

caiana

Mara Burkart

Modernización y politización de las imágenes
y de la risa en Brasil: la revista *Pif-Paf* (1964)

Modernización y politización de las imágenes y de la risa en Brasil: la revista *Pif-Paf* (1964)

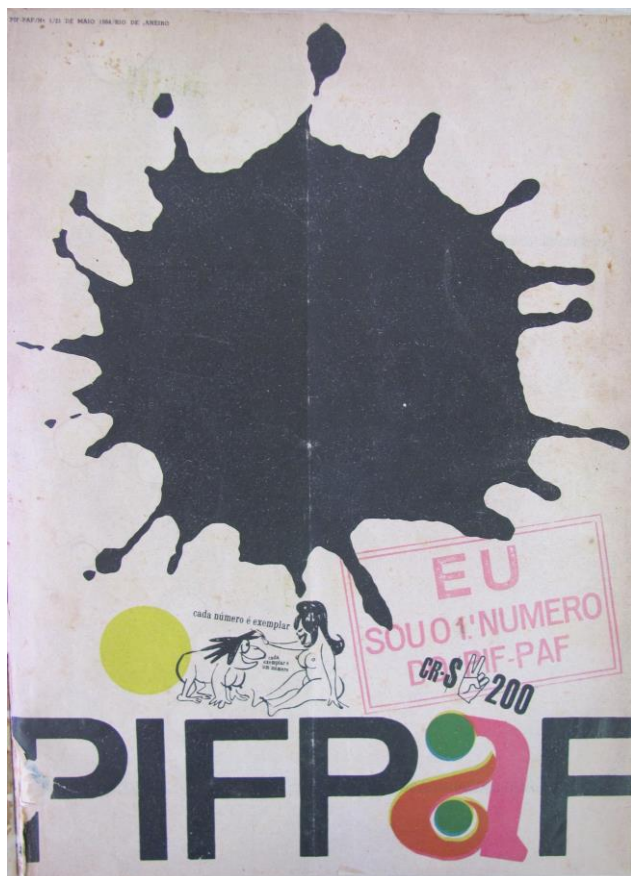
Mara Burkart

En el año 2014 se conmemoran 50 años del golpe de Estado que derrocó a João Goulart e instauró en Brasil una dictadura institucional de las Fuerzas Armadas¹ cuyo objetivo fue desmovilizar y desarticular a la sociedad brasileña, evitar las reformas de base propuestas por Goulart e imponer un nuevo orden social, autoritario y excluyente. Pero también en 2014 se conmemoran 50 años de *Pif-Paf*, la emblemática revista de humor gráfico dirigida por Millôr Fernandes (1923-2012), célebre humorista brasileño. En este trabajo nos proponemos analizar dicha experiencia editorial a la luz de los procesos de modernización y politización cultural y mediática que se desplegaron en Brasil entre las décadas de 1950 y 1970, prestando especial atención a la dimensión visual del fenómeno. *Pif-Paf* fue un objeto cultural bisagra que articuló los inicios del proceso de modernización de la década del cincuenta con el fin de dicho ciclo en los años setenta. Dicho de otro modo, *Pif-Paf* fue el corolario de la innovación visual y del humor gráfico que encabezó Millôr Fernandes a comienzos en los años 1950 y el puntapié inicial de la prensa alternativa que surgió en oposición a la dictadura militar.

A diferencia de Argentina donde el despliegue del humor gráfico nacional se hizo principalmente a través de revistas específicas del género debido a que los diarios preferían comprar tiras extranjeras, en Brasil fue en los diarios y en las revistas de interés general donde el humorismo vernáculo se desarrolló, siendo escasas las revistas exclusivamente de humor. *Pif-Paf* marca un quiebre en esa dinámica, representa al autonomizarían del humor gráfico con respecto al periodismo serio que será retomada por *O Pasquim* en 1969.

El principal antecedente de *Pif-Paf* fue la columna humorística homónima que Millôr Fernandes tuvo en la revista *O Cruzeiro* a partir de 1945 junto a Péricles y bajo su exclusiva responsabilidad a partir de 1956. En 1963, debido a un conflicto con sectores católicos con los cuales simpatizaba el dueño de la editora de *O Cruzeiro*, Millôr dejó la revista llevándose el nombre de su sección. Al año siguiente, dos meses después del golpe de Estado, lanzó con ese mismo nombre su propia revista de la cual se editaron tan solo ocho números. Para su nuevo proyecto editorial, Millôr convocó a periodistas, artistas y humoristas cuya producción estuviera en sintonía con las innovaciones culturales y visuales que se estaban llevando adelante. Debido a ello *Pif-Paf* fue un objeto cultural y mediático moderno que combinó elementos gráficos y estéticos dispersos: el nuevo humor gráfico de *O Cruzeiro*, inspirado en las innovaciones producidas por Saul Steinberg y André François, se cruzaba con la innovación en el diseño gráfico introducida por la editorial Civilização Brasileira y con la sofisticación visual de la revista *Senhor*. Artes plásticas, humor gráfico y diseño gráfico se combinaban y el resultado era una contribución que no pasó desapercibida a la revolución de la visualidad que se estaba desarrollando. Su articulación con el moderno periodismo y con la bohemia carioca extendió esa contribución al campo de las letras y a la cultura en general.

En consonancia con el clima de cambios que predominó en los primeros años sesenta, *Pif-Paf* tuvo espíritu irreverente e inconformista. Este quedó plasmado en los temas que abordó y cómo lo hizo y en su primera portada, la cual es llamativa e innovadora: una mancha negra, como si algo hubiese sido arrojado con fuerza sobre una superficie blanca. En la parte inferior, el nombre de la revista también en negro, menos la “a” que está inclinada, con otra tipografía y combina varios colores. Un detalle son las dos mujeres desnudas, una sentada y otra en cuatro patas, que se ven junto al lema histórico de *Pif-Paf*: “cada número es ejemplar. Cada ejemplar es un número”. Al costado, se indica que la revista cuesta 200 cruzeiros y por encima, un sello rojo certifica “Yo soy el N°1 de *Pif-Paf*”. Se trata de una imagen moderna e innovadora en su simplicidad y en el uso del fondo blanco, tributaria de *Senhor*. **(Fig.1)**



1- Eugênio Hirsh y Millôr Fernandes, Pif-Paf, nº 1, 21 de mayo de 1964

El contenido de *Pif-Paf* se puede dividir analíticamente en tres grandes cuestiones que recorren sus ocho números, por un lado, la actualidad política de Brasil, por otro, la liberación femenina y la revolución sexual como parte de la revolución cultural, y finalmente e imbricándose con las anteriores, una mirada filosófica sobre el mundo que incentivaba a no conformarse con lo dado, a cuestionarlo, a ser irreverente y en última instancia, a modificar el estado de cosas. Con un fuerte sesgo existencialista que aportaba Millôr Fernandes, esta concepción del mundo empaapaba las otras dos cuestiones: la política y la costumbrista. Si la irreverencia fue el motivo para la censura del octavo número por parte de la policía en la ciudad de Niteroi, la requisita de este número fue el pretexto para el cierre de *Pif-Paf*. Pero esa corta existencia fue suficiente para hacer de la revista un antecedente para la prensa alternativa brasileña que se desplegó durante el régimen dictatorial y, en particular, para la longeva *O Pasquim* (1969-1991), en la cual Millôr Fernandes fue colaborador y director entre septiembre de 1972 y marzo de 1975.

Modernización cultural, innovaciones visuales y humorísticas (1945-1963)

La experiencia editorial que encaró Millôr Fernandes con *Pif-Paf* en 1964 se entiende y se explica a la luz de una serie de hechos y procesos que tuvieron lugar en Brasil en los años anteriores. Por un lado, la consolidación de Estados Unidos como potencia mundial y como modelo económico, político, ideológico y cultural en el contexto de la Guerra Fría. Por otro lado, la modernización de Brasil que, a partir de la segunda mitad de la década del cincuenta, se aceleró bajo la hegemonía desarrollista. Durante la presidencia de Juscelino Kubitschek (1956-1961), Brasil asistió a una gran expansión de la economía capitalista gracias a la presencia de capitales nacionales como extranjeros, fortaleciéndose así el vínculo con Estados Unidos. El ambicioso Plan de Metas del presidente tenía como objetivo fundamental transformar a Brasil en un país moderno e industrializado en el menor de los tiempos posibles. Su lema fue hacer “50 años en 5”, es decir, cincuenta años de desarrollo en cinco años de gestión. La planificación, construcción e inauguración de Brasilia como la nueva capital federal simbolizan el optimismo de aquella frase.

La gran expansión económica fue acompañada por un proceso de modernización cultural y de una fuerte penetración del mercado en el campo de los bienes simbólicos. El mismo optimismo que pronosticaba el *take-off* de la economía brasileña y la consecuente conquista de la independencia económica, invadió las esferas de la cultura y la sociedad. El crecimiento de la industria y del mercado interno, que favorecieron el surgimiento de una industria cultural y un clima de efervescencia cultural,

Movimientos artísticos buscaban, en las diferentes áreas (música, cine, literatura y artes plásticas) formas de expresión capaces de integrarse a la idea de modernidad y desarrollo, tan presentes en el imaginario de la época. Como había varias propuestas y opiniones en confrontación, el resultado era un clima de debate intelectual y artístico extremadamente estimulante.²

Un nuevo Brasil se asomaba y ese nuevo Brasil tenía un nuevo cine (Cinema Novo), nueva música (Bossa Nova), nuevas experiencias

teatrales como las promovidas por Nelson Rodrigues, una literatura y una poesía rica e innovadora, las artes plásticas y gráficas se renovaron de la mano del concretismo y luego, de la abstracción. La prensa gráfica fue parte de la modernización y se constituyó en un espacio privilegiado para el debate y dar visibilidad y difusión a los proyectos y propuestas culturales antes mencionadas.

El modelo estadounidense de nuevo periodismo y las innovaciones gráficas y visuales vinculadas a las industrias culturales y a los medios de comunicación se desplegaron en Brasil, imbricándose con viejas y arraigadas prácticas dando lugar al proceso dialéctico entre lo moderno y lo arcaico. Como demuestra Ana Paula Goulart Ribeiro, en los años cincuenta comienza un proceso por el cual el periodismo brasileño abandona su carácter “político-literario” y, centrado en los conceptos de objetividad e imparcialidad, se convierte en “informativo” y “empresarial”³ pero no se trató de

...un momento de ruptura radical, sino más bien el período de consolidación de las transformaciones por las que venía pasando la prensa desde los inicios del siglo XX. La reforma del periodismo fue un proceso acumulativo, que incorporó experiencias ya desarrolladas, interna y externamente, a lo largo de las décadas y que a pesar de las rupturas, también conservaron muchos aspectos tradicionales.⁴

Entre la prensa periódica editada en los años cincuenta y sesenta, dos revistas bien diferentes entre sí, *O Cruzeiro* y *Senhor*, son relevantes como ejemplos de la renovación del campo periodístico que se mencionó anteriormente y como antecedentes de *Pif-Paf*. *O Cruzeiro* fue la principal revista ilustrada de interés general en las décadas del cuarenta y cincuenta, en ella comenzó su carrera como escritor, dibujante y editor, Millôr Fernandes y es donde se llevó a cabo la renovación del humor gráfico brasileño. De modo más general, representa los alcances y los límites de la modernización de la gran prensa entre la década del treinta y el sesenta. Por su parte, *Senhor* fue una revista vanguardista. Su impronta fue el proyecto gráfico que desplegó y el espacio de confluencia entre dibujantes, artistas, escritores y periodistas que habilitó. Varios de ellos

volvieron a encontrarse en *Pif-Paf* y en *O Pasquim*.

O Cruzeiro surgió en 1928 en Río de Janeiro y fue expresión de un primer movimiento modernizador de la prensa periódica brasileña. Rápidamente se constituyó en la “cara de Río [entonces capital de Brasil]. Un Río que dictaba la moda para todo Brasil”.⁵ La revista era semanal y la editaba Diários Associados, el primer conglomerado editorial y mediático de Brasil y el más importante de América Latina. El dueño de Diários Associados, Assis Chateaubriand, fue una figura emblemática y controvertida de la burguesía paulista. Gran promotor de la modernización cultural y artística brasileñas, creó el Museo de Arte de São Paulo (MASP) e inauguró la primera emisora de televisión de Brasil, TV Tupí en 1950, pero este aspecto innovador de Chateaubriand se combinaba con prácticas oscuras y “arcaicas”, lejanas a la profesionalización y racionalización modernizadora que estaba teniendo lugar, como eran el chantaje y las amenazas personales, la manipulación y ocultamiento de información;⁶ gracias a las cuales consiguió la consolidación de sus empresas y hasta una banca en el Senado federal.

Los años de mayor esplendor de *O Cruzeiro* fueron en las décadas del cuarenta y cincuenta cuando se convirtió en la principal revista ilustrada de interés general, siendo expresión del inicio de la “sociedad de masas” en Brasil.⁷ Entre las innovaciones que aportó *O Cruzeiro* se destaca el gran valor otorgado a la imagen fotográfica⁸ y humorística. La revista reunió a los principales humoristas gráficos de Brasil. En 1938, incorporó la sección “As garotas” de Alceu Penna, que luego devino en “Garotas de Alceu”, ilustraciones costumbristas centradas en moda femenina. Más célebre aún fue “Amigo da Onça” del pernambucano Péricles, viñeta que satirizaba a los cariocas.⁹ En 1945, tras el fin de la censura impuesta por la dictadura de Vargas, Millôr y Péricles inauguraron “Pif-Paf” una página de humor cuyo lema fue “Cada número es ejemplar. Cada ejemplar es un número”. En ella Millôr escribía los textos bajo el seudónimo de Emmanuel Vão Gôgo y Péricles, era responsable de las ilustraciones.

Millôr Fernandes trabajaba en *O Cruzeiro* desde 1937, cuando con tan solo 14 años empezó

haciendo todo tipo de tareas. Con el tiempo se convirtió en uno de sus principales editores de la revista a la vez que incursionó en diversos géneros y medios: poesía, humor escrito y gráfico, traducción, cine, teatro y televisión. Gracias a “Pif-Paf” Millôr ganó reconocimiento nacional y comenzó a afianzarse en la profesión. En 1950, debido a una disputa salarial dejó ser el editor de *O Cruzeiro* y se convirtió en colaborador externo de ésta y otras revistas de Diários Associados como *A Cigarra* y *Diário da Noite*. En 1956, Péricles abandonó “Pif-Paf” y ésta quedó bajo la exclusiva responsabilidad de Millôr, quien venía de consagrarse como dibujante en Buenos Aires donde compartió con Saul Steinberg el primer lugar en la Exposición Internacional del Museo de la Caricatura.

El cambio de dibujante significó la modernización estética de “Pif-Paf”, y por extensión de *O Cruzeiro*, la cual se inscribió en una renovación estética y temática más general del humor gráfico brasileño encabezada por Millôr y seguida por Borjalo, Fortuna, Jaguar, Claudius, Ziraldo, entre otros. El proceso de renovación del humor gráfico había comenzado lentamente a inicios de la década del cincuenta. Como señala Pedro Corrêa do Lago,

...la posguerra es dominada por el descubrimiento del arte de los humoristas americanos y franceses, sobretodo de Saúl Steinberg y André François, por un grupo de dibujantes liderado por Millôr Fernandes. Esos artistas tienen una importancia determinante para orientar el estilo del *cartoon* brasileño en los años 1950 y 60, que tiene su expresión más acabada, aunque tardía, en los mejores momentos de *Pasquim*. Solamente a partir de 1970 la caricatura evoluciona hacia un nuevo polo de atracción, influenciado por el inglés Gerald Scarfe.¹⁰

Saul Steinberg y André François promovieron una nueva forma de síntesis gráfica alejada del dibujo infantil de la línea de Walt Disney, Jean de Brunhoff y Al Capp¹¹ cuyos exponentes brasileños eran Péricles, Alceu Penna y J. Carlos, es decir, la generación anterior a Millôr; tanto como de la caricatura política tradicional. Steinberg inauguró

...procedimientos que definen al humorista como alguien que juega, que no dice, que no sabe. Enunciativamente, en sus dibujos se produjo la caída del autor ideal, omnisciente como un narrador naturalista, de una caricatura diferente de la de Daumier: la caricatura política de partido del siglo XIX y social de comienzos del siglo XX.¹²

La innovación promovida por Steinberg no fue solo del trazo sino también a los temas del humor, éste se vuelve más filosófico y existencial. En efecto, Steinberg modificó la idea de hombre moderno,

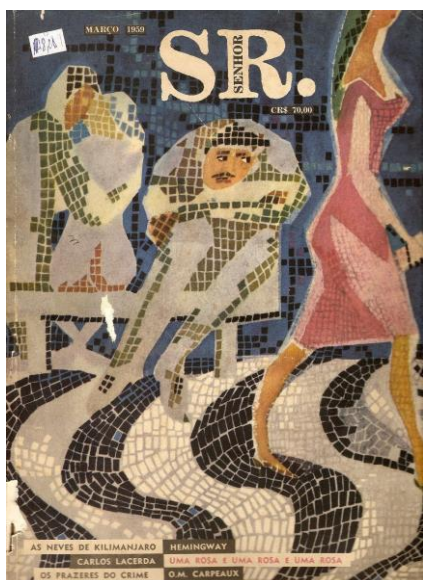
...creó la idea de la ironía en el lugar de la vieja caricatura, de la caricatura comprendida como fácil exageración de los caracteres individuales, de los temperamentos, acontecimientos ridículos o excéntricos.¹³

Millôr siguió la senda abierta por Steinberg¹⁴ y en “Pif-Paf” desplegó un humor ingenuo.¹⁵ Es en estos sentidos que Paulo Francis define como pernicioso la influencia de Millôr sobre sus colegas brasileños ya que, a su entender, retrasó el resurgimiento del humor político en el Brasil de posguerra.¹⁶

Si *O Cruzeiro* lideró el proceso de modernización de la gran prensa periódica y del humor gráfico en la década del cincuenta, ese mismo proceso que la catapultó a la cima del mercado editorial fue el que en los años sesenta determinó su declive. A nivel visual fue desafiada por *Senhor* y a nivel de proyecto editorial, por la editorial Abril, de Víctor Civita. La revista *Senhor* circuló entre 1959 y 1964, se editaron 59 números de periodicidad mensual. Ideada por Nahum Sirotsky y financiada por el empresario Simão Weissman, *Senhor* estaba dirigida a un público de elite, principalmente masculino aunque también para mujeres interesadas en conocer mejor a los hombres. De hecho, el primer editorial fue dirigido a ellas, quienes tenían el poder, según los editores, de sentenciar la muerte de una revista. La revista se propuso captar los aires de modernización insuflados por el gobierno de Juscelino Kubitschek y la efervescencia cultural que sacudía a Brasil. Junto a la idea del “despegue” del país, estaba la del surgimiento de un “nuevo” brasileño: urbano, más maduro, sofisticado,

interesado por la política y la cultura (libros, música, arte, cine, viajes).

Sirotsky se rodeó de editores de categoría como Newton Rodrigues, Luiz Lobo, Paulo Francis e Ivan Lessa, siendo estos últimos posteriormente colaboradores de *O Pasquim*. Inspirada en las revistas estadounidenses *Esquire*, *The New Yorker*, *Fortune* y *Playboy*, y en la francesa *Realité*, *Senhor* fue una revista cultural más que de actualidad, con un proyecto ambicioso y sofisticado. (Fig.2)



2- Glauco Rodrigues, *Senhor*, nº 1, marzo 1959

En ella la literatura tuvo un lugar privilegiado¹⁷ pero también se destacó por tener un proyecto gráfico de vanguardia cuyos responsables fueron los artistas visuales Carlos Scliar (1920-2001), pionero en diagramación circular, y Glauco Rodrigues (1924-2004), a quienes se sumó Sérgio de Magalhães Gomes Jaguaribe (1932), más conocido como Jaguar. Este último que había iniciado su carrera en la revista *Manchete* en 1957, se consolidó en *Senhor* como un humorista gráfico con un estilo propio bien agresivo hacia los poderosos, en la misma línea estética inaugurada por Millôr desde *O Cruzeiro*. Su carrera continuó en *Pif-Paf* y se consagró en *O Pasquim*. A las viñetas de un humor ácido y escéptico de Jaguar se sumaban un innovador diseño y disposición de los textos además de ensayos fotográficos de bellas mujeres, que posaban vestidas pero en actitudes sensuales e intimistas. Esta última línea será explorada por *Pif-Paf* la cual le dará un giro cómico no tanto a las representaciones de las

mujeres sino a cómo los hombres veían a las mujeres que comenzaban a vivir al calor de la revolución sexual.

En octubre de 1963, la jerarquía de la iglesia católica y grupos católicos protestaron ante *O Cruzeiro* por la publicación de “La verdadera historia del Paraíso”, ilustración humorística de diez carillas realizada por Millôr. (Fig.3) Se trataba de un trabajo encomendado por *O Cruzeiro* de una versión previa que había sido representada en varios teatros del país y que había sido narrada e ilustrada para la televisión. “La verdadera historia del Paraíso” de Millôr era provocadora, con un fino humor hacía estallar la sacralidad y la solemnidad que tenían la historia sobre el origen del mundo y del hombre que la Iglesia católica había construido por siglos.



3- Millôr Fernandes, *O Cruzeiro*, 5 de octubre de 1963

O Cruzeiro cedió a la presión religiosa y en un editorial acusó a Millôr de haber abusado de su buena fe. En consecuencia y después de 23 años de haber trabajado para Diários Associados, Millôr rompió relaciones con *O Cruzeiro* y se llevó “Pif-Paf”. El hecho sucedía en un contexto de intensificación de las tensiones sociales y políticas bajo el gobierno de João Goulart, y no ocultaba la miopía de los sectores reaccionarios ya que como señala Kucinski, “el mito del Paraíso está en el centro de la elaboración artística y del lenguaje metafórico de Millôr, que recurre a él regularmente no para satirizar a la Iglesia o a la religión, sino para reflexionar sobre la condición humana”.¹⁸ Nosotros podemos agregar que había una crítica al

proceso de modernización acelerado que había tenido Brasil en la última década, el cual era percibido como un capricho, ya que el texto comenzaba diciendo:

Un día el Todo Poderoso se levantó en aquella inmensidad desolada en que vivía, convocó a los ángeles, arcángeles y querubines y les dijo: ‘Mis amigos, vamos a tener una semana completa. Vamos a crear el Universo (...) y debemos hacer todo eso con mucha prisa, pues tenemos que descansar el domingo. Y el sábado después del mediodía (Lo que Dios hacía antes de la creación del Mundo, nadie lo sabe. Si hizo todo eso en seis días apenas, qué inmensa ociosidad la anterior!’

y, tras contar como fue creando el universo, las plantas, los animales, al hombres y la mujer, Millôr terminaba diciendo

...dentro o fuera del Paraíso, el mundo no fue realmente una creación sensata, hecha con estudio y cálculo. Tiene sus momentos de magnífica inspiración, tiene sus puestas de sol, sus auroras, pero el Senhor hizo todo precipitadamente, dejando un terrible ejemplo de improvisación que hasta hoy los arquitectos menores siguen, sobre todo los de Brasília. En el caso del Todo-Poderoso, sin embargo, no hay justificativo. Nadie le dio un plazo, no tenía fecha de entrega. Esa prisa liviana lo demuestra incompetente: ¿por qué hacer el mundo en siete días si tenía la eternidad por delante?.¹⁹

Para Millôr, lo sucedido tuvo que ver con “el caos moral en que se transformaron los Diários Associados, desagregación esa que, por el gigantismo de la organización, influyó, e influencia aún hoy, en el peor sentido, a la prensa brasileña”.²⁰

Pif-Paf: risa, irreverencia y politización

El 31 de marzo de 1964 se consumó el golpe de Estado que derrocó a João Goulart. Si bien éste no fue una novedad (hubo golpes de Estado e intentos de golpe en 1945, 1954, 1955 y 1961), lo novedoso en 1964 fue la unidad ideológica de las Fuerzas Armadas contra el populismo, la intención de las mismas de mantenerse en el poder y el haber mantenido en funcionamiento al Parlamento, los partidos políticos y las

elecciones. Debido a este último aspecto, la dictadura brasileña se inscribe entre las dictaduras militares institucionalizadas de las Fuerzas Armadas que encuentran fundamentación ideológica en la Doctrina de Seguridad Nacional pero con la singularidad de no negar totalmente la política.

No obstante el amplio consenso que acompañó al golpe de Estado por parte de las clases dominantes e importantes sectores de clase media, la sanción del Acto Institucional N° 1 el 9 de abril de 1964²¹ generó las primeras expresiones de rechazo. La intención de las Fuerzas Armadas de mantenerse en el poder rompió el apoyo tácito dado a la colación cívico-militar por sectores de la sociedad civil e inauguró la dialéctica Estado/oposición.²²

La prensa y ciertos políticos fueron parte de esta reacción, ya que habían apoyado el Golpe convencidos de la acción militar como mera restauradora de la democracia. Con la excepción del diario de Samuel Wainer, *Última Hora*, la gran prensa no sólo apoyó el Golpe sino que contribuyó a crear el clima de inestabilidad que lo propició. Sin embargo, como señala Rodrigo Patto Sá Motta, sus actitudes frente a la dictadura rápidamente la dividió en dos bloques, por un lado, *O Estado de S. Paulo*, *Jornal do Brasil*, *Folha de S. Paulo* y *O Globo*; por otro, *Correio da Manhã* y *Última Hora*. El primer grupo apoyó con decisión a la dictadura militar, a la cual denominaban en sintonía con los militares golpistas de “revolución”, y

...se aferraron al argumento de que los ‘ideales’ de 1964 estaban anclados en la defensa de la libertad, supuestamente amenazada por Goulart y sus aliados, y cuando los nuevos gobernantes pasaron a agredir su concepción de libertad reclamaron el retorno a los principios del ‘31 de marzo’, como si todos los actores de 1964 se identificasen con los mismos valores. Era una posición ambigua, un liberalismo listo a hacer concesiones al autoritarismo.²³

Sin embargo, como bien señala Patto, no se trató de un bloque homogéneo, la “Operación Limpieza”²⁴ creó tempranas diferencias entre los distintos diarios, siendo el *Jornal do Brasil*, donde colaboraba Claudius futuro integrante de *Pif-Paf* y de *O Pasquim*, el que se mostró menos

entusiasta con la política represiva de la dictadura.

El segundo grupo reúne a los dos diarios que “adoptaron posiciones críticas más fuertes desde el inicio del régimen militar, inclusive permeables a los argumentos de izquierda”.²⁵ El diario oficialista, *Última Hora*, en el cual colaboraban futuros integrantes del *staff* de *Pif-Paf* y de *O Pasquim* como los periodistas Sérgio Porto y Paulo Francis, y el humorista Jaguar, fue la primera víctima del régimen. En abril de 1964, dos de sus periodistas fueron presos, su redacción fue ocupada y saqueada, y su director debió exiliarse aunque el diario (y sus ediciones regionales) siguieron editándose.²⁶ *Correio da Manhã* apoyó el Golpe pero a los pocos días adoptó una posición ambigua que oscilaba “entre la simpatía velada y la crítica sutil”.²⁷

El golpe de Estado demoró el lanzamiento de *Pif-Paf*. Millôr Fernandes, que ya tenía el proyecto de la revista listo, tuvo que esperar al 21 de mayo para lanzarla. Su surgimiento no sólo significó el resurgimiento de la prensa humorística sino que se convirtió en la primera publicación alternativa editada bajo la dictadura militar.²⁸ Se editaron tan solo ocho números de *Pif-Paf*. La aprehensión de su octavo número fue la excusa más que la causa para poner fin a una experiencia editorial que se había vuelto, según Millôr mismo, un “esfuerzo gigantesco”²⁹ y cuyo cierre vivió como un alivio. *Pif-Paf* había surgido por un “impulso visceral” de Millôr más que por una necesidad. Contraria a las tendencias de la época y más bien como parte de una “mentalidad antiempresarial”,³⁰ la revista no tuvo un esquema profesional de producción, se diseñaba en el estudio de Millôr y era éste quien hacía la mayor parte del trabajo de edición. Se costó con un préstamo que Millôr contrajo con José Luís de Magalhães Pinto, banquero disidente de una poderosa familia del estado de Minas Gerais que acostumbraba a financiar a sectores de la prensa, incluso a periódicos alternativos.

El equipo de redacción estaba conformado por Millôr como director, Ylen Kerr, director comercial y Engênio Hirsh, director de arte. Kerr era un periodista dedicado a deportes extremos en el *Jornal do Brasil*, era un gran promotor del surf en Ipanema y encabezó los reclamos para que se liberara la zona de Arpoador (extremo este de la playa de Ipanema)

a este deporte. Además de periodista, Ylen Kerr era pintor, grabador y fotógrafo, y se hizo conocido por impulsar la moda de correr a la vera de la playa en Río de Janeiro. Eugênio Hirsh, por su parte, nació en Viena en 1923 y ante la inminencia de la guerra, en 1938, su familia emigró a la Argentina donde se destacó como artista gráfico, llegando a colaborar con Lino Enea Spilimbergo. En 1955 emigró a Brasil, en donde a partir de 1960 comenzó a trabajar para la editorial *Civilização Brasileira*, revolucionando la concepción y el diseño de las tapas de libro, y convirtiéndose en un pionero del diseño gráfico brasileño. La impronta modernizante no estaba sólo en esta tríada sino también en los colaboradores que tuvo *Pif-Paf*. En ella publicaron aquellos humoristas que estaban en sintonía con la ruptura estética que había encabezado Millôr en la década anterior: Ziraldo, Jaguar, Claudius y Fortuna. También colaboraron con textos escritos Sérgio Porto, Marina Colasanti, Walter Campos de Carvalho, Marcos Vasconcellos, el dramaturgo João Bethencourt, entre otros.

Pif-Paf tuvo un formato tabloide (36 x 26 cm), unas 24 páginas a colores en las cuales imágenes y textos procuraron establecer un equilibrio y se destacaron, por su continuidad, las siguientes secciones: el editorial “Um ponto de vista carioca”, “Em resumo”, “As cartas do Pif-Paf”, “Pif-Paf analiza uma piada”, “O Pif-Paf” (la sección que tenía Millôr en *O Cruzeiro* y que dio origen a la revista), “Cara e... coroa”, “Mundo Cão”, “Canções brasileiras ilustradas”, “Stripif/tease de Pif-Paf”, “500 contos por uma piada”. Su lema fue el mismo que tenía la sección de *O Cruzeiro*, “Cada número es ejemplar. Cada ejemplar es un número” pero la diferencia con aquella fue reforzar que *Pif-Paf* encarnaba “un punto de vista carioca”. Si bien hacía ya cuatro años que Brasilia había sido inaugurada, el proceso de transferencia de la capital seguía vigente y los militares no se mostraron dispuestos a frenarlo. *Pif-Paf* se sumó a los esfuerzos de los cariocas por redefinir su identidad y el posicionamiento de Río de Janeiro en el campo de fuerzas nacional una vez que ésta había dejado de ser capital nacional.

El estilo gráfico y visual que desplegó en sus páginas fue un aspecto distintivo no solo por la alta calidad editorial y la cuidada terminación gráfica sino porque, como señala Kucinski,

Millôr concibió a *Pif-Paf* como un “proyecto gráfico orgánico” más que político-ideológico,³¹ y en ese aspecto, la participación de Eugênio Hirsch como director de arte fue clave. Hirsch se hizo famoso en el mundo editorial en 1959 al diseñar la tapa para la versión brasileña de *Lolita*, el polémico libro de Vladimir Nabokov, que editó *Civilização Brasileira*. Cunha Lima y Mariz consideran que Hirsch “inauguró una nueva forma de lenguaje gráfica para el libro brasileño”.³² Al calor de la ampliación del mercado editorial y, más en general, de los bienes culturales y de los públicos; la publicidad y el diseño gráfico florecieron y se consolidaron como nuevas y modernas profesiones. Para Hirsch, la tapa de un libro era su principal propaganda y como tal debía sorprender al lector, su lema era “Una tapa está hecha para agredir, no para agradar”, pero también debía ser clara, legible, fiel al contenido del libro. El juego de contrastes, el uso de colores intensos y de los espacios en blanco, y la influencia del concretismo se ven no sólo en las tapas de libros realizadas por Hirsch sino también en el proyecto gráfico que creó para *Pif-Paf*. En resumen, Millôr había convocado a quien mejor expresaba “la síntesis del pensamiento plástico que dominaba, en el período, a la intelectualidad brasileña”.³³

Pero a las innovaciones gráficas, *Pif-Paf* sumó un contenido muy moderno y de gran actualidad. Es éste lo que lleva a autores como Bernardo Kucinski a ubicar a *Pif-Paf* entre las “primeras señales de reacción del campo derrotado y de la sociedad civil”³⁴ y a reconocer que gracias al cinismo y a la postura libertaria, los humoristas gráficos y escritores satíricos “desempeñaron un papel central en la resistencia a la dictadura brasileña”.³⁵ En el primer número, a modo de editorial, la revista declaró los principios que la inspiraban y una cita del escritor irlandés George Bernard Shaw (1856-1950) definía su modo de entender el mundo: “Todo hombre sensato acepta el mundo como es. Solo los locos intentan reformar el mundo. Por lo tanto, todo progreso depende de los locos”.³⁶ Shaw había sido socialista y se había destacado por defender el cambio social mediante reformas graduales, pero Millôr no recuperaba los principios del socialismo democrático inglés a los cuales Shaw había suscripto sino más bien la idea de cambio (*progresso*) y de locura a ella asociada. Millôr reconocía implícitamente a la “locura” como

fruto de la condición humana y al reivindicar el cambio, quedaba asociada de modo positivo con la audacia, la irreverencia y la creatividad. Al costado de la cita de Bernard Shaw, se indicaba el *staff* y se aclaraba “Los puntos de vista expresados en esta revista por más disparatados, paradójales, conflictivos o estúpidos, son absoluta responsabilidad de la dirección”.³⁷ En clave sartreana, *Pif-Paf* promovía una práctica responsable de la locura, cuestionar lo establecido, dar lugar a lo diferente pero haciéndose responsable de las propias acciones.

Diez principios, versión secular y moderna de los Diez Mandamientos, definen a *Pif-Paf*. En ellos se expresan los objetivos de la revista y su filosofía: “Pretendemos meter la nariz exactamente donde no fuimos llamados”, “Nuestra intención básica es hacer que los hombres de bien se arrepientan”, “Debemos rever todo...”, y “Jamás olvidaremos lo fundamental: de la vida nadie escapa”.³⁸ La revista anticipaba cierta irreverencia, cierto inconformismo y dejaba entrever el existencialismo al que Millôr suscribía. Entre los principios de *Pif-Paf* estaba su definición del humor:

Humorismo no tiene nada que ver y no debe en absoluto ser confundido con la sórdida campaña ‘Sonría siempre’. Esa campaña es anti-humorística por naturaleza, revela un conformismo primario, incompatible con la alta dignidad del humorista. Quien sonríe siempre o es un idiota total o tiene la dentadura mal ajustada.³⁹

El humor era reivindicado por su capacidad crítica, como algo serio y como algo pasatista. Pero los valores de *Pif-Paf* no estaban tan sólo enunciados en el texto, una ilustración de Millôr sumaba a la concepción existencialista de la revista. Se trataba de una parodia de “La Libertad iluminando al mundo”, más conocida como la Estatua de la Libertad que da la bienvenida a los Estados Unidos desde la desembocadura del río Hudson, en Nueva York. A través de esta imagen se satirizaban los símbolos y valores promovidos por Estados Unidos en el marco de la Guerra Fría. Desenmascaraba la hipócrita defensa de la democracia y de la libertad que hacía el país del norte y, por extensión y de modo oblicuo, criticaba a los brasileños que abrazaban

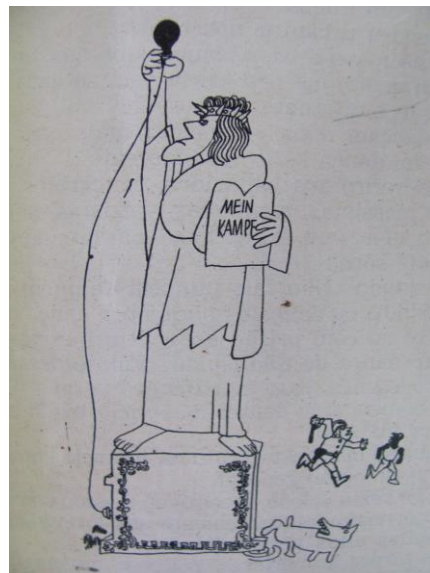
acríticamente dicho ideario y legitimaban sus acciones autoritarias cuando no francamente dictatoriales en nombre de aquellos principios.

Provocativamente, Millôr daba su propia versión de esta “grave matrona”, tal como la describió Marina Warner.⁴⁰ En contraposición al aspecto más liberado de la Libertad de Delacroix, el monumento instalado en la entrada a Nueva York, como sostiene Burke, se ve más como “un moderno Coloso de Rodas (...) con un mensaje ideológico”.⁴¹ La “moderna” Libertad iluminaba al mundo con una bombita eléctrica y no con una antorcha, no tenía cadenas rotas en sus pies, y en la tablilla que llevaba en su mano en vez de tener inscripto “4 de julio de 1776”, fecha de la Independencia de Estados Unidos, decía “*Mein Kampf*” (“Mi Lucha”), el título del manifiesto autobiográfico de Adolf Hitler. A esta fuerte provocación de asociar la libertad con el nazismo, se suma la imagen de un perro orinando la base de la estatua y la de un policía golpeando con su cachiporra a un hombre negro. **(Fig. 4)**

Esta imagen volvió a publicarse en el siguiente número de *Pif-Paf* junto a la pregunta: “¿Al final qué es la libertad?” pero en lugar de ofrecer respuestas, había otras preguntas, algunas bien disparatadas que matizaban la fuerte crítica expresada por la imagen:

¿la libertad es francesa, belga o cruza con dinamarqués?, ¿la libertad es un hecho o una abstracción?, ¿la libertad es un producto de alucinación colectiva?, ¿la libertad vale dinero?, ¿el precio de la libertad es realmente la eterna vigilancia [en referencia a la célebre frase de Thomas Jefferson]?, ¿Existe, realmente, libertad en Brasil?, ¿la Estatua de la Libertad es un monumento o un chiste de mal gusto?

Y terminaba diciéndole al lector “No se pierda la respuesta a estas emocionantes preguntas en el próximo número de *Pif-Paf*”.⁴²



4- Millôr Fernandes, *Pif-Paf*, nº 1, 21 de mayo de 1964

Lo que podría haber sido una parodia, no lo era, en su tercer número *Pif-Paf* publicó por tercera vez la imagen acompañada por una extensa nota, la cual era anunciada en la contratapa con una nueva versión de la “Libertad iluminando al mundo”. La nueva imagen de la Libertad era a colores y la mujer tenía rasgos más femeninos que en la anterior, aunque no dejaba de tener el ceño fruncido, llevaba cadenas en sus tobillos y una antorcha en vez de una bombita eléctrica, pero seguía cargando a “*Mein Kampf*”.⁴³ **(Fig. 5)** Con ironías y jugando con la literalidad de las metáforas, Millôr sostenía que la libertad existía pese a que “innúmeros lectores están en lo cierto, por las razones inmediatas, de que la Libertad no existe”, lo que sucedía era que “Hasta hoy la libertad no entró en territorio americano”, lo cual se corroboraba, decía Millôr, porque la estatua, un regalo de los franceses a los estadounidenses, estaba emplazada en la entrada del puerto de Nueva York. Mezclando referencias históricas con la actualidad, a Francia y Estados Unidos con Brasil, lo material con lo simbólico, Millôr imbricaba reflexiones filosóficas sobre la libertad con una denuncia a la actualidad de Brasil.



5- Millôr Fernandes, Pif-Paf, nº 3, 22 de junio de 1964

Y en este punto se burlaba de la apelación a la libertad que hacía la UDN (Unión Democrática Nacional), el partido antipopulista que en 1964 se alió con los militares para llevar a cabo el Golpe y mantener en funciones el Congreso, para quienes la libertad tendría un precio, no solo la “vigilancia” sino según Millôr con triste ironía, los millones de dólares de la deuda externa brasileña. Millôr sostenía que las dos “hermanas” de la Libertad, la *Egalité* y la *Fraternité*, habían muerto y en el final, de modo ambiguo, terminaba:

Aquí está nuestra Libertad, mejor que todas las otras, porque es alada [como dice una conocida canción escolar] e electrificada [esa es la propuesta de Millôr para que sea más moderna y potente]. Solo tiene un defecto: detesta Brasilia.⁴⁴

Esta contraposición entre libertad y dictadura militar revela la imposibilidad de escapar a la politización que imponía la coyuntura del golpe de Estado. Pero la crítica era matizada por la irreverencia, al lector se le ofrecía a continuación una serie de objetos para que él mismo “corte y pegue” en las manos de la

Libertad conforme su gusto o posición política. Las opciones eran bien disparatadas: para la mano derecha de la Libertad, un paraguas, un vaso con whisky, una pasta de dientes, un diario, el Acto Institucional de la dictadura, una cámara fotográfica, dinero, flores, un micrófono o una dentadura postiza; y para la mano izquierda: un revolver, un puñal, dinero, un cepillo de dientes, un café, una escoba, una lámpara encendida o apagada, una lapicera, un flash eléctrico, una cachiporra o una máquina para afeitar la barba. La desacralización de los íconos de la cultura occidental se combinaban con la crítica velada e indirecta a la coyuntura política y social que atravesaba Brasil. La reiteración si bien ahorraba trabajo para los editores de *Pif-Paf*, reforzaba el mensaje crítico.

Como señala Kucisnki, Millôr asumió con *Pif-Paf* una postura más comprometida que antaño pero eso no significó que haya tenido un giro hacia posiciones de izquierda sino más bien, fue en sentido del existencialismo sartreano en boga en aquel entonces cuya idea central era la libertad total de la existencia humana. Millôr tradujo ese existencialismo en la máxima “Libre-pensar es solo pensar” y concibió

...la libertad de pensar y de crear como un estado natural y absoluto, no como un imperativo político. Pero, al contrario de Sartre, la concepción de Millôr se vuelve, en el límite, metafísica e ingenua, una forma de fuga de los conflictos del mundo real, que él considera perturbaciones de la vida no parte de ella.⁴⁵

En este punto es donde este tipo de humor y la crítica inherente a él encuentran su límite.

Pif-Paf adoptó un punto de vista cínico, libertario y existencialista, tomó distancia tanto de la izquierda más radical como de la derecha liberal y golpista. Asumir esta postura la llevó a una involuntaria politización, la cual insinuada en el primer número, se hizo más presente y explícita en los siguientes. Los humoristas de *Pif-Paf* fueron ávidos exploradores y explotadores de las contradicciones del régimen y de sentimiento de desprecio por el ridículo que suelen tener los militares. En su primer número ironizaron sobre la democracia brasileña: “lo peor de nuestra democracia es que ella acaba siempre en manos de los demócratas”;⁴⁶ y tomaron, por lo menos discursivamente,

distancia y se burlaron de las oposiciones binarias criticando al gobierno como a la oposición, a la izquierda como a la derecha: “Esta revista será de izquierda en los números pares y de derecha en los números impares. Las páginas en colores serán, naturalmente, reaccionarias y las en blanco y negro, populistas y nacionalistas”.⁴⁷

En los siguientes números, la política fue tema de tapa a la vez que comenzó un proceso por el cual pasó de la representación de meras palabras –democracia, revolución, dictadura– a la inclusión de personas, primero, genéricas y luego, con nombre y apellido. Entre innovadora y provocadora, la segunda tapa de *Pif-Paf*, de junio de 1964, invitaba al lector a comprar la revista y a entrar en el “Juego de la democracia”. El caracol de casilleros, realizado por Ziraldo, se extendía, bien colorido, por la tapa y la contratapa y en ellos el lector se podía encontrar con las principales figuras de la política brasileña de aquel entonces, con comunistas, con los manifestantes de la reaccionaria “Marcha con la familia” y con Adán y Eva, que por haber pecado eran echados del juego, o con un rinoceronte.⁴⁸ (Fig. 6)

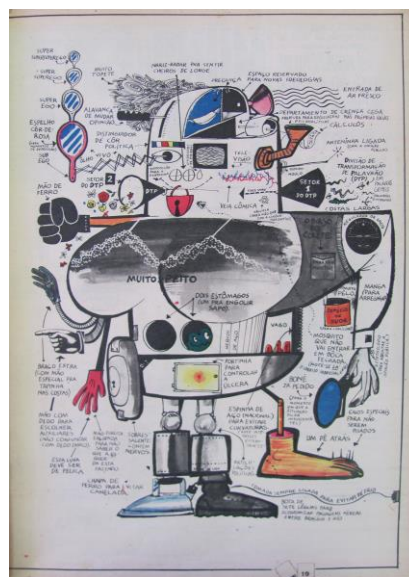


6- Jaguar, Pif-Paf, nº 2, junio de 1964

El punto de llegada para este “juego eminentemente nacional” era el Palacio de la Alvorada, y no se trataba, como explicaban con ironía, de encontrar el camino más corto, ni siquiera de llegar sino más bien de impedir que otro lo hiciera. Por último, *Pif-Paf* provocaba:

“Juegue ahora mismo. El juego de la democracia puede ser prohibido en cualquier momento”.

En “Robot del presidente perfecto”, *Pif-Paf* decía haber llevado a cabo un profundo estudio social cuya conclusión era “no hay, nunca hubo ni habrá un Presidente perfecto” por lo cual la mejor solución era que “Brasil precisa urgentemente ser gobernado por un cerebro electrónico, por un control remoto, por una concepción técnica” Abajo los hombres! Viva el Robot de Pif-Paf!⁴⁹ En la página siguiente, estaba el diseño del robot, bien disparatado, combinaba elementos de los más variados como el “Juego de la democracia”, como por ejemplo, en su cerebro, un espacio para la pereza; tenía varias manos, una era la “mano de hierro”, tenía también un buen busto y varios espejos para el “superego”. (Fig. 7)



7- s/f, Pif-Paf, nº 2, junio de 1964

Pif-Paf hacía una crítica a la política desde la cultura pero sin intención de participar en el campo específicamente político. *Pif-Paf* se burlaba de la democracia brasileña (no la concebía como democrática), de los políticos (incluyendo a los militares que habían entrado en el “juego” político) y de sus partidos políticos. Esta crítica, que podría interpretarse como anti-política, era leída en clave política y contestataria en la coyuntura abierta por el golpe de Estado. *Pif-Paf* se oponía a la dictadura militar tanto como rechazaba las propuestas políticas de izquierda, se alejaba de los extremos reconociendo la desigual correlación de fuerzas entre ambos. Su tercera portada demuestra esto

tanto como el avance en la explicitación de su politización al inaugurar la sátira a militares. La imagen, realizada por Ziraldo, muestra a un militar de alto rango como el Rey de las cartas de póker y cuestiona la fachada democrática de la dictadura militar brasileña.⁵⁰ (Fig. 8)



8- Ziraldo, Pif-Paf, nº 3, 22 de junio de 1964

En la contratapa de los siguientes números, la sátira continuó, en un caso, con la imagen, realizada en esta oportunidad por Fortuna, de militar a punto de desenfundar su sable y cuando lo hace no es más que para sacarle punta a un lápiz;⁵¹ (Fig. 9)



9- Fortuna, Pif-Paf, nº 4, 6 de julio de 1964

en otro caso, de modo más metafórico, e incluso con una moraleja fiel al estilo de Claudius, se

cuenta la historia de un domador que intenta que un tranquilo león le obedezca y pase por el aro que tiene en su mano, pero como éste no lo hace, el domador le pega un latigazo ante el cual el león reacciona devorándose.⁵² (Fig. 10)



10- Claudius, Pif-Paf, nº 6, julio de 1964

El último peldaño en la explicitación de la politización de *Pif-Paf* fueron las referencias al dictador, general Humberto Castelo Branco (1964-1967). La revista no incluyó entre sus recursos visuales a la caricatura personal pero sí al fotomontaje, a través del cual ridiculizó a los dueños del poder. (Fig. 11)



11- Pif-Paf, nº 6, julio de 1964

En el octavo número la víctima del fotomontaje fue Castelo Branco quien aparecía comiéndole

una pierna al periodista y político de la UDN, Carlos Lacerda. Un texto advertía:

Quien avisa, amigo es: si el gobierno continua dejando que ciertos periodistas hablen de elecciones; si el gobierno continua dejando que ciertos diarios hagan restricciones a sus política financiera; si el gobierno continua dejando que algunos políticos insistan en mantener sus candidaturas; si el gobierno continua dejando que algunas personas piensen con su propia cabeza; y, sobretudo, si el gobierno continua dejando que circule esta revista con toda su irreverencia y crítica, dentro de poco estaremos cayendo en una democracia.⁵³

La provocación surtió efecto y ese número fue el secuestrado en Niteroi.

Pif-Paf desafiaba y sabía de las posibles consecuencias de ello. En su segundo número la revista había hecho pública la detención de su colaborador, Claudius (Claudio Ceccon), por parte del DOPS (Departamento de Orden Política y Social). La nota contaba cómo había sido la detención del humorista y, sin perder el humor y la ironía, decía agradecer al DOPS:

Al final también se acordó de nosotros [los humoristas]. Esperamos que la familia de Claudius [...] pueda ver con la misma sana comprensión y la misma sonrisa de satisfacción en los labios a su joven jefe ser llevado de su casa en una emboscada para pasar una breve temporada de incomunicación y terror.⁵⁴

En el quinto número, Claudius, presentado como “el primer humorista mártir de Brasil”, contó cómo fueron sus días en prisión, qué significaba ser preso de la dictadura y haber sido liberado. Claudius hacía una fuerte crítica a las detenciones arbitrarias, por “averiguación de antecedentes”, a los diversos eufemismos con que se manejaban las autoridades y la prensa oficialista. También expresaba sus temores sobre las especulaciones que socialmente se creaban en torno a esas detenciones, como la suya, que carecían de causas justificadas o hechos concretos que les dieran origen.⁵⁵

Por último, queremos mencionar el otro gran tema abordado por *Pif-Paf* de modo continuo en

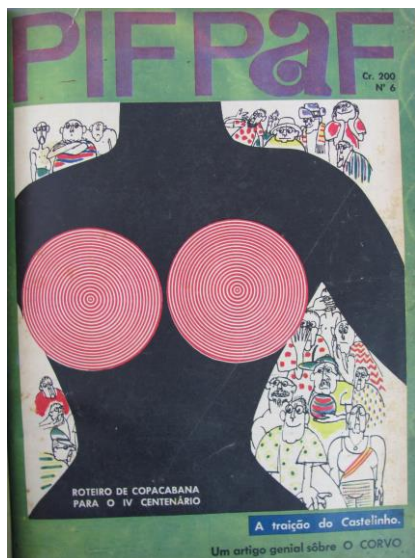
sus ocho números y que matizaba aún más la crítica a la política, entendida ésta en su sentido más acotado e institucional, que llevaba a cabo la revista: la liberación femenina y cómo ésta alteraba las relaciones de género. Ampliamente desplegado en las páginas de la revista en sus primeros tres números, a partir del cuarto conquistó la portada y allí se mantuvo en los siguientes cuatro números. El abordaje del sexo, la sexualidad y las nuevas relaciones entre hombres y mujeres habilitados por la revolución cultural no eran una novedad en los medios de comunicación masiva, lo disruptivo y original del abordaje de *Pif-Paf* fue incorporar el humor y alejarse del discurso didáctico-iniciático y del médico-moralista de las revistas para mujeres de la década del sesenta.⁵⁶ Retomando la perspectiva erótica y distendida de *Senhor*, reconocía para varones y mujeres una cotidianeidad sexuada, plausible de generar deseos y fantasías, en especial en los hombres.

En *Pif-Paf* hubo una idea dominante en torno a las representaciones de la mujer moderna, libre de las ataduras que le imponía la sociedad patriarcal: la del hombre atemorizado y desconcertado, en particular, ante la belleza física de estas mujeres. El principal atributo que se le reconocía a la mujer moderna e independiente no era su inteligencia sino su belleza física. Y era esa belleza, que ahora las mujeres ostentaban, la que obnubilaba o cegaba a los hombres, como queda expuesto en la portada realizada por Fortuna para el quinto número de *Pif-Paf*;⁵⁷ (Fig.12)



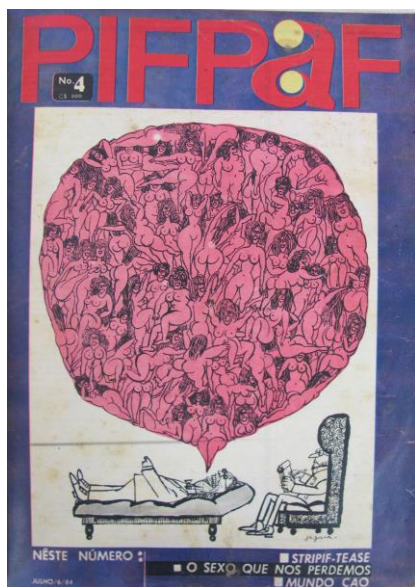
12- Fortuna, Pif-Paf, n° 5, junio de 1964

o hacía que los hombres no pudiesen quitarles los ojos de encima a esos cuerpos torneados que ahora se paseaban por las playas cariocas en el novedoso el traje de baño femenino en dos piezas, y sus variantes, los “medio-bikini” o monokini.⁵⁸ (Fig. 13)



13- Pif-Paf, nº 6, julio de 1964

En el marco de la revolución cultural y sexual de los años sesenta, la psicología fue valorizada por su capacidad de dar respuesta a los malestares derivados de la modernización en curso. Uno de esos malestares era no poder dejar de pensar en los cuerpos esbeltos de mujeres desnudas. Los varones modernos, los cuales no eran necesariamente jóvenes, acudían por ello al psicólogo.⁵⁹ (Fig. 14)



14- Jaguar, Pif-Paf, nº 4, 6 de julio de 1964

Además de ser saberes institucionalizados, con prácticas terapéuticas legitimadas, con el tiempo estas disciplinas ingresaron en la industria editorial a través de revistas especializadas y de medios masivos de interés general, pero el consultorio del psicoanalista no fue el principal escenario de los chistes.⁶⁰ Además si el problema no se solucionaba, qué mejor que hacer un agujero en la arena y esconderse o espiar desde ahí hasta ser sorprendido por el propio hijo.⁶¹ *Pif-Paf* tenía un fuerte sesgo machista en sus chistes pero no dejaba de burlarse de esos hombres modernos, entre los cuales se incluían quienes hacían la revista, y de la fijación que tenía con las bellas mujeres. Asimismo, las bellas mujeres, en el papel más que en la realidad, se encontraban en las playas y no en cualquier playa, sino en las playas cariocas. La playa es el escenario por excelencia donde los hombres “pierden la cabeza”.⁶² (Fig.15 y 16)



15- Ziraldo, Pif-Paf, nº 3, 22 de junio de 1964

Estas imágenes no sólo generaban la identificación de los hombres sino que también reforzaban el “punto de vista carioca” que la revista encarnaba y, por extensión, la identidad de una Río de Janeiro que había dejado de ser la capital política del país pero que no cedía su lugar de dictar la moda y los modismos a todo Brasil. Si bien es cierto que *Pif-Paf* dio cuenta en sus páginas de la revolución sexual y, en particular, del nuevo lugar de la mujer en sintonía con lo que sucedía en las principales ciudades de Occidente, había algo específicamente carioca en sus imágenes.



16- Stripif/tease, Pif-Paf, nº 6, julio de 1964

Pif-Paf se sumaba al proceso de resignificación de la identidad de los cariocas y de la imagen de Brasil en el mundo. Si la Bossa Nova fue la modernización sonora de Brasil, “Garota de Ipanema” (1962) de Vinícius de Morães y Antonio Carlos Jobim no sólo la instituía e internacionalizaba sino que aportaba una imagen: la bella y anónima mujer que va a la playa bajo la mirada de los hombres que están en el bar. La canción combinaba la moderna samba urbana carioca con la exaltación de la belleza femenina en un doble escenario. Por un lado, en el bohemio barrio de Ipanema y, por otro, en la playa. Esa nueva imagen de Brasil enterraba otra, aquella difundida por Carmen Miranda entre los años 1930 y 1955; y competía con la difundida por Jorge Amado en su libro *Gabriela, clavo y canela* de 1958. En otras palabras, Río de Janeiro le disputaba a Bahía la representación de la mujer brasileña. Un nuevo imaginario surgía hacia el exterior y en el mismo Brasil, que tenía a Río de Janeiro y a sus bellezas “naturales” –las mujeres como su paisaje– como protagonistas. (Fig. 17)



17- Santiago, Pif-Paf, nº 6, julio de 1964

Y *Pif-Paf* no hizo más que contribuir con la difusión de esta nueva imagen de la ciudad. En imágenes fotográficas, pero sobre todo en sus caricaturas, estaba plasmado en papel lo que Jobim y De Morães insinuaban en su canción.

A modo de cierre: El legado de *Pif-Paf* en *O Pasquim*

El cierre de *Pif-Paf* significó el repliegue del humor gráfico en diarios y revistas de interés general. Esta situación se revirtió con el lanzamiento de *O Pasquim* el 26 de junio de 1969 en Río de Janeiro. Si *Pif-Paf* fue la primera publicación alternativa que surgió tras el golpe de Estado de 1964, *O Pasquim* fue la primera revista alternativa que apareció tras la instauración del Acto Institucional nº 5 (AI-5) por el cual la dictadura militar inauguró su etapa más represiva, que se caracterizó por el “indiscriminado empleo de la violencia contra todas las clases”.⁶³ Frente a la represión, el cierre del Congreso y la imposición de la censura previa, surgieron diversas formas de resistencia, entre las que estuvo la lucha armada. Pero también hubo formas no violentas de oposición al régimen desplegadas en espacios marginales que buscaron contrarrestar el silencio, el miedo, la confusión y el desánimo generados por el AI-5. *O Pasquim* fue interpretada en esta clave aunque, al igual que *Pif-Paf*, no surgió con el objetivo de constituirse en el eje de la resistencia cultural y mediática a la dictadura.

O Pasquim fue ideado por Tarso de Castro, Sérgio Cabral, Jaguar, Luiz Carlos Maciel, Claudius y Carlos Prósperi, y tenía el mismo espíritu antiempresarial que *Pif-Paf*. Por sus páginas pasaron los mejores humoristas brasileños y se consagró una nueva generación de humoristas gráficos, entre los cuales descolló Henfil, que se sumó a quienes ya venían destacándose como Millôr, Ziraldo, Claudius, Jaguar, entre otros. Millôr Fernandes le auguró a *O Pasquim* una corta vida, sin embargo éste no sólo fue longevo sino que el mismo Millôr lo dirigió en su etapa más difícil, aquella que tuvo que lidiar con el descalabro financiero dejado por Tarso de Castro y la censura previa que sufrió entre 1971 y 1975. Previo a ello, la impronta escéptica, inconformista y existencialista de Millôr ya estaba en la revista gracias a los textos e ilustraciones con los que colaboraba.

Editado semanalmente entre 1969 y 1991, inicialmente *O Pasquim* interpeló a la bohemia del barrio carioca de Ipanema, pero al poco tiempo se abrió hacia una clase media culta, urbana, comprometida, (aparentemente) desprejuiciada y ansiosa de libertad. Era la clase media intelectualizada e inconformista que no se identificaba con la campaña oficial “Brasil ámelo o déjelo” o “Este es un país que va para adelante”, ni festejaba acríticamente la obtención del Tricampeonato Mundial de Fútbol en 1970.⁶⁴ *O Pasquim* recuperó la irreverencia de *Pif-Paf*, y como ella fue desafiante de la censura y de los proyectos de orden que los militares quisieron imponer. La irreverencia de *O Pasquim* se plasmó en la sátira que hizo, de modo similar a *Pif-Paf*, a los íconos de la cultura occidental, a las costumbres y la política. Las represalias que sufrió *O Pasquim* fueron graves fue censurada, tuvo censura previa por cuatro años, fue perseguida, víctima de un atentado con bomba (aunque fallido) y su equipo sufrió amenazas y buena parte del mismo fue encarcelado por dos meses a fines de 1970. Pero *O Pasquim* como *Pif-Paf* comparten haber sido en distintas coyunturas de la dictadura militar espacios críticos, alternativos, en los cuales la risa jugó un papel clave por su capacidad cohesiva y la imagen, también al poder expresar fantasías y deseos que la palabra no podía sintetizar.

Notas

¹ Entiendo por “dictadura institucional de las Fuerzas Armadas” a aquellas “resultado de la decisión de las Fuerzas Armadas, qua institución, de tomar por asalto el Estado (del cual son, por definición, su ‘brazo armado’), y gobernar apelando a mecanismos de selección de los gobernantes, decididos y, en general, ejercidos por las jerarquías militares estatuidas a tal efecto”, Waldo Ansaldi y Verónica Giordano, *América Latina. La construcción del orden*, Tomo II, Buenos Aires, Ariel, 2012, p. 412.

² Ana Paula Goulart Ribeiro, *Imprensa e histórica no Rio de Janeiro nos anos 1950*, Río de Janeiro, e-papers, 2007, p.50.

³ *Ídem*, p.13.

⁴ *Ídem* p. 28.

⁵ Cesar Maia “Introdução” y “O Cruzeiro. A maior e melhor revista da América latina”, *Cadernos da Comunicação*, Série Memória, Río de Janeiro, Secretaria Especial de Comunicação Social, junio de 2002, p. 4.

⁶ Sobre la figura de Assis Chateaubriand ver: Ana Paula Goulart Ribeiro, *op. cit.*; Ana Maria de Abreu Laurenza, “Batalhas em letra de forma: Chatô, Wainer e Lacerda” en Ana Luiza Martins y Tania Regina de Luca (org.), *Histórica da imprensa no Brasil*, São Paulo, Editora Contexto, 2008; Marialva Barbosa, *Histórica cultural da imprensa. Brasil 1900-2000*, Río de Janeiro, Mauad X, 2007.

⁷ Renato Ortiz, *A moderna tradição brasileira. Cultura Brasileira e Indústria cultural*, São Paulo, Editora Brasiliense, 2006.

⁸ *O Cruzeiro* introdujo en Brasil la dupla periodista-fotógrafo en los reportajes, dándole gran despliegue al fotoperiodismo. Ver Ana Paula Goulart Ribeiro, *op. cit.*, pp. 243-249.

⁹ “Amigo da onça” comenzó a publicarse en 1943, tras la muerte de Péricles en 1962, fue continuada por Carlos Estevão, haciéndose popular la expresión “amigo da onça” para referirse a personas hipócritas.

¹⁰ Perro Corrêa do Lago, *Cartunistas brasileiros*, Río de Janeiro, Sextante Artes, 2001 p. 15, citado en Daniel Bueno, “Saul Steinberg e o Brasil: sua passagem pelo país, publicações e influencia sobre artistas brasileiros”, *Revista de História da arte e arqueologia*, nº 10, UNICAMP, julio –diciembre, 2009, p. 134.

¹¹ Crf. Ernst Gombrich, “El experimento de la caricatura”, en *Arte e ilusão. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Barcelona, GG Arte, 1982. En la obra de Steinberg predomina la simplicidad, la síntesis entre forma y contenido a partir de “recursos de ilusión que destacan la expresión de la representación, transformando los elementos en ‘otra cosa’”. Daniel Bueno, *op. cit.*, p.118. La ausencia de palabras, la eliminación de los elementos secundarios y el protagonismo del hombrecito narigón y anónimo como personaje central de sus chistes, fueron sus marcas personales.

¹² Oscar Steinberg, “Sobre algunos temas y problemas del análisis del humor gráfico” en *Leyendo historietas. Textos sobre relatos visuales y humor gráfico*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2013, p. 187.

¹³ Daniel Bueno y Alex Miyoshi, *op. cit.*, p. 179.

¹⁴ Saul Steinberg no fue un referente lejano para los humoristas brasileños. Millôr fue un gran admirador suyo y divulgó su obra entre sus colegas, pero no fue el único, los hermanos Civita, dueños de la editorial Abril en Brasil y Argentina y amigos personales de Steinberg también contribuyeron a difundir su trabajo tanto en los países antes mencionados como en Estados Unidos, donde finalmente Steinberg se terminó asentando. Gracias a Victor Civita y a Pietro Maria Bardi, en 1952 Steinberg expuso sus trabajos en el Museo de Arte de São Paulo. Ver Bueno Daniel e Alez Miyoshi, “Saul Steinberg no MASP”, *Revista de História da arte e arqueologia*, nº 10, UNICAMP, julio – diciembre, 2009.

¹⁵ Entrevista 10 de enero de 1990, *Revista Imprensa*, diciembre de 1988, pp. 54-71, en Bernardo Kuciniki, *op. cit.*, p. 46.

¹⁶ Paulo Francis, “Introdução”, en *Hay gobierno?: Desenhos de Claudius, Jaguar e Fortuna*, Río de Janeiro, Civilização Brasileira, 1964, citado por Bernardo Kuciniki, *Jornalistas e revolucionarios nos tempos da imprensa alternativa*, São Paulo, Edusp, 2003, p. 45.

¹⁷ Contó con colaboradores de prestigio como Clarice Lispector, Jorge Amado, Graciliano Ramos, Nelson Rodrigues, Glauber Rocha, Darcy Ribeiro, Zuenir Ventura, Carlos Drummond de Andrade, João Guimarães Rosa, Vinicius de Moraes, Luiz Carlos Maciel, Ferreira Gullar y

Otto Lara Resende. Además, difundió entre el público brasileño traducciones exclusivas de Kafka, Dorothy Parker, Truman Capote, entre otros.

¹⁸ Bernardo Kucinski, *op. cit.*, p. 47.

¹⁹ Millôr Fernandes, “Esta é, realmente, a verdadeira história do Paraíso”, *O Cruzeiro*, 5 de octubre de 1963.

²⁰ Millôr Fernandes, “Prefácio”, *A verdadeira história do Paraíso*, documento electrónico: <http://www2.uol.com.br/millor/histoparaiso/prefacio.htm>, acceso 13 de mayo de 2014.

²¹ El AI-1 le confirió al presidente facultades que le eran arrebatadas al legislativo con el objetivo de generar una nueva centralización y concentración de poder a los fines de lograr “la reconstrucción económica, financiera, política y moral de Brasil” así como también “la restauración del orden interno y del prestigio internacional de nuestro país”, socavados por la acción del gobierno derrocado, que “estaba deliberadamente intentando bolchevizar al país”, en Maria Helena Moreira Alves, *Estado e Oposição no Brasil (1964-1984)*, Río de Janeiro, Vozes, 1984, pp. 97-98.

²² Maria Helena Moreira Alves, *op. cit.*

²³ Rodrigo Patto Sá Motta, “A ditadura nas representações verbais e visuais da grande imprensa: 1964-1969”, *Revista Topoi*, Río de Janeiro, n° 26, vol. 14, enero-julio, 2013, p. 67.

²⁴ Fue la primera política represiva de la dictadura, la cual incluyó a los *Inquiridos Policial-Militares* (IPM), interrogatorios a cargo de comisiones especiales dirigidos por oficiales con el objetivo de investigar a los funcionarios civiles y militares e identificar a los “subversivos”. La competencia y jurisdicción de los IPM comprendía a todos los niveles e instituciones del Estado: ministerios, órganos gubernamentales, empresas estatales, universidades federales, etc. Fueron una fuente de poder de hecho, paralelo y extralegal (paraestatal) que operaban bajo sus propias reglas, sin sujetarse a normativa jurídica alguna y de donde surgirá la línea dura de las fuerzas armadas brasileñas. Ver Maira Helena Moreira Alves, *op. cit.*

²⁵ Rodrigo Patto Sá Motta, *op. cit.*, p. 75.

²⁶ Sobre *Última Hora*, ver Ana Luiza Martins y Tania Regina de Luca, *op. cit.*, pp. 187-204.

²⁷ Rodrigo Patto Sá Motta, *op. cit.*, p.76.

²⁸ Bernardo Kucinski, *op. cit.*

²⁹ Entrevista 11 de enero de 1990, en Bernardo Kucinski, *op. cit.*, p. 50.

³⁰ Bernardo Kucinski, *op. cit.*, p. 50.

³¹ Bernardo Kucinski, *op. cit.*

³² Guilherme Cunha Lima e Ana Sofia Mariz, “Uma nova abordagem para o design do livro brasileiro: a experiência da editora Civilização Brasileira, 1950-1960”, en *Congresso Internacional de Design de Informação*, Recife, 2003.

³³ Amaury Fernandes, “Eugênio Hirsch: um perfil especial entre os pioneiros do design brasileiro”, en Carlos Horcados e Isabel Isabel Thees (org.), *Design*, Río de Janeiro, Instituto de Artes Visuais - Escola de Artes Visuais - UNIVERCIDADE, n° 4, 2002, pp. 5-9, documento electrónico:

<http://www.amaury.pro.br/textos/ArtigoEugenio.pdf>,

acceso 13 de mayo de 2014.

³⁴ Bernardo Kucinski, *op. cit.*, p. 44.

³⁵ *Idem.*

³⁶ *Pif-Paf*, n°1, mayo 1964, p. 3.

³⁷ *Pif-Paf*, n°1, mayo 1964, p. 3.

³⁸ *Idem.*

³⁹ *Idem.*

⁴⁰ Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2005, p. 80.

⁴¹ *Idem*

⁴² *Pif-Paf*, n° 2, junio 1964 p.15.

⁴³ *Pif-Paf*, n° 3, junio 1964, p.24.

⁴⁴ *Pif-Paf*, n° 3, junio 1964, p.9.

⁴⁵ Kucinski, *op. cit.*, p.47.

⁴⁶ *Pif-Paf*, n° 1, mayo 1964, p. 3.

⁴⁷ *Idem.*

⁴⁸ *Pif-Paf*, n° 2, junio de 1964 p. 1 y 24.

⁴⁹ *Pif-Paf*, n° 2, junio 1964, p.18.

⁵⁰ *Pif-Paf*, n° 3, junio 1964 p.1.

⁵¹ *Pif-Paf*, n° 4, julio 1964, p.24.

⁵² *Pif-Paf*, n° 6, julio 1964 p.24.

⁵³ *Pif-Paf*, n° 8, agosto 1964 p. 24.

⁵⁴ *Pif-Paf*, n°2, junio 1964 p. 2.

⁵⁵ *Pif-Paf*, n° 5, julio 1964, p. 8.

⁵⁶ En 1961, la editorial Abril lanzó al mercado la revista *Claudia*, con un propuesta dirigida exclusivamente a las mujeres muy de avanzada, las cuales era interpeladas como profesionales, consumidoras e independientes. Ver: Maria Celeste Mira, *O leitor e a banca de revistas: a segmentação da cultura no século XX*, São Paulo, Olho d'Água/FAPESP, 2001; Verónica Giordano, “De adanes y playboys en tiempos de dictaduras. Una comparación de las revistas eróticas de Editora Abril de Argentina (Adán, 1966-1968) y de Editora Abril de Brasil (Homem, 1975-1979)”, en *II Workshop argentino-brasileño de historia comparada*, Buenos Aires, 2013.

⁵⁷ *Pif-Paf*, n° 5, julio 1964.

⁵⁸ *Pif-Paf*, n° 5 y n° 6, julio 1964.

⁵⁹ *Pif-Paf*, n° 4, julio 1964, p.1

⁶⁰ Ver Mara Burkart y Verónica Giordano, “Prácticas sexuales, imperativos morales y censura política”, en *10º Congreso de la Asociación Internacional de Semiótica Visual, AISV-IAVS*, Buenos Aires, 2012.

⁶¹ *Pif-Paf*, n° 8, agosto 1964, p. 1.

⁶² Ver Julia O'Donnell, *A inveção de Copacabana: culturas urbanas e estilos de vida no Rio de Janeiro*, Río de Janeiro, Zahar, 2013.

⁶³ Alves, *op. cit.*, p. 141.

⁶⁴ Maria Hermínia Tavares de Almeida y Luiz Weiss, “Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar”, en Fernando Novais (coord.) y Lilia Moritz Schwarcz (org.): *História da vida cotidiana no Brasil. Vol. 4: Contrastes da intimidade contemporânea*, San Paulo, Companhia das Letras, 1998.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Burkart, Mara; “Modernización y politización de las imágenes y de la risa en Brasil: la revista *Pif-Paf* (1964)”. En caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA). No 4 | Año 2014. URL:

http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=141&vol=4