

La Guerra Civil Española a través de las revistas ilustradas brasileñas: imágenes y simbolismos

MARIA LUIZA TUCCI CARNEIRO

Universidad de São Paulo

Un corto viaje al mundo satírico de la caricatura brasileña de los años 30 nos coloca frente a una realidad política vibrante, partidaria y autoritaria. De naturaleza agresiva, el humor visual ocupó un espacio en las revistas ilustradas, dejando de preocuparse únicamente por lo cotidiano de los centros urbanos para transformarse en una síntesis de los principales acontecimientos internacionales. La expresión de la problemática del mundo totalitario y el juego de fuerzas entre las grandes potencias pasaron a ser uno de los aspectos del humor, estableciendo parámetros para su codificación. Y, en este sentido, la caricatura no debe ser despreciada por los estudiosos de las mentalidades, del arte y de la cultura específicas de este período.

Así, en las páginas de las revistas ilustradas *Cultura*, *Careta* y *Vamos Ler?*, entre otras de circulación nacional, desfilan, de forma insinuante e incluso trágica, figuras de la política exterior intercaladas con personalidades de la vida cotidiana política brasileña¹. Firmadas por Théo, Nassara, Storni y Belmonte, las sátiras asumen una dimensión histórica, transformándose en una de las principales fuentes de información sobre el controvertido período que antecedió a la Segunda Guerra Mundial. Este momento coincide con el desarrollo de la *Guerra Civil Española* (1936-1939), temática inspiradora de decenas de caricaturas políticas. Es entonces cuando el mundo español se transforma en un producto de los semanarios brasileños, registrado a un nivel mental colectivo gracias a la eficacia de los recursos visuales como la fotografía y la caricatura.

En Brasil, en esta misma época, la censura oficial sustentaba el control ideológico, inaugurando la fase de construcción política de la imagen de Getúlio Vargas, quien, a través de la prensa hablada y escrita, cobraba fuerza como mito. Censura y propaganda se daban las manos; se prohibía la divulgación de ciertos temas y se alimentaba la difusión de otros. Mas no por eso la crítica política desapareció.

Nuestros caricaturistas tuvieron la sensibilidad y la astucia de dejar traslucir, a través de la construcción plástica, sus opiniones contrarias a los regímenes

autoritarios. La temática de la guerra española se prestó para dirigir el debate y la crítica contra el gobierno del *Estado Novo* brasileño (1937-1945), simpatizante de las ideas nazi-fascistas. Esta posición — no siempre neutra — se evidencia en el testimonio de Djalma Pires Théo² en una carta al presidente Dutra, en mayo de 1948, momentos en que se debatía en la Cámara un proyecto de ley en el cual el caricaturista era el elemento al que se referían. En la columna de *O Globo* titulada “Senhores congressistas, no matem a caricatura”, Théo denunció:

“Cuando, durante el Estado Novo, combatimos a Hitler y a Mussolini, lo hicimos burlando la inepta censura y, si hoy, combatimos a Stalin, no lo hacemos llevados por la bizca propaganda oficial. Ayer, como hoy, nosotros combatimos a los dictadores, a todos ellos, porque, en las dictaduras, se suprime la libertad”³.

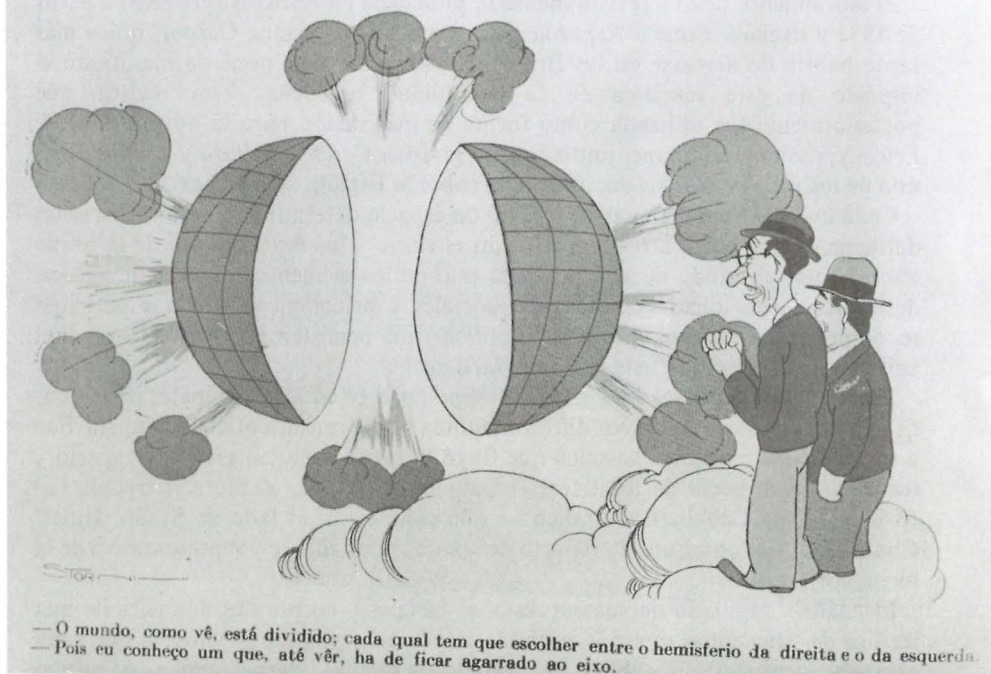
Pero si por un lado las sátiras denunciaban actitudes autoritarias, por otro servían para fortalecer la imagen estereotipada del anarquista y del judío — por ejemplo — además de difundir entre la opinión pública la idea de una guerra fratricida, consecuencia del caos y el desorden atribuidos a la acción de los comunistas. Estos mensajes, constantemente divulgados por la prensa brasileña, se sumaron a otros acontecimientos nacionales (el “descubrimiento” del Plano Cohen, la Intentona Comunista, el desempleo, etc.), contribuyendo a la configuración de un mensaje negativo sobre los grupos de izquierda perseguidos por la dictadura de Vargas.

Este momento en la sátira política brasileña (1936-1939) es distinto del anterior, que marcara los primeros años del gobierno varguista y que se inspiraba en la vida cotidiana carioca y paulista (la vivienda, la carestía, la falta de agua y el transporte, por ejemplo) o, también, en la coyuntura política interna (las poses de Getúlio Vargas, la elaboración de la Constitución de 1934, las ideas liberales, etc.). La revista mensual *Cultura*, lanzada en 1938, llegó a dedicar una página especial a este género, tratando con sutileza y sarcasmo los principales acontecimientos nacionales encubiertos por los temas internacionales. Hoy, los dibujos producidos por estos caricaturistas pueden ser considerados como una de las fuentes más significativas para el estudio de las mentalidades, expresando los vicios y las pasiones de cada momento histórico.

Así, cada personaje, a través de sus atributos físicos, vestimenta y postura — elementos de la imagen — asume la representación de las principales fuerzas que encarnan el conflicto ideológico de los años 30 y 40: anarquismo/iglesia, franquismo/comunismo, república/monarquía, entre otros. En esta trama de tensiones, de signos que se expresan en “ismos”, emerge una y otra vez el mapa de Latinoamérica representado por la figura de una mujer. A su lado, otro signo gana forma y color: el del *panamericanismo* que se fortaleció a principios de la década del cuarenta y que retomó, apoyado en abundante literatura e iconografía, el mito de la vocación natural de América para la libertad. La defensa de la democracia pasa a ser representada como el patrimonio de América y su contribución al mundo.

La caricatura, como recurso visual y documento histórico, refuerza y brinda al público no sólo estos conceptos traducidos en signos, sino también elementos de identidad de las personalidades políticas más destacadas en el panorama internacional. Se creaba la imagen estereotipada de hombres-símbolos, que

ESPREITANDO A OPORTUNIDADE



“Espereitando a oportunidade” en Revista Careta (1478), octubre, 1936, p. 22.

transmiten a través de sus expresiones fisonómicas la realidad psíquica del momento. Hombres musculosos, rabiosos y militarizados expresan la presencia de los regímenes fuertes, reforzando la figura mitológica de sus jefes, aquella de: “salvadores de la patria”. En el plano nacional, la imagen de Vargas fue trabajada también de una manera inconfundible: sin uniforme militar, vistiendo un elegante traje de chaqueta y corbata, personifica el político sonriente, simpático, talentoso y mediador, pero que, al mismo tiempo, deja traslucir un semblante ambiguo y una personalidad escurridiza.

Se ridiculizaba a algunos y se atribuían virtudes a otros. Fue justamente en este contexto de crítica a la política internacional marcada por las amenazas totalitarias a la paz mundial, que España pasó a ocupar las portadas y páginas enteras de las revistas ilustradas brasileñas, teniendo en Storni — un caricaturista político por excelencia — su principal intérprete⁴.

Las caricaturas sobre la España republicana comenzaron a aparecer después de 1930, siendo fácilmente reconocidas por figuras simbólicas inherentes a la literatura, las costumbres y las tradiciones españolas: Don Quijote y Sancho Panza, la plaza de toros, el toro y el torero, la bailadora andaluza, el legendario “León de Castilla”, la mujer española, la figura conservadora de la Iglesia católica, el anarquista, el republicano, el extranjero e, incluso, el judío. Al descifrar estas imágenes, podemos identificar y enumerar una amplia gama de significados. Es

entonces, como intérpretes de la realidad, cuando nos trasladamos del mundo de la risa al mundo de los símbolos.

El lanzamiento de una revista mensual, publicada en Porto Alegre (RS) a partir de 1932 y titulada *España Republicana*, dirigida por Enrique Gaspar, quien más tarde habría de alistarse en las Brigadas Internacionales, pone de manifiesto el impacto de esta temática en la comunidad brasileña. Esta revista, que posteriormente fue utilizada como fuente de inspiración para la novela *Saga* de Érico Veríssimo, compone, junto con las revistas *Careta*, *Cultura* y *Vamos Ler?*, uno de los más expresivos documentales sobre la España de los años 30.

Cada uno de estos semanarios reservó un espacio determinado para la discusión del tema que, aislado, nos permite medir el ritmo y los descompases de la rutina alterada por el estado de guerra. Cada uno de los elementos de estas imágenes, descifrados, funcionan como índices sociales y psicológicos que nos permiten recomponer los códigos morales y políticos que persisten en el mundo español agitado por el juego de fuerzas izquierda/derecha⁵.

Este universo de imágenes y situaciones no aparece en los principales periódicos de la prensa paulista de mayor difusión, tullida por la censura oficial varguista. Fue a través de las revistas ilustradas que fluyó la sátira política, ganando espacio y trayéndonos el perfil de los líderes españoles — Azaña, Zamora, Lerroux, Gil Robles, Largo Caballero y Franco — que componen, al lado de Stalin, Hitler, Chamberlain y John Bull, un reparto de actores permanente y representativo de la lucha por el poder.

El análisis detallado de sus expresiones faciales y corporales nos permite una lectura de situaciones que nos insinúan la posición político-ideológica que cada personaje ocupaba en el tablero de juego de las fuerzas internacionales. Al mismo tiempo, expresan la perspectiva del caricaturista brasileño preocupado en concientizar a su lector de los peligros de un gobierno autoritario y de las consecuencias de una guerra civil en el país. A menudo, sin clasificar nominalmente al personaje, nuestros dibujantes consiguen retratar el dolor y la emoción del pueblo español: a veces, un frágil ser social; otras, una activa masa política.

A la sombra de estos personajes, emergen escenarios y símbolos de la codificación de los espacios en sintonía con los diálogos y con las posturas de las figuras, caracterizadas por sus avances y retrocesos ideológicos. Una pluralidad de lugares surge de este mundo del humor — o, en este caso, un universo simbólico — intentando ofrecer al lector una visión crítica del régimen republicano español, del autoritarismo, de la falta de concientización y participación política del pueblo brasileño, seducido por la propaganda del *Estado Novo*. Mas no siempre fue esto posible⁶.

Cabe recordar que, durante el *Estado Novo* (1937-1945), la cultura brasileña se transformó en instrumento del poder, cooptada por el Estado, que atrajo hacia sí a intelectuales y artistas, obligados a situarse de acuerdo con el ideario político vigente. La creatividad fue cercenada por la cultura, que procuraba eliminar todo lo que era considerado “hostil” al régimen. Se implantó una política cultural tutelada por el Estado, interesado en reforzar su imagen de gobierno “populista y paternalista”. A los dueños del poder les urgía divulgar la idea de que el “dictador” estaba apoyado por la masa; de que la población brasileña no salía a la calle a protestar, sino a aclamarle y aplaudirle. Y España — envuelta en la guerra civil,

“consecuencia” del avance de las izquierdas — era diariamente presentada como símbolo del caos y del desorden.

El ruedo surge como espacio-símbolo de aquel país donde, después de las elecciones de 1931, luchaban una izquierda plurifacética y una derecha marcada por la presencia de la Falange. Notamos que el ruedo se transformó en un espacio codificado por el caricaturista, por el que desfilan los personajes más representativos del mundo español, definidos, simbólicamente, por los gestos y trajes, elementos de análisis de la imagen. Y es justamente la codificación y la interpretación de estas imágenes lo que nos permite identificar un repertorio de significados. A través del ejercicio del análisis, nos damos cuenta que el mundo español se convirtió en un producto de atracción para el lector consumidor de las revistas ilustradas.

La figura alegórica de la mujer española se transformó en marca registrada de las sátiras que ilustran el período que antecedió el estallido de la guerra. La *mujer-república*, modelo ya consagrado por la Revolución Francesa como “cosa del pueblo”, fue recuperada por nuestros caricaturistas para expresar este momento de transición en la política española, agitada por las propuestas de reforma agraria, la secularización de la enseñanza y las huelgas obreras.

En los primeros años de la década de los treinta, esta figura con semblante de diosa griega es aquella que supervisa, vigila y fiscaliza. Su mirada es crítica, interrogante, dura. En este momento lo que está siendo cuestionado es la problemática de una *república ideal* — configurada por esta imagen alegórica de la mujer con birrete y túnica, símbolo de la igualdad y de la fraternidad — y la *república real*, marcada por conflictos políticos, traiciones, muertes y desencantos. En 1932, esta fina y singular figura femenina aparece componiendo el reparto de la derecha, como supervisando las actividades del partido republicano. Bajo su mirada, un personaje de la Iglesia, sonriente, observa a Alejandro Lerroux — prototipo del político vulgar — acusado de adquirir propiedades contrayendo grandes deudas, conducta criticada por aquéllos que se proponían construir una nueva España⁷.

Esta insinuación crítica a Lerroux se manifiesta claramente en otro dibujo de Vianna, de 1933, en el cual se presenta al público electoral, partidarios del corrupto político, formando una asistencia selecta, lado a lado, con frac, sombrero de copa y joyas o con refinados trajes religiosos — la “flor y nata” de la sociedad española: ricos aristócratas, damas con posturas arrogantes, capitalistas “usureros” (que se identifican en muchos aspectos con la imagen estereotipada del “judío sanguijuela”), eclesiásticos y militares⁸.

En otra viñeta del caricaturista Cepillo, la señora República reaparece componiendo, con otros personajes, el escenario de los movimientos anticlericales declarados contra el gobierno español en 1934. Bajo una tumba, adornada con coronas de flores dedicadas al papa y al clero católico, ella protesta contra los privilegios de la Iglesia, enterrando a dos religiosos con sotana negra marcada con una cruz blanca. Afuera, la sabiduría vigila en la figura simbólica de una lechuza. El título de este cuadro justifica los personajes e ilustra un momento de cambio en la República española: “Muertos para la República”⁹.

Conceptos relacionados con la caída del antiguo régimen y la construcción de una España republicana son representados constantemente a través de aquella

figura alegórica sujeta a la manipulación plástica de nuestros dibujantes. En 1933 reaparece en las páginas de *España Republicana*: elegantemente, sujetando la punta de la túnica, da una patada a una corona, símbolo de la dinastía de los Borbones. Su cuerpo fino se transforma, en la parte superior, en un pulpo repugnante, cuyos tentáculos representan, todavía, los males del antiguo régimen: la aristocracia (llamada “ex-grandeza de España”), el clericalismo y el militarismo; las clases pasivas y los capitalistas usureros (identificados con la imagen del judío capitalista), ultra-conservadores, pseudorepublicanos y anarcosindicalistas¹⁰.

Esta figura femenina de la señora República va, poco a poco, metamorfoseándose en la mujer española tradicional. Cambia su clásico traje de diosa conductora del pueblo por el vestido de listas, los pendientes de gitana y la peineta en el moño. Vestida a la “Carmen” y con postura de mujer de “vida airosa”, la señora República pasa a ocupar el escenario de la ironía, siempre acompañada por un robusto y barbudo señor ruso con ropas similares a las de Papá Noel. Así se introdujo la temática de la intervención extranjera en España. La figura femenina — antes símbolo de un ideal — es ahora la nación codiciada por Hitler, Mussolini, Stalin y Chamberlain.

Esta internacionalización del conflicto, que permitió todo tipo de ayuda militar y tramas políticas, se expresa con mucha fuerza a través de otra composición caricaturesca de Théo, dibujante colaborador de las revistas *Careta* (1926-1936) y *Vamos Ler?* (1936). Publicada en septiembre de 1936, esta sátira trae al lector a una insinuante y encantadora bailadora andaluza — símbolo de la España/nación — que, bajo las miradas codiciosas de los líderes nazi-fascistas, representa una danza titulada “macabra”¹¹.

A pesar de la formación liberal de nuestros caricaturistas, al descifrar tales imágenes se nota que muchos de los asuntos que subrayan son todavía superficiales y prácticamente tangenciales al conflicto en que se ve envuelta España. En ningún momento se cuestiona la legitimidad de la lucha por la República. No traen al lector brasileño la figura de una España nacida de un proceso revolucionario. Y, en algunos casos, repiten en sus dibujos las figuras estereotipadas de los “rojos”, de la misma forma en que eran retratados en la prensa de derecha. Falta historicidad a esta dimensión simbólica de la guerra. No se ve más allá del ámbito del conflicto.

Esta es la sensación que tenemos al observar otra viñeta, publicada en la revista *Careta* en 1937. España, sufrida, reaparece en la imagen de la “mujer-pueblo”, retratada en la frágil figura de “Carmencita”, triste vendedora de flores, que mira a su soldado partiendo al frente¹². Al otro lado de la escena, Madrid es alcanzada por los bombardeos, envuelta en nubes de humo. Sentada sobre los escombros, yace una vendedora de cacahuetes, víctima de una bomba. Lo que se hace es únicamente una lectura dramática de la guerra. No se cuestiona la legitimidad de la lucha por un ideal, del mismo modo como no se trasluce, a través de estos personajes, la idea de la lucha contra el fascismo en nombre de la democracia.

Otro componente domina este universo caricaturesco sobre el conflicto español: el espectáculo trágico de las corridas de toros, símbolo de la lucha entre la vida y la muerte, que se traduce como un debate ideológico entre los partidos políticos y sus líderes. La composición es siempre triangular: ruedo, toro y torero, simbiosis del espacio codificado y la trayectoria de los personajes. Como en la dinámica de la corrida de toros, la muerte ritualizada del toro se identifica con las flaquezas de

otro grupo político. La fuerza de la derecha, o de las múltiples izquierdas, se expresa a través de la expresión rabiosa de aquel animal que ataca o recula de acuerdo con los hechos históricos que manifiestan la agonía de la República.

En 1936, Storni, en uno de sus dibujos, presenta al toro como “símbolo de la izquierda” fortalecida por el triunfo de los cambios en la presidencia de la República: Alcalá Zamora había sido destituido y Manuel Azaña fue nombrado presidente, formando un gobierno de izquierda dirigido por Casares Quiroga. Es un momento de tensión: después de las elecciones legislativas del 16 de febrero de 1936, el gobierno de Azaña había tomado una serie de medidas, tales como la amnistía política y laboral para los políticos y trabajadores que habían sido encarcelados en octubre de 1934; por otro lado, se preparaban transformaciones estructurales a través de una serie de leyes, y entre ellas, la que pretendía poner en práctica la Reforma Agraria, paralizada por el gobierno de 1934-1936.

Sin embargo, la caricatura de Storni se limita a retratar el “cambio” de hombres en el poder. Alcalá Zamora, caído en la arena, fue cogido por el toro. Al pie del dibujo hay un simple comentario: “apeado del poder por falta de práctica”¹³. De esta forma, la caricatura política brasileña tropieza con sus límites y omite una de las cuestiones socio-económicas más contundentes, si no más dramática, de la lucha por la República. Ya por interferencia de la censura o por falta de conocimiento de las contradicciones existentes en la sociedad española, nuestros caricaturistas no traen al debate la fuerza de las organizaciones sindicales o la lucha de clases en el campo y en la ciudad.

Este mismo toro, retratado por Storni, reapareció en la portada de la revista *Careta*, en mayo de 1936, enfurecido por la espada de un torero nacionalista ovacionado por los “olés” de una multitud desarticulada y festiva. En las graderías, dos personajes — símbolos de la intervención extranjera — intercambian miradas preocupadas: un “señor ruso”, del brazo de una elegante “señora francesa”. La leyenda sutilmente comenta que “el toro está suelto”, nada más¹⁴.

En este universo de la risa, Madrid — de la misma forma que el ruedo — es transformado en un espacio referencial del conflicto. La imagen que se transmite es la de un verdadero campo de batalla. Bombas, armas y aviones alemanes completan el escenario del frente, construyendo un imaginario de la guerra para la opinión pública brasileña. Storni presenta la España/nación como un gran volcán en erupción, o como una bella mujer que llora en el centro de una enorme hoguera alimentada por el armamento que cargan un barbudo señor ruso, un fuerte alemán y un ágil francés. Detrás del fuego, un “Zé brasileño” sonríe despreocupadamente, mientras la guerra se libra en la “tierra de los otros”. Se critica así la postura de indiferencia y alienación política que va a caracterizar la personalidad de nuestro “Zé Pueblo”, ahora avasallado y seducido por la propaganda oficial, y forzado a retroceder por la policía política encabezada por Filinto Müller¹⁵.

Simultáneamente, los periódicos brasileños discutían la elección presidencial en el país, seguida del golpe de estado y la consecuente implantación del *Estado Novo*. La censura, cada vez más activa, manipulaba las noticias sobre Getúlio Vargas, procurando fortalecer la idea de que aquel líder político carismático “salvara a Brasil de vivir en una situación semejante a la de España”, sofocando la rebelión comunista liderada por Carlos Prestes. De ahí la imagen fratricida de la guerra civil española divulgada por los periódicos, que manipulaban leyendas y fotografías de

cuerpos lacerados, niños muertos y un pueblo maltratado por el dolor y la desesperación. Los diarios culminan con la “fabricación” de la verdad acerca del conflicto, fortaleciendo la idea de que el caos, el desorden, las muertes y el anticlericalismo eran responsabilidad de los comunistas y anarquistas, fantasmas que rondaban la sociedad brasileña.

Observaremos una situación semejante en relación con la figura y la actuación de Franco, quien, después de 1939, pasó a ser presentado por los periódicos españoles de derecha como “un patriota que liberara al país de las hordas de rojos demoníacos”. En este sentido, tanto la caricatura como las noticias periodísticas sobre el conflicto español contribuyeron a configurar, a un nivel mental colectivo, el imaginario de la guerra, asociado a la figura negativa del comunismo y del anarquismo, tratados como “ideas exóticas y subversivas”.

De todos los personajes, la imagen del anarquista (después del judío) fue una de las más estereotipadas y manipuladas por nuestros caricaturistas, que no consiguieron deshacerse del mito anarquía/terrorismo. Presentado como “un hombre del pueblo” — modelo despreciado para componer la realidad brasileña —, su figura viene siempre asociada a actos terroristas y revanchas anticlericales. La visualización de esta figura es uno de los índices más intensos de su caracterización



“É favor tirar o chapéu” en *Revista Careta* (1555), abril, 1938, p. 23.

político-social. Algunos elementos son realzados, como la barba crecida y descuidada, las ropas viejas y sucias, y los ojos rabiosos. En las manos trae siempre una bomba lista para explotar¹⁶.

Esta construcción plástica del anarquista español realza las tensas relaciones entre los anarquistas y la Iglesia Católica, institución que, también aquí en Brasil, lleva a cabo su campaña contra el judaísmo, el protestantismo, el comunismo, la masonería, el liberalismo y el anarquismo. De *símbolo de la resistencia* española, la figura del anarquista de las caricaturas se transformó en *indeseable*, concepto reforzado por la literatura católica, integralista y oficial¹⁷. El anarquista emerge como un mal que debe ser eliminado, tanto de la realidad española como de la brasileña. Basándose en esta imagen, se trabajó, a nivel de ideas, la figura del peligro anarquista, del monstruo bolchevique y del judío indeseable. En el mundo colorido y satírico de las revistas ilustradas, identificamos a “los fantasmas del siglo XX” alimentados por la ascensión del Nazismo y del Fascismo en Europa.

A través de esta suma de situaciones fue construyéndose la imagen de la guerra civil española en el imaginario colectivo brasileño. Queda la idea de una España en llamas, explotando bajo sus cadáveres, alimentada por armamento extranjero. Se manipulaban, por medio de la construcción plástica caricaturesca, las tensiones que culminaron en la guerra y que no siempre se restringieron a la lucha entre derecha e izquierdas.

Ideológicamente, todo esto llega hasta los brasileños, pero en forma superficial. No se introduce el debate sobre los derechos del hombre en la sociedad cuando se resalta el tema de la tiranía, de los dictadores o del nazi-fascismo. El punto máximo de la crítica se encuentra representado por la figura frágil del “Zé”, expresión de la alienación del pueblo brasileño anestesiado por la dictadura varguista.

Y es en este universo mágico de la sátira que despunta esta figura con sombrero de paja, o vestido como un “dandy”. Su lugar es siempre de ayudante, al fondo de la escena; postura que fortalece su papel de alienado o la neutralidad del gobierno del *Estado Novo*. El “Zé Povinho” no es más que un mero observador de la realidad nacional, escondido detrás del Pan de Azúcar, de una puerta entreabierta o del lado de afuera del ruedo¹⁸. Con expresión de indiferencia y desconocimiento de causa, vigila a una gorda señora rusa que, sentada en una silla, alimenta a un frágil miliciano español confortablemente acomodado sobre sus rodillas con un fusil en la mano.

Es importante que recordemos que la figura y personalidad de este “Zé brasileño” se diferencia de aquel “Zé Pueblo” que transitó por las revistas ilustradas de comienzos de siglo. Este personaje mereció atención especial por parte del historiador Marcos Silva en su trabajo *Caricata República*. En aquella época, a principios de los años diez de este siglo, el “Zé Pueblo” protesta por su situación social y la falta de respeto hacia sus derechos, y pone en discusión otros tantos problemas que le afligían¹⁹. Ahora, la situación que se retrata es otra.

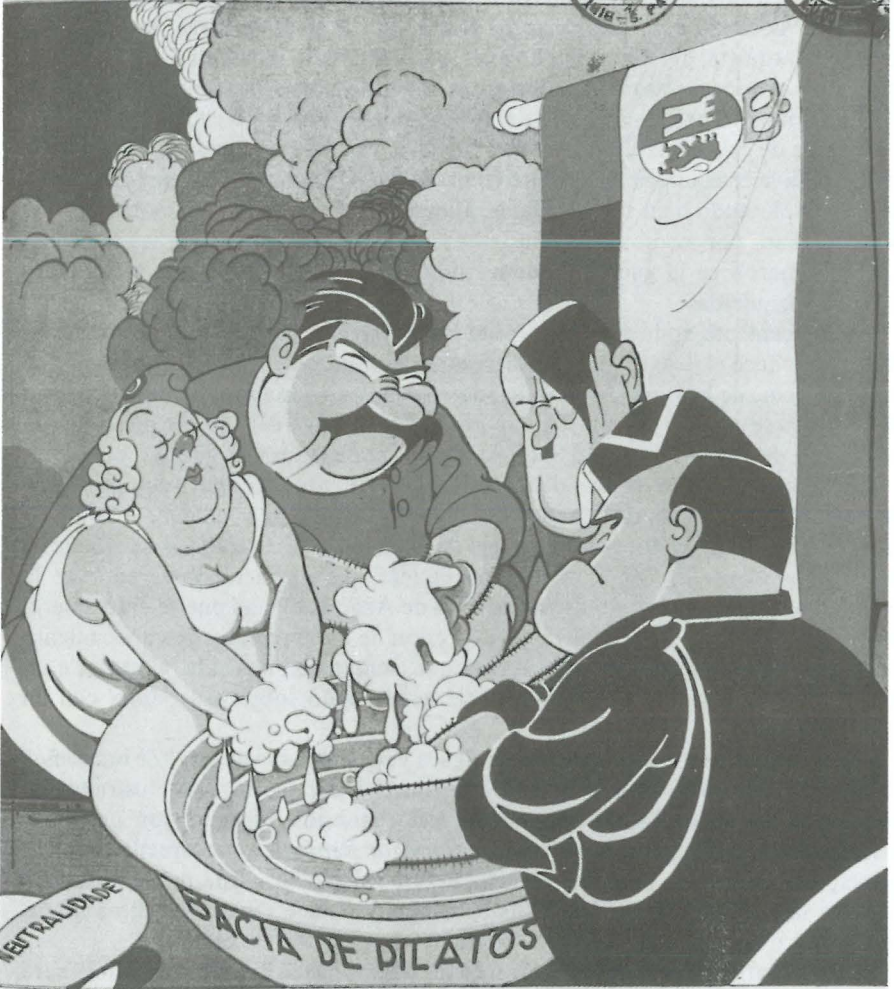
Nuestros caricaturistas se inspiraron en las páginas de la literatura española para escenificar la caída del “Antiguo Régimen”, el nacimiento y la agonía de la II República. Inspirándose en Miguel de Cervantes, Storni recuperó la figura delgada y caballeresca de Don Quijote, que, en varias oportunidades, cuestiona la moral política de su fiel escudero, Sancho Panza. Éste se identifica como devoto del pueblo español y, en distintos momentos, también se presenta perplejo ante el

12
SETEMBRO
1936

Careta

NUMERO
1473
ANO
XXIX

PREÇO DE CARETA NOS ESTADOS



NEU - TRA - LI - DA - DE!

E' muito arriscado deixar uma bandeira perto de uma bacia...

"Neu - tra - li - da - de" en Revista Careta (1473), septiembre, 1936, portada.

conflicto que le envuelve: el mensaje que se transmite a través de la composición plástica es que el pueblo español no siempre sabía por qué o contra quién estaba luchando.

Estas mismas figuras dominan la tapa de la revista *Careta* de agosto de 1936, subrayando uno de los ángulos del proceso revolucionario. Quijote, empuñando la bandera del Antiguo Régimen, se bate en retirada, atravesando a galope las fronteras francesas²⁰.

Don Quijote, como personaje símbolo, no obstante, se presta a las más diversas representaciones partidarias. A veces representa el pensamiento conservador, aristocrático; otras, sale en defensa de la democracia y de la renovación. Es exactamente a través de esta maleabilidad posible en el mundo de la risa, que la caricatura ofrece elementos de análisis. En uno de sus dibujos, Storni consiguió transplantar a la realidad brasileña, por medio de aquel pomposo caballero metamorfoseado en un socialista, la idea de contestación a las actitudes represivas del gobierno dictatorial de Getúlio Vargas. Resucita la figura clásica y alegórica de la mujer-República, que, aprisionada en la torre de un molino de viento medieval, aguardaba ansiosa la llegada de su libertador: el caballero Don Quijote de la Mancha, personificado en la figura del socialista Largo Caballero²¹.

Esta escena nació al enviar Largo Caballero y otros sesenta diputados izquierdistas un telegrama al presidente Vargas exigiendo la liberación de presos políticos envueltos en la “Intentona Comunista” de 1935. La agonía, esta vez, es la de nuestra República, encarcelada y sofocada por el ejercicio de un régimen dictatorial enmascarado detrás de un nacionalismo exacerbado. Nos hallamos, simultáneamente, ante dos naciones-repúblicas agonizantes: España y Brasil — visto que el golpe que llevó a Vargas al poder representó un verdadero repudio del liberalismo político y económico, consumado con el cierre del Congreso Nacional, la extinción de los partidos políticos y la suspensión de las elecciones presidenciales y de las garantías individuales.

De una forma general, pervivía en el ambiente la idea de que la “vieja democracia liberal” había muerto. Es el momento de la entrada en escena del general Franco, ahora dueño del ruedo. Más allá de eso, no les fue posible hacer nada a los caricaturistas brasileños identificados con la lucha contra el nazi-fascismo. Después de 1939, este género de humor político fue sofocado por la acción del DIP — “Departamento de informação e Propaganda” — del Estado Nuevo, responsable del *sanearamiento de ideas* y de la implantación de una cultura *purificada* por la acción del Estado. Se cerraba así, por parte de nuestros satiristas antifascistas, uno de los períodos más ricos de la caricatura política brasileña, preparando “la transición hacia el humor y el ‘nonsense’ de las décadas siguientes”²².

Hemos podido constatar, mediante un análisis preliminar de fuentes iconográficas, que la Guerra Civil Española — transformada en tema de humor visual — debe ser vista por los historiadores como un acontecimiento ideal para estudiar, a través de la construcción plástica, una manifestación política de características esencialmente modernas: o sea, de la sociedad de masas que se radicaliza y explota en un conflicto cuyo saldo fue un millón de muertos.

Reafirmamos la falta de historicidad de la dimensión simbólica de la guerra, debido a que nuestros caricaturistas, en determinados momentos, dejaron de cuestionar la legitimidad de la lucha por la República. No obstante, las

composiciones simbólicas adoptadas sirvieron de alerta al público de las revistas ilustradas, deslumbrados ante el crecimiento del Tercer Reich y de la Italia Fascista, fuente de inspiración del gobierno nacionalista de Vargas.

NOTAS

1. Sobre la importancia del humor visual y el uso de la caricatura como fuente histórica, ver las obras de SILVA, M., *Caricata República: Zé Povo e o Brasil*, São Paulo, Marco Zero, 1990; SODRE, N. W., *História da Imprensa no Brasil*, Rio de Janeiro, Graal, 1977; LIMA, H., *Historia da caricatura no Brasil*, Rio de Janeiro, Jose Olympio, 1963, 4 Vol.
2. DJALMA PIRES THÉO, caricaturista de renombre, colaborador del *Jornal do Brasil* (1922), *O Malho* (1923-1954), *O Globo* (1925-1935), *Careta* (1926-1930/ 1936-1943), *Vamos Ler?* (1936). Sus caricaturas adornaron varias veces las portadas de la revista *Careta*, siendo Vargas su personaje preferido del ámbito político; ver LIMA, H., *op. cit.*, Vol. IV, pp. 1388, 1394 y 1397.
3. *Idem.*, p. 1400.
4. ALFREDO STORNI, satirista nacido en Santa Maria do Livramento (RS), colaboró con las revistas *O Malho* (1907), *Filhote* (1903), *O Quixote* y *Careta* (1922-1936), actuando al lado de K. Lixto, Raul Julio Machado y J. Carlos. Por el contrato con *O Malho*, firmó también con el seudónimo "Bluff". Storni fijó ciertos estigmas fisonómicos que se transformaron en marca registrada de sus dibujos.
5. SILVA, M., *op. cit.*
6. Sobre este tema tratamos en nuestro artículo, "O Universo simbólico da Era Vargas: fascínio e sedução de uma ditadura", presentado durante el *Encuentro Internacional de los Investigadores Latinoamericanos* — ADHILAC, en la Universidad de São Paulo, 1990.
7. Caricatura "Lerroux, queimando as mãos pela direita", en la revista *España Republicana*, Porto Alegre, junio, 1934.
8. Caricatura "Lerroux e a España Republicana", en la revista *España Republicana*, junio, 1934, p. 8.
9. Caricatura "Muertos para la República". *Idem.*, mayo, 1934, portada.
10. *Idem.*, agosto, 1933, p. 8.
11. Revista *Careta* (1473), septiembre, 1936, portada.
12. *Idem.* (1491), enero, 1937, p. 26.
13. *Idem.* (1454), mayo, 1936, p. 28.
14. *Idem.* (1456), mayo, 1936, portada.
15. *Idem.* (1482), noviembre, 1936, p. 38.
16. CARNEIRO, M. L. T., *O anti-semitismo na Era Vargas: fantasmas de uma geração (1930-1945)*, São Paulo, Brasiliense, 1988.
17. *Idem.*
18. Revista *Careta* (1463), septiembre, 1936, p. 23; (1482), noviembre, 1936, p. 31.
19. SILVA, M., *op. cit.*
20. Revista *Careta* (1471), agosto, 1936.
21. *Idem.* (1461), junio, 1936, p. 15.
22. *Arte no Brasil*, São Paulo, Abril Cultural, fasc. 47, p. 956.