidad por este objetivo común: que nunca jamás vuelva a inundarse Villa Cariño.
(Russo)

El siglo XX ha sido un período prolífico en materia de publicación de revistas, en especial, las dedicadas al humor político y social. *Caras y Caretas*, *Patoruzú*, *Cascabel*, *Rico Tipo*, *Avivato* y varias más fueron muy consumidas por los lectores argentinos durante la primera mitad del siglo pasado. En su diseño y armado participaron numerosos escritores y dibujantes que fueron ganando personalidad y prestigio en este mercado editorial. Uno de ellos fue Juan Carlos Colombres (1923-2017), conocido como Landrú.³ Después de tener una participación en *Avivato* –revista que se acercaba de manera incipiente al humor político, caricaturizando a Lonardi, Rojas, miembros de la Corte Suprema, entre otros–, Colombres inauguró el miércoles 14 de agosto de 1957 un nuevo semanario humorístico con el auspicio de diez oficiales de la Marina, titulado *Tía Vicenta* (Trillo y Broccoli 86-89), que se alineaba en la “escuela del absurdo” de Steimberg (Russo 12).⁴ Inspirado en su propia tía Cora –una “señora gorda” que afirmaba disparates sobre la política, sin entenderla–, el dibujante creó el personaje de una mujer soltera, que analizaba cualquier tema (desde cuestiones de gobierno hasta fútbol) sin conocer ni comprender bien la materia sobre la que opinaba (Gigli Box).⁵

El semanario –muy popular y exitoso, en especial, durante los primeros años– se presentaba con un estilo novedoso, pues no tenía secciones fijas, el criterio de redacción era abierto y cada número contaba con colaboradores diferentes. En sus dos etapas (la primera, como revista independiente a cargo de la editorial NOPRA que era dirigida por Landrú; la

³ A comienzos de los '40, Juan Carlos Colombres estudió arquitectura aunque no culminó la carrera; en el período de 1943-1948 se desempeñó como administrativo en Aeronáutica y luego trabajó en Tribunales hasta 1953, momento en que se dedicó al dibujo exclusivamente. A partir de 1947, usó el seudónimo de Landrú, a partir del comentario del hijo de Lino Palacio sobre el parecido de su barba con la del asesino francés Landru, por lo que adoptó ese “nombre” en sus trabajos (con el agregado de un acento en la última letra para no ser despedido) (Gigli Box). Después de participar en las revistas *Popurri* (1946) y *Don Fulgencio*, Colombres empezó a colaborar como dibujante humorístico en *Cascabel* hasta su cierre y a continuación, en *Vea y Lea* (Gandolfo “Controversias en la labor...” 5). En palabras de Florencia Levín, aunque de tendencia antiperonista y sin poner una distancia crítica de la proscripción vigente, Landrú nunca manifestó explícitamente su adhesión a un grupo o facción política puntual: “Defendiendo la idea de que su humor no era *en contra de* sino *sobre*, Landrú pudo sobrevivir a los avatares y recambios políticos por varios años, tomando como blanco y caricaturizando tanto a civiles como a militares, a políticos oficialistas como a opositores” (65) (cursivas del original).

⁴ Su primer secretario de redacción fue Carlos Peralta (que firmaba sus textos con el seudónimo de Carlos del Peral) junto a los escritores Julio Gil (Pericles), Jaime Botana (Jaimote Botanilla), Julián Delgado (Julián Jota) y Manuel Gurra (Magumu). Entre los dibujantes se encontraban: Carlos Garaycochea, Joaquín Lavado (Quino), Alfredo Olivera, Raúl Damonte Taborda (Copi), Miguel Brascó, Héctor Compaired (Kalondi), Jorge Martín (Catú), Ángel Aboy (Drácula), Manucho y Gorla (Trillo y Broccoli 89 y 92; Rivera 611).

⁵ Así la describe el propio Landrú: “Era una especie de señora gorda a la que le gustaba mucho la política pero no entendía nada y sus conversaciones eran desopilantes. En esa época yo vivía en Montevideo y Juncal, y mi tía se mudó al segundo piso del mismo edificio, de modo que la veía muy seguido. [...] Era viuda y bastante amarreta; y a mí me hacían mucha gracia sus comentarios políticos delirantes... Estaba allí todo el rudimento de la señora gorda; pero ella no era muy agradable: quiero decir que cuando no le gustaba algo, gritoneaba. Yo la fui transformando de a poco en Tía Vicenta, atemperando sus rasgos físicos y de carácter... Me encantaban sus rasgos, su humor involuntario y su arsenal de historias” (Russo 11).

segunda, a partir de 1965, como suplemento dominical del diario *El Mundo*), *Tía Vicenta* es un claro exponente del humor gráfico, entendido como discurso en el que la palabra convive con el dibujo. En palabras de Florencia Levín, el componente humorístico de este género reside, precisamente, en esa conjunción texto-imagen: ambos ponen en primer plano la presencia de anomalías gráficas, hipérboles o juegos de palabras que causan rupturas de sentido y yuxtaposición de elementos incompatibles entre sí para provocar un efecto cómico (17-23).

No obstante, el humor gráfico no siempre tiene como objetivo provocar risa, sino que muchas veces puede ser utilizado como una poderosa herramienta crítica, moderada por una atmósfera cómica, que pareciera quitar un poco de fuerza a la denuncia. Así, este discurso social relacionado con lo cómico:

Captura fragmentos de ideas, imágenes y opiniones que circulan en otros espacios en que se produce el intercambio social; los transforma y los vuelve a lanzar a la circulación a través de la prensa masiva, alimentando así la producción de aquello que constituye al mismo tiempo su propia materia prima: el flujo de las representaciones sociales. Y lo hace entramando esas redes de representaciones colectivas en el marco de las escenas imaginarias construidas por los humoristas [...]. Porque el humor gráfico vehiculiza, necesariamente, lo que llamamos el “sentido común” (Levín 24).

Por consiguiente, el humor gráfico que circula en espacios institucionalizados (diarios, revistas o semanarios) es un discurso situado contextualmente (Levín 24-25), pues representa y evalúa, a la vez, un período de tiempo en determinado ámbito social. Su carácter subversivo hace que tome como referencia una representación social, que modifica, deforma, para elaborar una mirada crítica respecto de ella.

En ese sentido, *Tía Vicenta* analizaba la realidad argentina, con sus vaivenes y oscilaciones entre gobiernos democráticos y de facto, a través de una fuerte sátira enmascarada bajo las vestiduras del humor gráfico que, por un lado, pretendía alejarse de sus antecesores de la década peronista y, por otro, alegaba ser autónoma, sin demostrar simpatías por una facción política en particular. Esa mirada “picante” estaba acompañada por la presencia del absurdo, la invención de noticias, el travestismo, la instalación de viejas modas, el fotomontaje, las caricaturas, entre otros tantos recursos que eran utilizados para crear números que sorprendieran al lector cada semana y, además, para leer en clave humorística las características destacadas de ciertos grupos sociales y personalidades del momento de publicación de cada número (Rojas, Aramburu, Frondizi, Illia, Alsogaray, Onganía, etc.) (Favero y Mosiewicki 7-8).

La Argentina es un carnaval

Si se toma cualquier número al azar, en *Tía Vicenta* se percibe un problema al intentar clasificarla: ¿es evidente a qué género discursivo pertenece? La respuesta es negativa, debido a que se trata de un objeto semiótico híbrido, complejo desde varios puntos de vista: el formato varía, la figura autoral se desdibuja y multiplica (no hay una única voz), con el agregado de la convivencia de dibujos, fotos y textos pertenecientes a géneros diferentes que mutan en cada número. Esta particularidad puede relacionarse con el concepto de carnavalización literaria, es decir, la traslación de la fiesta popular del carnaval medieval y renacentista a los textos, estudiado por Mijaíl Bajtín en sus trabajos *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (1987) y *Problemas de la poética de Dostoievski* (1993). El carnaval celebraba un proceso de transformación y cambio fundamentalmente, y sus principales características eran: no tener un escenario al estilo del teatro (ya que se realizaba en plazas y calles vecinas de pueblos y ciudades), ni actores ni público, sino que todos participaban con absoluta libertad; no se respetaban las jerarquías, leyes

y normas instauradas por las autoridades de la época, por el contrario, la totalidad de sus integrantes se posicionaban en una igualdad de condiciones a nivel social. Esas categorías de aquella fiesta popular se transponen al lenguaje de la literatura en casi todos los géneros mediante la carnavalización literaria con el objeto de reflejar una visión modificada del mundo y los hombres —especialmente, a partir del Renacimiento.⁶

Entonces, más allá de esas breves alusiones históricas y antropológicas, podemos decir que en *Tía Vicenta* también funcionan la mutación, la igualdad, la mezcla, el absurdo, la risa y el no respeto por pautas establecidas ni rangos, tan característico del carnaval. El género (Bajtín *Estética de la creación verbal*) al que pertenece la revista en su comienzo se va desdibujando por el ingreso de ciertos elementos que lo convierten en un objeto heterogéneo alimentado por una materia textual disímil (canciones, estatutos, avisos y *slogans* publicitarios, refranes, instructivos y muchos más) sobre temas y personalidades que competen a la sociedad argentina de mediados del siglo XX. Por lo tanto, el semanario conjuga formas expresivas de distinta naturaleza para consolidar una sátira y enfrentarse al discurso dominante a través de una mezcla de elementos que provocan múltiples significaciones, dependientes del contexto de producción y sus lectores.

La era de la Morsa

El uso de máscaras y disfraces en la revista (adoptando la identidad de otras publicaciones como *Ahora*, *Clarín*, *El Gráfico*, *Pravda*, por citar algunas) evidencia una relatividad, un estallido y/o negación de la identidad, ya que es un símbolo de metamorfosis, transferencia y juego entre la imagen individual y lo real (Bajtín, *La cultura popular...* 41-42).⁷ El empleo de esa máscara facilita el engaño y el encubrimiento; se oculta la verdadera personalidad detrás de la “fachada” del humor construido por un coro de voces autorales complementarias.

Un ejemplo de lo que venimos diciendo se observa en la tapa del último número de *Tía Vicenta*, publicado el domingo 17 de julio de 1966:

⁶ Luego, en la mitad del siglo XVII, el desarrollo de la vida en el carnaval comienza a degradarse y disminuir su importancia en la sociedad; por consiguiente, la literatura cuenta con la corriente de textos carnavalizados (algunos de sus máximos exponentes son: Cervantes, Rabelais y Boccaccio) durante las épocas anteriores y no con el rito en sí para crear nuevas ficciones que pretendan simbolizar ese universo ideológico —medieval y renacentista en particular— resemantizado en cada texto que se escribe.

⁷ “Inversión e interferencia no son, en resumen, más que juegos de ingenio que conducen a juegos de palabras. Mucho más profunda es la fuerza cómica de la transposición. Es al lenguaje corriente lo que la repetición a la comedia. Ya dijimos que la repetición es el procedimiento favorito de la comedia clásica. Consiste en disponer los hechos de modo que una escena conocida venga a reproducirse entre los mismos personajes en circunstancias distintas, o entre nuevos personajes en situaciones idénticas. Por ejemplo, se hace repetir a los criados, en lenguaje menos elevado, una escena ya representada por sus señores. Supongamos ahora unas ideas que están expresadas en el estilo que les conviene y, por lo tanto, dentro de su ambiente natural. Imaginemos un artificio que las transporte a un nuevo ambiente, pero conservando la relación que guardan entre sí, o, en otros términos, si las obligamos a expresarse en otro estilo o a transportarse a un tono totalmente distinto, será el lenguaje lo que engendrará la comedia, el lenguaje será lo cómico” (Bergson 45).



Ilustración 1: tapa de *Tía Vicenta* N° 369.

En esta portada, la imagen de dos morsas dialogando tiene un lugar central en la diagramación –ocupa la mayor parte de la tapa–, pero también respecto del contenido de todo el número. Un lector extranjero o desconocedor del contexto no puede comprender el “doble sentido” ni el efecto humorístico y provocativo de ese dibujo y las palabras que lo acompañan. La elección de una morsa en la ilustración referida y en los textos tiene como referente al presidente de facto de aquel momento. Tal *cartoon* o pictograma consta de una sola viñeta o recuadro, acompañado de unas pocas palabras (“¡Al fin tenemos un gobierno como Dios manda!”), y busca provocar un efecto humorístico a partir de la ironía sobre un asunto político actual (Levín 18): el golpe de estado denominado “Revolución Argentina”, encabezado por Julio Alsogaray, que derrocó a Arturo Illia en junio de 1966 e inauguró “la era de la morsa”. Mediante los procesos de condensación de un fenómeno complejo y combinación de elementos e ideas pertenecientes a distintos dominios, al decir de Levín (40), el dibujo expresa el cambio de gobierno y asunción del general Juan Carlos Onganía como presidente de la República a partir de la figura de este animal con el que se lo identificaba por sus tupidos bigotes, que le tapaban su labio leporino. Así, aparece la deformación física y la comparación del político con un animal: otro de los recursos muy utilizados en la publicación para burlarse, sin respetar jerarquías, de una personalidad pública de peso en el gobierno.⁸ Si bien, en esta oportunidad, “el tiro salió por la culata”, como dice el refrán, pues la broma no pasó desapercibida.

Pese a que la figura de Onganía fue una referencia reiterada en las ilustraciones de la revista desde julio de 1963 hasta 1966, siempre presentado con respeto, como alguien con poder, incluso encima de Illia, el número del 17 de julio de 1966 provocó la censura y determinación de clausura ordenada por el teniente, a pocas semanas de su asunción, “‘por falta de respeto hacia la autoridad y la investidura jerárquica’, específicamente por representar al presidente como una morsa” (Favero y Mosiewicki 2).⁹

⁸ A lo largo de su trayectoria, varios políticos fueron comparados con un animal: Pedro Eugenio Aramburu (vaca), Isaac Rojas (pigmeo narigón y negro), Arturo Frondizi (jirafa), la logia militar (dragón verde), Julio Rodolfo Alsogaray (“chanchito”), Arturo Umberto Illia (tortuga) (Gandolfo “*Tía Vicenta*, entre...”).

⁹ “[...] la revista ¿era políticamente ambigua? O al contrario ¿marcaba una línea? Somos conscientes que cualquier medio de comunicación es formador de opinión por lo tanto creemos que el ambiente pre-golpista que se observa satirizado en las distintas viñetas era por un lado un espejo de la realidad argentina pero por el otro podía llegar a ejercer cierta influencia sobre la opinión pública. Cabe destacar la forma o la manera en que Colombres y sus colaboradores, supieron amalgamar absurdo, humor negro, chiste político y frivolidad para representar una situación o una época. En esta reflexión no queremos caer en la idea común que una revista pudo haber gestado el

La referencia al golpe militar, marcado por el autoritarismo, no solo está presente en el dibujo de las morsas –cuyos colmillos pueden interpretarse como armas de guerra (Gandolfo “*Tía Vicenta*, entre Frondizi y Onganía” 11)–, sino que refuerza su significado asociado con el derrocamiento del gobierno radical considerado ineficaz, la supresión de los tres poderes, la censura y la imposición de ciertas normas en cada uno de los titulares y, luego, se disemina por el interior de la revista:

“La Revolución Argentina se patentó (Registro N° 832567/66)”.

“¿Qué se celebra el 29 de junio?”.

“Las proclamas revolucionarias se redactan así”.

“¿Kochane ministro?”.

“Comenzó el campeonato de quemados. Hay varios radicales”.

Además, la frase “‘Estas botas están hechas para caminar’ (Juan Carlos)” debajo del dibujo de una bota negra en la parte superior de la portada alude al calzado típico de los militares y a una canción muy famosa de Nancy Sinatra –“*These boots are made for walking*”–, que salió en febrero de ese año (Gandolfo “*Tía Vicenta*, entre Frondizi y Onganía” 11). Sin embargo, las morsas y la canción no son las únicas referencias al régimen represivo instalado; en otra página del último número, por ejemplo, reaparecen las botas como símbolo, la frase, el nombre del general y la idea de que el país tiene un líder que lo conducirá y administrará por fin:



Ilustración 2: *Tía Vicenta* N° 369, domingo 17 de julio de 1966.

El humor al alcance de “todos”

Los textos y las imágenes que integran la revista entran en un dialogismo (Bajtín, *Problemas de...* 65) –diálogo contrapuntístico– de voces que están en “coexistencia e interacción” (47). Se realiza un corte sincrónico en el que los personajes y las palabras no se encuentran aislados, sino que se configuran en virtud de la pluma de escritores y dibujantes. Ello se conecta con un tipo de polifonía externa o contrapunto (planteado por Bajtín para el caso de la novela), es decir,

apoyo de parte de la población a un golpe de estado [...]. Lo que sí hemos querido rastrear y analizar fue el lugar que ocupó el general Onganía en la publicación y por ende la espera sentenciada de un golpe militar, hecho que se repetía casi sistemáticamente desde el año 1930” (Favero y Mosiewicki 16).

el “diálogo” que la revista entabla con otros escritores, textos y géneros discursivos populares o cultos intercalados en cada sección. Esa importante cantidad de citas (como el verso de la canción de Sinatra) está incorporada y asimilada al texto para cumplir diversas funciones constructivas y darle un matiz ideológico complejo, por ejemplo, en los “nuevos refranes”:¹⁰

“El que se acuesta con chicos amanece Pistarini”.

“El que Risolía último, Risolía mejor”.

“Onganía nuevo barre bien”.

“No hay radical que dure tres años”.

La apropiación de la tradición oral, en el caso de estos refranes, adaptada a la situación política actual –evidente en la presencia de nombres propios como el del comandante Pascual Ángel Pistarini, que impulsó la Revolución Argentina, y el juez designado por Onganía para ocupar la Corte Suprema de Justicia, Marco Aurelio Risolía–, permite subrayar el alcance de la revista, la exigencia de un lector competente e informado y la crítica explícita a distintas esferas sociales, en este caso, nuevamente aludiendo al derrocamiento del gobierno radical.¹¹ Por consiguiente, en estos juegos de palabras, se configura un “espacio intertextual” en palabras de Julia Kristeva (67): se puede leer un texto en el otro y, en consecuencia, confluyen dos códigos que dialogan entre sí para transponer un sistema semiótico o genotexto/engendramiento en un nivel simbólico o fenotexto/fenómeno lingüístico.¹² Es decir, en *Tía Vicenta*, se observa un paragramatismo o espacio en el que se produce una infinitización de sentidos –polisemia– dados por la confluencia de diferentes clases de discursos: arte, música, prensa periodística, historia, política, refranero popular, sátira social, publicidad comercial... tal como vimos. Esta transposición de diversos géneros discursivos permite el diálogo entre varios códigos cruzados en serie, por el cual cada uno se constituye/lee en el otro y todos se complementan.

En consonancia, *Tía Vicenta* hace uso de ciertos procedimientos para señalar hábitos sociales, vicios, debilidades, aspectos negativos de la sociedad y la política. Entre ellos, uno de los principales es la parodia (también presente en el carnaval medieval), en el que la imitación, en tono de burla muchas veces, pero con un lenguaje cotidiano, exagera y deforma personajes, géneros, discursos, etc., con la intención de juzgarlos, como ocurre en la sección titulada “La página del Barrio Norte”:¹³

–Podeme que es la pura. Dejá de hacerte la misteriosa y decime qué es.

–Después, gordi. Ahora hay moros en la costa y qué sé yo. La pirujona de Mirna Delma está en la sala y nos puede oír. Se está planchando el pelo con un líquido que la futura “cuñadita” le trajo de Brasil.

–¡Qué asquete! Mirnita está fula con la revolución. Su “simpatía” Aldo Rúben trabajaba de sereno en un comité radicheta y ha quedado sin empleo.

¹⁰ La manipulación absurda e irracional de refranes también se hace presente en otra revista humorística contemporánea: *Correspondencia*, fundada en julio de 1956. En el número uno, aparece el siguiente refranero “culto”: “No por mucho marechal amanece marlon brandó”, “En vocos lescano no entran moscas”, “Dime con quién eandí y te diré jonquières”, “Quien maluenda mal viacava”, entre otros (Rivera 605).

¹¹ Los refranes originales son, en orden de aparición: “El que se acuesta con chicos amanece mojado”, “El que ríe último, ríe mejor”, “Escoba nueva barre bien” y “No hay mal que dure cien años, ni cuerpo que lo resista”.

¹² El genotexto se refiere a un *continuum* de imágenes, gestos y colores regulados por imposiciones sexuales, biológicas y familiares provenientes de las pulsiones/deseos (concepto freudiano) y conforman las marcas de un trabajo sobre las huellas del inconsciente del autor (los escritores y dibujantes, en este caso); mientras que el fenotexto es el ordenamiento sintáctico y binario del lenguaje comunicativo corriente (Kristeva 97-98).

¹³ “Si la transposición va de lo solemne a lo familiar, tendremos la parodia. Y el efecto de la parodia, así definida, se extenderá hasta aquellos casos en que una idea aparezca expresada en términos familiares cuando debiera haber adoptado otro tono” (Bergson 46).

- ¡Pobre Aldo Rúben! También, los radicales tienen la culpa de todo lo que pasó. ¿Sabés que ni el viejo, ni Perette, ni los Suárez, ni Palmero usaban Rolex?
–¡Se la buscaron! Claro, la gente pobre no sabe que los Rolex son antigolpes.
–Es que la gente pobre siempre está en babia. Espero que la Morsa lo use.
–Por su. La Morsa y todos sus ministros. ¿Sabés que Martínez Paz y Canoro Costa Méndez pertenecen a la G.C.U.?
–¿Pero qué es esa bendita G.C.U. gordi?
–Callate, vieji, que Mirna Delma puede oírnos. No quiero que nadie se entere. Es un secreto. Si no, la G.C.U. se quema en seguida.

María Belén y Alejandra, las protagonistas del diálogo, actúan y hablan presuponiendo el estilo de los típicos habitantes del Barrio Norte de Buenos Aires (Retiro y Recoleta). En esta sección firmada por Landrú, aparece el fenómeno discursivo conocido como estilización (Bajtín *Problemas de...* 261): los personajes adoptan una caracterización marcada en su discurso conforme a la actividad y posición social de los ciudadanos de clase media-alta y alta de esa zona. Las abreviaturas, las palabras despectivas referidas a las clases bajas, la creación de vocablos coloquiales y la cursilería son algunos de los rasgos evidentes en la transposición de este tipo de discurso estereotipado y consolidado en una burguesía *chic* porteña de mediados del siglo pasado que quería pertenecer a un sector de elite exclusivo, a partir de la imitación inadecuada de cierto lenguaje, vestimenta, modas, “buenas maneras”, gestos, etc. que acentúan, en realidad, su ridiculez.

Por su parte, la repetición es otro de los procedimientos empleados en el discurso humorístico que aquí se utiliza con frecuencia. De esta forma, la figura de la morsa se ve replicada en el interior de la revista, por ejemplo, en el “Estatuto de la morsa”, con quince artículos:

Art. 2º. – La Morsa es el tótem de los argentinos, y los países que por cualquier motivo inconfesable, se negaren a reconocerlo como tal o se hicieren los chanchos rengos serán objeto de nuestras represalias bélicas y/o financieras.

Art. 5º. – Los tres Poderes obsoletos que hasta ahora venían acarreado la ruina del país con los nombres de Poder Ejecutivo, Poder Legislativo y Poder Judicial recibirán de hoy en adelante los nombres de On, Ga y Nía.

Art. 9º. – Con asistencia de la Morsa, todos los domingos y fiestas de guardar se realizará en la Plaza de Mayo un emotivo desfile de ex dirigentes de partidos políticos a los acordes de la conocida marcha “Yo, pecador”, retirándose luego los mismos a sus domicilios con la satisfacción del deber cumplido.

Art. 12º. – Cualquier institución que, por una u otra causa, proporcionare a la Morsa el más mínimo dolor de cabeza será inmediatamente dada de baja y suprimida de los textos escolares de lectura.

Y en el “Diccionario de la morsa”:

Almorso: Almuerzo en la Casa Rosada.

Morsilla: Alimento presidencial.

Morse: Alfabeto para telégrafo inventado por Onganía.

Morsarella: Queso revolucionario.

Morsalini: Jugador de fútbol favorito del gobierno.

Morsadela: Fiambre que se come en los acuerdos de gabinete.

Morsacicleta: Vehículo presidencial.

Las citas propuestas, otra vez, demuestran el ingreso de dos géneros discursivos estereotipados, el estatuto y el glosario, al texto humorístico, pero con funciones diferentes a las propias, a pesar de “respetar” su estructura original. En consecuencia, sirven para parodiar esos géneros y, principalmente, a los personajes y hechos de los que la revista se hace eco. La insistente reiteración del símbolo de este mamífero subraya con mayor intensidad las características autoritarias del gobierno de facto, a través de la ironía, las comparaciones ridículas y los juegos con el lenguaje, que incluyen el uso del doble sentido y la invención de nuevas palabras a partir de vocablos y nombres de personalidades tomados de la vida cotidiana (almuerzo, morcilla, mozzarella, el ex jugador de fútbol Silvio Marzolini, mortadela, motocicleta).¹⁴ Todos esos elementos transmiten un mensaje: la Revolución Argentina se impuso y trastocó a la sociedad con una serie de nuevas autoridades, normas y costumbres que se deben respetar.

***Tía Vicenta* entre la irreverencia y el costumbrismo**

En este trabajo nos propusimos realizar una primera aproximación a la revista *Tía Vicenta* desde una lectura semiótica que analiza los discursos sociales trasladados a sus páginas. A partir del relevamiento de ciertos procedimientos y estrategias discursivas, Juan Carlos Colombres junto a un equipo multidisciplinar plantean una figuración de autor particular, resultado de una combinación de subjetividades, que conviven en una revista de características genéricas complejas y con una orientación ambigua, ya que puede ser leída como una publicación frívola, divertida y tolerante, o todo lo contrario: implicada en las cuestiones abordadas e impertinente (Rivera 611). El texto conjuga palabras, imágenes y dibujos con el objetivo de parodiar personalidades y discursos contemporáneos (si la consideramos comprometida). En esa línea, el último número nos parece significativo porque, por un lado, ya es una publicación madura, afianzada en el medio gráfico con un estilo particular, que extrema el uso de los recursos estilísticos de humor que venía utilizando desde el inicio para poner en escena la crítica política y social; por el otro, en su totalidad se advierte la invectiva implícita y explícita, sin reparos, a la autoridad gubernamental máxima (asociada fuertemente con la imagen de la morsa), que derivó en la interrupción forzada de la tirada.

Observamos en la revista una realidad absurda y disparatada, sustentada por una convivencia de géneros relacionada con el concepto de carnavalización planteado por Mijaíl Bajtín; por lo tanto, operan la transformación, la inversión de roles y la irreverencia, tan característico del carnaval medieval. Simultáneamente, la transgresión y el enmascaramiento también sostienen el discurso, debido a que el género al que pertenece esta publicación en un inicio se ve desdibujado por ciertos elementos (la imitación burlesca, el travestismo, la deformación paródica, el fotomontaje...) que la convierten en un texto híbrido que pone en el tapete temas de actualidad social y política.

Tía Vicenta no ofrece una lectura simple y meramente pasatista, ya que necesita de un lector activo, competente, que comprenda la imbricación entre el código textual y visual para, de esta manera, encontrar significados diferentes y comprender el objetivo crítico de Landrú y sus colaboradores en aquel contexto histórico.

¹⁴ “En las páginas de *Tía Vicenta*, Landrú cultivó un estilo de humor absurdo y paradójico, basado en el uso del *calembour* o sinsentido y en las infracciones a los hábitos lógicos y verbales corrientes, algo que explotó a lo largo de toda su carrera y que llevó a las páginas de *Clarín* a partir de 1971” (Levín 65).

Obras citadas

- Bajtín, Mijaíl. “Planteamiento del problema.” *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Alianza, 1987, pp. 17-42.
- _____. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Fondo de Cultura Económica, 1993.
- _____. *Estética de la creación verbal*. Siglo Veintiuno, 2013.
- Bergson, Henri. *La risa*. SARPE, 1985.
- Favero, Bettina y Mosiewicki, Francisco. “La revolución Argentina es cosa seria: el humor político en la coyuntura del golpe de estado de junio de 1966.” *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea: Le dittature militari: fisionomía ed eredità política*, n.º 24/4, 2015, pp. 1-17, http://www.studistorici.com/2015/12/29/favero-mosiewicki_numero_24/.
- Gandolfo, Amadeo. “Controversias en la labor de los caricaturistas de *Primera Plana*.” 2012, *Academia.edu*, https://www.academia.edu/1841458/Controversias_En_La_Labor_de_los_Caricaturistas_de_Primera_Plana_2012.
- _____. “Tía Vicenta, entre Frondizi y Onganía (1957-1966).” *Caiana. Revista electrónica de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, n.º 2, agosto de 2013, pp. 1-14.
- Gigli Box, María Celeste. “La Tía Vicenta y el censorador.” *Question. Revista Especializada en Periodismo y Comunicación*, vol. 1, n.º 22, 2009, <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/756/658>.
- Kristeva, Julia. *Semeiotiké. Recherches pour une sémalyse*. Seuil, 1978.
- Landrú. *Revista Tía Vicenta*, n.º 369, domingo 17 de julio de 1966, Hemeroteca de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, Buenos Aires.
- Levín, Florencia. *Humor gráfico: manual de uso para la historia*. Universidad Nacional de General Sarmiento, 2015.
- Rivera, Jorge. “Humorismo y costumbrismo (1950-1970).” *Historia de la literatura argentina*. Centro Editor de América Latina, n.º 116, 1984, pp. 601-624.
- Russo, Edgardo. *La historia de Tía Vicenta*. Espasa Humor Gráfico, 1994.
- Trillo, Carlos y Alberto Broccoli. *El humor gráfico*. Centro Editor de América Latina, 1971.