

La sonrisa liberal-conservadora. Política, ideología y cambio social en el humor de la revista *El Búrgués* (1971-1973)

The liberal-conservative smile. Politics, ideology and social change in El Búrgués magazine humor (1971-1973)

Martín Vicente

Martín Vicente es investigador del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, en la Universidad del Centro de la provincia de Buenos Aires, Argentina.
E-mail: vicentemartin28@gmail.com

resumen

El presente artículo realiza una lectura de los usos del humor en la revista de actualidad *El Búrgués*, editada entre 1971 y 1973. El análisis se basa en tres ejes: en primer lugar, se presenta el sitio de la publicación en sus diversos contextos; en segundo término, se analiza cómo el humor se utilizó para promover una visión binaria de la política; tercero, la cuestión del cambio social desde la óptica política y humorística del quincenario. Se propone que el estudio de las pautas humorísticas de la revista es un punto atendible para plasmar un tópico no atendido por la bibliografía sobre el liberal-conservadurismo en esos años: el humor como herramienta política.

summary

This article makes a reading of the uses of humor in the current magazine *El Búrgués* (*The Bourgeois*), published between 1971 and 1973. The analysis is based on three axes: first, the publication site is presented in its various contexts; Secondly, we analyze how humor was used to promote a binary vision of politics; third, the question of social change from the political and humoristic perspective of the magazine. It is proposed that the study of the humoristic guidelines of the journal is a worthy point to capture a topic not covered by the bibliography on liberal-conservatism in these years: humor as a political tool.

palabras clave

El Búrgués / liberal-conservadurismo / humor político

keywords

El Búrgués (*The Bourgeois*) / liberal-conservatism / political humor

La revista *El Búrgués* fue una peculiar experiencia en el espacio intelectual y editorial de la Argentina de inicios de la década del setenta. Dirigida por el periodista Norberto Aizcorbe, la publicación se propuso como una voz disidente ante lo que entendía como una realidad copada por fenómenos como el populismo, las diversas renovaciones de las izquierdas y las amenazas de triunfo del bloque comunista en un mundo bipolar. Las complejas circunstancias históricas en las que *El Búrgués* editó sus sesenta y cinco números, entre 1971 y 1973, fueron el marco que propició un diálogo vertiginoso de la revista con su tiempo, signado por el enfoque fuertemente ideológico, la búsqueda de alternativas políticas al “callejón sin salida” que veía para la vida política local y el uso de claves expresivas a través de las cuales destacó el humor de corte cáustico. Tanto desde la narrativa irónica que aparecía en editoriales, notas de coyuntura o caricaturas que subrayaban los artículos de todo tipo (desde notas de actualidad a ensayos historiográficos), hasta la sección especial de humor que aparecía en mitad de cada edición, *El Búrgués* se diferenció de la sobria línea de las publicaciones de actualidad política de la etapa tanto como de las pautas estilísticas del universo liberal-conservador.

La revista recuperó una faceta tradicional del mundo gráfico argentino, aquella que hizo del humor un recurso expresivo capaz de subrayar la posición editorial o brindar herramientas adicionales al discurso escrito.¹ Al mismo tiempo, las huellas de la renovación estético-expresiva del nuevo periodismo local iniciada en la década previa se hicieron evidentes en el quincenario que, sin embargo, no han sido consideradas por los analistas del tema como parte del mismo bloque en el que se destacaron *Primera Plana*, *La Opinión* y otras experiencias renovadoras. La propia publicación se separó claramente de “la patria periodística” (Carnevale, 2000). Polemizó con figuras como el editor Jacobo Timerman (de quien deploraba sus guiños a la izquierda) o el empresario de medios Cesare Civita (a quien acusaba de monopólico) y se alejó de la fascinación legitimista por “lo nuevo” que había expresado la prensa de actualidad de la década previa.² Sin embargo, muchas de las marcas de la modernización cultural que se extendieron a las revistas culturales y políticas en la década de 1960 aparecieron en *El Búrgués*: el desenfado estético, los formatos novedosos, la prosa dinámica, el cruce de géneros periodísticos, la permanente atención a la renovación de las prácticas sociales (aunque aquí como objeto claro de crítica), entre otros puntos (Carnevale, 2000; Mochkofsky, 2003; Cosse, 2010; Manzano, 2017).

En este artículo analizaremos cómo el humor actuó en tanto clave expresiva de la revista, a través de una serie de puntos: en primer lugar, presentaremos el sitio de la publicación en sus contextos ideológicos y profesionales. Teniendo en cuenta la falta de análisis sobre el quincenario en el espacio académico, ello implica además abordar la historia de su salida al mercado y sus principales características; en segundo término, indagaremos cómo el humor se utilizó para promover una visión binaria de la política; tercero, abordaremos la cuestión del cambio social leído desde la óptica política y humorística del quincenario. *El Búrgués* se hace inteligible no sólo a partir del espacio liberal-conservador sino de las coordenadas de la renovación periodística iniciada en la década previa, lo que la coloca como

una experiencia legible tanto desde sus posiciones ideológicas como desde el espacio periodístico del que formaba parte. La construcción discursiva del quincenario se basó fuertemente en la erección de un imaginario agonal para entender la política, donde el liberal-conservadurismo e ideologías y categorías convergentes para la mirada de la publicación (liberalismo, conservadurismo, neoliberalismo, republicanism) se presentaban como opuestos a los idearios vilipendiados, fueran el populismo, las izquierdas, el desarrollismo, el progresismo. Finalmente, las lecturas del cambio social aparecieron en constante diálogo con los diagnósticos políticos, dotando a la cuestión de una politicidad muchas veces ausente en las propias pautas del ideario liberal-conservador, más atento en esos años a lecturas fuertemente centradas en lo político-ideológico (Vicente, 2014; Haidar, 2016a; Morresi y Vicente, 2017).

El Burgués en sus contextos: liberal-conservadurismo, renovación periodística y trama política

Aizcorbe, nacido en 1934, había participado de las experiencias de *Primera Plana* y *Panorama*, revistas claves del nuevo periodismo local –en la última, cuenta el periodista Andrés Bufali, lo apodaron “petimetre”, “por su acento cajetilla” (2004)–, cuando se convirtió en el director de *El Burgués*. En ambas se dedicó a temas políticos y económicos. Fue jefe de redacción de la primera, en la cual realizó destacadas coberturas, por ejemplo, del Mayo Francés y de los sucesos que desencadenaron el “Cordobazo” y fue secretario de redacción en la segunda. Formó parte de la migración de un conjunto de periodistas del semanario creado por Jacobo Timerman entre finales de 1969 y mediados de 1970 hacia revistas como *Panorama*, *Análisis* y *Confirmado* (Carnevale, 2000; Mochkofsky, 2003). El breve plantel principal de *El Burgués* se completaba con Julio Landivar como secretario de redacción, quien también había pasado por *Primera Plana*; Susana Oliveira como coordinadora, el fotógrafo V. Alfieri como director de arte y Mona Alfonzo a cargo de las traducciones. *El Burgués* tenía un equipo pequeño, pero una serie de redactores y colaboradores circulaban de número en número, como el periodista Martín Ariza, quien escribía una de las columnas centrales (junto con la del mismo Aizcorbe) sobre actualidad política, el jurista y diplomático Manuel Malbrán o el ensayista César Gigena Lamas, que alternaban textos contextuales con columnas de reflexión teórica; políticos vinculados a los partidos “de centro” (tal la definición usada en la revista y en los sectores liberales y conservadores en la época para definir a las derechas moderadas), como el ingeniero Saturnino Zemboraín o el economista Armando Ribas también colaboraron con la revista.³ A su vez, publicaron intelectuales liberal-conservadores como el militar y ensayista Carlos Sánchez Sañudo o el economista Roberto Alemann. La revista publicó a autores clave de la renovación liberal y conservadora internacional, como Raymond Aron, Milton Friedman, Jacques Ellul, William Buckley, Jacques Rueff, Arthur Koestler, Jacob Talmon: fue el espacio editorial local que mayor circulación dio a la “nueva derecha” internacional, una muestra tanto de los contactos de la revista para publicar autores centrales como de sus posiciones. Una preferencia por las obras de la re-

novación de la derecha liberal-conservadora marcó las pautas teóricas defendidas desde las páginas de *El Búrgués*, en consonancia con la circulación de autores e ideas que impactaron en el remozamiento teórico dentro del marco del liberalismo argentino de la época (Morresi, 2011; Vicente, 2014; Haidar, 2017).

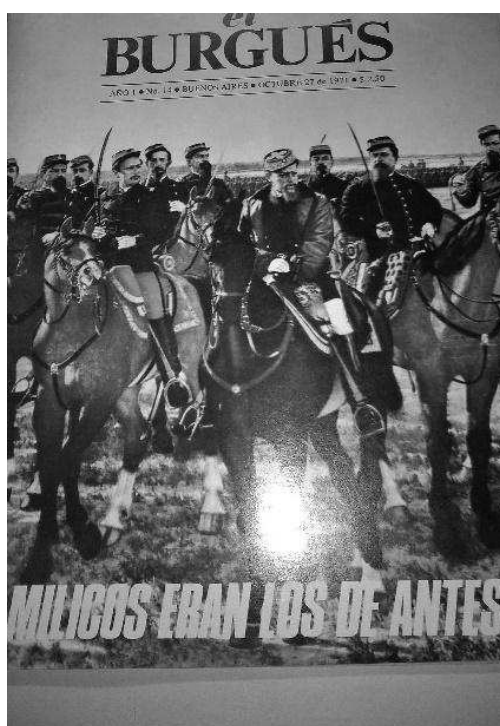
La revista tomó su nombre del semanario italiano *Il Borghese*, creado por Leopoldo Longanesi en 1950, cercano a la Democracia Cristiana de ese país en la segunda posguerra, pero que el editor alejó del partido por la posición de éste ante el comunismo, que entendió como débil. La publicación dirigida por Aizcorbe editó un promedio de 20.000 ejemplares por número, lo que la convirtió en una revista de buena circulación y ventas medianas. En un período en el que la Argentina era el país de mayor consumo de revistas de América latina, *El Búrgués* pareció apuntar tanto a un público específico ya existente (por ejemplo, al de *El Príncipe*, publicación liberal-conservadora previa y con la que compartía varios rasgos, pero también, como marcamos, al de la prensa del nuevo periodismo de los sesenta) como a construir a ese público, como ocurrió anteriormente en el caso de *Primera Plana*. Los logros del quincenario dirigido por Aizcorbe, sin embargo, fueron mucho más modestos que los de la revista creada por Timerman: *El Búrgués* no creó tendencias ni marcó época, aunque sumó su voz en varios debates de esos años y giró en un mercado de mediano tamaño ideas que circulaban en espacios mucho más acotados, como las revistas doctrinarias o los primeros *think tanks* liberales (Heredia 2003; Haidar, 2017).

“En la década del 70, los búrguéses están de vuelta”, planteaba Aizcorbe en el editorial que presentaba a la publicación. Allí, indicaba que la figura del búrgués había sufrido un proceso de “abdicación” durante los cincuenta años previos, de la mano de fenómenos como los fascismos y el comunismo, que habían llegado “hasta amenazar la existencia misma de la Humanidad”. “Es que el búrgués no nace, se hace en la elevación responsable y diaria de su persona, contra las tendencias masivas o centralizadoras. Esta revista –que no pretende el monopolio de la verdad– sale para él, y para los que quieran venir”, marcaba el director. Ya desde ese primer número, la publicación se comprendía al mismo tiempo reivindicadora del individualismo (un término que incluso en el espacio liberal-conservador generaba rispideces) y parte de una “mayoría silenciosa” que vivía azorada la etapa de la “democracia masoquista”, como designaba la publicación al proceso político de la Argentina de esos años (*El Búrgués*, 1, 28/04/1971: 3, 5-6). Aizcorbe indicaba que el silencio de las voces de la intelectualidad ante tales situaciones era una de las formas de entender “el opio de los intelectuales”, tal la fórmula propuesta por Aron (1967) en su trabajo allí ya clásico, que Aizcorbe remozaba (*El Búrgués*, 2, 12/05/1971: 3).⁴ Desde el número 37, en la página editorial llevó la inscripción “La revista liberal” como llave de identidad, que usaba también al momento de publicitarse.

“La Argentina unidimensional” era el signo de la etapa marcada por “el integraciónismo” al que diversos actores y fuerzas sociales y políticas se habían dado tras el golpe de Estado que desplazó a Perón del poder en 1955. Concretamente, a partir de 1958 este acuerdo planteaba, para el director, “gobernar con el apoyo de

los peronistas y de quienes no lo son” en base a lo que entendía como la estrategia con la que Arturo Frondizi inició su presidencia (había aquí una reelaboración del pasado de Aizcorbe, quien había sido militante frondizista en su juventud). Esa “suma extraña”, denunciaba la revista, era problemática, por lo que proponía salidas desde el liberalismo y el conservadurismo “verdaderos”, tanto respetando sus doctrinas como atendiendo a sus nuevas voces (*El Búrgués*, 2, 12/05/1971: 5-6).

La etapa durante la cual se editó el quincenario estuvo marcada por dos fenómenos: el tramo final de la “Revolución Argentina”, conducido por el dictador Alejandro Lanusse y el retorno del peronismo al poder en 1973 tras 18 años de proscripción, cuando la revista dejó de editarse. En el medio, el proyecto del “Gran Acuerdo Nacional” (GAN) operó como marco para la reconstrucción democrática y canal de diálogo entre gobierno y partidos políticos (Pucciarelli, 1999). La revista ironizó la situación con una tapa que mostraba una imagen de la “conquista del desierto” liderada por el general Julio Roca (un ícono político para el espacio liberal-conservador) con la leyenda “Milicos eran los de antes”, en referencia a lo que entendía como una claudicación de Lanusse y su equipo a las presiones de los partidos tradicionales para la apertura del cronograma electoral (*El Búrgués*, 14, 27/10/1971).⁵ Unos meses luego, incluso parangonaba al GAN con una gran cama redonda y con un taxi libre (*El Búrgués*, 39, 11/10/1972; *El Búrgués*, 43, 06/12/1972).



La ironía sobre el ejército, en el siglo XIX y en 1971.

Ante dicho panorama, el quincenario planteaba no sólo sus lecturas político-ideológicas sino las interpretaciones de su presencia en el mapa intelectual y mediático: en el tercer número, Aizcorbe editorializó sobre el rol de las publicaciones políticas periódicas, marcando que el estilo de la revista era “sin ambages, con

gracia, sin solemnidad”, ligado al de “los géneros menudos”.⁶ *El Búrgués*, señalaba la nota, “ha querido pedirle al libro prestada su forma, y a la actualidad sus temas capitales” (*El Búrgués*, 3, 26/05/1971: 3).

La gráfica de la revista era sencilla: una tapa basada en una nota principal que ocupaba casi todo el espacio de portada, generalmente con una modelo que graficaba el tema central posando en una conjunción entre idea e imagen. En el interior, ilustraciones en casi todas las notas, sean fotos de los protagonistas, dibujos originales, reproducciones de obras famosas o fotomontajes, y en mitad del cuerpo una sección, generalmente en papel ilustración y que podía ir de seis a doce páginas, en la que se articulaban comentarios irónicos usando la contraposición entre páginas o la seguidilla. Este recurso ya había sido utilizado la década anterior en la revista *El Príncipe*, de posiciones ideológicas y características editoriales muy similares a las de *El Búrgués*, como señalamos. Como veremos al final del artículo, este segmento fue clave en los sucesos que llevaron al cierre de la revista.

El Búrgués apelaba a notas, comentarios o ilustraciones irónicas, y utilizaba muchas veces el método de la intervención o el desplazamiento de significados de pinturas o ilustraciones clásicas, que completaba con notas a pie de página, epígrafes u otros modos de demarcación para promover una lectura ácida de la realidad que trastocaba o adaptaba el sentido original de las obras. En otros casos, una ilustración original completaba la nota, buscando resumir en una imagen (con o sin texto) el contenido escrito. Pero en todos los casos, primaba un humor irónico que podía ir desde el uso de las dramáticas ilustraciones de Gustave Doré para graficar problemáticas contemporáneas, a la reversión de imágenes tradicionales del humor gráfico local, pasando por el uso de estampas del período manierista (fuertemente cargadas de sentido patético) como modo de ilustrar la compleja realidad de la etapa, hasta pequeñas viñetas que ilustraban notas de actualidad. El diagramado era lineal y claro, lo mismo que los modos de titular. Tanto el discurso editorial como la estética y el diseño de la revista transmitían una idea de unidad y coherencia, propias de un producto con una identidad editorial marcada que completaba el posicionamiento político categórico.

La ironía binaria: El humor político en clave de antagonismos

Las concepciones binarias de la democracia propias del espacio liberal-conservador en esta etapa eran la clave sobre la cual funcionaba el humor político de la publicación. Las operaciones cobraban especial sentido cuando se referían al otro ideológico de la revista, sean comunistas, populistas, estatistas, desarrollistas, jóvenes vanguardistas y un variado etcétera, sumamente laxo, que el quincenario aglomeraba como opuesto a las pautas liberal-conservadoras, en un marco en el cual, desde 1955, la lectura dicotómica se había convertido en un eje central del liberal-conservadurismo para interpretar críticamente a sus antagonistas (Morresi y Vicente, 2017).

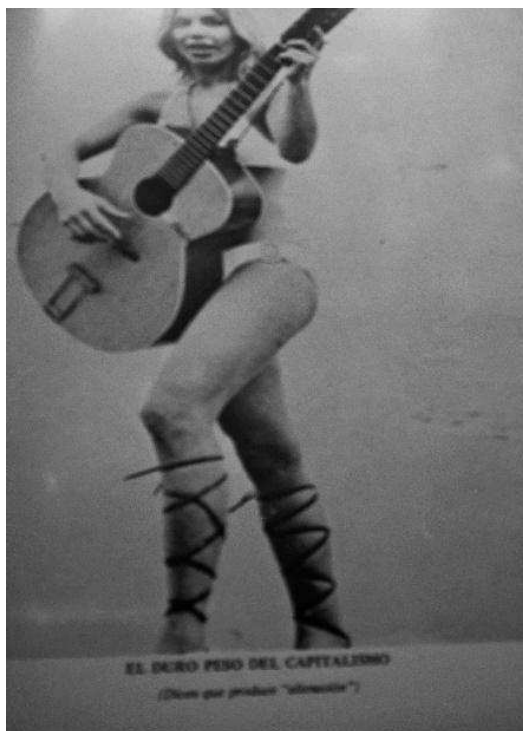
El humor vitriólico era el mejor contrapunto visual (que creaba una relación dinámica) con las imágenes del búrgués tal como la revista lo presentaba: apolíneo, de imagen cuidada, de modos calmos, debatiendo o argumentando, comerciando

o dedicado al ocio creativo, en la plaza pública o en ámbitos privados, el burgués recogía en la gráfica de la revista la suma de valores humanistas y modernos que la publicación veía perdidos o en peligro y dignos de rescate. Mientras tanto, los hippies aparecían desarrapados, los militantes de organizaciones armadas trazados con pluma gruesa, los íconos de la izquierda con gestualidad incómoda. Lo mismo ocurría a la hora de las caricaturas: mientras figuras admiradas aparecían representadas con atributos de seriedad, suficiencia y gestos lozanos, los actores objeto de crítica eran retratados de manera impiadosa. Los modos estéticos burgueses, sin embargo, también podían usarse invirtiendo la valoración, en contra de figuras como Perón⁷ y su “glamour” presentado como impropio del “Primer Trabajador” (*El Búrgués*, 3, 26/05/1971), o bien la rigurosidad de Fidel Castro dando un discurso podía pasar por lejanía con la acción, lo mismo que cuando se lo presentaba distendido, practicando deportes (*El Búrgués*, 11, 15/09/1971).

Churchill y otros íconos de las democracias occidentales ocupaban un sitio diametralmente opuesto al de los líderes del Eje, como Benito Mussolini y Adolf Hitler, cuyas imágenes ilustraban a modo de metáfora o paralelismo todo tipo de situaciones, entroncando el discurso de la revista con el del marco antifascista del liberalismo argentino de las décadas de 1930 y 1940 (Bisso, 2005; Nallim, 2014a). Por ejemplo, las páginas centrales del número 51 mostraban a Hitler junto a Hindenburg en 1933: “Un ‘triumfo de la democracia’” ironizaba *El Búrgués* para parangonarlo con el esquema de apertura democrática argentino propiciado por el GAN, calificado ácidamente como “Otro ‘triumfo de la democracia’” (*El Búrgués*, 51, 28/03/1973). Una tapa referida a este proceso graficaba la situación con la imagen de una mujer que, con gesto inocente, sostenía un paquete con moños de regalo: “La caja de Pandora”, se titulaba dicha portada (*El Búrgués*, 50, 14/03/1973). Los principales protagonistas de la política no ya local sino regional eran objeto de burla de la publicación, que llegaba a puntos como articular a figuras como el dictador Juan Velasco Alvarado de Perú, Lanusse y el chileno Salvador Allende con la canción “Hola don Pepito, Hola don José” del trío de *clowns* españoles Gaby, Fofó y Miliki: la sátira jugaba con el rol de estos políticos como payasos que protagonizaban una canción de enredos en torno a Fidel Castro (*El Búrgués*, 15, 10/10/1971). Liberales y conservadores frente a populistas era otro de los ejes de contraposición. “El conservador – Del brazo y por la calle” era el epígrafe de una foto de Jorge Luis Borges contrapuesta a una del peronista Héctor Cámpora que debajo decía “El populista – En auto y con custodia especial”, invirtiendo con las imágenes y sus breves explicaciones los sentidos sedimentados de los sitios públicos de conservadores y populistas (*El Búrgués*, 17, 08/12/1971).

Otra de las antinomias clave era capitalismo contra comunismo. Eje que trazaba los posicionamientos de la revista, con muchos de los tópicos políticos y culturales propios de la Guerra Fría (Franco y Calandra, 2013). Fidel Castro (mayormente llamado “tirano”), Salvador Allende (“masón y marxista”), Mao, los líderes vietnamitas o de la Alemania socialista, entre otros, fueron abordados críticamente en las páginas de *El Búrgués*. Por ejemplo, se colocaba en contraposición la foto de una mujer doblegada por el acarreo de una bolsa de papas con el de otra tocando

la guitarra despreocupadamente en la playa. “El duro peso del comunismo” de un lado y “El duro peso del capitalismo” del otro: donde una frase era calificativo estricto, la otra era ironía. El ropaje oscuro y largo de la primera contrastado con la ligera bikini y las botas de diseño de la segunda le daban, además, un contrapunto estético claro a la *boutade* ideológica (*El Búrgués*, 50, 14/03/1973). La nota “No habrá revolución del tercer mundo” ironizaba sobre la industrialización china con la imagen de Mao Tse-Tung tejiendo a mano, mientras que el ensayo “La revolución deshumanizada” de Jacques Ellul se acompañaba de un dibujo donde un Karl Marx de trazos claros y delgados agachaba tristemente la cabeza coronada por una rotunda corona de espinas negras mientras le caían tres gotas de sangre, también de un contundente negro (*El Búrgués*, 4, 09/06/1971: 13; *El Búrgués*, 6, 07/07/1971: 16). Si el líder chino remendaba su revolución a escala manual, para Marx no quedaba más que el sufrimiento en que colocaban a sus ideas los resultados de las revoluciones como las de Mao, nuevamente en línea con interpretaciones como las de Aron.



El “duro” *laissez faire* en el capitalismo

A la hora de ironizar sobre la izquierda en general, por ejemplo, aparecía la imagen de un mozo llevando con gesto solemne (ojos representados por una simple línea horizontal, paso adusto) un champagne en bandeja, pero de marca “Molotov” (*El Búrgués*, 18, 22/12/1971: 31). La imagen se reforzaba por un trazo de líneas rectas y escaso entintado: ello hacía resaltar la botella y el símbolo de la hoz y el martillo en el frac del mozo, plenamente entintados en negro. La izquierda, destacaba la revista, no era sino un problema de la misma burguesía, aquella cuyo sujeto político Aizcorbe veía en crisis y cuyo firme retorno postulaba: en otro chiste, un hombre con la cabeza en la guillotina accionaba la piola que liberaba la cuch-

lla. De espaldas al espectador, sobre el trasero de sus pantalones se leía: “Burguesía”. El epígrafe rezaba: “Es la izquierda que acciona la palanca” y, en efecto, la figura usaba la mano izquierda para realizar el movimiento que desencadenaba el mecanismo letal (*El Búrgués*, 21, 02/02/1972: 15). Finalmente, se trataba de una lectura implacable: “Las izquierdas te engañaron”, señalaba la primera página del armado de páginas centrales, mostrando puños izquierdos alzados, “Con las derechas vencerás”, señalaba la siguiente, mostrando una recreación de la imagen del Gorro Frigio del escudo nacional argentino con manos derechas estrechándose (*El Búrgués*, 38, 27/09/1972).



El uso de la serie de los asnos de Goya

Pese a la posición pro-capitalista de la revista, muchas de las manifestaciones del capitalismo local eran vilipendiadas: no sólo el estatismo, el intervencionismo o el proteccionismo económicos, sino también lo que se presentaba como ejemplos de cierta cultura capitalista vernácula repudiada: de los empresarios vinculados a la matriz estatal, como Alberto J. Armando (uno de los “millonarios del régimen” del “capitalismo de amigos” y presidente del club Boca Juniors) a prácticas como el abuso de precios en las vacaciones en la Costa Atlántica, que marcaban el nulo carácter emprendedor de los capitalistas locales (*El Búrgués*, 47, 31/01/1973). A la hora de ironizar sobre los actores estatistas, “El satánico Dr. Ferrer”, por ejemplo, jugaba con el título de la película de la saga James Bond “El satánico Dr. No” (1962), colocando en este caso al economista Aldo

Ferrer, proteccionista e industrialista (posiciones repudiadas por el quincenario), en el rol del archivillano. En la ilustración de la nota, se reproducía la pintura de Goya “¿De qué mal morirá?”, donde un asno cobijaba a un moribundo: los errores atribuidos a Ferrer eran, entonces, múltiples, y todos conducían a un final anunciado que sólo era ignorado por los burros (*El Búrgués*, 14, 27/10/1971: 7). El economista era una de las figuras predilectas de burlas en la publicación, que por ejemplo en su número 6 lo calificaba de “tecnócrata”⁸ y en el 23 lo parangonaba con Christiaan Barnard, el pionero del trasplante de corazón: si el médico sudafricano era “Un mito de 1970”, el ex director de CLACSO era “Un mito de 1971” (*El Búrgués*, 23, 01/03/1972). El giro irónico estaba en que Barnard no era calificado por sus innovaciones sino por cuántos muertos habían causado hasta perfeccionarse, lo que completaba el real sentido del término “mito” aplicado en la igualdad con el economista.



El mozo comunista lleva el champán “Molotov”.

La renovación generacional en los partidos políticos era una cuestión tomada con humor en diversos planos, por ejemplo graficando la pugna interna de la Unión Cívica Radical con una apelación al *Julio César* shakespeariano: en la imagen, el emperador, con el rostro del veterano dirigente Ricardo Balbín, coronado de laureles y sentado en su trono, le espetaba, señalándolo, el famoso “Tu quoque, Brutus!” a un Bruto que, con el rostro de Raúl Alfonsín (su principal competidor

interno), sostenía un cuchillo con ambas manos (*El Búrgués*, 25, 29/03/1971: 6). A diferencia de otros casos, aquí la ilustración era un *collage* entre dibujo y fotos de los políticos radicales. Varios números más adelante, una viñeta mostraba al “Chino” Balbín como un anciano decrepito con ropajes de bebé, chupete y babero incluidos: mientras expresaba temblor senil y llevaba bastón en una mano, en la otra blandía un sonajero. “Esperemos que crezca”, marcaba el epígrafe (*El Búrgués*, 57, 20/06/1973). A través del pañal, el bebé-anciano dejaba escapar gotas de orín. En el número 29, en tanto, una fotografía mostraba una tortuga en una carrera de quelonios, identificada como “Balbín” (*El Búrgués*, 28, 10/05/1972). El fotomontaje jugaba con el apodo del ex presidente Arturo Illia, apodado “la tortuga” por sus modos parsimoniosos: los líderes radicales, ironizaba la revista, compartían la misma lentitud.⁹ Ambos referentes estaban entre las principales víctimas del humor del quincenario, que los retrataba como oportunistas, débiles y acomodaticios. No eran los únicos dirigentes del partido que caían bajo la lupa sarcástica de la revista: Alfredo Concepción (el “economista”, entre cáusticas comillas), Eduardo Grammond (“viejecito” que giraba a la izquierda) o el mencionado Alfonsín (parangonado a la izquierda) eran contrapuestos a Ernesto Sanmartino, ícono del radicalismo antiperonista, con posiciones a la derecha de sus correligionarios, y aceptado por *El Búrgués* en su por demás escaso núcleo de políticos locales dignos de elogio (*El Búrgués*, 17, 08/12/1971).¹⁰



Los nuevos roles familiares: el padre en el cubo de basura

También los líderes peronistas eran abordados desde la causticidad en el tema generacional. Así, una imagen mostraba al “Tío” Cámpora en el consultorio médico, donde tras una máquina de radiografías se veía a través de ésta el resultado: el político justicialista no tenía columna (*El Búrgués*, 42, 22/11/1972: 16). Era un

modo de ironizar sobre la ausencia sindical (la “columna vertebral” del movimiento según Perón) en el articulado camporista, que la revista entendía centrado en la militancia juvenil, a la que vilipendiaba.¹¹ Las críticas gráficas al justicialismo, eje predilecto del humor del semanario, tomaban diferentes formas: una viñeta mostraba a un “pesado” sindical (gesto duro, anteojos oscuros, patillas largas) con ropaje de realeza. A su lado, descansaba un casco de las fuerzas de seguridad y el cetro era en realidad una cachiporra con oropeles. “Su majestad, el peronismo”, decía el epígrafe (*El Búrgués*, 46, 17/01/1973: 33): se representaba al movimiento como una autoridad tan poderosa como tosca. En otra, un hombre comentaba a otro: “El peronismo tiene dos alas”, en referencia al espacio de derecha y al de izquierda que en ese momento chocaban en el justicialismo. El otro le respondía: “Podrían aprovecharlas para echarse a volar”, mientras con sus brazos imitaba el aleteo de un ave (*El Búrgués*, 53, 25/04/1973: 3). A continuación, un auto con el logo “Perón Vuelve” (la P encima de la V que la contiene) aparecía manejado por una turba de hombres en pugna que trataban de comandar el volante o fijar el rumbo, como ejemplo de los conflictos internos que tramaban al movimiento justicialista (*El Búrgués*, 53, 25/04/1973: 34).



La interna radical bajo un montaje shakespearano

La religión también era objeto de la mirada irónica de *El Búrgués*. “El Papa bueno: causó más desastres que cien Papas malvados”, señalaba el epígrafe bajo la imagen de Juan XXIII (la revista era sumamente crítica del proceso renovador inaugurado por ese Sumo Pontífice), a la que la doble página enfrentaba la de Arturo Illia, “El médico bueno – ¿Volverá a gobernar la República?” (*El Búrgués*, 35, 16/08/1972). Illia ya había sido calificado como emblema de “la democracia caduca” y se ironizaba sobre su “ritmo feroz”, tal la letra de una exitosa canción *beat* del momento (*El Búrgués*, 9, 18/08/1971).¹² El uso de las caracterizaciones de Illia proseguía aquellas propias de los opositores a su presidencia. Una considera-

ción despectiva sobre la banalidad del bien unificaba al Pontífice muerto en 1963 y al presidente depuesto tres años luego.

“Tiempos modernos: la mujer del gremialista...y la amiga del tercermundista” señalaba una de las dobles páginas del número 36: dos modelos ilustraban las fotografías, la primera con un overol de trabajo abierto sobre su costado derecho, que dejaba al aire parte de su silueta, mientras comenzaba a abrirse el cierre frontal con gesto decidido. En la segunda página, la otra joven abría el hábito sacerdotal que llevaba puesto para enseñar el nacimiento de uno de sus senos (*El Búrgués*, 36, 30/08/1972). La doble crítica al sindicalismo y al clero encontraba en la imagen femenina su representación: mientras la primera aparecía como crítica al presunto modo fastuoso de vida de ciertos sindicalistas representado en tener por mujer a una modelo (epítome de la vida exitosa que planteaba el periodismo de la década anterior), la segunda implicaba la hipocresía del clero: “amiga”, por obra de la imagen insinuante, cobraba el significado de amante.

El humor sobre la Iglesia católica fue un recurso muy presente: se ironizaba sobre el desapego al celibato, sobre la escasa ortodoxia de los prelados, sobre la liviandad del compromiso de los fieles, entre otros ejes. Tópicos todos rastreables en la historia del discurso anticlerical de habla hispana y en las propias de la Argentina (Di Stefano, 2010; Zanca, 2012; Di Stefano y Zanca, 2014), pero que no agotaban allí su repertorio de implicancias. En uno de los últimos números, un cura miraba su reloj y afirmaba, contrariado: “Aaj...! Tengo que suspender la lectura de Mao para ir a rezar...” (*El Búrgués*, 41, 08/11/1973: 13). Dentro de un giro sumamente crítico a las tendencias tercermundistas y al rol “mundano” de la Iglesia en el campo de la política programática, electoral o partidista presente en el espacio liberal local, *El Búrgués* se destacó por enfocar tanto puntos compartidos dentro de este universo (el liberacionismo, los vínculos con los movimientos armados) como otros menos usuales (el enfoque directo en figuras como Juan XXIII), cuando no ausentes (como la crítica abierta a los resultados del Concilio Vaticano II o la desconfianza en los diálogos ecuménicos).

El tercermundismo católico era visto como un problema estrictamente contextual: la tapa del número 24 mostraba a una modelo de pelo corto vestida con un atuendo que era del lado derecho hábito sacerdotal y del lado izquierdo vestido *nueva ola* (*El Búrgués*, 24, 15/03/1972). En un sentido, las posiciones de la liberal *El Búrgués* se unían a la crítica anticonciliar que veía en la etapa un problema en la difusión de “curitas pop y liturgia *a go go*”, como ha señalado José Zanca (2004) analizando las críticas de las derechas católicas sobre la modernización en el credo y las prácticas iniciadas en la década previa.¹³ El sacerdote porteño Carlos Mugica, representante de la “opción por los pobres” en la Iglesia argentina, por ejemplo, era uno de los blancos predilectos de la revista, que lo condenaba de modo rotundo por “dar la espalda a su fe y a su clase” (*El Búrgués*, 08/12/1971), y permitía al humor de *El Búrgués* unir el problema de la renovación católica con el de la militancia peronista y los valores de clase, que entendía distorsionados por el jesuita.¹⁴



Los conflictos del peronismo y la cáustica solución

La violencia social y política, entendida desde las páginas del quincenario como un fenómeno de la época, también daba lugar a intervenciones que unían diversos planos sociales y políticos. “Esta violencia...”, “...Induce esta violencia”, vinculando la violencia de los *tele-films* de la época con la del “segundo Cordobazo” (*El BURGUES*, 8, 04/08/1971). “Cuando la propaganda levanta esta bandera...” decía una de las páginas dobles, mientras mostraba la imagen publicitaria de una modelo con una pistola, “...Las maestras jardineras se hacen guerrilleras”, completaba la segunda, que mostraba a Norma Arrostito, referente de la organización Montoneros (*El BURGUES*, 17, 08/12/1971). En su análisis del peso de la estética violenta entre fines de los años sesenta y mediados de la década posterior, Sebastián Carassai marca una serie de usos de la violencia: como metáfora, como fantasía, como sátira. Así, el autor destacó lo llamativo de que *El BURGUES* no reparase en que los modos de simbolizar la violencia de la revista formaran parte del estado de cosas que se deploraba desde las páginas del quincenario (Carassai, 2013, p. 262-263). La interesante hipótesis del sociólogo (un tramo muy breve de un libro amplio, empero) no considera, sin embargo, que el marco genérico de las posiciones de la revista se basó en una idea antagónica, que permitía este tipo de operaciones, mediante el uso de lo deplorado como crítica cáustica. Al mismo tiempo, deben tenerse en cuenta las relaciones entre juventud, erotismo y política revolucionaria que se establecieron en la época y que ha analizado Manzano (2017) como un marco más amplio en el que circulaban visiones contrapuestas sobre los mismos temas y se debatían diversos sentidos sobre ellos, muchos de

ellos contrapuestos, sobre los cuales podían imprimirse interpretaciones críticas desde una mirada irónica.

La sociedad cambiante: juventud, género y estética

Como han marcado una serie de trabajos, la ruptura generacional marcada por las nuevas formas de juventud fue un tema central de la segunda mitad de los años sesenta, que se prolongó (sí que con cambios) hasta los primeros años setenta (Pujol, 1992; Cosse, Felitti y Manzano, 2014; Manzano, 2017). Las páginas *burguesas* dieron cuenta de cómo esas pautas se jugaron en diversos planos, entre ellos los vínculos entre juventud e identidades ascendentes, género y estética, como veremos, fueron pautas centrales. En una misma nota “El futuro es de los jóvenes” de Ellul, aparecían dos caricaturas sumamente drásticas. En la primera, un bebé en cochecito apuntaba a su madre (vestida de manera moderna: vestido campana ajustado, botas altas) con un revólver y le exigía: “[i]A Cuba!”. En la siguiente, madre, hijo e hija decían a coro “El padre ya no es más el jefe de la familia”, mientras el hombre yacía enterrado de cabeza en un cubo de basura rebosante que era asediado por un gato hambriento, remedando las imágenes de los *cartoons* de Hanna-Barbera (*El Burgués*, 22, 16/02/1972: 33-34). También aquí la estética de los personajes jugaba un rol fundamental: el muchacho vestía pantalones ajustados, musculosa y un gorro con dibujos, mientras llevaba cabello crecido y de su cuello colgaban, a la manera hippie, un pañuelo largo y un gran colgante; la hija vestía botas altas, un breve short y una musculosa escotada, usaba anteojos de sol de gran tamaño y un corte de pelo irregular; la madre, de silueta más gruesa que los jóvenes, llevaba el pelo trabajado con ondas sobre los hombros, corpiño gitano y pollera larga. El hombre víctima, en cambio, iba sobriamente trajeado.

“Déjenlo tranquilo, está llegando al éxtasis estético por el LSD”, subrayaba otra viñeta, que mostraba a un joven de cabellos largos revueltos, abrazando un inodoro mientras en el piso giraba un tocadiscos y lo rodeaban una jeringa usada y un frasco de pastillas abierto (*El Burgués*, 18, 22/12/1971: 33). Descompuesto y en medio de un ambiente tóxico, el muchacho representaba una serie de contravalores: desalineo, consumo de drogas, desorden, que eran la contracara del sujeto burgués racional y ordenado tal como, señalamos, lo presentaba el quincenario, de acuerdo a los valores presentados en el marco liberal-conservador (Vicente, 2014; Haidar, 2016b).

Las pautas de un cambio epocal que la revista entendía como negativo aparecían reflejadas en una serie de tópicos que retornaban una y otra vez: el cambio de roles de género, la juventud “transgresora”, la homosexualidad, el hippismo, el “destape”, las drogas. Aquí aparecía el flanco más conservador de la publicación, que se expresaba con el mismo tono zumbón que utilizaba para sus críticas políticas, obviando la órbita de las libertades personales defendida internacionalmente por el liberalismo en esos momentos dentro de la propia renovación de las derechas (Nash, 1987; Bunzel, 1990). Varias de las posiciones irónicas de la revista remitían a un universo de sentidos que anclaba sus referencias más allá del espacio liberal-conservador, para entroncarse en una suerte de gramática común a las demás

derechas, que hacían de las transformaciones socio-culturales de la época una clave de sus preocupaciones y cuyos ejes políticos se anclaban en el avance de un anticomunismo heterodoxo (Vicente, 2014; Bohoslavsky y Vicente, 2015; Manzano, 2017).



El tercermundismo, entre la tradición y la moda

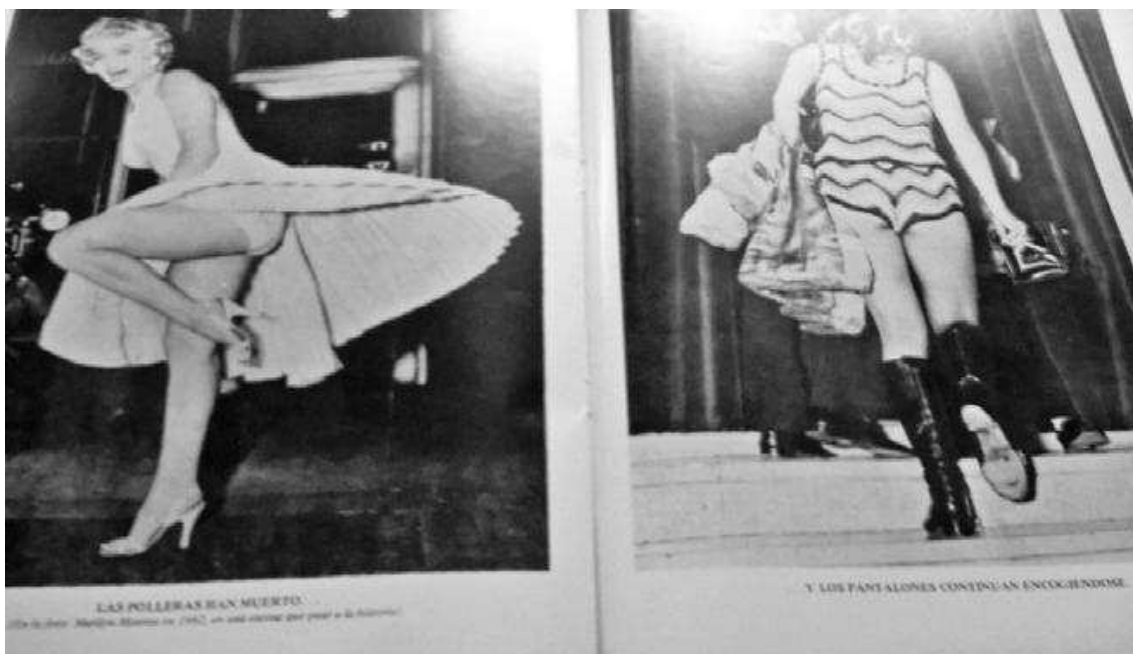
El hipismo era uno de los objetivos de burla de la revista, si bien los límites para categorizar a los integrantes del movimiento contracultural eran sumamente laxos: por momentos, los previos *Beatniks* así como los *Mods* ingleses ingresaban en la misma categoría que los hippies californianos, lo mismo que las manifestaciones pacifistas, la cultura del Greenwich Village, los militantes de los *Black Panthers* y las vanguardias neoyorkinas. Si bien diversas líneas culturales unían a estos movimientos, identificarlos en uno solo era parte del discurso genérico de la revista sobre lo vacío o peligroso de las nuevas tendencias juveniles, sea en los terrenos estéticos como en las formas de politización. En sus críticas, *El BURGUES* podía caracterizar a los hippies invirtiendo el célebre *dictum* de Karl Marx, “El opio es la religión de los pueblos”, o señalarlos como un movimiento de vuelta al “indigenismo” (sic) o al mismo estado de naturaleza: como en la ilustración que mostraba al “Profesor ‘nueva ola’, o sea (sic) cómo volver al mono”. Allí se veía al docente trepado a un árbol, mientras hacía muecas grotescas (*El BURGUES*, 21, 02/02/1971; *El BURGUES*, 40, 25/10/1972: 15).¹⁵ En otras intervenciones, sin embargo, ciertos detalles escapaban al ojo satírico de la revista, como cuando colocaba la foto de “nuevos católicos” bajo un poster del *Che Guevara* sin notar sobre la pared del costado la imagen del rostro del músico Jimmy Hendrix rodeado por estelas psico-

délicas, que ya comenzaba a ser icónica tras la muerte del guitarrista, en 1970 (*El Búrgués*, 57, 20/06/1973). La más extrema de las posiciones sobre estas temáticas era el chiste que, parangonando a Hitler con Charles Manson, trazaba una línea entre “los jóvenes lobos de los años ‘30” y “la ‘beat generation’ de los años ‘70” (*El Búrgués*, 13, 13/10/1971).¹⁶ Este tipo de consideraciones tuvieron en esta etapa *status* teórico en el universo liberal-conservador local de la mano de los ensayos del filósofo Víctor Massuh quien entendía a varios de estos fenómenos como muestras del nihilismo contemporáneo, falsos sucedáneos del ritual religioso y centrados fundamentalmente en la juventud (Vicente, 2014).

La cuestión del “destape” era peculiar en una revista que tanto en sus tapas como en las imágenes humorísticas hacía del semidesnudo femenino una constante estilística. Incluso, muchas de las imágenes remitían a ciertos ejes de la estética de revistas como *Playboy* en aquellos años, en tanto proseguían ciertos de los usos de imagen de la publicación fundada por Hugh Hefner.¹⁷ En tal sentido, *El Búrgués* por momentos jugaba con límites estéticos e incluso legales: la tapa del número 9 “La educación en crisis” tenía la foto de una colegiala sentada con las piernas abiertas y el torso hacia la cámara, vestida con guardapolvo corto, botas altas rojas y el cabello recogido en dos colitas laterales (*El Búrgués*, 9, 18/08/1971). La imagen jugaba con la de las Lolitas, representación sumamente problemática¹⁸; mientras que en el número 3, en las páginas centrales una modelo totalmente desnuda se cubría sólo parte de los senos y la entrepierna con cartas (se ironizaba sobre las misivas que enviaba Perón desde Madrid a distintos referentes del movimiento justicialista y de la política nacional -*El Búrgués*, 3, 26/05/1971); en la tapa del número 32, en tanto, se ilustraba con otra modelo que, de perfil, cubría apenas su seno izquierdo con una boa de plumas, mientras miraba a cámara con una media sonrisa. El título, jugando con anticipar la atención del lector, rezaba: “Con la izquierda en la cabeza” (*El Búrgués*, 32, 05/07/1972).

La imposición de ciertos criterios visuales propia de la década de 1960, a la cual adscribieron muchos de los medios gráficos renovadores, conectaba nuevamente a *El Búrgués* con las revistas del nuevo periodismo local y su representación de género: imagen desenfadada, belleza femenina como signo estatuario, estética masculina vinculada con la elegancia y la sobriedad. Pero sin embargo otra era la posición cuando la moda masculina superaba estos cánones: por ejemplo, se presentaba como “modelos” en irónico entrecomillado a los jóvenes que desfilaban con atuendo de boxeador ante la atenta mirada de un conjunto de mujeres: así como la modelo femenina era promovida con escasa ropa y por medio de usos objetivados, lo contrario ocurría con los modelos masculinos (*El Búrgués*, 6, 07/07/1971). En un sentido, la revista se permitía expresar las diferencias epocales cuando en una doble página colocaba a Marilyn Monroe en una toma de perfil de la ya entonces icónica escena de *La comezón del séptimo año* (donde la pollera de su personaje se levanta por el aire que sube desde una rejilla en el suelo) y la leyenda “Las polleras han muerto...”, mientras en la siguiente página una mujer subía escaleras de espalda, mientras su breve short dejaba a la vista la unión de las nalgas con las piernas: “...Y los pantalones continúan encogiéndose” (*El Búrgués*,

31, 21/06/1972). No era sólo una crítica al “destape” y a los usos osados del nuevo diseño, especialmente el venido de París (consolidada en esos años como capital de la moda), sino una alusión al cambio de los roles masculino (pantalones cortos implicaba “infantilización” del hombre y pérdida de elegancia) y femenino (la pérdida de la pollera como símbolo de género).¹⁹ El trastocamiento de roles tradicionales, el “varón domado” (o “sin pantalones largos”), la mujer “liberada” (tales los términos de la época), eran tópicos recurrentes del humor local. Estos tenían antecedentes que se habían expresado desde las primeras décadas del siglo XX en proyectos editoriales muy disímiles, pero en general marcados por una pauta: la percepción masculina conservadora sobre los cambios en los roles y las relaciones de género (Rogers, 2008; Zanca, 2012). Los años setenta vieron un pico de cambios en el vestir juvenil, culminando un período de transformaciones iniciado en la década anterior, caracterizado por la autonomización de la moda juvenil, el cambio acelerado de estilos y el alejamiento de los parámetros de buen vestir imperantes previamente (Pujol, 2002; Saulquin, 2006; Manzano, 2017).



La doble página y el contrapunto de las estéticas femeninas

El feminismo era, asimismo, fuertemente condenado en las páginas del quincenario, que lo consideraba “un arma de la izquierda” tanto como una expresión de escasa densidad teórica y política, al punto de colocar el vocablo entrecomillado, casi con desdén: “feminismo”. “La izquierda femenina crucifica sus ‘estigmas’” señalaba una de las páginas centrales del número 2, donde se veía a un grupo de activistas delante de un montaje que representaba símbolos de estereotipos de género, como la bolsa de compras, el maniquin o el vestido de gala, mientras que en la página contraria se mostraba a una joven futbolista, con la pregunta: “Jugando al fútbol, ¿alumbrará al hombre nuevo?” (*El Bugués*, 2, 12/05/1971). El desplazamiento de género latente en la pregunta (de mujer a hombre, por la vía de

la masculinización al practicar un deporte tradicionalmente varonil) y su vínculo con el ideario revolucionario actuaban como muestra del vínculo profundo entre lo personal y lo político que para la revista poseía la temática.

En el número 23 el recurso de la doble página esta vez no enfrentaba una imagen aceptada con una criticada sino dos expresiones sobre las que se ironizaba: en la primera, una mujer en el campo bebía de un enorme botellón de alcohol vestida con vestido blanco; en la segunda, otra mujer se besaba con un hombre sobre un sillón estampado. Los epígrafes marcaban: “Moral 72, esposa de campo – para olvidar está el divorcio”, y “Moral 72, esposa de ciudad – para olvidar está el marido...” (*El Búrgués*, 23, 01/03/1972). Mientras una representaba el olvido por la bebida y la ruptura del vínculo matrimonial, otra representaba la infidelidad. El contraste estético, nuevamente, como eje de la posición humorística de la publicación: el contrapunto entre el impecable vestido blanco (símbolo de pureza) y el botellón dionisiaco por un lado, y con la ropa oscura de la pareja que cometía el acto de adulterio por el otro, pero donde el contrapunto cargaba el sentido sobre la acción de la mujer. Como ha mostrado una serie de trabajos recientes, las diversas alternativas de la renovación sexual se centraron en el rol femenino (Cosse, 2010; Felitti, 2012; Manzano, 2017), y las lecturas del quincenario ironizaban sobre el impacto de esas transformaciones, con un humor admonitorio que permanentemente bordeaba la misoginia.²⁰

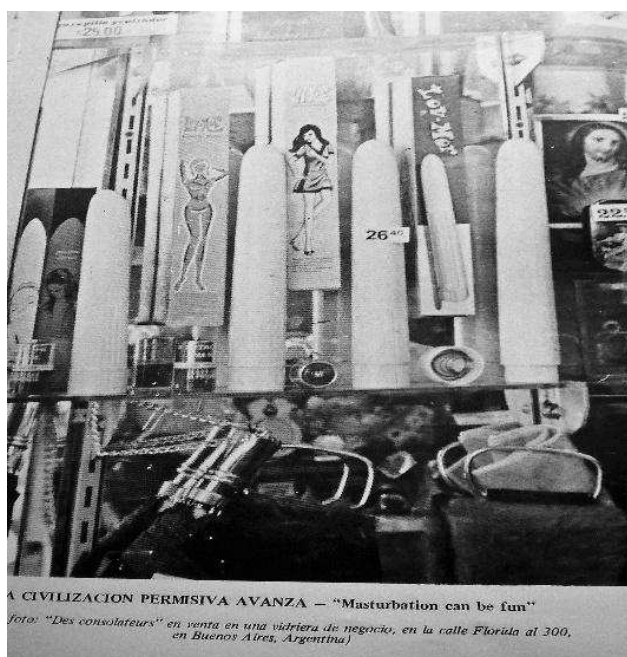
En el número 27, por ejemplo, una de las dobles páginas hacía un contrapunto entre una mujer jugando al tenis con otra haciendo “jueguito” con una pelota de fútbol. El contraste estético era pleno: la primera joven, de figura grácil, rostro claro y terso, jugaba en el jardín de una mansión, vestida con el clásico atuendo largo, dando un elegante revés, mientras su cabello ondeaba prolijamente en el aire; enfrente, la otra joven, de silueta gruesa y rostro morocho aparecía en un “campito” desgredado, vestida con ropas de terminación rústica. Los epígrafes no daban sitio a la duda: “La sport-girl tradicional – Dios salve a la reina...” de un lado, “Una deportista actual – Al fútbol, Dió lo guarde...” del otro (*El Búrgués*, 27, 26/04/1972). La imitación de lo que la revista entendía como los modos de hablar de las clases populares retomaba los cánones de las críticas a los sectores bajos frecuentes en el momento peronista como condensación de crítica política, estética y de clase (Adamovsky, 2009; Nallim, 2014b).

La cuestión de la sexualidad era otro de los tópicos sobre los cuales la revista destilaba su humor cáustico, como adelantamos. La homosexualidad era vista con sarcasmo, tanto se tratara de hombres como de mujeres, especialmente si se trataba de personajes famosos, como el escritor y cineasta Pier Paolo Pasolini (para peor, un artista e intelectual de izquierda que se asumía católico -y veremos más adelante), el director de cine Luchino Visconti (en dos ocasiones se hacían mofas sobre su relación con el “efebo” Björn Andersen, el joven actor de *Muerte en Venecia* del que se enamora el protagonista -*El Búrgués*, 2, 12/05/1971; *El Búrgués*, 9, 18/08/1971) o el escritor Manuel Puig (la revista se mofaba de su condición sexual y el título de su segunda novela, *Boquitas pintadas* -*El Búrgués*, 17, 08/12/1971). Las nuevas costumbres sexuales también se imponían como objeto de crítica: en

el número 6 se ironizaba sobre la moda “masculina” (entre sarcásticas comillas) promovida por el diseñador Pierre Cardin, “cada cual para sí” comenzaba “...Y dos para todos”, se completaba con la foto de dos mujeres sonriendo desnudas y juntas (*El Búrgués*, 6, 07/07/1971). En el número 17, que llevaba en tapa la imagen de una novicia con gesto triste y la leyenda “La mujer se queda sola”, tres dobles páginas marcaban el tema. En la primera, se contraponía la imagen de “la diosa” Rita Hayworth (“Glamour 1940”) con la de la “moda filth” de una mujer rapada y usando ropas en el estilo de la vanguardia estética del Greenwich Village. “Los viste un homosexual...” señalaba la primera, “...Y nadie sabe cuál es cuál”, completaba la segunda: la primera imagen mostraba al modisto Yves Saint Laurent, “propulsor del unisex”, y la segunda a un hombre y una mujer que vestían, ambos, botas de cuero, shorts de jean y remeras ajustadas. La indiferenciación en el vestir aparecía como peligro de identificación en el género. En la segunda doble página, un hombre y dos mujeres en la cama representaban “El viejo triángulo: él, ella y la otra” mientras una foto del mencionado Pasolini con el actor Ninetto Davoli (su pareja y actor fetiche) y la cantante lírica María Callas representaba “Adulterio 1970: él, ella y ‘el otro’”. Este último chiste daba lugar a una vindicación indirecta del “tradicional” triángulo amoroso donde el tercero que se acopla a una pareja heterosexual es una mujer, con la crítica al “nuevo”, que podía ser leído en dos variantes: donde se agregaba un hombre o donde una mujer se agregaba a una pareja homosexual (*El Búrgués*, 17, 08/12/1971).

En el número 47, las páginas centrales cerraban con la foto de una vidriera porteña que ofrecía consoladores. En la bajada, decía: “La civilización permisiva avanza – ‘Masturbation can be fun’” (*El Búrgués*, 47, 31/01/1973). La masturbación como problema, a décadas del giro copernicano implicado en las consideraciones sobre la sexualidad de la obra de Sigmund Freud, donde la masturbación era un tema central, expresaba el rechazo que las posiciones liberal-conservadoras, marcadas por una primacía en la acción racional y la ética de la sexualidad como privada (y heteronormativa), a las teorías desarrolladas a partir de la obra del vienesés, posición con un largo trayecto al interior de las derechas locales.²¹ El vínculo inmediato entre el plano de los comportamientos íntimos y el político era resaltado como clave de un cambio social no aceptado, en una lectura de las pautas sexuales como intrínsecamente vinculadas al orden político-ideológico. El cambio de identidad de género era también abordado: las dobles páginas centrales mostraban a la escritora Dawn Langley, quien había nacido como Gordon y cambiado su sexo en 1968, al momento de contraer matrimonio: “Si los occidentales se portan así...”, “...Estos señores llegarán pronto”, se concluía bajo una foto del Ejército Rojo marchando (*El Búrgués*, 2, 12/05/1971). El Estado, finalmente, no podía estar ausente en estas lecturas: la imagen que abría la sección de páginas ilustradas del número 34 colocaba primero un cartel: “Porno” y debajo otro: “Prode”. El epígrafe señalaba: “Sex, tax & jukebox: el ‘pan y circo’ del neopaganismo” (*El Búrgués*, 34, 02/08/1972). El juego con la frase “Sex, drugs & rock and roll” se hacía patente en ese “Sexo, impuestos y fonola”. El sistema semanal de apuestas “Pronósticos Deportivos”, instituido por el ministro Francisco Manrique a fines

de 1971 (que comenzó a funcionar a principios de 1972) en torno a los resultados futbolísticos ya había sido objeto de mofas cuando se lo denominó, en las mismas páginas de *El Búrgués*, “Pro-Pro”, que vinculaba a las apuestas, en un juego de palabras, con la prostitución.²² Si bien los juegos de apuestas distaban de ser una novedad, la revista condenaba no sólo la práctica sino el rol estatal en la empresa lúdica, marcando que incluso se trataba de un “homenaje a Ruggierito”, el célebre puntero de principios de siglo (*El Búrgués*, 24, 01/03/1972).



“La sociedad permisiva”: consoladores en una vidriera porteña

El chiste de contenido sexual, típico de la tradición humorística local, era utilizado muchas veces como la apertura hacia una sentencia ideológica, en un giro del tradicional estilo del “chiste verde” (es decir, el que se centra en cuestiones sexuales poco estilizadas o de lenguaje altisonante) hacia un posicionamiento político: por ejemplo, aparecía la imagen de una modelo en bikini que, arrodillada, sostenía una flor entre sus labios, y que se completaba en la página siguiente con la imagen de Golda Meir: mientras la primera podía “hacer lo que quiera” con su boca (en alusión al sexo oral), la de la premier israelí “puede decir la verdad” (*El Búrgués*, 5, 23/06/1971). La revista, como ocurría en el espacio liberal-conservador local, entendía a Israel como una cuña occidental en el Oriente y enfocaba sus posiciones a favor del Estado nacional judío, la crítica a los combatientes palestinos y a quienes apoyaban la causa palestina en Occidente, una cuestión que atravesó a la renovación de las derechas liberales a nivel internacional (Nash, 1987; Bunzel, 1990; Vicente, 2014). Esta lectura occidentalista del rol de Israel contrastaba con las lecturas antisemitas que seguían presentes en la derecha nacionalista y que, como destacó Valeria Galván (2013), tenían también un peso central en su humor político.

La decadencia de la burguesía marcada por el director desde la página editorial también era atacada, sea por lo que se entendía como la disolución de las nuevas

costumbres, las modas frívolas o las expresiones artísticas que la retrataban o que personificaban posiciones progresistas, de ahí las críticas a artistas tan disímiles como Federico Fellini, Sofía Loren, Brigitte Bardot, Julio Cortázar, *Nacha* Guevara y los mencionados a lo largo de este trabajo. En el mismo andarivel discursivo se entendían las comparaciones entre el relajamiento de las costumbres o la caída de los patrones de autoridad y compromiso, y las posiciones en defensa de la libertad expresadas por líderes políticos, intelectuales, soldados y todo aquel que no hubiera relajado las banderas que la revista consideraba propias del mundo libre. La reacción del liberal-conservadurismo, también en este plano, tendió a entramarse con las visiones de otras expresiones de derechas, especialmente bajo miradas que participaban de ciertos tópicos del repertorio temático de la Guerra Fría (Franco y Calandra, 2013; Bohoslavsky y Vicente, 2014; Manzano, 2017).

Sin embargo, los vínculos interpretativos que atravesaban lógicas comunes en el plano de las derechas locales no alcanzaron para una convivencia pacífica entre sus actores: en 1973, la redacción de *El Búrgués* fue atacada por una bomba, colocada aparentemente por sectores de la ortodoxia peronista. Previamente (como adelantamos al inicio del artículo), la publicación había publicado en sus páginas centrales una foto de María Estela Martínez bailando en un club nocturno de Panamá, con la leyenda “La actual candidata a la vicepresidencia por el oficialismo, cuando era bailarina en los locales nocturnos del Caribe”. La revista cerró apenas después de este dramático suceso, que no fue el primero: luego del número 14 en octubre de 1971, un atentado similar pero de menor dimensión había causado destrozos en la redacción, lo que fue mostrado en las páginas centrales. La negativa de la empresa que imprimía la revista a seguir haciéndolo y las amenazas parecen haber marcado, tras ese segundo atentado, el límite. La aceleración de los tiempos políticos a partir de ese año, en que la espiral de violencia que caracterizó a la década se incrementó de manera clara (Franco, 2013), mostró que el panorama no era el mejor para una publicación que defendía una concepción genéricamente moderada del ideario de la derecha liberal pero la expresaba con modos estridentes, haciendo del humor cáustico, irreverente e ideologizado una de sus principales pautas expresivas.

Conclusiones

El Búrgués apuntó contra ideologías, movimientos, actores o fenómenos sociales disímiles, que sin embargo leía como asimilables: la izquierda, el progresismo, el populismo; los curas tercermundistas, la renovación posconciliar; las guerrillas latinoamericanas, el movimiento del *Black Power*, la insurgencia palestina; Mao, Castro, Allende; Perón, Balbín, Illia, Frondizi, Lanusse, Ferrer; la renovación de costumbres sexuales, el cambio de roles de género, el conflicto generacional, el feminismo... las páginas de la revista fueron un caleidoscopio que, al tiempo que promovió visiones doctrinarias, abordajes teóricos y análisis de coyuntura, usó el humor para subrayar posiciones o burlar contendientes. Desde el trazo grueso del chiste de tono escatológico a la resignificación de canciones, pasando por caricaturas, fotomontajes o juegos de palabras, el humor fue un arma básica en el discurso

ideologizado y polémico del quincenario. En el espacio liberal-conservador local, marcado por diarios que se acercaban a la centuria como *La Nación* y *La Prensa* y revistas centradas en el debate teórico e ideológico como *Ideas sobre la Libertad*, *El Burgués* fue una experiencia peculiar. Si bien en sus notas utilizó cánones conceptuales presentes en las tradiciones liberal y conservadora y los adecuó a la época con evidente atención a la renovación de las derechas internacionales, ello no obstó que hiciera de la sátira y el gesto desenfadado usos claves en la construcción de un discurso particular, más vinculado en lo estético con el periodismo renovador de la década anterior que con las adustas publicaciones de este espacio ideológico (salvando casos como el mencionado de la revista *El Príncipe*, una experiencia sin embargo menor). Este rasgo destacó a la revista en el escenario de la época, pero especialmente en el amplio espacio liberal, marcado por inflexiones graves y un vocabulario sobrio (que no por ello estaba ausente en las notas del quincenario, en especial en las de corte teórico).

La atención a los tópicos epocales, sin embargo, tiene ciertos claros llamativos: no aparece el rock más allá del hipismo (un movimiento multifacético no reducible al rock) y el chiste del Prode sobre la fonola (propia de la cultura del rock & roll desde los años cincuenta pero que se expandió más allá de esas fronteras). Las vanguardias estéticas locales, asimismo, están apenas presentes (chistes sobre Manuel Puig, el instituto Di Tella o algún comentario despectivo sobre las nuevas formas del *café concert* de la época). Acaso cierta ajenidad con el universo juvenil o la cultura vanguardista pueda explicar estas ausencias relativas, lo mismo que la distancia entre las pautas estéticas de las derechas liberales y dichos movimientos renovadores: en un punto, desconocimiento y desinterés aparecen como ejes posibles, y convergentes, para entender esta cuestión.

El liberal-conservadurismo argentino experimentó en los años setenta la radicalización de muchas de las posiciones que atravesaron este espacio ideológico desde, al menos, el golpe que derrocó al primer peronismo en 1955. El caso de *El Burgués* aparece como una interesante manifestación de cómo las pujas político-ideológicas que la derecha liberal centralizó en esa etapa pudieron manifestarse por medio del recurso multiforme del humor, un humor cáustico y ácido, acaso cuando ya no había lugar político para la ironía amable. Reponer los tópicos centrales, los usos del humor gráfico y escrito, las alternativas de expresión de una mirada cáustica sobre la sociedad y la política de su tiempo, nos permite ver otra faceta, aún no atendida, del rostro del liberal-conservadurismo local: su sonrisa.



Referencias

1. Un estado de la cuestión de los estudios sobre la comicidad en las revistas argentinas excede ampliamente los alcances de este trabajo, ya que éstos han recorrido la historia local desde principios del siglo XIX y excedido ampliamente el universo de la producción académica, en tanto existen también estudios de periodistas, ilustradores y humoristas, ensayistas. Puede verse una interesante aproximación en Burkart (2016).
2. Sobre los proyectos editoriales de Timerman y Civita pueden verse, respectivamente, Mochkovsky (2003) y Scarzanella (2016). Aizcorbe trabajó en medios de ambos editores antes de fundar *El Burgués*.

3. Para una lectura de estos partidos desde una óptica similar a la sostenida por la revista, ver Mansilla (1983). Una reflexión sobre la problemática partidaria para este espacio en Bohoslavsky y Morresi (2011).
4. Si bien en su ensayo Aron se centraba en la intelectualidad marxista, que veía como stalinista, también abordaba a los católicos de izquierda o a los progresistas: el desplazamiento de la fórmula por parte de Aizcorbe es, en ese sentido, válido. La presencia de la intelectualidad de izquierda en la década previa era el marco en el que el director anclaba su lectura (Terán, 1991; Sigal, 2002).
5. Sobre el último tramo de existencia de la revista, Aizcorbe directamente señalaba que el “Cordobazo” (que, recordemos, cubrió para *Primera Plana*) había sido una cortina de humo que disfrazaba la retirada del equipo de Onganía bajo el rostro de una insurrección popular, engañando a los militares. Sobre los sucesos de Córdoba y sus interpretaciones, ver Brennan (1996).
6. Llamativamente, el editorial tomaba la definición de Carlos Astrada, filósofo vinculado al primer peronismo, gesto inusual en el discurso fuertemente antiperonista no ya de la publicación, sino del espacio liberal-conservador local en su conjunto.
7. Perón, a diferencia de las múltiples representaciones sobre su figura aplicados en una revista como *Satiricón*, como las ha analizado Burkhart (2012), en *El Búrgués* aparecía retratado básicamente como un político oportunista, manipulador y de convicciones ambiguas. El uso de las caricaturas originales del ilustrador Tristán (José Ginzo), quien en la década de 1940, desde *Argentina Libre*, retrataba a Perón como un dictador nazi embaucador, conectaba la estética de *El Búrgués* con la del antifascismo devenido antiperonismo en aquella etapa y resignificaba las viñetas del dibujante socialista con las noticias de esos primeros setenta. Ver la lectura de Nallim (2014b) sobre aquellas ilustraciones.
8. El término “tecnócrata” era usado de modo negativo en el espacio liberal-conservador, incluso entre intelectuales ligados a la renovación neoliberal, como Álvaro Alsogaray. Ver los análisis sobre la cuestión de Heredia (2003) y Beltrán (2005).
9. Diversos estudios coinciden en marcar que la popularización del apodo “tortuga” fue una de las claves de los discursos golpistas durante la presidencia de Arturo Illia (Massei, 1997; Mochkofsky, 2003).
10. Sanmartino, quien fue diputado nacional en diversas ocasiones, fue el creador de la frase que caracterizaba a los votantes de Juan Perón como “aluvión zoológico”. En 1948 fue separado de su banca y se exilió en Uruguay hasta luego del golpe que derrocó a Perón en 1955. En 1958 comenzó a editar la revista *Voz de Mayo*, fuertemente antiperonista y muy crítica de la figura (y el gobierno) de Frondizi, factores presentes luego en *El Búrgués*.
11. El mismo Perón expresaría una lectura con coincidencias a la presentada en las páginas *burguesas* en su luego célebre último discurso en Plaza de Mayo, donde contrapuso la prolongada resistencia sindical al apuro de los sectores juveniles. Sobre el conflicto peronista, ver Nahmias (2013).
12. “Estoy hecho un demonio”, del grupo Los Náufragos. La canción, explicaba el compositor Francis Smith, era un chiste a sí mismo, puesto que a él no le gustaba bailar. Al mismo tiempo, el grupo era considerado “complaciente” (en oposición al rock “progresivo” de grupos como Almendra o Manal), datos todos que engrosaban la ironía sobre el líder radical. Sobre los conflictos en el espacio musical, consultar Pujol (2002) y Manzano (2017).
13. De ahí que el mismo Zanca (2016: 224-225) en un artículo posterior haga referencia a la revista como parte de un conjunto de “voces autodenominadas liberales” que, en coincidencia con otros actores de las derechas, denunciaban a la Iglesia como parte de aquellos poderes y sectores que traicionaban la resistencia occidental ante el avance comunista. Para diversos intelectuales liberal-conservadores formados en el catolicismo, sin embargo, la Iglesia como institución aparecía cuestionada por su apoyo al peronismo en los años cuarenta, y esa lectura marcó los modos de interpretar los vínculos entre institución y sociedad (Vicente, 2014).
14. Sobre el tercermundismo católico en la Argentina, ver entre otros Martín (2010).
15. Manzano (2017) ha mostrado cómo la “nueva ola” en la Argentina fue tanto una visibilización de lo juvenil como un límite marcado por criterios tanto de mercado como de concepciones tradicionales sobre la familia, la sexualidad o la politización. El modo en que aparecía en *El Búrgués* formaba parte de la misma lectura amplia que marcamos sobre las culturas juveniles más radicales.
16. Debe marcarse que ciertas publicaciones *pulp* de los Estados Unidos, como *National Bulletin*, reco-

gieron en la época la leyenda urbana sobre una filiación de Manson con el líder fascista, señalando que el californiano era el hijo no reconocido del jerarca nazi. A partir de esa idea, basada en ciertas ideas proclamadas por el asesino serial estadounidense y su esvástica marcada en el entrecejo, la construcción de una relación filial fue tema de la cultura pop hasta la actualidad, por ejemplo en cuadros como “Big Eye Hitler and Charles Manson”, de Kozic (1992) o el comic *Legion of Doom* del autor brasileño Butcher Billy (2013). Debe notarse que aquí hay una confusión de la revista o bien una generalización: la *beat generation* es propia de los años '50 en los Estados Unidos y su estela puede seguirse al menos hasta mediados de la década siguiente; pero sin embargo puede tratarse de un juego de identificación con los cultores de la “música *beat*” de la Argentina de aquellos años. Para el impacto de la cultura *beat* en la Argentina, ver Manzano (2017).

17. En un ensayo muy difundido, Umberto Eco planteaba que la característica central de la revista era haber dotado de respetabilidad social un conjunto de tópicos y símbolos vinculados al sexo y el erotismo. Decía el semiólogo sobre la revista de Heffner: “(S)u trabajo ha consistido en la legitimación de lo que un día antes parecía escandaloso” (Eco, 1980: 30). Las visiones masculinas del *playboy*, el emprendedor exitoso y estilizado de revistas como *Primera Plana* y el burgués del quincenario de Aizcorbe poseían claras continuidades.

18. Tanto la novela de Vladimir Nabokov (1955, traducida al castellano en 1959 por *Sur*) como la película de Stanley Kubrick (1962) tuvieron diversos problemas con la censura y con grupos críticos de la trama de la obra en distintos países.

19. Los cambios centrales en el vestir de los jóvenes implicaron la creación de una moda propiamente juvenil que se destacó por el uso del jean como prenda que, en el caso femenino, acompañaba el hito de la minifalda como prenda icónica de la transformación con ese tipo de pantalones cuya concepción general era unisex (Saulquin, 2006; Manzano, 2018).

20. Agradezco a Isabella Cosse la observación sobre la misoginia epocal que aparece en el humor de la revista, así como su señalamiento de los límites para el humor que marco en las conclusiones.

21. Para la recepción general de la obra de Freud en el país, puede verse Plotkin (2003). Una historia de las transformaciones en las miradas sobre la masturbación puede verse en Lacqueur (2007).

22. La búsqueda de una candidatura electoral de Manrique posiblemente no estuviera ajena en la crítica de la revista, como personalización de lo estatal: eran diversas las voces que se mofaban de la dinámica actividad del funcionario, incluso jugando con las iniciales de su cartera, el ministerio de Bienestar Social y su campaña: “Manrique Busca Sufragios” (Osuna, 2017).

Bibliografía

- Adamovsky, E. (2009). *Historia de la clase media argentina. Apogeo y declive de una ilusión, 1916-2003*. Buenos Aires: Planeta.
- Aron, R. (1967). *El opio de los intelectuales*. Buenos Aires: Siglo Veinte.
- Beltrán, G. (2005). *Los intelectuales liberales. Poder tradicional y poder pragmático en la Argentina reciente*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Bisso, A. (2005). *Acción Argentina. Un antifascismo nacional en tiempos de guerra mundial*. Buenos Aires: Prometeo.
- Bohoslavsky, E. y Morresi, S. (2011). “Las derechas argentinas en el siglo XX: un ensayo sobre su vinculación con la democracia”. En *Iberoamérica Global*, vol. 4.
- Bohoslavsky, E. y Vicente, M. (2015). “Sino el espanto. Temas, prácticas y alianzas de los anticomunismos de derecha en la Argentina, 1955-1966”. En *Anuario del Instituto de Historia Argentina*, N° 14.
- Brennan, J. (1996). *El Cordobazo: las guerras obreras en Córdoba, 1955-1976*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Bufali, A. (2004). “Después del asesinato de Vandor”. En *La Nación*, 20/07/2004.
- Bunzel, J. (comp.) (1990). *Virajes políticos. Los intelectuales norteamericanos y las ideologías, 1968-1988*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.
- Burkart, M. (2012). “Caricaturas de Perón en *Satiricón* (1972-1974)”. En *Papeles de trabajo*, N° 7.
- Burkart, M. (2016). *De Satiricón a Hum®: risa, cultura y política en los años setenta*. Buenos Aires: Miño y Dávila.

- Carassai, S. (2013). *Los años setenta de la gente común. La naturalización de la violencia*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Carnevale, S. (2000). *La patria periodística*. Buenos Aires: Colihue.
- Cosse, I. (2010). *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Cosse, I., Felitti, K. y Manzano, V. (eds.) (2014). *Los '60 de otra manera. Vida cotidiana, género y sexualidades en la Argentina*. Buenos Aires: Prometeo.
- Di Stefano, R. (2010). *Ovejas negras. Historia de los anticlericales argentinos*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Di Stefano, R. y Zanca, J. (comps.) (2014). *Pasiones anticlericales. Un recorrido iberoamericano*. Bernal: UNQ Editora.
- Eco, U. (1980). “Los veinticinco años de *Playboy*: 5 millones de ejemplares en carne satinada”. En *Análisi*, N° 2.
- Felitti, K. (2012). *La revolución de la píldora. Sexualidad y política en los sesenta*. Buenos Aires: Edhasa.
- Franco, M. (2013). *Un enemigo para la nación. Orden interno, violencia y “subversión”, 1973-1976*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Franco, M. y Calandra, B. (coords.) (2013). *La Guerra Fría Cultural en América Latina. Desafíos y límites para una nueva mirada de las relaciones interamericanas*. Buenos Aires: Biblos.
- Galván, V. (2013). *El nacionalismo de derecha en la Argentina posperonista. El semanario Azul y Blanco (1959-1969)*. Rosario: Prohistoria.
- Haidar, V. (2016a). “¿Cumplimiento escrupuloso de la ley? Las interpretaciones liberales de la ‘legalidad’ (Argentina, 1955-1973)”. En *Postdata*, Vol. 21-1.
- Haidar, V. (2016b). “El liberalismo y la cuestión de los “hombres libres”: un análisis de su problematización en el campo liberal argentino entre 1955 y 1973”. En *Espiral*, Vol. 23, 66.
- Haidar, V. (2017). “Batallando por la reactivación del liberalismo en la Argentina: la revista *Ideas sobre la Libertad* entre 1958 y 1976”. En *Sociohistórica*, Vol. 40.
- Heredia, M. (2000). “La construcción de la amenaza, Argentina 1969-1976. Crispación de los conflictos y pensamiento liberal de derecha”. Informe. FSOC-UBA.
- Heredia, M. (2003). “El proceso como bisagra. Emergencia y consolidación del liberalismo tecnocrático: FIEL, FM y CEMA”. En A. Pucciarelli (coord.), *Empresarios, tecnócratas y militares. La trama corporativa de la última dictadura militar*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lacqueur, W. (2007). *Sexo solitario. Una historia cultural de la masturbación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Mansilla, C. (1983). *Las fuerzas de centro*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Manzano, V. (2017). *La era de la juventud en Argentina. Cultura, política y sexualidad de Perón hasta Videla*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Massei, D. (1997). *Los medios de comunicación y el golpismo: el derrocamiento de Illia (1966)*. Buenos Aires: Grupo Editor Universitario.
- Nahmías, G. (2013). *La batalla peronista. De la unidad imposible a la violencia política, 1969-1973*. Buenos Aires: Edhasa.
- Mochkofsky, G. (2003). *Timerman. El periodista que quiso ser parte del poder (1923-1999)*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Morresi, S. (2011). “Las raíces del neoliberalismo argentino (1930-1985)”. En M. Rossi y A. López (comps.), *Crisis y metamorfosis del Estado argentino*. Buenos Aires: Luxemburg.
- Morresi, S. y Vicente, M. (2017). “El enemigo íntimo: usos liberal-conservadores del totalitarismo en la Argentina entre dos peronismos (1955-1973)”. En *Quinto Sol*, Vol. 21.
- Nallim, J. (2014a). *Transformación y crisis del liberalismo en la Argentina. Su desarrollo en la Argentina en el período 1930-1955*. Buenos Aires: Gedisa.
- Nallim, J. (2014b). *Las raíces del antiperonismo. Orígenes históricos e ideológicos*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Nash, G. (1987). *La rebelión conservadora en los Estados Unidos*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.

- Osuna, F. (2017). *La intervención social del Estado. El ministerio de Bienestar Social entre dos dictaduras (Argentina, 1966-1983)*. Rosario: Prohistoria.
- Plotkin, M. (2003). *Freud en las Pampas. Orígenes y desarrollo de una cultura psicoanalítica en la Argentina (1910-1983)*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Pucciarelli, A. (coord.) (1999). *La primacía de la política: Lanusse, Perón y la nueva izquierda en tiempos del GAN*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Pujol, S. (2002). *La década rebelde. Los años 60 en la Argentina*. Buenos Aires. Emecé.
- Rogers, G. (2008). *Caras y Caretas. Cultura, política y espectáculo en los inicios del siglo XX argentino*. La Plata: UNLP.
- Saulquin, S. (2006). *Historia de la moda en la Argentina. Del miriñaque al diseño de autor*. Buenos Aires: Emecé.
- Scarzanella, E. (2016). *Abril. Un editor italiano en Buenos Aires, de Perón a Videla*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Sigal, S. (2002). *Intelectuales y poder en Argentina. La década del sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Terán, O. (1991). *Nuestros años sesenta. La formación de la nueva izquierda intelectual*. Buenos Aires: PuntoSur.
- Vicente, M. (2014). “Una opción en lugar de un eco. Los intelectuales liberal-conservadores en la Argentina, 1955-1983”. Tesis Doctoral. FSOC-UBA.
- Zanca, J. (2004). “‘Curitas pop’ y ‘liturgias a-go-go’. El pensamiento anticonciliar en la Argentina de los años sesenta”. Ponencia presentada en las IV Jornadas de Ciencias Sociales y Religión. Buenos Aires.
- Zanca, J. (2012). “El diablo detrás de la risa. *El Peludo* y la caricatura anticlerical en los años veinte”. En *Eadem Utraque Europam*, 13.
- Zanca, J. (2016). “La fluidez de la frontera. Religión y sociedad en la Argentina de los años sesenta”. En R. Di Stefano y J. Zanca (comps.), *Fronteras disputadas: religión, secularización y anticlericalismo en la Argentina (siglos XIX y XX)*. Buenos Aires: Imago Mundi.

Recibido: 23/04/2018. Aceptado: 20/12/2018.

Martín Vicente, “La sonrisa liberal-conservadora. Política, ideología y cambio social en el humor de la revista *El Búrgués* (1971-1973)”. Revista *Temas y Debates*. ISSN 1666-0714, año 23, número 37, enero-junio 2019, pp. 67-93.