

Impresos bajo fuego. Caricaturas e ilustraciones en la prensa antifascista porteña (1940-1941)

Marcela Gené

En: Gené, Marcela y Malosetti Costa, Laura (comp.) *Impresiones porteñas. Imágenes y palabras en la historia cultural de Buenos Aires. Buenos Aires, Edhasa, 2008. pp. 265-292.*

Mayo de 1940. Las tropas del Eje invadían París, y un mes más tarde la inevitable capitulación con los invasores dejaba a Francia partida en dos. La prensa informaba día a día sobre el desarrollo de la *blitzkrieg* y cada avance de los ejércitos nazis, cada batalla librada, cada población cautiva del “enemigo” sensibilizaban a la opinión pública, mayoritariamente inclinada en favor de las naciones aliadas.

En las páginas de los diarios de gran tirada así en como en diversas publicaciones político-culturales aparecidas por entonces, el pulso de las noticias se ritmaba con la presencia de fotografías, viñetas satíricas, chistes gráficos, e historietas: frente a la tragedia que envolvía al mundo, el humor operaba como una suerte de catarsis, impactando en los lectores como los proyectiles disparados más allá del Atlántico. Las figuras del conflicto -Hitler, Mussolini, Franco- asumían las múltiples fisonomías que los dibujantes decidían imponerles, atacando sus flancos más vulnerables y exponiendo su miseria moral; otros intentaban traducir mediante sus dibujos los alcances del drama, demorándose en los rostros de las víctimas, transformados en sufrientes máscaras¹. Finalmente, otras caricaturas, funestas, perturbadoras, celebraban en un tono pretendidamente jocoso la gesta nazi y la política de deportaciones masivas de judíos hacia los campos de concentración².

Este intenso cruce de imágenes impresas en tiempos de guerra, revela las proyecciones del conflicto fascismo-antifascismo que, instalado a nivel internacional desde el ascenso

¹ Es el caso de Manuel Kantor, dibujante de los diarios de filiación comunista *El Diario y Orientación*. Sus dibujos fueron reunidos en el volumen *De Munich a Nüremberg*, Buenos Aires, Talleres gráficos “The Standard publishing Co.”, 1946.

² Me refiero a las revistas de derecha y nacionalistas como *Crisol*, *Bandera Argentina*, *La Maroma*, *El Pampero* y *Clarínada*. *Revista mensual de propaganda argentina y contrapropaganda roja*, publicada entre 1937 y 1945, que reproducía feroces caricaturas antisemitas. Sobre el tema, véase Marcela Gené, “Un estereotipo de la violencia. Caricaturas de judíos en la prensa de Buenos Aires (1930-1940)” en *Argentina durante la Shoá*, Índice. Revista de Ciencias Sociales, No.25, DAIA/ CES, noviembre de 2007.

del hitlerismo y reactivado por la Guerra Civil española, se afincaba también en la Argentina: el enfrentamiento entre sectores simpatizantes del Eje y las filas crecientes de la militancia antifascista se dirimió principalmente en el dominio de lo impreso y las publicaciones aparecidas hacia fines de la década se inscriben dentro de la extensa genealogía de empresas editoriales similares- de ambos signos ideológicos- que podría trazarse desde comienzos de los años 30. Ciertamente, a lo largo de 1940 la prensa antifascista³ no cesó de expandirse: en marzo apareció *Argentina Libre*, seguida en agosto por *Italia Libre* y un mes más tarde, *Alerta!*.

Más allá de las semejanzas formales, como el diseño y la diagramación, y el perfil de los artículos, entre los periódicos *Argentina Libre*, *Italia Libre* y *Alerta!*, hay una zona compartida ya que ellos participan los mismos dibujantes. Este equipo mancomunado confirió unidad al conjunto de la prensa antifascista, al punto de que el reconocimiento de los trazos propios a cada uno de estos artistas, no sólo anticipaba sintéticamente el estado de la situación día a día sino que operaba como un refuerzo constante de identidad ideológica, cualquiera fuera el medio consultado.

Clement Moreau, Héctor Bernabé (Carybé), Pedro Olmos, Toño Salazar, Roberto Gómez y tantos otros, fueron los creadores de un intenso discurso visual antifascista, poderosas iconografías capaces de perdurar en la memoria colectiva fuera del tiempo que motivó su creación. En las páginas de la prensa, estas imágenes, a la par de las notas periodísticas, exhortaron a la lucha por la libertad. Recorrer estas producciones y examinar la trayectoria de sus artífices es el propósito principal de este artículo, a la vez que apunta a desentrañar las redes que articularon, también desde el ángulo de la gráfica, la llamada “internacional del espíritu”⁴.

De La Revue Argentine a Argentina Libre

La aparición del primer número de *Argentina Libre*, el 7 de marzo de 1940 se inscribe en el marco de la compleja coyuntura política que por entonces atravesaba el país. La posición neutral sostenida por el gobierno desde el inicio del conflicto bélico, entendida

³ Se denomina en general “prensa antifascista” al conjunto de publicaciones opositoras a las políticas del Eje, más allá de sus distinciones entre “nazis” y “fascistas”. Del mismo modo, “antifascismo” es un término inclusivo para los enemigos de los totalitarismos.

⁴ Ricardo Pasolini, “La internacional del espíritu” en Marcela García Sebastián (edit.), *Fascismo y antifascismo. Peronismo y antiperonismo. Conflictos políticos e ideológicos en la Argentina (1930-1955)*, Madrid, Biblioteca Iberoamericana, 2006, pp. 43-76.

como un silencioso apoyo a los regímenes totalitarios, profundizó las tensiones con la oposición, representada por radicales, socialistas y demócrata-progresistas, partidarios del urgente pronunciamiento en favor de las naciones aliadas. La transición de la presidencia de Ortiz a la de su vicepresidente Ramón Castillo disipaba toda posible esperanza de flexibilización en materia de política exterior. No sólo Castillo ratificaba la postura inicial sino que la implementación de medidas definidas como antidemocráticas en el fuero interno, se percibían como un jalón más en el proceso de creciente “fascistización” de la política argentina iniciado a mediados de la década del treinta, alentando en consecuencia la organización de nuevas asociaciones antifascistas⁵. Si, según observa Ricardo Pasolini, estas expresiones estaban presentes desde los años veinte entre inmigrantes de origen italiano vinculados a partidos de izquierda, es a partir de los 30 que el antifascismo se constituye como tal en la Argentina. Con el estallido de la Guerra Civil Española comenzaron a formarse grupos de solidaridad con los republicanos, muchos exiliados en Buenos Aires y rápidamente integrados a los medios intelectuales y artísticos, consolidándose un sólido núcleo de resistencia cultural frente a la barbarie totalitaria. La AIAPE fue desde 1935 uno de los bastiones en la batalla por la “defensa de la cultura” concretada, entre otras acciones, a través de la edición de la revista *Unidad. Por la defensa de la cultura*, uno de los más importantes vehículos del ideario antifascista de la época⁶. La guerra agudizó la situación, impulsando la creación de nuevas organizaciones pro-aliadas como *Acción Argentina*, nacida casi al mismo tiempo que *Argentina Libre*, y que en la práctica funcionó como su órgano de difusión. La iniciativa de crear *Argentina Libre* se debió a Octavio González Roura. Este abogado y periodista, corresponsal del diario *Crítica* en París ya había fundado en esa ciudad *La Revue Argentine*, una revista de cultura argentina que, bajo el seudónimo de Edmond de Narval, dirigió entre 1934 y 1939⁷. De regreso al país, el cargo de director

⁵ Ricardo Pasolini, *ob.cit.*

⁶ Sobre las revistas político-culturales en los años 30, véase el artículo de Diana Wechsler “*Miradas nómades. Emigrantes y exiliados en la construcción de imágenes para la gráfica antifascista. (1936-1939)*” en este volumen, y Sylvia Safta, “Entre la cultura y la política: los escritores de izquierda” en Alejandro Cattaruzza (direc.) *Crisis económica, avance del estado e incertidumbre política (1930-1943)*, Nueva Historia Argentina, Tomo VII, Buenos Aires, Sudamericana, 2001.

⁷ El objetivo de *La Revue Argentine* era el de “ser una tribuna intelectual y literaria de la Argentina en Francia” y “hacer conocer, de modo regular, la obra de los más jóvenes escritores argentinos”. Para González Roura, la mejor propaganda del país era a través de su cultura y no “deslumbrar con las cifras anuales de las cosechas de trigo”. No tuvo subvenciones de ninguna índole y fue financiada por el propio fundador gracias a la fortuna amasada con el exitoso establecimiento “Société des Laboratoires Gomina Argentine” que Roura creó en París en la década del 30. La gomina fue infaltable en las cabezas de los parisinos más sofisticados, justamente cuando el tango hacía furor, cuestión que no trajo más que prosperidad para Roura y su revista. Diana Quattrochi-Woisson, “Francofilia y afirmación de la

de la Dirección Nacional de Turismo bajo el gobierno de Castillo, que desempeñó hasta el golpe del 43, no parecía contradecirse con su militancia en las filas de *Acción Argentina*, preámbulo del fallido intento de organización de la Unión Democrática en 1942⁸. La experiencia de haber mantenido a *La Revue Argentine* en el mercado durante cinco años, financiada por él mismo gracias a la fortuna amasada con su exitoso establecimiento “Société des Laboratoires Gomina Argentine”⁹, impulsó a Roura a encarar a su regreso una nueva empresa editorial que expresara la lucha contra el avance del totalitarismo en el plano internacional y a la vez movilizara la crítica de la opinión pública respecto de los gobiernos de la Concordancia¹⁰. El antifascismo recobraba fuerzas frente a las condiciones que imponía el presente y tanto la aparición de *Argentina Libre* como *Italia Libre, Alerta!* y la organización de “Acción Argentina” fueron irradiaciones del mismo fenómeno. Aunque en general se ha considerado a *La Revue Argentine* el antecedente y modelo de *Argentina Libre*, pocos son los lazos que unen a estas publicaciones, fuera de su común promotor.

En tiempos recientes, y en coincidencia con la renovación historiográfica que ha centrado su investigación en las revistas culturales¹¹, diversos trabajos se consagraron al análisis de *Argentina Libre* desde perspectivas que han priorizado su gravitación en la política argentina del período. Entre ellos, el de Jorge Nállim examina *Argentina Libre* a lo largo de sus dos épocas – 1940-43 y 1946-49, además del interregno de ...*Antinazi*

Argentina: Los itinerarios accidentados de *La Revue Argentine* (1934-1945)” en Diana Quattrochi-Woisson y Noemí Girbal de Blacha (direct.), *Cuando opinar es actuar. Revistas argentinas del siglo XX*, Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, 1999.

⁸Jorge Nállim, “Del antifascismo al antiperonismo: *Argentina Libre* y ...*Antinazi* y el surgimiento del antiperonismo político e intelectual” en Marcela García Sebastiani, (ed.), *ob.cit.*, pp. 77-105.

⁹ Creada por González Roura en París en los años treinta, la “Société des Laboratoires Gomina Argentine” trajo una gran prosperidad para el empresario y le permitió sostener *La Revue Argentine* sin subvención alguna. La gomina fue infaltable en las cabezas de los parisinos más sofisticados, justamente cuando el tango hacía furor en Europa. Diana Quattrochi-Woisson, “Francofilia y afirmación de la Argentina: Los itinerarios accidentados de *La Revue Argentine* (1934-1945)” en Diana Quattrochi-Woisson y Noemí Girbal de Blacha (direct.), *Cuando opinar es actuar. Revistas argentinas del siglo XX*, Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, 1999.

¹⁰ Andrés Bisso, “La recepción de la tradición liberal por parte del antifascismo argentino”, Estudios interdisciplinarios de América Latina y el Caribe, Tel Aviv, 2001. Véase del mismo autor, *Acción Argentina. Un antifascismo nacional en tiempos de guerra mundial*, Buenos Aires, Prometeo libros, 2005.

¹¹ A la obra pionera de Héctor Lafleur, Sergio Provenzano y Fernando Alonso, *Las revistas literarias argentinas (1893,1967)*, Buenos Aires, El 8vo. Loco, 2006, se sumaron los cuatro volúmenes de Washington Pereira, *La Prensa Literaria Argentina (1890-1974)*, Buenos Aires, Librería Colonial, 1993; Alejandro Eujanián, *Historia de las revistas argentinas(1900-1950)*, Buenos Aires, Asociación Argentina de Editores de Revistas, 1999, y Saúl Sosnowsky, *La cultura de un siglo: América en sus revistas*, Madrid, Alianza, 1999.

en 1945-46- en un análisis que revela en qué medida estos semanarios constituyeron un “espacio de oposición democrática y liberal al gobierno nacional dominado por los grupos conservadores”, y en una perspectiva más amplia, abonaron al “ el proceso de construcción de la oposición intelectual y política al Peronismo” en el lapso 1940 y 1946¹². En la primera parte de su artículo, Nállim presenta las diversas líneas políticas e intelectuales, las instituciones culturales y empresas editoriales que confluyeron en *Argentina Libre*, evidenciando el amplio rango de ideologías nucleadas bajo el objetivo común de la defensa de la democracia y el apoyo a la causa aliada¹³.

Por su parte, Isabel Plante aborda en particular el análisis de la Sección de Artes Plásticas de *Argentina Libre*, dirigida por Jorge Romero Brest y con frecuentes participaciones de Julio Payró, ambos profesores del Colegio Libre de Estudios Superiores, al igual que José Luis Romero y Francisco Romero¹⁴. La revisión de los artículos de Romero Brest en los tres años que participó en *Argentina Libre*, que la autora interpreta en forma paralela con aquellos publicados en otros medios, muestra la posición asumida por el crítico en la fase inicial de su trayectoria, tanto en el aspecto político – su clara inscripción en las filas antifascistas- como en el estético – su defensa del arte moderno y de la autonomía artística. No obstante, Romero Brest debió morigerar su discurso modernizador para consagrarse al comentario de artistas que trataban temáticas sociales, dadas las características del medio en que se expresaba. Su peculiar admiración por el grabador Clement Moreau, uno de los dibujantes de *Argentina Libre*, se manifestó en los cuatro artículos que le dedica en 1941, que se suman a los publicados en *La Vanguardia*.

Romero Brest subraya en Moreau las dotes de un artista que supera al dibujante político, una interpretación totalmente opuesta a la concepción que el grabador tenía respecto de sí mismo y de su trabajo, como veremos. En rigor, desde las críticas de Romero Brest en los 40, las lecturas de su obra se afincaron casi siempre en el terreno del grabado y las numerosas menciones a su labor gráfica acaso superan el inventario de personajes o la

¹² Jorge Nállim, *ob.cit.*

¹³ *Argentina Libre* convocó a miembros de la UCR, el Partido Socialista, el Demócrata Progresista, de las revistas *Sur*, *Nosotros*, *Orden Cristiano*, de la Sociedad Argentina de Escritores y del Colegio Libre de Estudios Superiores. Nállim, *ob.cit.*, pp.82-83.

¹⁴ Isabel Plante, "El fuego universal de la libertad" que avivó las críticas de Jorge Romero Brest en la revista antifascista *Argentina Libre* (1940-1943)". IX Jornadas Interescuelas y Departamentos de Historia, Córdoba, setiembre de 2003, editado en CD. Algunos de los artículos de Romero Brest sobre Moreau publicados en *Argentina Libre* fueron reunidos en el libro *Pintores y grabadores rioplatenses*, Buenos Aires, Argos, 1951.

profusa adjetivación en torno de los temas que trata. En un sentido similar se ha considerado la obra de Carybé (Héctor Bernabó) y si bien su temprana radicación en San Salvador de Bahía lo alejó para siempre del campo artístico porteño, el volumen de ilustraciones realizadas para distintas editoriales y medios periodísticos aún reclama un merecido estudio.

De los otros dos caricaturistas de *Argentina Libre*, Toño Salazar y Pedro Olmos,- salvadoreño el primero, chileno el segundo-, poco se ha dicho fuera de las referencias a las “caricaturas antifascistas” consideradas como un conjunto homogéneo y sin matices. Salazar, Moreau, Olmos y Carybé compartieron el espacio gráfico de *Argentina Libre* solamente en los primeros números, y posteriormente Olmos y Carybé participaron de manera esporádica. No obstante, el equipo estaba lejos de desarticularse: de algún modo permanecieron unidos, no sólo por la amistad personal que mantenían algunos de ellos, sino por su reencuentro en otras páginas de la poderosa red de la prensa antifascista.

Caricaturistas y caricaturas

Las caricaturas de Toño Salazar y Clement Moreau ocuparon alternadamente la primera plana de *Argentina Libre*, asestando desde el vamos un golpe certero al ojo del lector antes de comenzar la lectura de los artículos. Un sitio preferencial que ambos habían conquistado a fuerza de sus convicciones democráticas y el bien ganado prestigio en trayectorias que, aunque no muy extensas, cimentaron en base a sus personales y diferentes estilos.

El alemán Moreau y el salvadoreño Salazar llegaron a Buenos Aires en 1935. El primero, huyendo de la persecución nazi; el segundo, recalando después de varios viajes, en busca de posibilidades para su arte en un país que intuía promisorio. Juntos e individualmente, su labor gráfica se constituyó en cabal referencia del arte político en los medios impresos.

Carl Meffert o Clement Moreau - como debió cambiar su nombre en Europa conservando las iniciales-, se había formado en la técnica del grabado con Käthe Kollwitz en el Berlín de los años veinte donde también frecuentó a Heartfield, Grosz y Vogeler, y en su paso por París en 1930, tuvo la ocasión de conocer al grabador belga de filiación anarquista Frans Masereel. El ascenso de Hitler y el clima de creciente intolerancia hacia el comunismo y la izquierda obligó a Moreau, militante comunista, a asilarse en Zurich desde donde partió hacia Buenos Aires.

En el seno de la colectividad alemana en la Argentina, el sitio de referencia natural en la lógica del recién llegado, se evidenciaban los signos de una gradual polarización entre sectores defensores del nacionalsocialismo, cercanos al influyente embajador del Reich desde 1933 y del periódico *Deustches La Plata Zeitung*, y las agrupaciones antinazis constituidas por refugiados germano-parlantes de diversas extracciones políticas y religiosas, cuyo portavoz fue el diario *Argentinisches Tageblatt*. Fundado por el liberal y humanista suizo Johann J. Alemann a fines del siglo XIX, era dirigido en los años treinta por su nieto Ernesto, uno de los más enérgicos agentes del frente antinazi.

Además de la dirección del diario, implacable tribuna de denuncia de los excesos del régimen, su acción se desplegó en la creación de escuelas como el Instituto Pestalozzi en 1934, que se suma al Cangallo Schule, fundado el año anterior por la colonia suiza. Estos establecimientos tuvieron como objetivo poner freno a la infiltración nazi en la educación de la colectividad— como se llevaba a cabo en la Goethe Schule— a través de la promoción de contenidos escolares basados en las ideas de democracia y libertad, y fueron asimismo los ámbitos de contención de maestros y profesores exiliados de Alemania¹⁵. Con el apoyo de Alemann, Moreau se incorporó a ambas escuelas como maestro de dibujo, alternando el trabajo con la realización de caricaturas para *Argentinisches Tagleblatt*, en el que participó hasta 1945.

La solidaridad con los exiliados fue clave en las agrupaciones antifascistas. Espacios de convergencias ideológicas y afectivas, como las define Pasolini, propiciaron la integración de hombres y mujeres provenientes de diferentes metrópolis a un medio que, en algunos casos, les era ajeno en su lengua y en su paisaje. Unidos por la militancia y el trabajo común pudieron sobrellevar las angustias del desarraigo y la nostalgia de su tierra, y los lazos de amistad fueron invaluable sostén frente a la soledad y la ausencia de familia¹⁶. Además de su esposa, también exiliada, el núcleo de relaciones cercanas de Moreau lo conformaban Ernesto Alemann y la fotógrafa alemana Grete Stern, con quienes compartía ideas e idioma. Su inmediata adhesión a la AIAPE amplió su círculo de amistades con artistas y escritores, comprometidos en la batalla a la vez estética y política que la asociación libraba a través de acciones culturales y la edición de *Unidad*, que reprodujo los grabados más intensos y logrados de los realizados por Moreau. En 1937, participó conjuntamente con Ernesto Alemann en la

¹⁵ Sobre el tema véase el exhaustivo artículo de Germán Friedmann, “Alemanes antinazis y política argentina. La conformación de una identidad colectiva” en www.historiapolitica.com

¹⁶ Diana Wechsler, “Clement Moreau y Grete Stern” en *Argentina durante la Shoá*, Índice. Revista de Ciencias Sociales, No.25, DAIA/ CES, noviembre de 2007.

fundación de “La otra Alemania”, un nuevo espacio de oposición al nacionalsocialismo dentro de la comunidad alemana. Integrado por exiliados alemanes y austriacos pertenecientes a fuerzas de izquierda, llevaron a cabo acciones de ayuda económica e inserción laboral para los refugiados políticos y para los miembros de la colectividad residentes en la Argentina, así como actividades culturales en la tradición del socialismo alemán¹⁷.

La institución editaba semanalmente un pequeño diario, también llamado *La otra Alemania*, impreso en los talleres de *Argentinisches Tageblatt*, que pronto fue reemplazado por una edición mensual dirigida por August Siemsen, con ilustraciones de Moreau, que llegó a ser la más importante publicación realizada por emigrados alemanes en Latinoamérica.

Ese mismo año, el grabador y dibujante realiza la primera de sus dos grandes series, “Mein Kampf”, una biografía ilustrada de Hitler y entre 1937 y el siguiente inicia la segunda, llamada originariamente “La comedia humana” y posteriormente corregida como “Noche sobre Alemania- Mein Kampf- Segunda parte”. Estas dos tiras, que bien podrían denominarse “novelas gráficas” aún cuando fueron acompañadas por textos, encarnan la producción más destacada de Moreau, en razón de los significados personales que el artista les atribuía. Concebidas de manera autónoma, como un ejercicio que lo enfrentaba con su pasado, como un modo de conjurarlo, Moreau decidió publicarlos en *Argentinisches Tageblatt* donde cumplirían la pedagógica función de revelar a la comunidad de lectores el perfil de quien para el artista era el más peligroso de los alienados con el máximo de poder. En 1940, ambas series se reeditan en *Argentina Libre* con pocas variantes.

* * * * *

Toño Salazar también llegó en 1935 proveniente de México, guiado por su naturaleza aventurera y la curiosidad de conocer la tierra que un proyecto de expedición fracasado le negó¹⁸. Sin embargo, Salazar no era desconocido en Buenos Aires. Desde 1926

¹⁷ Germán Friedmann, “ ‘La otra Alemania’ y las identidades judeoalemanas”, Primeras jornadas de Estudio sobre compromiso militante y participación política, Olavarría, junio de 2007, en <http://www.unsam.edu.ar>

¹⁸ El proyecto llamado “Expedición México-Buenos Aires” proponía realizar investigaciones etnológicas, sociales, geográficas y artísticas en toda Hispanoamérica para darlas a conocer en Europa. Dirigido por el argentino Brandán Caraffa, el equipo estaba integrado por el arquitecto Federico Álvarez de Toledo, el camarógrafo Bernard de Colmont, Alejo Carpentier, Henri Cartier-Bresson y Toño Salazar, entre otros.

enviaba regularmente a *La Razón* sus retratos de políticos europeos cuando por entonces también dibujaba allí el caricaturista español Luis Bagaría, el máximo referente del género para Salazar, aunque nunca llegaron a conocerse personalmente. Fue Enrique Gómez Carrillo, el diplomático y escritor modernista guatemalteco, quien lo invitó a participar en el diario *La Razón*, del cual era representante en Europa¹⁹. Gómez Carrillo y Salazar se conocieron durante la primera estadía del salvadoreño en París en 1923, y adonde regresaría en 1931. Desde que dejó su tierra para instalarse en México, a los 17 años, Salazar no cesó de viajar: Berlín, París, Nueva York, nuevamente París, fueron los puntos de un itinerario que lo nutrió de experiencias de vida y durante el cual completó su aprendizaje artístico. En Montparnasse, en plena atmósfera *déco*, Salazar se rodeó de artistas y escritores de todas nacionalidades: Miguel Covarrubias y el español Benito, Foujita y André Salmon, Alfonso Reyes y Rafael Alberti, Eduardo Guibourg y Conrado Nalé Roxlo, Alejandro Sirio y el Vizconde de Lascano Tegui. Oliverio Girondo y Norah Lange fueron sus amigos más cercanos. Vinculado a la intelectualidad latinoamericana y a los artistas y críticos promotores del arte moderno, como Picasso y André Salmon, Salazar atraviesa un momento de replanteos estéticos influido por la poética surrealista. Al llegar a París, su estilo, basado en la utilización de la línea como elemento compositivo excluyente, estaba plenamente consolidado. Autodidacta, su arte “lineal” había nacido de la observación de los motivos ornamentales de las cerámicas precolombinas que lo cautivaron en su infancia en Guatemala, y luego en el Museo Arqueológico de México, donde trabajó en los años posrevolucionarios en cercanía con los entonces jóvenes muralistas²⁰. En su opinión, el arte de los mayas sintonizaba a la perfección con la síntesis y depuración formal del arte moderno, mientras que el clima surrealista lo animaba a la fantasía y a expresarse con mayor libertad.

Salazar concibe a sus criaturas en medio de extraños escenarios que resuelve con notaciones sintéticas: poetas volando entre nubes, inmóviles en minúsculas islas donde a veces un volcán evocaba su tierra natal o, en otros casos, aludía al presente de guerra y

Con apoyo del estado de México y material filmico provisto por Gaumont, la expedición estaba planeada para dos años, comenzando en México para culminar en Tierra del Fuego. Debido al cambio de gobierno en México, con la asunción de Cárdenas, el proyecto quedó en la nada. No obstante, significó el comienzo de una gran amistad entre Salazar y Cartier-Bresson. Miguel Huevo Mixto, “Toño Salazar, un lápiz del siglo XX” en www.jornada.unam.mx/2005

¹⁹ Gómez Carrillo fue también Cónsul argentino en Niza, designado por Hipólito Irigoyen en los años veinte.

²⁰ Tuno Alvarenga, “Toño Salazar. Entrevista en El Salvador” en Omar Borré, *Toño Salazar*, Buenos Aires, Tres Tiempos, 1986.

desolación a través de algún detalle de un paisaje yermo. La esencia de sus caricaturas residía en subrayar un rasgo sobresaliente del retratado, físico o gestual, apelando a menudo a la sinécdoque, pero superando el comentario anatómico para revelar su poética y su personalidad. La interrupción de la línea de contorno, generalmente continua, forma parte de los nuevos recursos expresivos que Salazar incorpora a sus dibujos, un renovador aporte al género de la caricatura que se conjuga con la participación en el contra salón organizado por el ala vanguardista desde 1920, en oposición al conservador *Salon de la Caricature* de París²¹.

González Roura, frecuentador de la *bohème* de Montparnasse, lo convenció de viajar a la Argentina, y cuando la expedición mexicana se frustró en 1935, Salazar tomó la decisión. Se alejaba de Europa dejando el volumen de caricaturas de artistas y escritores *Les monstres de la lyre latinoaméricaine*, con prólogo de Kees Van Dongen²².

Anclados en Buenos Aires

Los círculos que acogieron al exiliado alemán y al viajero salvadoreño en Argentina fueron muy diferentes. Moreau se vinculó desde un principio con sectores antifascistas de la colectividad alemana, a través de los cuales pudo desarrollar acciones políticas. Salazar, sin pertenencia partidaria concreta pero alineado con las filas pro-aliadas cuando se declaró la guerra, reencontró en Buenos Aires a sus viejos amigos Oliverio Gironde y Norah Lange, en cuyas tertulias, así como en las de Botana, conoció al firmamento de la intelectualidad porteña de los 30: Pettoruti, Spilimbergo, Rojas Paz, Basaldua, el crítico Julio Rinaldini y varios de los miembros de *Martín Fierro*. Tanto uno como otro pronto se incorporaron como dibujantes a diversos medios de prensa. Además de *Argentinisches Tageblatt* y *La otra Alemania*, Moreau trabajó para *La Vanguardia* y las revistas *Nervio* y *Tribuna democrática*, como también para otros impresos de circulación más limitada. Salazar se desempeñó como ilustrador en *Mundo Argentino*, *El Hogar* y en otras editoriales, y exhibió parte de estas obras en una exposición colectiva en Amigos del Arte en diciembre de 1939, en la que también expusieron Horacio Butler, Juan Ballester Peña y Antonio Berni²³.

²¹ Salazar participa en el *Salon de l'araignée* en 1925 con André Salmon y el dibujante Gus Boffa, seudónimo de Gustave Blanchot.

²² León Pacheco, "Tono Salazar, monstruo de la caricatura" en Omar Borré, *ob.cit.*

²³ Oscar Pécora y Ulises Barranco, *Anuario Plástica 1939*, Buenos Aires, Talleres gráficos Iglesias & Matera, 1939.

Ambos integraron el nutrido *staff* de *Crítica*, que siempre mantuvo una actitud solidaria con los exiliados, particularmente con los españoles, como fue el caso del dibujante republicano Roberto Gómez. En 1940, Salazar y Moreau volverán a encontrarse en *Argentina Libre*, junto a Carybé y el chileno Pedro Olmos. Este equipo, al que se suman Gómez, Fernando Cao y Tristán, provenientes de *La Vanguardia*, ilustran el periódico *Alerta!* que en 1940 iniciaba su segunda época²⁴.

Aunque, como hemos mencionado, se ha considerado a *La Revue Argentine* como el modelo de *Argentina Libre*, en la práctica resultaron productos muy diferentes entre sí. La primera tenía formato de revista, tapas a color y una impresión de alta calidad, acorde con la inversión económica realizada por González Roura; *Argentina Libre* era de formato tabloide, y en papel de diario. Ambas difieren tanto por las características de los contenidos como en sus aspectos formales y tales diferencias pueden resultar elocuentes acerca de los públicos a los que se dirigen.

Sin embargo, la modesta materialidad de *Argentina Libre* se compensaba con las profusas caricaturas e ilustraciones en blanco y negro, que no podían faltar tratándose de un periódico de carácter político. La larga tradición que vincula a la caricatura con el mundo de la política es bien conocida²⁵. Ya desde la portada, la imagen funcionaba como un apelativo visual y las demás, dispuestas en el interior, pausaban la lectura de artículos fuertemente argumentativos. Si bien la sección de artes plásticas o las notas sobre el panorama cultural nacional e internacional aportaban algún matiz, primaban aquéllas de tono crítico y de denuncia. De lo que no cabe duda es que se comenzara por mirar las imágenes antes de acometer la lectura. ¿Cómo no imaginar el desasosiego que pudo haber experimentado el lector al enfrentar en la primera página la imagen de un Hitler que, transformado en un tanque monstruoso arrasa París o, como un espectro vociferante, merodea en torno al cadáver de una niña?²⁶. ¿O la sonrisa ante el ridículo *duetto* Hitler-Mussolini que Salazar solía presentar como si de un par de cómicos se tratara?

²⁴ *Alerta! Contra el fascismo y el antisemitismo* apareció en 1935 y en 1937 pasó a llamarse *Alerta! Contra el antisemitismo*. En 1940 reaparece como *Alerta! Órgano de Acción Argentina*, recomenzando su numeración desde 1. Catálogo de microfilms de CEDINCI (Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas en la Argentina) Publicaciones políticas y culturales argentinas (1900-1986).

²⁵ Sobre el tema en la Argentina véase Laura Malosetti Costa, “Don Quijote en Buenos Aires. Migraciones del humor y la política” en V Jornadas de Estudios e Investigaciones, Instituto de Teoría e Historia del arte “Julio E. Payró”, Buenos Aires, 2002.

²⁶ *Argentina Libre*, No. 16, 20 de junio de 1940; No. 17, 27 de junio de 1940.

Las imágenes de Salazar y Moreau son tan diferentes en estilo como en el sentido que imponen a las escenas. Allí donde el primero tiende a aligerar, con procedimientos clásicos del humor gráfico, la gravedad de las circunstancias, el segundo despliega, en clave expresionista, la dimensión de la tragedia. Así, el comentario sobre el curso de la guerra cobraba protagonismo en la portada a través de sus lápices incisivos, a pesar del espacio reducido de la noticia en comparación con las numerosas notas de opinión que caracterizaban a *Argentina Libre*. Carybé y Pedro Olmos solían intervenir en las páginas interiores, con ilustraciones de cuentos breves, o de artículos sobre diversos temas tales como la situación de las comunidades indígenas en el interior del país. Lejos del tono jocoso de los dibujos que realizaba entonces para *Patoruzú*, - y del de sus colegas de *Argentina Libre*-, Carybé compone estampas de la cosecha de algodón en el Chaco, de la tala de bosques, o escenas típicas de familias de coyas de la Puna, en clave realista, similares a las pedagógicas imágenes que la revista *Billiken* difundía en la época. Menos frecuente fue la participación de Pedro Olmos. Este pintor y dibujante chileno, que llegó a Buenos Aires en 1938 en busca de mejores condiciones laborales, permaneció veinte años trabajando para distintas editoriales y llevó a cabo algunos proyectos murales. Sus dotes de ilustrador se manifiestan en las imágenes realizadas para el periódico, trazadas sobre un aspecto central del artículo que le sirve de referencia.

En su primer número, *Argentina Libre* incorpora por única vez viñetas de humoristas extranjeros, práctica que fue muy común en los principales diarios del país hacia los años veinte²⁷. En este caso, como corresponde al espíritu de su fundador, provienen del diario francés ilustrado *Le Petit Parisien*²⁸. Entre ellas, llama la atención un sintético y archimboldesco rostro de Hitler trazado en base a la hoz y el martillo comunista, en alusión al pacto de no agresión entre el Reich y la URSS firmado en 1939. Pero la estrella de la página es la escena en la que Hitler en uniforme militar, del que asoman orejas y cola de zorro, persigue a balazos a unos niñitos que personifican a los países de Europa. La viñeta lleva la firma de Kem, seudónimo de Kimon Evan Marengo, renombrado dibujante de origen egipcio e inglés por adopción que produjo para el

²⁷ La importación de historietas se debía principalmente a la gran respuesta del público y, consecuentemente, el incremento de venta del diario. La mayoría provenían de Estados Unidos y eran traducidas al español, ya que entre 1912 y 14 el poderoso King Features Syndicate fijó las pautas de la estructuración formal de las historietas y su producción a nivel industrial, monopolizando casi todas las líneas de comercialización.

²⁸ Diario muy popular fundado en 1876 y que dejó de aparecer en 1944. Tenía un suplemento semanal profusamente ilustrado.

Ministerio de Información de Inglaterra más de tres mil caricaturas y posters de propaganda durante la Segunda Guerra, y autor de las más sarcásticas caracterizaciones del Führer y sus socios²⁹.

En adelante, conforme se va consolidando el perfil de *Argentina Libre*, la caricatura extranjera desaparece, y el *team* a cargo de la gráfica queda en manos de Carybé, Olmos, Salazar y Moreau, siendo los dos últimos los que más tiempo permanecieron en el *staff*.

Ejercicio de estilo o las cuatro formas de dibujar un dictador

De todos los actores del conflicto que desfilaron por las plumas de los dibujantes, ninguno concitó tanta atención como Hitler y huelgan las razones por las cuales el personaje ocupaba un lugar central en la mayoría de los medios de prensa del mundo. *Argentina Libre* convocó a sus artistas a participar conjuntamente en el cuarto número del 28 de marzo de 1940, con la consigna de “retratar” al líder nazi. Los cuatro dibujantes ofrecieron sus libres interpretaciones, conjugadas gráficamente en un gran recuadro en la primera página: un mismo rostro visto a través de diversas ópticas y resueltos en sus personales estilos. Estas imágenes, además de ser altamente atractivas en términos visuales, quizás constituyan una de las piezas maestras de la iconografía del antifascismo, universo que ha permanecido en sombras en virtud del carácter efímero de estas producciones.



²⁹ Valerie Holman, *Print for Victory: Book Publishing in Britain 1939-1945*, Londres, British Library Publishing Division, 2007.

Moreau, Salazar, Olmos y Carybé. Cuatro dibujantes y un mismo personaje, *Argentina Libre*, No. 4, 28 de marzo de 1940

Salazar y Olmos imprimen a sus caricaturas cierto matiz risueño a partir del juego con las peculiaridades fisonómicas del Führer, exagerándolas, como su diminuto bigote y su abundante cabello que, cuando no lo fijaba con severidad, caía libremente sobre un lado del rostro. Pero sólo en un primer vistazo. La sonrisa desaparece al advertir lo siniestro del personaje. El salvadoreño lo presenta con un rostro enjuto, en vías de transformación en calavera, como una suerte de alegoría de la muerte, y Olmos lo muestra iracundo, blandiendo la brocha de pintor –de paredes– con el mundo a sus pies, y ataviado con el triste traje rayado de los cautivos en los campos de concentración.

Carybé, en cambio, plantea una escena donde Hitler arenga a la masa de fanáticos, en el estilo de James Ensor y es probable que haya tenido en mente “La entrada de Cristo en Bruselas”, donde Cristo apenas sobresale entre una muchedumbre hecha de máscaras y esperpentos. La obra del maestro belga, tan influyente en el expresionismo de principios del siglo XX resultaba un modelo paradigmático para expresar, en otro registro, aquello que a diario captaban las fotografías de la prensa: la multitud alienada vitoreando al perturbado conductor en sus frecuentes presentaciones públicas. Sus palabras, que salen como fuego de su boca, seducen al funesto ejército de esqueletos, prolijamente alineado. Si habitualmente las producciones de Carybé para *Argentina Libre* fueron ilustraciones de notas o cuentos, este ejemplo temprano y único revela no sólo su formación artística sino también su capacidad para instar a la reflexión, apelando a su conocimiento de los movimientos de vanguardia, sobre la tragedia de la época.

Para Moreau, Hitler fue objeto de un tratamiento particular. Es probable que, como alemán perseguido por el régimen, la figura del dictador le afectara más profundamente que a sus colegas que, aún conscientes de su devastadora política, pudieron mantener cierta distancia a la hora de dibujar. Moreau proyecta en Hitler un odio visceral que expresa con diversos recursos gráficos. Pocas veces “caricaturiza” al personaje. No simplifica ni distorsiona la figura sino que compone retratos donde exalta el gesto exasperado, el ceño fruncido, y le confiere a la mirada una expresión perturbada y atemorizante³⁰. Tal es su aporte a este conjunto: una cara inflamada por la violencia y la expresión concentrada en unos ojos desorbitados mediante los cuales el artista, como atento observador, desenmascara su psicología.

³⁰ Ernst Gombrich, Ernst Kris, “The Principles of Caricature”, *British Journal of Medical Psychology*, 1938, en *The Gombrich Archive*, www.gombrich.co.uk

Protagonista de la mayoría de los dibujos realizados por Moreau, Hitler fue presentado en diversas versiones. A veces, se burlaba caracterizándolo con una larga camisa y moño volador, a la usanza del artista romántico que Hitler creía encarnar. Así, el mediocre pintor felicita la aparición de *Argentina Libre* en el número del 14 de marzo de 1940, tendiendo una mano cordial y ocultando un arma en la otra y, con el mismo ropaje, salpica arteralmente con pintura negra, como un vándalo callejero, el título del periódico inscripto en la pared en la edición del 6 de marzo del año siguiente. Pero si algo regocijaba a Moreau, era evidenciar sus megalómanas aspiraciones de conquista. La comparación con Napoleón se imponía, especialmente a partir de la ruptura del pacto entre Alemania y la URSS, y el comienzo de la campaña a Moscú, con resultados por todos conocidos.



Moreau, Napoleón y su contrafigura, *Argentina Libre* No.68, 26 de junio de 1941.

El espectro del general francés “sorprende” a su “contrafigura” -Napoleón IV, como solía llamarlo- en sus aposentos, a punto de dormir, para advertirle “yo sé lo que le digo...la campaña a Moscú conduce a Waterloo....”³¹ . Inteligentes e irónicas, las caricaturas de Moreau establecen un juego de sentido entre la imagen y el texto y en la mayoría de los casos el epígrafe es un componente imprescindible para comprender el

³¹ *Argentina Libre*, No. 68, 26 de junio de 1941, No.44, 9 de enero de 1941. Durante el gobierno de Perón, como la caricatura de un mandatario extranjero se consideraba una calumnia y era penalizada, Moreau optó por representar a Hitler a través del personaje creado por Charles Chaplin en “El Gran Dictador” (1940). La táctica para eludir la censura no le sirvió de mucho ya que durante el gobierno peronista Moreau debió exiliarse nuevamente. Michael Nungesser, “Ilustraciones y caricaturas contra la tiranía fascista. El trabajo gráfico de CM en Argentina” en *Con el lápiz..., ob.cit.*

significado total de la obra. “Deutschland über Alles” es uno de los ejemplos más claros de este mecanismo donde Hitler se lanza en picada desde el aire, a una velocidad que contradice el uso del paracaídas, para atacar el territorio. Semejante proeza se explica a partir de la primera estrofa del himno nacional alemán,- *Alemania, Alemania sobre todo/ sobre todo el mundo*- escrito treinta años antes de la unificación alemana. Si ésta originariamente expresaba el anhelo de unidad nacional, su uso entre 1933 y 1945 se asoció al Partido Nazi y su política expansionista³².

Tres números antes, otro Hitler “volador” engalanaba la portada. Esta vez, el lápiz de Salazar mostraba al Superhombre, capa al viento, capaz de arrojar una lluvia de balas con la boca, impactando sobre Europa desde alturas inimaginables³³.



Salazar, Proteger a todo el mundo, *Argentina Libre*, No.8, 25 de abril de 1940.

La hazaña sobrehumana, digna del héroe de historieta más famoso de la época pero llevada a cabo por el líder alemán, no puede menos que suscitar la risotada. ¿No era acaso ridículo ver al colérico Führer en el cuerpo de un atleta de exageradas proporciones anatómicas, y con detalles de piel en la indumentaria y en el calzado propios del hombre prehistórico, tal como solían representarlo los humoristas gráficos? Nada puede causar más gracia que la combinación de elementos disímiles e inimaginados y esa es la esencia misma de la caricatura.

Pero además, la comparación de Hitler con Superman incorporaba, para los más avezados consumidores de historietas, otros significados. La saga de Clark Kent comenzó en la revista *Action Comics* en 1938 y alcanzó rápidamente popularidad.

³² *Argentina Libre*, No. 11,16 de mayo de 1940.

³³ *Argentina Libre*, No. 8, 25 de abril de 1940.

El Reich no ahorró críticas, al punto de que el mismo Goebbels la acusaba públicamente de “creatura judía”, cuando por entonces se iniciaba la política de las deportaciones de hombres y mujeres de esa colectividad³⁴. En rigor, no fueron pocas las caricaturas difundidas en la prensa mundial que equiparaban a Hitler con el superhéroe, cuestión que al parecer lo enfurecía por un lado, y por otro aumentaba su egocentrismo al verse comparado, aunque fuera sarcásticamente, con un personaje casi indestructible. Según se ha dicho, a pesar de este sentimiento ambivalente, el Führer reunió una importante colección de sus propias caricaturas como Superman.

Il Duce. Un atleta en problemas

Si la figura de Hitler merecía un tratamiento que, aún en clave satírica, exhibiera su peligrosidad, con Mussolini los dibujantes dieron rienda suelta a la burla. El desastroso papel desempeñado por los ejércitos fascistas en las campañas a Egipto y Grecia ameritaba comentarios tan jocosos como humillantes. En este sentido, había pleno consenso entre los artistas en cuanto a la superioridad de Hitler sobre Mussolini, en base al conocimiento de la marcha de las hostilidades. La flota inglesa había jaqueado al ejército italiano, obligándolo a replegarse en Egipto y cuando Mussolini decidió atacar Grecia en octubre de 1940, el alto mando alemán intentó disuadirlo. Las consecuencias fueron catastróficas debido a la inadecuación del equipamiento militar fascista, la desorganización de las tropas y la superioridad numérica de los ingleses. En el transcurso de la llamada “guerra paralela” – como se denominó las campañas de Mussolini en África del norte y los Balcanes- Alemania debió enviar sistemáticamente apoyo a Italia, cuestión que marcó su progresiva dependencia con el Reich. “La entrada de Italia en la guerra fue más una carga para nosotros que una ayuda” manifestaba el general nazi Keitel, mientras que Churchill calificaba a Italia como “el bajo vientre del Reich”.

La figura de Mussolini conlleva la apariencia de un gigante torpe y algo ingenuo. La posibilidad de jugar con su autorrepresentación como atleta, luciendo su físico morrudo en numerosas fotografías, parecía inspirar a los dibujantes. De hecho, el italiano ofrecía más aristas para explorar que su severo colega alemán.

³⁴ Jorge Rivera, *Postales electrónicas*, Buenos Aires, Atuel, 1994.

Moreau apela recurrentemente a la representación de un cuerpo colosal que aloja una mente de pocas luces. Reconcentrado, el Duce parece reflexionar, adoptando la pose de “El pensador” de Rodin, si los barriles de nafta sobre los que está sentado alcanzarán para la guerra. Pero sin duda fue la campaña a Grecia la que proveyó a los caricaturistas de temas para disparar su artillería: como “El Discóbolo”, mostrando un cuerpo flácido al desnudo; como el héroe de Maratón, pero huyendo a la carrera del campo de batalla; o como un enorme toro de grandes cuernos, cayendo herido de muerte bajo el epígrafe “Ser fascista es vivir peligrosamente”, según sus propias palabras³⁵.



Moreau, El campeón de Maratón, *Argentina Libre*, No.37, 14 de noviembre de 1940.

A diferencia de Moreau, que persigue el efecto del ridículo por medio de la monumentalidad, Salazar opta por la pequeñez a la hora de representar al Duce. La exageración de escala en ambos casos, en uno y otro sentido, conduce a un mismo objetivo que es el de realizar una semblanza interior, psicológica, y desocultar su verdadera esencia: un hombre moralmente pequeño, vacilante, y manejado por Hitler a voluntad. La brutalidad y la tontería salta a la vista, en un caso relacionándolo con el tradicional personaje del gigante bobalicón y en otro, expresando puerilidad mediante el cuerpo diminuto de gran cabeza, apelando a un viejo tópico de la caricatura de gran vigencia en el siglo XX, como Ernst Gombrich ha señalado.

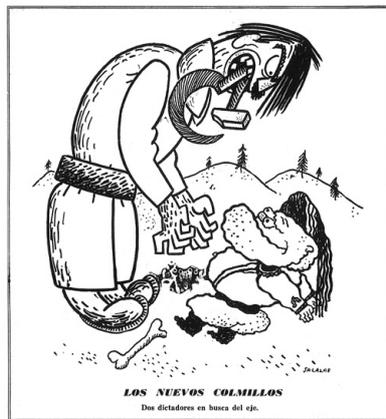
Como un niño, el Duce llora desconsoladamente cuando el Führer lo castiga en el trasero; también lloriquea cuando intenta colocar sin éxito a Italia en la torre de naipes que Hitler arma con los países de Europa, en alusión a la reunión de los líderes en Brénnero en 1940 o retrocede, atemorizado, frente a su aliado alemán que lo acecha con grandes colmillos hechos con la hoz y el martillo³⁶.

³⁵ Imágenes reproducidas el 2 de mayo, 31 de octubre, 14 de noviembre y 20 de diciembre de 1940, en ese orden.

³⁶ Estas imágenes aparecieron el 28 de noviembre de 1940, el 5 de junio de 1941 y el 21 de marzo de 1940, respectivamente.



Moreau, “Pobrecito”, *Argentina Libre*, No.39, 28 de noviembre de 1940.



Salazar, Los nuevos colmillos, *Argentina Libre*, No. 3, 21 de marzo de 1940.

Es obvio señalar que Mussolini tuvo mayor protagonismo en las páginas de *Italia Libre*, periódico antifascista de un sector de la colectividad italiana que comenzó a editarse en 1940. La iniciativa estuvo en manos de un grupo de jóvenes - Nicola Cilla, Giuseppe Parpagnola, José Cópola, César Cívitta y Gino Germani- que se separa de la Asociación Dante Alighieri para fundar “La nuova Dante”. *Italia Libre* fue su órgano de difusión, editado por Nicola Cilla, del mismo formato y diseño que *Argentina Libre* con el cual compartía, además de las ideas y los escritores, a Clement Moreau, aunque no tuvo una actuación demasiado prolongada. No obstante, su nombre bastaba para prestigiar al nuevo diario y su obra ya se había erigido por entonces en referencia del antifascismo local.

Los dibujantes estrella de *Italia Libre* fueron el español Roberto Gómez, el exiliado de la Guerra Civil que había recalado en *Crítica* a mediados de los 30 y Fernando Cozzolino, de origen italiano. Cozzolino trabajó sistemáticamente sobre el dominio del

Reich sobre Italia, mostrando siempre al Duce como un títere o un juguete mecánico, en un sentido similar al de Moreau cuando representaba a Mussolini o Franco como “altoparlantes”, grandes cabezas de cuyo interior surgía la voz de Hitler.

El de Gómez fue, desde el punto de vista gráfico, un humor sencillo y tal vez algo ingenuo, pero de una eficacia contundente. Recurría a menudo a la “animalización” de los personajes, mostrando a las potencias del Eje como caracoles, por su demora en el ataque al territorio de Gran Bretaña, donde los espera alerta el ejército inglés encarnado en un bull-dog. O cuando refiere a un igualmente retrasado Stalin – al que llamaba “Pepe”- en la conquista del “petrolescu” rumano³⁷.

La saga de Mussolini en Egipto, Grecia y Rumania es también relatada en otro de los periódicos antifascistas que vuelve a editarse en 1940, *Alerta!*, que reúne a los dibujantes de *Argentina Libre*, *Italia Libre* y aquéllos vinculados a *La Vanguardia*, Tristán y Fernando Cao.



—¡Oiga, amigo! ¡A ver cuándo deja de hacer papelones!

Roberto Gómez, Otro ya listo, *Italia Libre*, No. 14, 14 de diciembre de 1940.

El hijo del inolvidable caricaturista de Don Quijote, José María Cao, interviene en *Alerta!* con una graciosa historieta semanal donde narra las aventuras de “Los dos Napoleones”, Mussolini y Hitler, encarnados en dos gemelos petisos y regordetes, cada cual con su bicornio napoleónico, provocando con su torpeza inenarrables desastres. Por su parte Tristán, que alcanzaría la fama unos años más tarde como caricaturista de Perón, hostiga sin tregua a los líderes del Eje en sintéticos y mordaces retratos, aunque concede particular atención a Francisco Franco. El Generalísimo es presentado como Salomé, ligero de ropas, y portando en la bandeja una cabeza de mujer, que bien podría interpretarse como la “Libertad”. Lo que resulta desopilante es el poema que completa

³⁷ *Italia Libre*, No.1, 21 de agosto de 1940; No.5, 12 de octubre de 1940.

la caricatura, firmado por “Martín Cobre”, en el que resume en unas pocas líneas el estado de las cosas:

Olimpíada 1940

El asunto se ha puesto un poco serio
pues Franco tiene voluntad de imperio
y al contemplar el imperial tesoro
donde falta el oro y sobra el moro,
nos preguntamos si el germano orate
no ha engendrado tamaño disparate
en su mente caótica y quimérica.
¡Si que está bueno conquistar América!
tiemblan los hombres libres de esta tierra
si el genio del caudillo los alerta
sus ansias, su denuedo, su ambición
hacen con las del Duce digno par
pero éste tiene mucho que pensar
en Grecia hay que correr la Maratón.

Martín Cobre³⁸

Asimismo, alguna caricatura publicada en un periódico se repetía en otro similar y, en este sentido, se habría construido una red entre los medios de prensa antifascistas, donde las imágenes podían circular libremente. Este sistema de “préstamos” quizás se debiera a la fuerte demanda que tuvieron los dibujantes, teniendo en cuenta que todas las publicaciones mencionadas aparecieron en el año 1940. Si el mismo “equipo” trabajaba para todos los diarios, tal vez la solución frente a una urgencia haya sido volver a publicar algún trabajo con un ligero cambio en otro impreso que, además, no perdía vigencia³⁹. Esta práctica subraya aún más el carácter de “comunidad antifascista”, donde editores, escritores y dibujantes estaban unidos por lazos afectivos, además de los laborales, y dentro de esta hermandad todo intercambio era posible.

Historietas antifascistas

³⁸ *Alerta!*, No. 4, 5 de noviembre de 1940.

³⁹ Uno de los ejemplos hallados es la caricatura de Roberto Gómez en *Alerta!*, No. 5, el 12 de noviembre de 1940. Mientras Mussolini pega en la pared una serie de carteles de sitios turísticos – Grecia, Egipto, Mediterráneo- Hitler le pregunta cuándo va a dejar de hacer papelones. La alusión al fracaso de la campaña militar en el Mediterráneo es obvia. Esta caricatura, que lleva como título “Otro en puerta”, aparece un mes más tarde, el 14 de diciembre, en *Italia Libre*, No.14, con el nombre “Otro ya listo”.

Una característica común a estos periódicos fue la presencia de historietas que, a distancia del tono satírico de las caricaturas, abordaron temáticas serias. En *Alerta!* aparece “Los primeros en caer por la Patria”, una serie con dibujos y textos de Tristán, donde relata la gesta de la independencia en Argentina y el Uruguay. Pereyra Lucena, Artigas, San Martín o “Falucho, el soldado fiel” son algunos de los héroes artífices de la historia de América, narrada en cuadros de gran sencillez visual y literaria. En el mismo espíritu y similar resolución grafica, Pedro Olmos presenta la tira “Lautaro, un héroe de América” en esa misma publicación.



Olmos, Un héroe de América-Lautaro, *Alerta!*, No.4, 5 de noviembre de 1940

Estas producciones, no muy diferentes entre sí, tenían como objetivo mantener latente el recuerdo de los héroes de la patria, extendido a todos los hombres que lucharon en el continente, desde aquéllos que resistieron ante los españoles en tiempos de la conquista, como Lautaro, militar mapuche y notable estratega cuyo nombre dio origen a la Logia creada en Londres en el siglo XIX, o el negro Falucho, fusilado por negarse a rendir honores a la bandera realista durante la campaña sanmartiniana, circunstancia que aunque fue más una leyenda que un hecho verídico, resultaba muy adecuada como ejemplo de sacrificio por los ideales.

Estos relatos gráficos evidencian la concepción “panamericanista” sostenida en estas publicaciones: una América unida, integrada por las mismas voluntades, que en base al desarrollo que iba teniendo la guerra, reforzaba la posición aliadófila y el acercamiento a Estados Unidos, especialmente a la figura de Franklin Roosevelt, aunque la potencia todavía no había hecho formalmente su entrada en la contienda.

De muy diferente naturaleza son los grabados de Clement Moreau, “Mein Kampf” y “La comedia humana”. Como ya hemos mencionado, estas series fueron publicadas en

Argentinisches Tageblatt entre 1937 y 1938 y su reedición en *Argentina Libre* presenta ligeras variantes.

Trazada en forma de cuadros secuenciales, a la manera de las clásicas historietas, cada viñeta de “Mein Kampf” correspondía a un pasaje de la obra de Hitler, que Moreau citaba obsesivamente, señalando hasta el número de página: quiso “demostrar la evolución de Hitler con un texto auténtico”⁴⁰, trabajar sobre documentación fidedigna, para evidenciar su irracionalidad, su naturaleza brutal, su infantil narcisismo. Escenas plétóricas de detalles describen el entorno del futuro Führer desde su niñez, y atravesando todas las etapas, según el relato autobiográfico, concluye, amargamente, con su apoteosis en la última entrega el 27 de junio de 1940. El uso excluyente de la línea, a veces firme, a veces temblorosa, refuerza la calidad de una imagen descarnada acorde con la funesta narración.



Moreau, *Mein Kampf*, *Argentina Libre*, No.11, 16 de mayo de 1940.

En “La comedia humana”, que comienza a aparecer el 11 de julio, Moreau pone en marcha un dispositivo gráfico inverso, jugando básicamente con densos planos negros contra blanco. Los 200 linóleos realizados para la serie sólo se publicaron en parte, con el subtítulo “Apocalipsis” y textos del periodista Luis Baudissone. Algunas tiras se editaron en *Crítica* y *La Vanguardia* en forma paralela.

⁴⁰ Citado en el libro compilado en ocasión del funeral de Clement Moreau el 30 de diciembre de 1988. (Textos, grabaciones y entrevistas entre 1960 y 1982, Fundación Clement Moreau, Zurich) en *Con el lápiz contra el fascismo*, Goethe Institut- Fundación Banco Patricios, 1994.

“La comedia humana” es la historia contada desde la voz de las víctimas. “Quería mostrar la vida bajo la dictadura nazi” y “lo que les sucede a quienes se niegan a hacer y pensar lo que dictan los nazis”, declaraba Moreau en una entrevista realizada años más tarde. Espionaje, persecuciones, interrogatorios, encarcelamiento, campos de concentración, huida, exilio y muerte, como los pasos de un Vía crucis, son narrados en un *crescendo* dramático y aún hoy producen una conmoción difícil de sobrellevar. En este sentido, se destacan algunos ejemplos como el capítulo donde el matrimonio debe soportar la partida del hijo, cooptado para las Juventudes Hitlerianas, en el convencimiento de que nada va a detenerlo a la hora de denunciar a sus propios padres o aquella otra intolerable escena de la tortura de un militante comunista, explícita en cuanto a los procedimientos, así como el fin de la historia con la visión de un guardián de campo de concentración, por detrás del alambrado⁴¹.



Moreau, *La comedia humana*, *Argentina Libre*, No.37, 14 de noviembre de 1940.

El año 1941 se inaugura con algunas novedades en la diagramación de *Argentina Libre*. Tímidamente comienzan a incluirse en la primera página fotografías de vistas de Buenos Aires y de las costumbres de sus habitantes -el Puerto, las ferias francas, el conventillo, el tedio dominical- que se alternan con pintorescos registros del carnaval de Montevideo. El Salón de Otoño, nota de Romero Brest con varias reproducciones de obras ocupa la portada del 22 de mayo y en una edición posterior se denuncia la prohibición por parte de la Municipalidad del film antinazi “El Mártir” con

⁴¹ *Argentina Libre*, No. 37, 14 de noviembre; No. 25, 22 de agosto de 1940 y No. 58, 17 de abril de 1941, respectivamente.

reproducciones de algunos fotogramas. Las únicas referencias a la guerra o a la política nacional, son las fotos de la reunión del Cabildo de Acción Argentina (el 29 de mayo de 1941) y una nota titulada “Yugoeslavia enfrenta con heroísmo la barbarie nazi” que, lejos de mostrar el escenario de la guerra, se ilustra con vistas de idílicos paisajes de la región.

La tendencia a incorporar fotografías se afianza progresivamente con el correr del año. *Argentina Libre* gana en términos de visualidad, y si bien nunca desaparecen las caricaturas e ilustraciones, su reproducción en cierta medida se limita. “La comedia humana” deja de aparecer aunque el artista tenía en su haber muchas más piezas disponibles y la caricatura de primera plana se reduce en tamaño para dejar mayor espacio a las fotografías. Aún cuando la guerra estaba lejos de concluir, podría conjeturarse sobre la intención del director del diario – el socialista Luis Koiffman desde 1941- y el comité de redacción de morigerar la carga dramática que aportaban estas historietas, reproduciendo vistas curiosas y atractivas que, al tratar aspectos cotidianos, aportarían a los lectores cierto solaz frente a las circunstancias que de todos modos ya conocían por otros medios gráficos. O acaso, podría sospecharse que estos cambios de diagramación hayan tenido el propósito de hacer de *Argentina Libre* un producto más comercial y de mayor competitividad en el mercado.

No obstante, la labor de Moreau contra el nazismo siguió su camino en los grabados realizados para el cuadernillo “Prohibido escuchar”, editado por los países aliados y distribuido gratuitamente en países de América Latina y la serie “Quien siembra vientos cosecha tempestades”, de 31 dibujos, cinco de los cuales referían a la Segunda Guerra y los restantes a la Guerra Civil Española.

La prensa antifascista, ese sólido núcleo de difusión de un ideario que abrigaba gran parte de la sociedad argentina, y al que sólo nos hemos referido en el plano de las producciones gráficas, se nos revela como una cerrada trama de solidaridades, una red que acogió intelectuales y artistas del grabado y la caricatura y que los mantuvo en relación con sus pares de otras latitudes. La circulación de imágenes entre diversos medios, así como la inclusión de materiales provenientes de diarios europeos es un aspecto de la dimensión de estos intercambios, al que se agregan los personales, concretados en prolongadas y sinceras amistades: Salazar, González Roura y los Girondo; Moreau, Alemann y Grete Stern; Carybé, Moreau y Salazar y éstos con

Botana y los dibujantes españoles. Una enumeración que podría trazarse de idéntico modo a partir de los periódicos y revistas, como hemos expuesto líneas arriba.

A Salazar y a Moreau les aguardaba todavía un amargo futuro, cuando el peronismo censuró sus dibujos obligándolos a un nuevo exilio: el alemán se dirige al interior, a Jujuy, la Patagonia y el Chaco; el salvadoreño, a Montevideo, destino histórico de los proscriptos, y es recibido a su regreso con un homenaje de sus compañeros de organizaciones antifascistas y democráticas.

Moreau y Salazar se consideraban estrictamente artistas gráficos y sostenían que sus obras carecían de sentido si no se reproducían para el consumo de amplios públicos. Además de los grabados al linóleo y xilografías, técnicas que Moreau cultivó a lo largo de toda su vida, las imágenes trazadas para la prensa sólo cobran existencia en el espacio material del diario y en el reducido tiempo de su vigencia. Algunas perduraron en los archivos y, una vez recobradas, reactivan la energía que condensaron en su origen, revitalizan su mensaje y proyectan su poder.

Con estas palabras Clement Moreau expresa su sentir acerca de su acción en el arte y en la vida, en un todo fusionados:

No fui miembro de ningún partido
Soy apenas un humano
Dibujante de volantes cotidianos
Mi trabajo es de todos
Los que quieren usarlo
Soy discípulo de Kathe Kollwitz
Y en lo posible intento
Si cabe
Seguir con esa tradición
Que es humana y es social
¿se entiende?

C. M.⁴²

⁴² Tomado del catálogo *Con el lápiz contra el fascismo, ob.cit.* Traducción de Gabriela Massuh.