

JUDEOCATURAS. CARICATURAS ANTISEMITAS EN LA PRENSA NACIONALISTA PORTEÑA. (1937-1939)

Marcela Gené*

Se pueden decir muchas tonterías, y escribirse incluso, y no matarán ni cuerpo ni alma, todo seguirá como antes. Pero la tontería puesta ante la vista tiene un poder mágico: por encadenar los sentidos El espíritu queda esclavizado.

Goethe, *Hazme Xenien*, II. ¹

El gigante giboso vestido de levita se recorta sobre un horizonte de cúpulas orientales. Barba puntiaguda, grandes orejas y nariz ganchuda, son los rasgos sumarios que definen el estereotipo del “judío”. Una imagen convencional, invariable en sus características físicas, reproducida por centenares en las publicaciones aparecidas en los años ‘30, a través de las cuales los sectores de la derecha más radical aspiraban a popularizar su furioso antisemitismo. Sin embargo, la retórica visual antisemita lejos estaba de agotarse en tal relato fisonómico: una extendida galería de monstruos donde desfilaban hidras tricéfalas, dragones, inquietantes pulpos o serpientes fueron figuras recurrentes, y nunca suficientes, para expresar cabalmente el odio visceral hacia el “enemigo de la Nación”.

El nacionalismo conoció una etapa de gran expansión entre los años 1932 y 1943, transformándose de un grupo reducido de intelectuales a un movimiento de protesta que reunió a un conglomerado de grupos divididos que nunca pudo llegar a conformar un frente único o partido². La prensa cumplió un rol decisivo en la elaboración y difusión de esta ideología y en poco tiempo las publicaciones se multiplicaron. De todas ellas, la más ambiciosa empresa editorial fue *Clarín*, (1937-1945) revista de ochenta páginas y portada color que consagraba importantes espacios a la imagen. Lo que la distingue de sus semejantes es el alto impacto visual y desde la caricatura de tapa se anticipaba con estridencia el tenor de aquéllas que el lector hallaría en su interior.

Estas imágenes no sólo acompañaron los discursos sino que sintetizaron, concentraron, estandarizaron un tipo humano fijándolo en la memoria colectiva. Su conservadurismo formal, en la medida que son pocas las variaciones de estas tipologías a lo largo del tiempo, y la plasticidad para adecuarse a diferentes contextos, han posibilitado su emancipación de los cuadros de la literatura militante o de los cuerpos doctrinales antisemitas, para constituirse en un *topos* de la discriminación.

En principio, podría pensarse que analizar estas caricaturas nada agregaría a las argumentaciones acerca de las teorías del complot judío universal, ni a las diatribas contra “la causa de todos los males que asolan al país”, diseminadas en cuanto escrito nacionalista viera la luz en la época. Ciertamente es que las imágenes no bastan para dar cuenta de los complejos meandros que describió el desarrollo del nacionalismo católico en el país en el curso de más de un siglo, cuya reconstrucción ha sido tarea de jóvenes historiadores en tiempos recientes³.

¹ Citado en Gombrich, Ernst. *Meditaciones sobre un caballo de juguete*. Barcelona, Seix Barral, 1968, pág.177.

² Navarro Gerassi, Marysa, *Los Nacionalistas*, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1968.

³ El estudio más completo sobre el tema es el de Daniel Lvovich, *Nacionalismo y antisemitismo en la Argentina*, Buenos Aires, Javier Vergara edit, 2003. Véase también Buchrucker, Cristián, *Nacionalismo y peronismo. La Argentina en la crisis ideológica mundial (1927-1955)*, Buenos Aires, Sudamericana, 1987, Cap. III “Desarrollo y diferenciación del Nacionalismo”; Senkman, Leonardo, *El Antisemitismo en la Argentina*, Buenos Aires, CEAL, 1999; AA.VV. *La derecha argentina. Nacionalistas, neoliberales, militares y clericales*, Javier Vergara edit, Buenos

Pero en el contexto de estas publicaciones, las caricaturas abandonan el lugar de “ilustración” de los textos para erigirse en instrumento de *práctica política* de estos grupos, en “figura mayor del discurso antisemita”⁴. En este sentido, nos interesa reflexionar sobre el funcionamiento de las imágenes de prensa como arma de terror y de exclusión.

Transgresora por naturaleza, la caricatura juega con la connivencia del espectador.

Los cambios de escala, la alteración de proporciones, las desviaciones del canon de representación figurativo, fueron señaladas como propiedades intrínsecas de un género que desde sus orígenes se empeñó en burlar a la *mimesis*, buscando con ello provocar hilaridad.

Sin embargo, la comicidad aliada a la deformación física o el humor satírico asociado a las costumbres o a los rumbos de la política, que tanto éxito cosecharon en la prensa desde el siglo XIX, no son suficientes para explicar el *funcionamiento* de las caricaturas antisemitas, que no parecen adscribir enteramente a ninguna de estas clasificaciones, aunque gravitan en el borde de esa triple frontera. Si el “*ritrato cariccato*” refería a un individuo particular, el caso que nos ocupa estereotipa a un colectivo religioso/racial; si la caricatura política satirizaba las acciones de la clase dirigente, en estos monigotes se proyectaba algo más que la fuerza de una ideología: una violencia potencial que la construye en un objeto ritual.

La gacela del pigmeo

Un especialista en arte primitivo contaba su experiencia vivida una expedición al África. Habiendo solicitado a los pigmeos que matasen una gacela, los sorprendió al alba dibujando en la tierra al animal que debían cazar y luego lanzar una flecha sobre el dibujo. Para estos primitivos, el esquema es la expresión de un deseo y al mismo tiempo representa la satisfacción del mismo: ellos creen que el animal sufre necesariamente la misma suerte que la imagen. Naturalmente, luego había que cazarlo pero la acción mágica anticipaba el éxito de la empresa, aunque se desconoce el destino de aquellos pigmeos cazadores.

En nuestros días, las fotografías periodísticas advierten sobre prácticas que reconocen también una existencia milenaria. Vimos en el diario a iraquíes enardecidos que, con la ayuda de las tropas “victoriosas”, derriban colosales estatuas de Saddam Hussein, como antes los bustos de Ceausescu o hace cincuenta años los de Stalin. Un ejercicio de violencia simbólica no equiparable por cierto a los alcances de la magia negra, sino a la destrucción de mitos colectivos, y a la consagración de otros nuevos. Rituales de inversión del orden existente vociferados por la *executio in effigie*, que reemplaza la agresión física por la ofensa e injuria en el honor de un individuo, y con él, de todos los valores y creencias que encarna.

Tanto la multitud de manifestantes, como antes el cazador prehistórico, llevan a cabo acciones, similares pero no análogas, con el mismo objetivo de neutralizar otras acciones, desactivar otros poderes, más allá de las razones de cada circunstancia, ya sean políticas o de supervivencia. Podría pensarse a nuestras caricaturas de los años treinta como un moderno relevo de tales prácticas milenarias: además de “divertir”, operaban como una “ejecución”, violentando por denigración, pasando de la humorada a la perpetración efectiva de ataques contra personas e instituciones de la colectividad judía. Como la gacela del pigmeo, la imagen funcionaba como sustituto⁵, estigmatizando al “enemigo” a través de un estereotipo racial, construido sobre una suma de rasgos físicos que llevaban implícitos juicios de orden moral.

Aires, 2001; MacGee Deutsch, Sandra, *Counterrevolution in Argentina 1900-1932. The Argentine Patriotic League*, University of Nebraska Press, Lincoln & London, 1986 y de la misma autora, *Las derechas. The extreme right in Argentina, Brazil and Chile, 1890-1939*, Stanford, Stanford University Press, 1999.

⁴ Matard-Bonucci, Marie-Anne, “*L’image, figure majeure du discours antisémite?*” en *Vingtieme siecle. Revue d’histoire*, No.72, Paris, Presses de Sciences Po, octubre-décembre 2001.

⁵ Gombrich, Ernst, *ob.cit.*, pág.12 y ss.

Para que una representación sea categorizada como estereotipo, afirma Ruth Asmosy, es necesario que “sea simple, mal fundada, incorrecta al menos en parte y tenida con una seguridad considerable por un gran número de personas”⁶. Presupone en suma una aprehensión reductiva de la realidad, de segunda mano, sin verificación crítica por parte del sujeto o grupo. Este estereotipo fisonómico *colectivo* no era en modo alguno una “creación” de los dibujantes de *Clarín*, pero tampoco provenía de tradiciones de representación demasiado antiguas. Las caricaturas antisemitas reconocen la misma fecha de nacimiento que el antisemitismo como ideología, a fines del siglo XIX⁷, cuando se expandieron en la prensa ilustrada francesa en torno al caso Dreyfus.

Si el *affaire* fue el momento de la puesta a punto de los códigos de representación del “judío” y de la “internacionalización” del antisemitismo y sus figuraciones⁸, hay también un vasto campo de tradiciones de representación que lo precede. Fue en la Alta Edad Media, cuando se originó esta “matriz” al proliferar las imágenes que registraban sus “particularidades” culturales asociadas a una caracterización física que, según Blumenkranz, bien puede definirse como “caricaturas”⁹. En verdad, estas obras se situaban en el terreno de debate religioso y eran más producto de un “antijudaísmo cristiano” que de un antisemitismo en sentido moderno¹⁰.

Considerada en el tiempo largo, se constata una notable “estabilidad” formal de la imagen que conserva sus connotaciones originales y va incorporando otras nuevas, en un proceso más de adición que de reemplazo de significados. Por la naturaleza de nuestro trabajo, nos interesa indagar en los orígenes del motivo y su fortuna histórica, para explicar las proyecciones de estas iconografías en el período que proponemos examinar.

Estridencias de clarín

En 1937 la revista *Clarín* hace su presentación en sociedad y desde el inicio despliega todo su arsenal simbólico. El toque de clarín no podía faltar en el alerta a la población sobre la amenaza bolchevique que se cierne como monstruosa excrecencia de la Revolución soviética. Sintética y literalmente, se presentan las piezas básicas de un ideario: la ancestral polaridad Bien/Mal a través del apolíneo granadero enfrentando a un monstruo que se esfuerza en parecer aterrador, apelando a códigos de representación de la ilustración infantil.

El nazismo había encontrado en *Clarín*. *Revista mensual de propaganda argentina y contra propaganda roja*, su vocero más radicalizado y de hecho estaba directamente subsidiada por las agencias de propaganda del Reich, aunque no fue la única¹¹. Era la última criatura prohijada por Carlos Sylveira, su mentor y director, quien contaba para entonces con una larga militancia antisemita y anticomunista: había formado la “Comisión Popular Argentina contra el Comunismo” en 1933, y tres años más tarde su libro *El comunismo en la Argentina* veía la luz

⁶ Amosy, Ruth. *Les idées reçues. Sémiologie du stereotype*. París, Nathan, 1992.

⁷ El término “antisemita” fue acuñado por Whilhem Marr en 1879, y es a partir de entonces que el término resulta adecuado para diferenciarse del tradicional antijudaísmo católico. Lvovich, D. *ob.cit*, pág.50. Para un examen de los fermentos católicos antiliberales que condujeron a la eclosión del antisemitismo austríaco en torno de 1880, véase Schorske, Carl. “Política de un nuevo tono: un trío austríaco” en *Viena Fin-de-siècle*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981, Cap. III.

⁸ Gervereau, Laurent. “Des limites du visible au limites de l’intelligible” en *Les images qui mentent. Histoire du visuel au Xxe.sième*, Seuil, Paris, 2000, Cap.II.

⁹ Blumenkranz, Bernard, *Le juif medieval au miroir de l’art chrétien*, Paris, 1966.

¹⁰ Jacques Le Goff señala que el siglo XIII es “una época de profundas mutaciones en las relaciones de judíos y cristianos, el gran período de repudio de las comunidades judías por parte de la cristiandad”. En ese marco, a través de los *exempla* - anécdotas relatadas por los predicadores con fines morales- se difundió una imagen del judío que tuvo un resonante éxito. Le Goff, Jacques, “El judío en los *exempla* medievales. El caso del *Alphabetum Narrationum*” en *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Barcelona, Gedisa, 1991.

¹¹ Lvovich, D, *ob.cit*, pág.343. En 1940, este subtítulo se reemplazó por *Revista anticomunista y antijudía*.

casi simultáneamente a la entrega del informe Sánchez Sorondo sobre *Represión del comunismo* en la Cámara alta, y cuando las novelas antisemitas de Hugo Wast – *Oro* y *El Kahal* – se consagraban como éxito de ventas.

Ese mismo año, “Matajacoibos”, el dibujante estrella, pone en escena a sus aberrantes monigotes en el concurso “Qué es un judío?”. La doble página de “respuestas” se anima con dos dibujos: el primero, una sugerencia de la revista para la construcción de un “Monumento al Judío desconocido”, un obelisco inspirado en el que un año antes se había inaugurado en Buenos Aires. El segundo, un “retrato”, una “broma” visual que, observado del derecho y del revés, grafica dos expresiones de un mismo estereotipo¹²: la doble caricatura “interactiva”, parece haber tenido la suficiente repercusión como para que se la reemplazara, esta vez como tapa color, en 1941.

Pero el desarrollo de la Guerra Civil Española fue para los redactores de la publicación un material inapreciable, que les permitió cargar las tintas contra el comunismo soviético, producto del complot judío universal, y glorificar el firmamento fascista simultáneamente. La reproducción de fotografías levantadas de diarios republicanos, que muestran escenas de socorristas empaquetando víveres, o retratos de milicianos leales, sirvieron para desplegar argumentaciones en torno de la disolución moral causada por la alianza ruso-judeo-comunista.

La obsesión por encontrar algún signo manifiestamente revelador del “demoníaco pacto” llevó a un editorialista de mente febril al límite de postular que la “estrella” de la bandera soviética era la prueba fehaciente de la cooperación judía en la contienda. Finalmente, semejante acción sistemática de contrapropaganda no hizo más que abonar una paradoja: los mismos nacionalistas enemigos acérrimos de la “España leal” han difundido más material gráfico revolucionario que cualquiera de las publicaciones de los grupos solidarios con los republicanos.

Las organizaciones pro-ayuda a España, que proliferaban en Argentina al igual que en otros países, se habían vuelto el mayor blanco de ataque. Como improvisados espías, los redactores de *Clarín* se escurrían en las reuniones, publicando luego una crónica ligera, en tono de comicidad, que el dibujante sintetizaba a través del motivo que era de rigor para el caso: el pulpo.

Fig. 1. *Clarín*. Año I, n. 5, 1937



¹² Estos esquemas “reversibles” que comenzaron a difundirse en tiempos de la Revolución Francesa, reconocieron un éxito notable ya que fue una fórmula muy rentable para satirizar a la Iglesia y a la aristocracia. Duprat, Annie. *Histoire de France par la caricature*, París, Larousse, 1999.

Expresión del poder tentacular, el pulpo aparece en los repertorios de representación política occidental a fines del siglo XIX, en correspondencia con los grandes combates contra el capitalismo -en particular de los anarquistas- y en oposición a la expansión de los imperios coloniales. Frente a otras alegorías de la opresión como la serpiente o la araña que entrapa a la víctima en su tela, la figura del pulpo redobla estos significados por la capacidad regenerativa de sus brazos y cuya aniquilación sólo es posible mediante un golpe certero en la cabeza¹³. No obstante, en el lenguaje gráfico de los sectores antisemitas, ningún ejemplar de la fauna monstruosa -desde los pequeños insectos hasta los gigantes deformes- fue descartado. Así, un piojo con cabeza humana, se postulaba como el emblema de la “Organización popular contra el fascismo y el antisemitismo”, funcional a la identificación de sus miembros como “judíos y piojosos”.



Los ladrones de España, que gritaban “no pasarán” hoy profugo

Fig.2. *Clarínada*, Año II, n.23, 1939.

delirantes en medio de páginas saturadas de solemnes discursos contra el “peligro judío”, no puede sino provocar un efecto paradójico. Es lo que ocurre con las dos caricaturas publicadas en 1939, con las que Matajacoibos celebraba el triunfo del franquismo a través de la derrota republicana. Sobre el “Muro de los Lamentos” con la forma del mapa de España, “lloran” John Bull, el Tío Sam, Marianne, el militar soviético y el judío “apátrida” -las Brigadas Internacionales-, todos ellos desdentados personajes que ostentan en sus traseros la marca de la expulsión; juego también de inversión de los símbolos de los leales: el lema “No pasarán!” es ahora la advertencia a los vencidos, “pero pasaron...” es el balance de los vencedores.

Los “rojos indeseables” -la plana mayor del antifranquismo- son recibidos en la frontera por una otrora bella Marianne transformada en desagradable matrona de rasgos semitas, metamorfosis similar a la padecida por la República Española.

Pero el peor de los enemigos, el “comunista”, merecía un tratamiento acorde con su “peligrosidad”. No era cuestión de cultivar la vena humorística; para prevenirse, nada más

¹³ La lucha del hombre con el pulpo, como alegoría del enfrentamiento con fuerzas poderosas, aparece en la literatura de mediados del siglo XIX. Víctor Hugo en *Les travailleurs de la mer* (1866) y Julio Verne en *Veinte mil leguas de viaje submarino* (1869) describen estas escenas que son ilustradas con igual realismo. En las apropiaciones políticas posteriores, subsiste sólo el pulpo. Gervereau, Laurent, *ob.cit.*, pp. 40-42.

¹⁴ Matard-Bonuci, Marie- Anne, *ob.cit.*

adecuado que las fotografías que muestran el rostro “real”. Los judíos se prestaban a la caricaturización; los comunistas no. Ciertamente es que en términos generales la representación del judío, homologado en el imaginario nacionalista al comunista, resultaba lo suficientemente inclusiva para no ser necesario apelar a una imagen diferenciada. Sin embargo, la reacción ante la ideología “pura” imponía recurrir a formas de expresión totalmente opuestas a la libertad que ofrece el dibujo: si la caricatura permitía un ejercicio fantasioso de la violencia simbólica, la fotografía circunscribía al enemigo con claridad, como el pigmeo a su gacela. Y desde la perspectiva de nacionalistas y católicos, los “comunistas”, fueran o no judíos, fueran simpatizantes o militantes, eran finalmente quienes jugaban en la arena política.

Así, los enemigos “concretos” y temidos desfilaron por la “Galería Roja”, una sección fija a doble página, donde se publicaban las fotografías de dirigentes del PC, sindicalistas, obreros, amas de casa, estudiantes e intelectuales y el número inaugural se engalana con la fotografía de David Alfaro Siqueiros, cuya actividad de conferencista en Buenos Aires años antes había agitado el ambiente intelectual porteño mucho más que su experiencia plástica en el sótano de Botana.

A semejanza de la *Galerie Rogue* de criminales, la sección tenía por finalidad individualizar a los “delincuentes” mediante procedimientos objetivos propios de la actividad policial: fotografías de estricta frontalidad seguidas de un sumario currículum, con “alias” incluido, tarea que se vio facilitada por la cooperación directa de la ‘Sección Especial de la Policía contra el Comunismo’ que, según denunciaban miembros del PC, ofreció sus archivos.

Hasta entonces Matajacoibos recorre con sus caricaturas todos los *loci* de la política nacional y las repercusiones de los avatares internacionales, ensartándolos como abalorios que agregaban algún atractivo visual a las notas irremediabilmente reiterativas de la *Clarín*.

Un año más tarde, los dibujos asumen una particular ferocidad. Después de la *Kristallnacht*, el Reich comenzaba a “concientizar” al pueblo alemán sobre la “cuestión judía”, preparando el campo para desplegar en la práctica la “solución final”.

Volvamos un momento a la ilustración inicial. La tapa de agosto de 1938 presenta la imagen del “judío errante”, un *topos* literario e iconográfico antiquísimo de la tradición antijudaica. Como representación del pueblo elegido y rechazado, el mito del judío errante, que los alemanes llaman *der ewige Jude* y cuya alusión más antigua data de 1602, es una figura simbólica de la movilidad espacial que subyace en la memoria occidental procedente del *homo viator* medieval. Los vendedores ambulantes judíos recorrían Europa y Cercano Oriente y en las ciudades estaban confinados a las “juderías” o “ghettos”, lo que significaba la doble exclusión del cuerpo social y del tejido urbano¹⁵.

¹⁵ Durante la primera cruzada, aparece un foso que aísla los sectores de los judíos de los de los cristianos en plena ciudad, que se agranda progresivamente. Este confinamiento espacial indica el temor a la infección de la “peste judía” en virtud de la especialización en la actividad comercial y bancaria. Si bien desde el 1200 hay calles o barrios de fraternidades judías, la palabra “ghetto” no aparece sino hacia 1516 en Venecia, aunque existen algunas semejantes desde mediados del siglo XIV en Alemania. A partir de 1320 comienza la era de los *pogroms*, hasta la expulsión definitiva en 1492 de los judíos de España, que hasta entonces habían formado la comunidad más numerosa y activa –desde el punto de vista cultural y económico– en tierras cristianas. Zumthor, Paul, *La medida del mundo. Representación del espacio en la Edad Media*, Madrid, Cátedra, 1994.



Fig.3. *Clarinateda*, Año II, n.16, 1938

póster difundido en Munich en 1938, pero modificado de modo que resultara adecuado a la difusión local. La transformación de los rasgos, expresando el “vicio”; el mapa alemán reemplazado por el de una Argentina vagamente antropomorfizada, señalando el carácter “cautivo” del país en manos del extranjero inasimilable. Un chaleco escocés apenas esbozado como atajo para incorporar connotaciones antiimperialistas, mientras que el horizonte de cúpulas orientales evoca ambiguamente el paisaje ruso y la procedencia geográfica del protagonista. La avidez de la mirada no parece registrar el dinero, como era de esperarse, sino a otros objetos de codicia del judío como la morfina y otras drogas. De la insólita introducción de estos factores, no puede menos que inferirse la intencionalidad de descrédito y ofensa llevada al límite extremo, si además se tiene en cuenta la inclusión de una breve leyenda rimada en la tapa, bastante excepcional, que pretendía imitar el acento del “extranjero”:

¹⁶ Una de las tantas leyendas surgidas en torno a la Pasión de Cristo, fue la del judío que en una de las caídas de Jesús, lo conminó a levantarse y seguir caminando. La profecía de Jesús fue: “Y tu andarás hasta que yo vuelva”.

¹⁷ Welch, David, *The Third Reich. Politics and propaganda*, New York, Routledge, 1995, pp. 72-82.

Si el “judío errante” siguió a lo largo de tres siglos un derrotero asociado a significados morales, por cuanto era expresión del arrepentimiento¹⁶, el antisemitismo de Estado recuperó el costado más oscuro de la tradición de esta figura: el de la condena a vagar eternamente sin la liberación de la muerte, con el dinero como única “patria”. La resurrección y ampliación de la leyenda cristiana permitió a la propaganda nazi demostrar que otras razas habían también sido víctima de la carencia de sentimientos y valores morales de los judíos. Su uso extensivo se verifica entre 1937 y 1940, entre la inauguración de la exhibición de “Arte degenerado” y el estreno de *Der ewige Jude*, film pretendidamente documental, el más violento de la trilogía que se completaba con *Jude Süß* y *Die Rothschild*¹⁷.

El antisemitismo vernáculo, o al menos la nazófila *Clarinateda*, apenas hizo apelación a esta iconografía, posiblemente porque el despliegue de los “bestiarios” resultara más directo y eficaz que el recurso a una compleja y más intelectual leyenda, de la quizás no todos tuvieran noticia. Por ello, resulta sorprendente la copia del

Yo istá Pobre Judío, Gran Rabino, Gran Traficante
Pirsiguido pir nacionalistas de todas partes del mundo
Pirqui riparto oraciones religiosas di Palestinas.....
Con un poquito di “heroínas”

En la práctica, el modelo más inmediato eran las caricaturas de Fips en *Der Sturmer*, el más “prestigioso” semanario popular nazi¹⁸ que, al parecer, Matajacoibos, como muchos de sus colegas, conocían de cerca a juzgar por las relaciones epistolares que el director mantenía con el ‘Ministerio de Propaganda Alemán’ y por las ya mencionadas “contribuciones” que tal organismo le hacía llegar. Es posible que las producciones nazis hayan servido de inspiración, y aún copiado directamente en más de una oportunidad, pero en manos de Matajacoibos, los tradicionales estereotipos “semitas” se adaptan a los designios del antisemitismo vernáculo, de modo que resultaran adecuados a la difusión local.

No obstante, “copiar” no fue la norma. Los dibujantes tenían la suficiente autonomía de acción y el talento para diseñar a sus víctimas sobre los moldes de sus más extremas fantasías de intolerancia y crueldad. El mismo del pigmeo.

*Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, UBA.

¹⁸ Revista nazi dirigida por Julius Streicher entre 1923 y 1945. Bytwerk, Randall, *Julius Streicher: the man who persuaded a Nation to hate jews*, New, York, Stein & Day, 1983.