



Ibáñez, María Noelia. "¿Los jóvenes de *Tía Vicenta* van al cine? Aproximaciones a un análisis de las representaciones gráficas y cinematográficas de la juventud en los años sesenta". *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, marzo de 2020, vol. 9, n° 18, pp. 78-88.

## ¿Los jóvenes de *Tía Vicenta* van al cine? Aproximaciones a un análisis de las representaciones gráficas y cinematográficas de la juventud en los años sesenta

Do the young people of *Tía Vicenta* go to the movies? Approaches to an analysis of the graphic and cinematographic representations of youth in the sixties

María Noelia Ibáñez<sup>1</sup>

Recibido: 08/02/2020

Aceptado: 10/02/2020

Publicado: 10/03/2020

### Resumen

El presente trabajo se propone analizar los posibles cruces entre las imágenes de la juventud abordadas en *Tía Vicenta* con las representaciones de los jóvenes que fueron elaboradas en el cine argentino de los años sesenta. Para realizar una aproximación al análisis de las imágenes de la juventud representadas por las tiras cómicas de la revista como "mersas y caqueros", tomamos algunas películas que consideramos representativas.

### Palabras clave

Jóvenes; humor; representaciones; imágenes.

### Abstract

This paper intends to analyze the possible crossings between the images of youth addressed in *Tía Vicenta* with the representations of the young people that were elaborated in the Argentine cinema of the sixties. To approach the analysis of the images of youth represented by the cartoons of the magazine as "mersas and caqueros", we take some films that we consider representative.

### Keywords

Young people; humor; representations; images.

<sup>1</sup> Profesora y Licenciada en Historia por la Universidad Nacional de Mar del Plata. El presente 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. En la actualidad es docente en el nivel terciario y secundario en el ISFD n° 168, ISFDyT n° 26, EEM extensión 2020. Contacto: [noelia.historia@gmail.com](mailto:noelia.historia@gmail.com).



Las imágenes han sido abordadas como objeto y como fuente en diversas áreas de las Ciencias Sociales; particularmente en los estudios históricos han adquirido especial protagonismo en los últimos años. Podemos considerar que esto es así porque la imagen, como afirma Román Gubern, “es un producto social e histórico” (26-27). Específicamente la mirada académica sobre las viñetas, las tiras de revistas y el humor político gráfico comienza en los años sesenta (Levín 79-80). Desde entonces la relación entre las diversas expresiones gráficas y el cine resulta de gran importancia, especialmente la íntima relación entre el cómic y el cine. El cine, como imagen en movimiento, representa también percepciones de la realidad, de la historia, de las emociones y de los pensamientos del ser humano en su contexto social. La imagen como elemento portador de historia, de significantes e incluso, de visión de una época nos hace preguntas, nos obliga a elaborar interrogantes y revisar una multiplicidad de lecturas que muchas veces olvidamos pero que están ahí “guardadas” en las diferentes formas de la imagen, para guiarnos en la búsqueda de la historicidad.

El cine argentino de la década del sesenta se caracteriza por profundos cambios en las formas de filmar, en la distribución y en las narrativas, propios de un contexto internacional donde las vanguardias cinematográficas estaban en auge. No obstante, la dinámica de los procesos sociales y culturales no excluye, sino más bien, incluye características de las décadas anteriores. En lo referente al cine esto encuentra relación con la existencia de industrias cinematográficas consagradas (Argentina Sono Film, Aries, General Belgrano), directores sólidos en el mercado y políticas cinematográficas también consagradas aun con reformas y reformulaciones. En el marco de estos cambios nos encontramos con el cine social, que viene transitando las pantallas desde los orígenes de la cinematografía en Argentina y el cine político, con la impronta de un objetivo común a la época: buscar la concientización del hombre explotado por el hombre. El llamado a la revolución, como un paso más y necesario por sobre la denuncia social es lo que caracteriza al cine político argentino de los sesenta, lo que lo convierte en cine militante asociado al PRT (Cine de la Base), al peronismo de izquierda (Cine de Liberación) y a otros grupos de cineastas. Sin excluir la ficción, principalmente es un cine documental y testimonial. Por otra parte, se desarrolla el Nuevo cine argentino de la llamada Generación del sesenta, que incorpora las renovaciones del lenguaje cinematográfico especialmente desarrolladas en Europa e introduce con fuerza el cine de autor en nuestro país. Es un cine introspectivo, psicológico, que busca mucha de sus fuentes en la literatura latinoamericana, especialmente la argentina y también está integrado por visiones críticas del contexto socio-político.

El cine industrial o el “modelo tradicional remanente” (Berardi 243) a lo largo de la década del sesenta continuó siendo el tipo más visitado por los espectadores. Mencionado por la crítica como masivo o comercial, han sido producciones cinematográficas de llegada masiva poco consideradas en los análisis críticos como fuentes de alto contenido contextual. A través del cine masivo se pueden observar los cambios, conflictos y los signos de una época, cómo éstos atraviesan el proceso social y cómo son asumidos por los diferentes actores.

Tanto en el cine masivo como en el de la generación del sesenta, la juventud toma protagonismo. Los jóvenes se convierten en los actores sociales por antonomasia de la “década rebelde” (Pujol 43). Buena parte del consumo cultural está destinado a ellos y de ellos hablan los libros, la prensa, las películas y la incipiente televisión.

Existe un consenso que caracteriza a la juventud como un concepto polisémico, una categoría heterogénea, alejada de la homogeneidad de la que habitualmente hablamos al utilizar el término juventud o jóvenes en nuestro trato coloquial. Los estudios sobre la juventud aportan a la historiografía nuevas perspectivas que en los últimos años se han comenzado a explorar más en profundidad. Como expresa Rosana Reguillo (15), “analizar desde una perspectiva sociocultural el ámbito de las prácticas juveniles permite visibilizar las relaciones entre

estructuras y sujetos y las formas de participación”. Sin realizar aquí una mirada exhaustiva acerca de los estudios sobre la juventud podemos decir que es importante hacer referencia a las juventudes más que a la juventud. En la actualidad los estudios sobre la juventud de los sesenta remarcan la construcción de la juventud como “producto histórico en tanto agentes de cambio social, actores contestatarios en contraposición con el mundo heredado de los adultos y subculturas juveniles” (Revilla Castro 109-110). No obstante, antes de los trabajos de investigación, la juventud apareció como un tema de interés, como precisa Mónica Bartolucci (3-4), en la prensa escrita de esos años, especialmente en las revistas semanales dedicadas a temas de interés general, por ejemplo, *Primera Plana*, *Panorama*, *Siete Días*, entre otras. La revista *Tía Vicenta* no estuvo ajena a este fenómeno y presentó en sus viñetas y páginas de humor a los jóvenes de la época. Principalmente se destacan los personajes representativos de Barrio Norte, las hermanas María Alejandra y María Belén y su prima “mersa” Mirna Delma, representante de una clase media descendiente de los inmigrantes (Bartolucci y Favero 1-2).

Nos interesa el lenguaje que configura la representación de los jóvenes en la revista, las imágenes que se cruzan con los estereotipos que marcan las diferencias sociales y las intertextualidades que aparecen con la política de la época. Estos elementos permitirán esbozar una aproximación a las relaciones que se pueden establecer entre estas imágenes y las representadas por el cine argentino del período.

### Estereotipos que se dibujan

El estereotipo que supone la representación de dos clases sociales que se oponen y, a la vez, forman parte de una misma raíz familiar ha sido tomado por la ficción desde décadas anteriores al período estudiado, conformando una estética representativa del melodrama tradicional argentino (Karush 224). Un ejemplo de ello es el personaje que compuso la popular actriz Niní Marshall: Mónica Bedoya Arguello de Picos Pardos Sunsuet Crostón, quien en su aristocrática rama genealógica no quiere reconocer que tiene parentesco con los “Capelleti”, familiares de origen italiano que han ascendido socialmente pero que conservan, a los ojos de Mónica, todas las “extravagancias” de los nuevos ricos, denotando sus gustos populares, desde la moda a las formas de hablar. Este tipo de personajes, como así también los nacidos en la gráfica humorística, fueron llevados a la pantalla desde las primeras épocas del cine nacional (Hopfenblatt 82-83).

El humorismo político y social también fue una expresión de importancia en la radio y más tarde en la televisión. Es cierto que la crítica de lo político fue un pilar fundamental de las creaciones humorísticas, sobre todo en lo gráfico, pero precisamente es la revista *Tía Vicenta* la que integra a ese humor la veta social y el desarrollo de un lenguaje extraído de las concepciones y los estereotipos de la sociedad argentina. *Tía Vicenta* muestra el clima de época no sólo a través del análisis humorístico de los discursos políticos y la puesta del contexto nacional sino al describir las prácticas de consumo cotidiano y las diferencias entre los sectores juveniles, lo cual ayuda a visibilizar las diferencias al interior de la clase media. Estas diferencias no constituyen una revelación exclusiva del período, pero la sátira y la ironía, el humor negro y los chistes configuran una suerte de espejo que enfrenta a los lectores, así como el cine enfrenta a los espectadores a encontrarse con sus propias realidades.

En el cine argentino los estereotipos configuraron imágenes que sirvieron para desarrollar las historias desde un tronco casi común, sobre todo en los melodramas y las comedias románticas. La estructura narrativa se sostiene en un argumento central en donde se disputan, se encuentran y desencuentran dos opuestos (generalmente rico-pobre). Esto da cuenta de cómo los medios han ido delineando las identidades de clase, pero también es posible pensarlo desde el punto de vista de los nuevos estudios culturales para los cuales la cultura de

masas no es inevitablemente un instrumento del capitalismo, sino que ella misma interactúa y expresa sus identidades. Desde esta mirada intentaremos proponer algunos ejes de encuentro entre el cine del período en el que se desarrolla la revista *Tía Vicenta* y las representaciones de la juventud que en ella se dibujan.

### Caqueros y mersas en el cine

Al abordar estudios sobre los jóvenes, y aunque no es preciso en este trabajo que nos detengamos en el rastreo historiográfico, debemos decir que es importante hacer referencia a las juventudes más que a la juventud. ¿Cómo son representadas las juventudes en el ámbito cultural? ¿Cuáles son las manifestaciones que más se han asociado a los jóvenes? Estos cuestionamientos y otros son los que aparecen a medida que intentamos indagar sobre cómo se conformaron las imágenes de la juventud de los sesenta.

Si bien no existió una trasposición directa de los personajes creados por Landrú a la pantalla grande, desde antes de la aparición de la revista y hasta muchos años después de clausurada por el gobierno de Onganía, la caracterización de los diferentes sectores sociales (muchas veces vistos desde lo dicotómico) se internalizaron en las diversas narrativas cinematográficas de la década. La sátira y el humor intercambiaron visiones con el drama más oscuro e introspectivo, en cruces que algunas veces se dieron en un mismo film.

En *Tía Vicenta* encontramos la representación de los caqueros como los jovencitos distinguidos (imagen 1) y de los mersas (imagen 2), caracterizados como los fans de la nueva ola, “término usado para calificar grupos de personas y prácticas de consumo consideradas de mal gusto” (Manzano 19-20). Ambos protagonistas de los campeonatos mundiales.



Ilustración 1: *Tía Vicenta*, n° 253. Julio, 1963.

La diversidad que supone la categoría de juventud se halla en las distintas vertientes del cine nacional. La Generación del sesenta abrió el espacio al protagonismo de una juventud tan cuestionada como desolada que, en medio de los primeros pasos de muchos jóvenes en la lucha armada, prefirió al menos en apariencia retraerse sobre sus búsquedas más íntimas. “Se revela como la traducción en el plano de la imagen, de una escisión acontecida en lo social” (Piedras y Lusnich 315) haciéndose eco de las complejidades que supuso la modernidad.

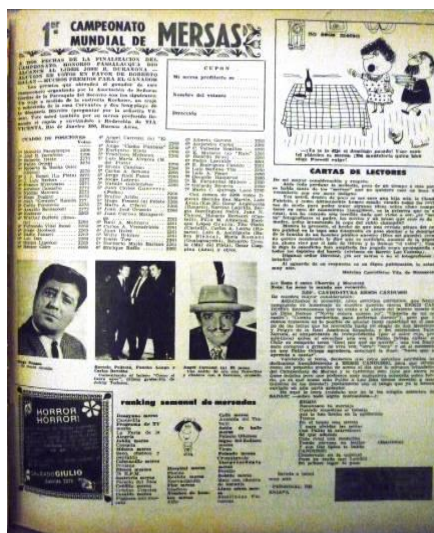


Ilustración 2: *Tía Vicenta*, n° 310, mayo 1965.

Al ocuparse de estos jóvenes viejos el entonces Nuevo Cine Argentino enfocaba su lente en la burguesía tan cuestionada entre los intelectuales de la época.<sup>2</sup> Los jóvenes de clase alta eran reflejados como aburridos, ociosos, descontentos, algunas veces en busca de nuevos caminos por donde transitar sus días y otras veces asqueados de la existencia. Los términos que utilizan las chicas caracterizadas por Landrú, María Belén y María Alejandra, los modismos y las formas en el discurso se encuentran en estas películas. Decir “regio”, “divertido”, “qué amor”, entre otras, constituía un claro signo de pertenencia a la burguesía (imagen 3). Del mismo modo las actividades que se elegían hacer, la música que se escuchaba, los lugares en donde derrotar al aburrimiento.



Ilustración 3: *Tía Vicenta*, n° 310, mayo 1965.

En “La página del Barrio Norte” la expresión “¡qué opio gordi!” se halla en el diálogo de “La terraza” (1963), de Leopoldo Torre Nilsson, película que refleja la ociosidad al desnudo de un grupo de jóvenes cuyos conflictos se desarrollan mayormente en la terraza del edificio

<sup>2</sup> Título de la película dirigida por Rodolfo Kuhn (1962).



ubicado en un lugar que, sin decirlo, podría ser Barrio Norte. En un diálogo uno de los chicos pregunta a dos de las jóvenes qué hacen y ellas responden: “Hacemos opio”.

La fuerte impronta de la música “nuevaolera” no escapa a las páginas de *Tía Vicenta* (imagen 4). La nueva ola de los jóvenes del Club del Clan es, para los ojos de las chicas de Barrio Norte, mersa. En el Primer Campeonato Mundial de Mersas Palito Ortega aparece en segundo lugar y en el mismo año Violeta Rivas es tapa de revista como la candidata principal a número uno en el ranking de mersas (imagen 5).



Ilustración 4: *Tía Vicenta*, n° 247, mayo 1963.

En la película “El Club del Clan” (1964) las configuraciones de clase aparecen claramente definidas en el discurso clásico del argumento ricos versus pobres. La película muestra las canciones y la moda “nuevaolera” que Kuhn critica a través de “Pajarito Gómez, una vida feliz” (1965), acusando a la nueva ola de ser un producto pensado, creado y armado para atraer un vasto público juvenil (Manzano 49-50). Desde las películas cuyos protagonistas son los jóvenes identificados con la nueva ola, no se refleja el estilo de vida como mersa, sino que se expresa su música y las identificaciones con el universo tan complejo de la década. A medida que crecían las figuras de la nueva ola, lo “mersa” se expandía, lo popular era visto de esa manera. Como explica Valeria Manzano (58) “la experiencia de El Club del Clan fue central para la juvenilización de la cultura de masas”. Así, la mirada que construyen las hermanas de Barrio Norte sobre lo popular equivale a la mirada con que algunos directores trabajaron sobre la polarización social, en especial en el aspecto cultural.

Encontramos en “Mi primera novia” (1966) de Enrique Carreras, la caracterización clásica de dos sectores sociales opuestos: una clase media ascendente representada por la nueva ola de la mano de Palito Ortega y una clase alta estructurada representada por el joven ejecutivo de los sesenta. Aun lo que no se nombra bien se puede observar como un espejo si quisiéramos ver en el filme el mundo de los mersas y el mundo de los caqueros. La imagen muestra mucho más de lo que se percibe en los diálogos; las posturas, las acciones de los personajes connotan un clima de diferenciación social neutralizado por las bondades de la vecindad, el amor y la consagración de la familia como protagonista de la mano de los jóvenes.



empobrecida o desplazada y su lucha por llegar a la cima. Dentro de distintos contextos (en “El Crack” un jugador de fútbol sueña con ascender y Gardelito con cantar y ser Gardel) ambos personajes en ambientes marginales expresan la diferenciación social en un país que, política y económicamente parece construir discursos de progreso y modernización. El nuevo cine es, como explica Berardi (218) “un cine de autor, que firma sus obras buscando poner de relieve su visión personal centrado en la denuncia del malestar social”. El cine argentino de los sesenta se presenta además como un juez implacable de sus propias miserias, conducta que entonces abarcaba también las manifestaciones literarias.<sup>3</sup> En este punto existe una coincidencia con las intenciones de Landrú, según lo analizado por Bartolucci y Favero (7-8); en cuanto a que la burla hacia quien quiere ser lo que no es implica una autocrítica de Colombres respecto de su propia clase. Como ejemplos de esta intencionalidad en el cine podemos nombrar “La Herencia” (1964) de Ricardo Alventosa y “Castigo al traidor” (1966) de Manuel Antín; miradas desconcertantes y desnudas sobre las hipocresías de las familias de clase media.

Cabe destacar que los directores asociados al cine masivo o al cine tradicional, contribuyeron también a estas miradas descarnadas a través de películas como “Los hipócritas” (1965) de Enrique Carreras, en la que se muestra el mundo de la trata de mujeres para la prostitución y las actitudes precisamente hipócritas de buena parte de la clase media occidental y cristiana, sus discursos morales y hasta su complicidad. “Paula cautiva” (1963) de Fernando Ayala, un director que se puede colocar entre lo tradicional y las nuevas formas, es un filme que retrata una vida de apariencias, historias de simulacros en el mundo burgués.

En la década del sesenta se caracterizaba a los jóvenes como “sujetos problemáticos, desobedientes y contestatarios, pero también incomprendidos e incomunicados, que de ninguna manera conformaron una categoría homogénea” (Pujol 75-76) y buscaban distintas alternativas para salir de sus propios encierros y tomar partido por sus ideales. Los muchachos de *Tía Vicenta* representaban la búsqueda de los jóvenes por forjar sus propias identidades en clave de humor, lo que el cine supo reflejar y fortalecer luego de 1966.

Con el golpe de 1966, la puesta en marcha del Estado burocrático autoritario (O’Donnell 57-59) por parte de los militares y el apoyo civil, se imponen las condiciones del juego político. Una suerte de veda a las expresiones culturales a su vez revitaliza la necesidad de crear para mostrar, para luchar, para cambiar el estado de cosas. La censura se metió con el arte, con la educación, con las expresiones culturales y *Tía Vicenta* no pudo escapar como no pudieron hacerlo variadas obras cinematográficas tanto nacionales como extranjeras.

Luego de que *Tía Vicenta* fuese clausurada por la censura, se refugiaron en las cintas los ecos de los términos pomposos con que Mirna Delma quería pertenecer o las conversaciones cargadas de liviandad con que sus primas de Barrio Norte daban sentido al “ser como una” (imagen 7). Creemos que hay dos películas que confluyen en todos los estereotipos, lenguajes y signos contruidos por Landrú en estos personajes: “El veraneo de los Campanelli” (1971) y “El picnic de los Campanelli” (1972), dirigidas por Enrique Carreras. Los Campanelli era una serie de televisión muy popular que se emitió entre 1969 y 1974.<sup>4</sup> La familia, compuesta por el abuelo italiano y descendientes de gallegos e italianos, representaba la idiosincrasia popular argentina. Una clase media que asciende a la vida confortable de la modernidad, pero sin llegar a ser parte de la burguesía y un hijo casado con una hermosa joven de clase alta. Los miembros de la familia Campanelli son la imagen de Mirna Delma mientras que la esposa rica y su familia parecen los retratos de María Belén y María Alejandra.

<sup>3</sup> Recordemos el caso de las escritoras Silvina Bullrich y Beatriz Guido, exponentes de una profunda y aguda autocrítica de clase.

<sup>4</sup> Primero fue emitida por Canal 13 y luego por Canal 11.





Ilustración 7: *Tía Vicenta*, n° 305, mayo 1965.

En “El veraneo...”, Claudio y su mujer rica van a una playa popular, alejada del centro marplatense, a encontrarse con el resto de la familia y ella al ver que estaba lleno de camiones le dice a Claudio “los camiones Claudio, sacá inmediatamente el auto de aquí” y él le responde que no se preocupe porque nadie los va a ver ya que no es una playa “in”. Siguiendo lo analizado por Bartolucci y Favero (13-14) cuando explican cómo una mirada ingenua sobre los campeonatos entre dos clases sociales que aparecen en la revista implicaría la versión de la antinomia y la oposición entre lo “In” y lo “Out”. De hecho también, el personaje de ella (la esposa de clase alta) se llama Alejandra.

Si bien esta forma de estratificación aparece estructurada en estos filmes, al final, entre drama y comedia, el concepto casi inmóvil se revitaliza y se “ablanda” produciendo una reconciliación de clases. En el primer filme esto aparece al tiempo que en la política argentina se estimaba necesario una recomposición enarbolada en el Gran Acuerdo Nacional y en el segundo filme, en medio de un país en turbulencia ante el regreso de Perón.

En “El Picnic de los Campanelli” pueden identificarse todavía más las diferencias en el lenguaje y la expresividad de los personajes de las diferentes clases. El personaje Mirna Delma de *Colombres* se identifica con las mujeres Campanelli, las formas de hablar, de modificar las palabras para que parezcan que hablan con un nivel cultural alto. En la sección “debe decirse-no debe decirse” de *Tía Vicenta*, aclara que para no ser mersa no debe decirse bolsón (imagen 8), por ejemplo, palabra muy utilizada por las Campanelli en el picnic. No podríamos describir en este artículo todas las coincidencias que han sido identificadas en estas películas, pero resultan representativas de una intertextualidad con los personajes de *Tía Vicenta*.



Ilustración 8: *Tía Vicenta*, n° 344, enero 1966.

### A modo de conclusión

El humor que se desprende en estos personajes se puede amalgamar con la síntesis de significado del cine nacional en los sesenta: un cine crudo, real. Pero las percepciones sobre la realidad no son exclusivas del cine ligado a la Generación del sesenta. Por eso hemos querido graficar en este trabajo la mirada sobre lo social creada o recreada desde el cine masivo y el cine clásico. Transitamos por películas que consideramos representativas de cada perspectiva y entendemos que han quedado fuera del artículo muchos filmes que pueden ser analizados desde este enfoque. Además hemos tomado rasgos principales de un *corpus* de *Tía Vicenta* que pudiese configurar las características de caqueros y mersas para poder analizarlos en función de las películas pero sin tomar cada publicación en particular.

La historia del humor gráfico argentino en relación con el cine da cuenta de transposiciones que se cristalizaron en personajes muy queridos por los espectadores y a partir de tiras muy difundidas en la gráfica. En el caso de la revista *Tía Vicenta*, tal transposición no existe de manera deliberada, sin embargo, podemos observar a través de esta aproximación que hemos propuesto, cómo ha operado la caracterización de las clases sociales que Juan Carlos Colombres dibujó mediante sus personajes caqueros de Barrio Norte, María Belén y María Alejandra, y su personaje mersa principal, Mirna Delma.

Creemos que esta aproximación contribuye al análisis de la juventud desde nuevas perspectivas que intentan historizar la categoría excediendo el límite de lo estructural. Entendemos que los jóvenes de los sesenta constituyen una pluralidad y no un actor estanco en diferenciaciones de clase rígidas o definidos dentro del marco de su accionar ideológico. El lenguaje, los símbolos, la moda definen los perfiles de los jóvenes en una sociedad convulsionada pero no delimitan o actúan por sobre ellos, sino que son actuados por ellos en busca de su propia identidad. Al cruzar la lectura de *Tía Vicenta* con las películas del período, se advierten los ecos de una sociedad que desde sus medios y junto con éstos fue traccionando una cultura de clase que contribuye a la percepción que las personas tienen de sí.

## Obras citadas

- Bartolucci, Mónica. “Juventud rebelde y peronistas con camisa. El Clima Cultural de una Nueva Generación durante el Gobierno de Onganía.” *Estudios Sociales*, 30, n.º 1, 2006, pp. 127-144.
- Bartolucci, Mónica y Bettina Favero. “Entre caqueros y mersas. Las imágenes y representaciones de los jóvenes en los ’60 a partir de la revista Tía Vicenta.” *Tercer Congreso Internacional de Viñetas Serias. Narrativas dibujadas: debates, perspectivas y desafíos*, Buenos Aires, 8 al 10 de octubre de 2014.
- Berardi, Mario. *La vida imaginada. Vida cotidiana y cine argentino, 1933-1970*. Editorial Del Jilguero, 2006.
- Gubern, Román. *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*. Anagrama, 1996.
- Hopfenblatt, Alejandro Kelly. “Del papel a la pantalla: tensiones y negociaciones en la trasposición de tiras cómicas en el cine argentino.” *Caiana*, 7, segundo semestre, 2015, pp. 83-94.
- Ibáñez, Noelia. *Imágenes de la juventud en el cine de Enrique Carreras (1963-1973)*. Tesis de Licenciatura. Facultad de Humanidades. Universidad Nacional de Mar del Plata, 2016.
- Karush, Matthew. *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Ariel, 2013.
- Levín, Florencia. *Humor gráfico: manual de uso para la historia*. Universidad Nacional de General Sarmiento, 2015.
- Manzano, Valeria et al. (Comp.). *Los ’60 de otra manera. Vida cotidiana, género y sexualidades en la Argentina*. Prometeo, 2010.
- O’Donnel, Guillermo. *El Estado burocrático autoritario*. Prometeo Libros, 2009.
- Piedras, Pablo y Ana Laura Lusnich (Comp.). *Una historia del cine político y social en Argentina* (tomo 1). Nueva Librería, 2009.
- Pujol, Sergio. *La década rebelde. Los años 60 en la Argentina*. Emecé, 2002.

## Fuentes

- Tía Vicenta*, no. 247, mayo, 1963.
- Tía Vicenta*, no. 253, julio, 1963.
- Tía Vicenta*, no. 305, mayo, 1965.
- Tía Vicenta*, no. 310, mayo, 1965.
- Tía Vicenta*, no. 329, octubre, 1965.
- Tía Vicenta*, no. 341, enero, 1966.
- Tía Vicenta*, no. 344, enero, 1966.

## Películas

- Los de la mesa diez*, Simón Feldman, 1960.
- El crack*, José Martínez Suárez, 1960.
- Alias Gardelito*, Lautaro Murúa, 1961.
- Paula cautiva*, Fernando Ayala, 1963.
- La terraza*, Leopoldo Torre Nilsson, 1963.
- El Club del Clan*, Enrique Carreras, 1964.
- La herencia*, Ricardo Alventosa, 1964.
- Los hipócritas*, Enrique Carreras, 1965.
- Pajarito Gómez, una vida feliz*, Rodolfo Kuhn, 1965.
- Mi primera novia*, Enrique Carreras, 1966.
- El veraneo de los Campanelli*, Enrique Carreras, 1971.
- El picnic de los Campanelli*, Enrique Carreras, 1972.