

# CARICATOGRAFÍA

Una propuesta artística y pedagógica

William Arciniegas Rodríguez



Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia  
Tunja, 2010

Caricaturografía: una propuesta artística y pedagógica/ William  
Elías Arciniegas Rodríguez. – Tunja: Uptc, 2010.

84 p.: il. – (Colección investigación Uptc; no.40)

ISBN 978-958-660-169-6

1. Caricatura- Historia. – 2. Humor Gráfico. – I. Arciniegas  
Rodríguez, William Elías. – II. Tit. – III. Ser.

CDD 741.5 / A674

Primera edición, 2010  
200 ejemplares

Caricaturografía: una propuesta artística y pedagógica  
ISBN 978-958-660-169-6  
Colección Investigación Uptc, no.40

© William Elías Arciniegas Rodríguez  
© Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia

Alfonso López Díaz, Rector  
Wilson Alcides Valenzuela Pérez, Vicerrector Académico  
Manuel Humberto Restrepo Domínguez, Director de Investigaciones

Resultado del proyecto de investigación "Trazos", del Grupo de Investigación Creación y Pedagogía.

Se permite la reproducción total o parcial citando siempre la fuente.

Coordinadora editorial: Yolanda Romero A.  
Corrector de Estilo: Hernán Fonseca Jiménez

Impresión  
Salamandra. Grupo Creativo SAS  
servicioalcliente@gruposalamandra.com  
www.gruposalamandra.com



A mis padres por todo, por siempre.

A Katherin, por haber sido en esta lucha mi refugio y a mis amigos,  
por ayudarme en la tarea diaria de ser feliz.



## CONTENIDO

Introducción .....	7
Presentación .....	11
Breve reseña histórica .....	15
Analicé-monos .....	45
Una propuesta... ..	61
Reflexiones finales.....	81
Bibliografía .....	85



## INTRODUCCIÓN

Los procesos investigativos en artes plásticas no pueden ser ajenos a la indagación y confrontación desde otras áreas del conocimiento. En el presente trabajo se ha querido centrar la atención en el dibujo, para dar inicio a un proceso de exploración, práctica y teorización, que en el marco de las artes plásticas, busca confrontar la realidad del contexto contemporáneo, sin olvidar la perspectiva que nos ofrece una visión del pasado. Con tal derrotero, se ha acudido al ámbito de la pedagogía, de la política, la sociología, el psicoanálisis, la estética, la historia y, por supuesto, la historia del arte, en un esfuerzo por abordar con suficiente variedad conceptual nuestro objeto de estudio.

La educación artística es una labor de gran responsabilidad, y en ella cumple un papel fundamental la tarea del investigador-creador, que desde su área de interés, busca aportar a los procesos formativos de la comunidad de la cual se retroalimenta. Así, desde el dibujo y más específicamente desde el dibujo de humor, surgen interrogantes plásticos, históricos y conceptuales que pueden aportar a la tarea educativa y a la construcción de seres autónomos, reflexivos y capaces de enfrentar las vicisitudes propias de nuestra época. Pero, ¿qué papel puede cumplir el dibujo de humor en la consecución de estos objetivos? ¿Cómo pueden articularse tan distintas áreas del conocimiento con la pedagogía y el arte? Y de ser posible, ¿cuál sería su fin último? y ¿de qué serviría? Para explorar una posible respuesta a estas inquietudes se han llevado a cabo una serie de tareas y ejercicios, como la consulta de expertos en dichas áreas, la confrontación de material bibliográfico y documentación especializada, lo mismo que la realización de experiencias enriquecedoras en las que se han llevado a la práctica estas teorías. El trabajo se dio inicio

con una metodología cualitativa, que ha permitido realizar un acopio de información amplia y variada, y realizar un trabajo de interpretación de dicha información para plantear propuestas e ideas que construyen el presente documento.

Uno de los objetivos es compartir los resultados de esta investigación de la manera más clara y precisa, por lo que se ha planteado una división del tema que le permita al lector, ajeno tradicionalmente a los temas artísticos o pedagógicos, realizar una aproximación efectiva y simple al área de nuestro interés: el humor gráfico, y más concretamente, la caricatografía. Esta y otras aclaraciones han sido abordadas en la presentación del documento, signando el camino que ha seguido la investigación y que busca resolver los interrogantes planteados con anterioridad. En cuanto al *corpus* del documento, se plantean tres momentos o divisiones que permiten desglosar los aspectos fundamentales de la indagación.

La primera parte, consiste en una breve reseña histórica que apunta a la contextualización histórica del lector frente al tema escogido, haciendo un recorrido por distintos capítulos de la historia del arte que se relacionan con sucesos políticos y culturales en cada caso. Esta descripción de acontecimientos es, por supuesto, muy superficial, ya que su objetivo es simplemente poner en evidencia la trama de eventos que dieron origen a las diferentes operaciones filosóficas y artísticas relacionadas con nuestro tema en cada periodo histórico y cada lugar geográfico.

La segunda parte, titulada Analicé-monos, explora conceptos traídos del psicoanálisis, la estética, la filosofía, la literatura y la sociología para tratar de entender los mecanismos utilizados en el arte de la caricatura. Además, explora y cuestiona los alcances y repercusiones que estas obras pueden tener. Se afirma que es una exploración y un aproximamiento, ya que lejos de tener una intención autoritaria o impositiva, el documento



se ha planteado como parte de un proyecto de investigación que reconoce, precisamente, que las respuestas no son unívocas y que desde lo multidisciplinar es posible acercarse de manera más certera al tema de estudio.

En la tercera parte se ha tomado una reducida muestra de obras y artistas que en su trabajo han empleado recursos relacionados con el humor y la caricatografía, para analizar las cualidades de la imagen gráfica y, desde allí, ofrecer una reflexión frente al tema, en relación con los aspectos pedagógicos y didácticos del humorismo gráfico.

Es importante señalar, finalmente, que, como evidencia del proceso investigativo en curso, este documento aborda el área específica de la caricatografía desde dos posiciones fundamentales: la del caricatógrafo-investigador y la del artista-educador. Esta doble visión favorece un acercamiento con la curiosidad propia del hacedor, quien constantemente está rodeado de hechos e imágenes que le 'invitan' a la caricaturización; y con el deseo de enriquecer los recursos y mecanismos empleados en la labor pedagógica, inquietud de toda persona dedicada a la docencia. La reflexión y los hallazgos hechos, con y a partir de esta aproximación dual, buscan contribuir a la formación de quienes propenden por una educación holística, fundamentada en el auto-aprendizaje y el desarrollo del pensamiento crítico. No se trata de un texto dogmático, ni de una guía historicista o de teorización estética; por el contrario, se ha querido dejar con este documento una invitación y un llamado a la continuación de estas indagaciones; quizá, a la reflexión del papel que juegan el humorismo, la risa y el juego en los procesos pedagógicos, a la construcción de nuevo conocimiento, y demostrar que se puede responder a las necesidades cambiantes de los tiempos con ingeniosas interpretaciones de la realidad para conducirnos a un mejor mañana.



## PRESENTACIÓN

Desde tiempos inmemoriales, los hombres han encontrado en el grafismo un medio para expresar y compartir sus ideas y sentimientos. Las huellas dejadas por nuestros antepasados en las paredes de las cuevas donde encontraron refugio, y las creaciones contemporáneas, en las que damos los primeros pasos para la exploración interplanetaria han estado acompañadas por la palabra escrita y la imagen, y han servido como testimonio de la evolución del pensamiento humano, de su civilización, y sus creaciones tecnológicas. Cada día los procesos cognitivos y de aprendizaje alcanzan nuevas cumbres (de la mano con los avances tecnológicos) y cada vez más se reconocen la importancia y la versatilidad de la imagen como vehículo del pensamiento. Con este documento, se plantea un acercamiento a un tipo muy específico de formas que, como facilitadoras del conocimiento, generan una serie de reflexiones y análisis particulares, no sólo por su potencial pedagógico o su implícita calidad estética, sino porque, como ningún otro tipo de imagen, sirve de catalizador al pensamiento crítico: estamos hablando de la caricatura.

Pero bueno, ¿por qué la caricatura y no otra categoría de imágenes? ¿Cómo distinguirla de las demás? ¿Qué la hace tan especial como para emprender esta tarea? Se hace necesario hablar primero de expresiones gráficas que no son caricatura, pero que desafortunadamente en nuestro contexto son tomadas desprevénidamente como tal. Una de estas expresiones es la ilustración, cuya característica fundamental es que acompaña textos, complementando, ampliando o expresando con lenguaje gráfico lo que se dice escrituralmente. La ilustración comprende un sinnúmero de categorías, desde la científica hasta la infantil, pasando por todas las áreas del conocimiento; sin embargo, aunque puede servir de punto de

partida para infinitos productos de la imaginación, la ilustración en sí misma está limitada por la idea o el texto al que responde. Sus antecedentes más lejanos son las figuras del arte rupestre mencionadas anteriormente, pasando por las representaciones de reyes y dioses en el antiguo Egipto y la decoración de palacios de los antiguos griegos, persas, mayas y, en general, todas las civilizaciones antiguas. En el ámbito de lo editorial su más claro referente se encuentra en los libros iluminados del Medioevo, donde cumplían una función eminentemente pedagógica. La caricatura podría catalogarse como una ilustración humorística, pero, como veremos más adelante, es mucho más.

En segundo lugar, se abordará el campo de la historieta. Se puede definir este arte de manera muy parca como una secuencia de ilustraciones que narran una historia, pero su desarrollo y evolución (aún en marcha) han sido y son tema de gran cantidad de investigaciones y estudios alrededor del mundo, lo que obliga a darle mayor atención. Algunos teóricos afirman que las escenas de caza encontradas en cuevas como la de Altamira, en España, sirven de antecedente directo de la narración gráfica, igual que ilustraciones medievales como el *Tapiz de Bayeux* (tira de lino bordado del siglo XI que en 79 escenas narra la conquista de Inglaterra por parte de los normandos). Sin embargo, la concepción contemporánea que circula de historieta o *cómic*, tiene sus orígenes en los finales del siglo XIX y el desarrollo de los medios masivos de comunicación. Al igual que con la ilustración, la narración gráfica tiene múltiples manifestaciones y estilos (tira cómica, de aventuras, novela gráfica, de terror, romántica, negra, underground, y otros). Pero en todos los casos comparte características que le son únicas; entre otras, la permanencia de uno o varios personajes fijos a lo largo de la narración; desarrollar una historia con inicio, nudo y desenlace; el empleo de *globos* o *bocadillos* (espacios destinados a contener

los textos y diálogos de los personajes); el uso de metáforas visuales, onomatopeyas, figuras cinéticas, junto con la utilización de planos y encuadres propios de la fotografía (y, posteriormente, de la cinematografía).

Aunque la historieta ha sido empleada con gran eficacia como recurso pedagógico y como vehículo para difundir puntos de vista, la contundencia de la caricatura (como se verá más adelante) es difícil de igualar, gracias a la capacidad de síntesis de esta última. De igual manera, y a pesar de que la caricatura emplea en muchas oportunidades los mismos recursos de la historieta, esta persigue contar una historia, no dar una opinión. Esa es, quizás, su diferencia fundamental.

En cuanto a la caricatura, es preciso tener en cuenta que dentro del imaginario colectivo su significado no está asociado exclusivamente con un dibujo grotesco o exagerado (quizás sea este el origen de la confusión con la ilustración y la historieta), sino que también se le asigna a situaciones o eventos ridículos y exagerados que generan risa. Desde la semiología, tal y como lo plantea el artista, escritor y Magíster en Comunicación Educativa, Carlos Alberto Villegas Uribe, en su monografía "Caricaturografía en Colombia: Propuesta Teórica y Taxonómica (2007)", se puede definir la caricatura como una representación de carácter icónico, es decir, opera por similitud acogiendo lo exagerado, ridículo, recargado y, en última instancia, lo cómico. En este orden de ideas la caricatura abarca mucho más que la representación gráfica. Es posible inferir que los imitadores de voces que suelen aparecer en programas radiales hacen caricatura, igual que el columnista que con el ingenioso uso de las palabras genera risa en sus lectores. Así, podría generarse una clasificación más exhaustiva del concepto caricatura para, de manera más didáctica, abordar el tema.

A partir de este principio, las comedias escritas, los artículos de corte humorístico, los graffitis y los poemas satíricos harían parte de la **Carical-**

**omía** (Del latín *caricare*: recargar y de *cálamus*: pluma); Los chistes, las anécdotas, la ironía y demás expresiones caricaturescas que emplean la voz como forma de transmisión (bien sea directamente o a través de medios de comunicación como la radio) pertenecerían a la **Caricatofonía** (Del latín *caricare*: recargar y del griego *phono*: voz, sonido); la **Caricatimedia** (Del latín *caricare* y *medius*) comprendería las representaciones audiovisuales con intención humorística, programas televisivos de variedades, comedias, animación, sátiras políticas, producciones cinematográficas, incluso recursos humorísticos empleados en páginas Web. En general, lo que involucre sistemas visuales, lingüísticos y sonoros. Esta taxonomía arrojaría, finalmente, la **Caricatografía** (Del latín *caricare* y del griego *grafos*: dibujo, imagen) como el área específica, dentro del universo de la caricatura, que refiere a las representaciones gráficas de carácter cómico. Vale la pena aclarar que, aunque en lo sucesivo se empleará este término en el documento, muchas de las citas y opiniones aquí recogidas se refieren a la caricatografía como caricatura, pero no se ha querido cambiar la palabra para no afectar la integridad de los textos originales.

Con estos planteamientos, se iniciará una exploración a la caricatografía y a sus ejecutantes, los caricatógrafos; a los mecanismos y recursos que éstos emplean y a la capacidad expresiva, pedagógica y crítica que tienen este tipo de imágenes que, como ninguna otra, sirven como catalizadoras del pensamiento independiente. Este documento es, pues, una primera etapa dentro de la larga travesía que es la investigación en artes y, más específicamente, en el universo del humorismo gráfico.

Breve Reseña Histórica

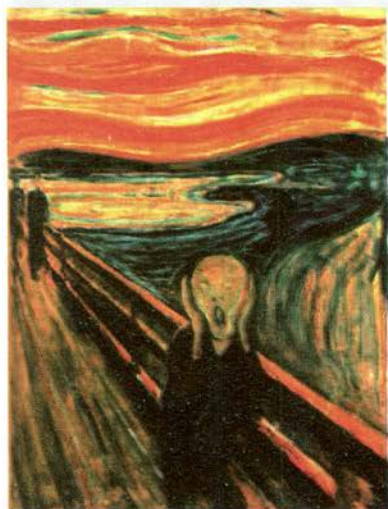


Imagen 1. El grito (1893) de Edvard Munch es considerada como una obra precursora del movimiento expresionista. En ella se altera y simplifica la figura del personaje principal, sin embargo, dista mucho de ser considerada una caricatografía.

En 1919 el ensayista y crítico español, José Martínez Ruiz (1873-1967), más conocido como Azorín, escribió: "El capítulo de eutrapelia, del divertimento espiritual es sumamente importante en la historia del desenvolvimiento humano; haciendo la historia de la ironía y del humor, tendríamos hecha la sensibilidad humana y consiguientemente la del progreso, la de la civilización. La marcha de un pueblo está en la marcha de sus humoristas". Este trabajo no pretende ser aquel tratado; ni siquiera trata de una historia de la caricatografía (proyecto no menos ambicioso que ha sido tema de numerosos compendios). Sin embargo, se considera indispensable hacer una pequeña revisión a algunos de los hitos históricos de la caricatografía para, con unos referentes mínimos, abordar un tema tan amplio y complejo que abarca –coincidiendo con Azorín– la historia misma de la representación gráfica. Dicho esto, se intentará un acercamiento a esta temática, no sólo a través de una revisión juiciosa, sino de la reflexión y la vinculación de ideas traídas de otras áreas y contextos, y proponer así –sin mayores pretensiones– un documento que responda a las inquietudes que desde esta época nos suscitan el humor gráfico y la caricatografía.

Se inicia con la aclaración que, según la definición encontrada en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, caricatura es: "Figura ridícula en la que se deforman las facciones y el aspecto de alguna persona". Este enunciado sintetiza exageradamente el concepto, limitándolo a "una deformación ridícula" aplicable exclusivamente a la fisonomía del modelo, sin tener en cuenta los aspectos psicológicos del personaje y, más aún, olvidando la caricatografía política, social o de opinión, de gran importancia, especialmente a partir del siglo XIX, como vehículo del pensamiento crítico. Esta definición plantea también un riesgo al dejar abierta la posibilidad de interpretar como caricatografía el rasgo 'expresionista' que un artista pudiera atribuirle a un boceto o un estudio de figura humana en el que queriendo,

1 Azorín. Clásicos y modernos, Renacimiento, Madrid, 1913, p.51.

2 DRALE, 20ª ed., Madrid, Academia, 1984, voz Caricatura, p. 276



por ejemplo, explorar las posibilidades de una línea, una mancha, un color o mediante el juego con la escala entre elementos, alcanzara algún nivel de deformación en su composición (Imagen 1). Ni que decir del trabajo de artistas como el francés Auguste Rodin (1840-1917) quien con su obra llevó el boceto escultórico a la categoría de obra terminada. O los trabajos posteriores de Alberto Giacometti (1901-1966) y Max Ernst (1891-1976) quienes emplearon la deformación de sus figuras para crear las más bellas e interesantes propuestas artísticas.

Valga anotar aquí que la palabra caricatura proviene del vocablo italiano "caricare", que significa exagerar, cargar, y se aplica en el sentido de dotar exageradamente de atributos una cosa o una representación. Sin embargo, si nos remitimos a sus orígenes (que algunos rastrean incluso hasta las expresivas siluetas del arte rupestre, como las halladas en Avignon, Francia), diversos autores coinciden en señalar al antiguo Egipto como cuna de este arte. Juan Antonio Gaya Nuño nos cuenta cómo en papiros expuestos por el Museo Británico, el Museo Arqueológico del Cairo o el Museo de Egiptología de Turín, encontramos representaciones de animales como asnos, cocodrilos, leones o monos que animadamente tocan instrumentos musicales y departen en palaciegos escenarios. (Imagen 2). Incluso, se puede observar una imagen en la que una rata sentada sobre un trono recibe una flor de loto de 'patas' de un gato (Imagen 3). Todos ellos pertenecientes a las dinastías XIX y XX (1293-1070 a.C.). Durante la dinastía XVIII (1550 y 1295 a.C.), especialmente en el periodo Amarniense, Amenofis IV (Akenaton) emprende una política de cambios políticos y religiosos (entre ellos, la conversión al monoteísmo) que generaron fuertes críticas entre sus contemporáneos. Prueba de esto son los conocidos "graffiti" hallados en las antiguas murallas de la ciudad de Tebas en los que se representa a Akenaton junto a Nefertiti. Así mismo, el panteón egipcio cuenta con numerosas figuras de dioses que comparten características humanas y animales (antropozoo-



Imagen 2. Ramsés III, representado como león, juega con una de sus favoritas. Fragmento del papiro de Turín.

3 Gaya Nuño; "La caricatura", en Enciclopedia Rialp, Madrid t.3. p. 560



Imagen 3. Ostracón satírica del ratón y el gato. Dinastías XIX-XX. Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruselas. Foto en el catálogo de la exposición Les artistes de Pharaon. Deir el-Médineh et la Vallée des Rois, Paris, 2002, p. 187.

morfos), como sucede –casi coincidentalmente– en los panteones mesopotámicos y en los precolombinos.

En la Grecia Antigua, encontramos ejemplos de figuras caricaturescas que se desarrollan paralelamente al estudio filosófico de 'lo cómico'. Las preocupaciones de los pensadores griegos tenían un carácter teórico y moral, pues se cuestionaban la esencia misma de la comicidad y su valor estético, como lo demuestra Platón, quien condena duramente la risa: "No hay necesidad de amar la risa, en efecto, el que se abandona a una fuerte risa, ello provoca también un fuerte desbaratamiento del alma"<sup>4</sup>. O como anota unas líneas más adelante: "La risa conduce a la vergüenza y a la vulgaridad"<sup>5</sup>. No obstante, no todos los filósofos mostraron su desagrado hacia el humor; algunos apenas si se preocuparon por el tema; bástenos el caso de Aristóteles quien le consideró un asunto de poco interés: "Lo cómico es indoloro e inocuo y no vulgar y repugnante"<sup>6</sup>. Otros, como Teofrasto, discípulo de Aristóteles, vio lo cómico como algo natural y bueno: "Lo cómico y la pintura de carácter es algo popular que representa la vida cotidiana"<sup>7</sup>. El mismo Teofrasto realizó, además, un tratado sobre política, donde clasifica las artes de la imaginación en tres categorías: 1) La exageración de lo bueno (Polignoto), 2) La fidelidad (Dionisio) y 3) La exageración de lo malo (Pozón). Análogicamente, estas corresponderían a: el ideal, la realidad y la caricatura.

Durante el apogeo del imperio romano se presentaron también numerosos ejemplos de caricatografía, de las cuales se conservan vestigios en las ruinas de la ciudad de Pompeya y Herculano, que abordaban, especialmente, el tema religioso, evidenciando la oposición entre cristianos y paganos. Se puede tomar como ejem-

4 Platón, De República, 380e.

5 Ibid., 388e.

6 Aristóteles, Poética, 1449<sup>a</sup>.

7 Teofrasto, Sobre lo cómico, 159b.

plo un curioso graffiti del siglo III d.C., descubierto en 1857 en un muro del edificio llamado Domus Gelotiana en el monte Palatino, en Roma (Imagen 4).

Hasta este momento la producción de imágenes caricaturescas había estado vinculada con la producción filosófica y religiosa; sin embargo, con la llegada del Medioevo ésta dinámica desaparece. En su lugar, surgen los bestiarios, donde, con una intención adoctrinadora, se muestran diversos animales adoptando posturas humanas. Es importante recordar que dentro de la cosmovisión medieval todas las criaturas habían sido puestas en la tierra para servicio del hombre, y a través suyo, se impartían lecciones morales al encarnar virtudes o vicios humanos. Claramente, la temática general era limitada por la misma iglesia, pero la censura no coartó la imaginación de los artesanos-caricatógrafos que abordaron episodios como el juicio final, el infierno, el diablo, la danza macabra y otras expresiones similares para realizar sus obras en capiteles, vidrieras y códices miniados.

En 1480, con el descubrimiento en Roma de un grupo de pinturas en la Domus Aurea del emperador Nerón, aparece también en el lenguaje artístico la palabra "grutesco" o "grotesco" descrita por Sebastián de Covarrubias en El Tesoro de la Lengua Castellana o española de 1611 así:

Grutesco. Se dixo de gruta, y es cierto modo de pintura, remedando lo tosco de las grutas y los animalejos que se suelen criar en ellas, y savandijas y aves nocturnas. (...) Este género de pintura se haze con unos compartimentos, listones y follajes, figuras de medio sierpes, medio hombres, syrenas, sphinges, minotauros, al modo de la pintura del famoso pintor Gerónimo Bosco".

Este tipo de decorados fue muy habitual en las miniaturas que acompañaban los textos medievales. (Imagen 5) En ellos se entremezclaban flores, frutas y follaje con animales, tanto imaginarios como reales, que constituyeron una gama de monstruos y criaturas ridículas y extravagantes. Se hace necesario aclarar en este punto

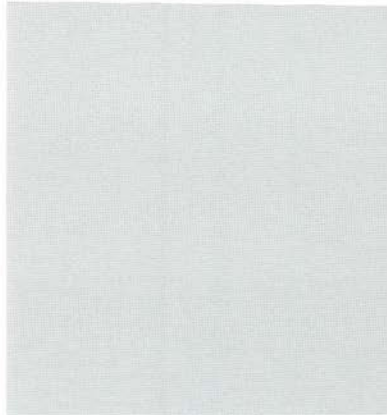


Imagen 4. Hombre con cabeza de asno que ha sido crucificado y bajo este la inscripción en griego: Αλεξαμενος σεβετε θεων (Alexamenos adora a (su) dios).



Imagen 5. Muestra de un manuscrito medieval parte de la colección del museo británico.



Imagen 6. Detalles del tríptico "El jardín de las delicias", realizado por El Bosco entre 1505 y 1510. En él, se representan: la creación a la izquierda, el infierno a la derecha y en la tabla central, se aprecia un catálogo de perversiones humanas.

que su origen es muy anterior y nos remite a los 'grillos', 'gryllas' o 'gryllo', nombre que designa a pequeñas criaturas antropozoomorfas (Los antepasados directos de estos seres fantásticos –venidos de la cultura clásica europea y oriental– hacen parte de las leyendas e historias míticas como las górgonas, arpias, sirenas, centauros, faunos, sátiros y demás). De otro lado, el escritor y enciclopedista romano Plinio el Viejo (23-79 d.C.) nos contaba de Antiphilos, artista quien hizo un dibujo ridículo de un hombre llamado Gryllus, apodado así por tener una apariencia similar a la de un puerco –los vocablos gryllo o gryllos del griego, significan 'cerdo'-. Al parecer, el artista fue tan hábil, que en adelante el término se aplicó con el sentido de lo que hoy conocemos como caricatografía. Sin embargo, es más probable que el término provenga del latín "grillos", nombre del insecto que según la tradición romana encarnaba el alma de los antepasados bajo la figura de "el grillo del hogar", sirviendo como amuleto para protección de la familia. En ese entonces se creía que por su fealdad, estos seres deformes y ridículos, eran capaces de atraer hacia sí la atención de los espíritus malignos, alejándolos de los humanos.

A pesar de que podemos rastrear gryllas en las obras de los antiguos sumerios, escitas, iraníes, cretenses y grecorromanos, todas comparten características que permitían su clasificación en dos grandes familias: una, producto del ensamblaje de partes humanas y animales, desprovistas de tronco, dejándoles reducidas a cabezas con extremidades. La otra, consistía en la acumulación de cabezas, de las cuales al menos una era humana. Con el tiempo, los artistas fueron cada vez más osados, llegando a combinar partes vegetales, humanas y animales de manera cada vez más caprichosa y extravagante. Advértase que en todos los casos estas figuras de carácter gracioso, ligeras y de poco tamaño, cuentan con partes humanas, lo que las diferencia de las imágenes referenciadas en los bestiarios medievales. Anteriormente se mencionaba al holandés

Hieronymus Bosch (1450-1516) o El Bosco, cuya obra pertenece ya al renacimiento; sin embargo, él lleva estas grillas a su máximo esplendor sacándolas de las márgenes de la composición y haciéndolas compartir escena con los personajes centrales de sus cuadros (Imagen 6).

Los pueblos mediterráneos cuentan también con una amplia tradición en sus leyendas e historias que versan sobre pueblos monstruosos, entre ellos los Cinocéfalos (hombres con cabeza de perro), los Sciápodos (hombres de un solo pie) o los Panacios, Panotti, Panotos, Panotios –y más- que significaba “todo orejas”. Estos últimos podían, según sus descripciones, abrigarse para dormir con sus gigantescos apéndices (Imagen 7). Durante la edad media, y de forma paralela a estas figuras monstruosas y ridículas, encontramos trabajos como los de Ulrich Richental y sus ilustraciones sobre el concilio de Constanza en 1414 (Imagen 8), o las esculturas en iglesia de Nantwich del siglo XII.

Estos ejemplos son referentes, tanto formales como conceptuales, de la caricatografía, mas la concepción moderna que tenemos de caricatografía surge en la ciudad italiana de Bolonia a finales del siglo XVI y comienzos del XVII, en la escuela de arte de Annibale Carracci (1560-1609). De hecho, la palabra “caricatura” fue publicada por vez primera en 1646 por Mosini, la cual acompañaba una edición de grabados realizados a partir de los dibujos dejados por Carracci. Junto a su hermano Agostino (1557-1602) y su primo Ludovico (1555-1619), Annibale Carracci realizaba los que eran llamados “pequeños retratos cargados”, como una forma de entretenimiento, tras haber pasado todo el día ejecutando las imágenes ‘perfectas’ que exigía la contrarreforma (Imagen 9). En su escuela, los estudiantes se recreaban haciendo retratos de los visitantes, mezclando sus rasgos con objetos inanimados y animales. Posteriormente, Pier Leone Ghezzi, grabador radicado en Roma, continuó esta práctica cobrando una pequeña suma de dinero a los turistas a cambio de sus estampas (Imagen 10). Estos trabajos pueden ser



Imagen 7. Panotti de la Crónica de Nueremberg, amplia recopilación de la historia del mundo desde sus orígenes realizada por Hartman Schedel y publicada en Alemania, en el siglo XV. Esta importante obra contó con la colaboración de diversos artistas e ilustradores de la época. Entre ellos Durerro.

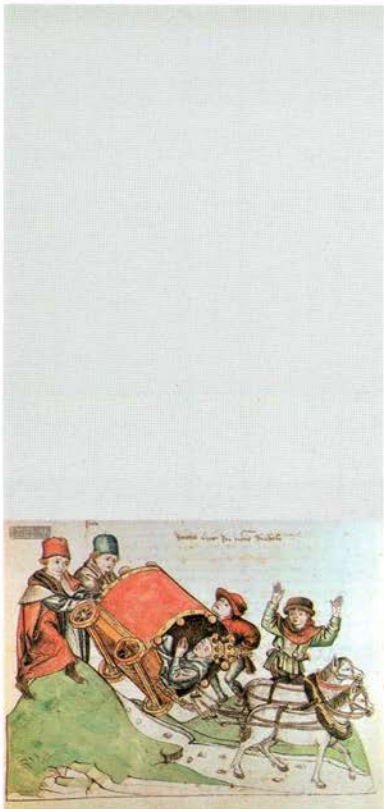


Imagen 8. El 11 de Noviembre de 1417 el Consejo eclesiástico eligió a Martin V como el nuevo Papa. Las miniaturas en la crónica de Ulrich von Richental, en la segunda mitad del siglo XV sirvieron para ilustrar el informe sobre el accidentado viaje del Papa.

catalogados como retratos humorísticos para uso privado, exentos de intención satírica o maliciosa.

He aquí un punto de suma importancia para establecer la distinción entre el dibujo de humor, sin recurrir a la deformación caricaturesca, y la distorsión de la figura sin intención humorística: en el primero cuenta como característica fundamental la intención satírica, y se encuentran ejemplos en los trabajos de Hogarth, Tiépolo o Gavarni; mientras tanto, en la segunda, la exageración es fundamental, independientemente de su intención, como en el caso de los estudios sobre la maldad y la fealdad emprendidos por Leonardo, de los cuales se hará referencia posteriormente. Cabe anotar que, culturalmente, este tipo de representaciones no había sido posible antes del renacimiento, y de las reflexiones en torno de las operaciones visuales que se dieron en esa época. Si bien es cierto que esta reacción podría atribuírse a la pretensión barroca de lograr expresiones directamente relacionadas con el carácter del modelo, no se puede olvidar que la caricatografía es el resultado de un proceso reflexivo que se inclina a la simplificación de formas, mientras traslada la atención, tanto del observador como del artista, a lugares menos obvios que la fidedigna reproducción de la apariencia o el reconocimiento de la identidad. En términos de Gombrich, la caricatografía presupone "el descubrimiento teórico de la diferencia entre el parecido y la equivalencia"<sup>8</sup>. Además, al artista le es asignada una nueva función: construir nuevas y propias realidades. El creador no es valorado por su habilidad manual, que es percibida como una cuestión puramente mecánica, sino por su inspiración, su visión. Así como el artista tradicional, mediante un retrato revela el carácter del retratado, el caricatógrafo revela al verdadero hombre que se oculta tras su máscara, con su fealdad y deformidad esenciales. El hombre en toda su humanidad.

8 Gombrich, Ernst. Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica. Barcelona, Gustavo Gili. 1979. P.290

Entre los caricatógrafos destacados de este periodo se pueden mencionar a Jaques Callot (1592-1635), reconocido por sus series de "Los bohemios" y "Los mendigos" (Imagen 11), y a Cornelius Dusart (1660-1704), quien se destaca por su sátira política y religiosa (Imagen 12). En el siglo XVIII encontramos los trabajos de grandes artistas como William Hogarth (1697-1764), quien comparaba su trabajo con el de Raphael, ya que creía que estaba dotado de apasionada expresividad y características individuales (Imagen 13). Durante la transición al siglo XIX, se destacan las obras de Thomas Rowlandson (1756-1827) (Imagen 14), y James Gillray (1756-1815) conocido por sus fuertes críticas a Napoleón (Imagen 15), George Cruikshank (1792-1878) (Imagen 16), y Louis-Léopold Boilly (1761-1845) (Imagen 17), junto a Honoré Daumier (1808-1879) (Imagen 18), en Francia.

No es posible avanzar sin comentar, aunque sea brevemente, el trabajo de dos de los grandes maestros del arte universal que, aun hoy día, deleitan al público con sus imágenes satíricas y caricatografías. Hablamos del ya mencionado Daumier y de Francisco de Goya y Lucientes (1746- 1828). La obra pictórica de Daumier es reconocida, y lo ubican como uno de los máximos exponentes del realismo francés. Sin embargo, son sus grabados y litografías las que le distinguen como el más influyente caricatógrafo de su tiempo, en las que se hicieron recurrentes sus sátiras sociales al administrador de justicia y al mismo rey. Francisco de Goya concibió entre 1797 y 1799 una de sus más famosas series de grabados: "Los caprichos". Goya critica con ferocidad, a través de estos trabajos, el sistema de valores de la sociedad de su época, introduciendo, como lo anota Baudelaire, un elemento sumamente raro: lo fantástico. Temas como la guerra, la corrupción, la ignorancia de la sociedad, los monjes y el pueblo, la inquisición, la brujería, las celestinas, los prostíbulos como un problema de salud pública, el analfabetismo y la situación de la mujer, reflejan su alto grado de conciencia social (Imagen 19). Es notable cómo las imágenes de este periodo refieren los tipos sociales (el monje, el mendigo, el noble,



Imagen 9. "Pequeño retrato cargado" atribuido a Annibale Carracci.



Imagen 10. Caricaturografía de Farinelli en un rol femenino. Obra de Ghezzi.1724.



Imagen 11. "Joroba de diversas figuras" realizadas por Callot en 1616.

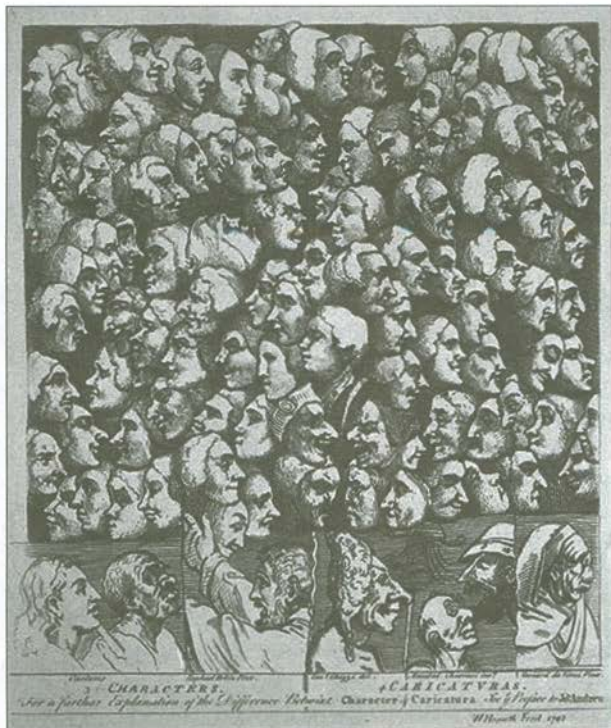


Imagen 13. Aguafuerte de Hogarth impresa en 1743. Abajo y a la izquierda reproduce figuras de Raphael, a estas les yuxtapone los personajes caricaturescos que vemos a la derecha.



Imagen 12. Esta imagen de Dusart, es un claro ejemplo de cómo durante este periodo se hicieron frecuentes las imágenes que aluden a los comportamientos lascivos del clero.



Imagen 14. En "The quaker and the commissioner of excise", de 1807, además de un excelente trabajo de color, Rowlandson agrega los globos para indicar las voces de los diferentes personajes.



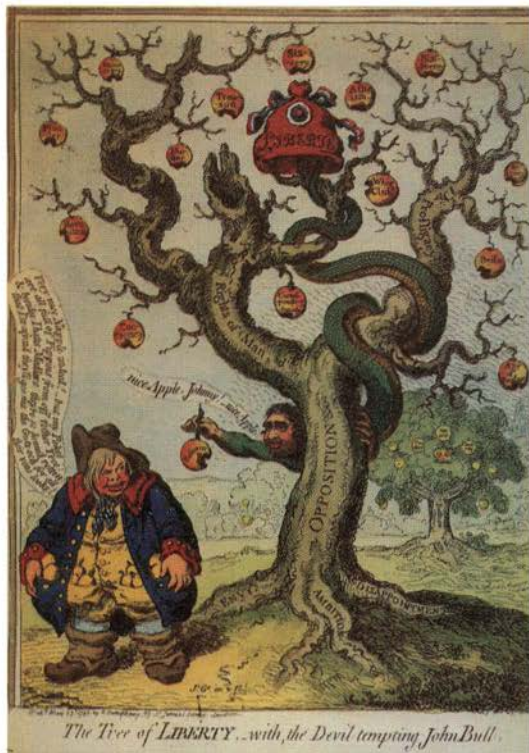


Imagen 15. Gillray Juega con la palabra "Apple" asociándola a Napoleón, representado aquí como una serpiente, en su "The tree of Liberty" de 1798.



Imagen 16. Cruikshank en 1819 dibujó esta inquietante imagen sobre la "Reforma Social" que amenaza al rico y poderoso satirizando los miedos de los conservadores al cambio. Fue una respuesta a la masacre de Peterloo, ocurrida ese mismo año, en la que la caballería cargo contra una multitud de 60.000 a 80.000 personas en St. Peter's fields, Manchester, "¡Estoy llegando! ¡Estoy llegando! ¡He de tenerlos!" Grita el monstruo, "Y aunque estoy en sus talones ahora, estaré en sus cabezas pronto"

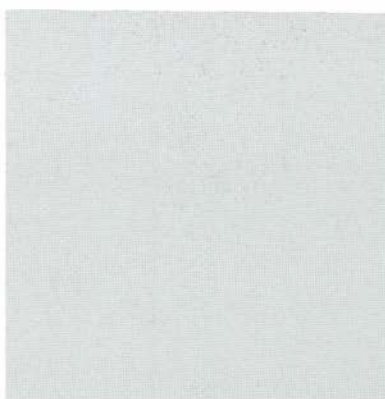


Imagen 17. "Une loge, un jour de spectacle gratuit" de 1830, se encuentra en el Musée Lambinet de Versailles.

y otros), o versan sobre alegorías de valores abstractos (la muerte, el pecado, la guerra, y otros). Es una obra rica en representaciones simbólicas, mientras que la caricatografía propiamente dicha incluye, además, la representación de personajes identificables, con características particulares, es decir, de individuos. De otro lado, y como muestra de la influencia francesa en España durante finales del siglo XVIII, se habla de la conformación de un grupo llamado los Alcalófilos (amigos de la fealdad), al cual, aparentemente, habría pertenecido Goya. La intención de este grupo era destacar lo monstruoso con el fin de criticar el orden político y social de este convulsionado periodo de la historia europea (Imagen 20).

Es importante comprender que los procesos surgidos del movimiento de la ilustración durante el siglo XVIII y XIX, están determinados, en gran medida, por la invención de la litografía en 1796, pues redujo los costos de reproducción y facilitó la distribución del material a un mayor número de personas. De ahí que uno de los hechos que más contribuyó a estos procesos libertarios fue la difusión de la prensa, que sirvió de vehículo para que los caricatógrafos-artistas expresaran su opinión y puntos de vista sobre el acontecer de su época, lo cual les sirvió para que se transformaran en caricatógrafos-periodistas. También es necesario tener en cuenta que la gran mayoría de la población en la Europa decimonónica era analfabeta, por lo que la imagen – de fácil comprensión para todos- se convirtió en una poderosa herramienta de crítica contra quienes ostentaban el poder.

Así, los acontecimientos históricos, en las dos orillas del atlántico, fueron registrados no sólo con gran habilidad técnica, sino con gran ingenio por artistas como el inglés John Tenniel (1820-1914) (Imagen 21), quien, además de conseguir la fama mundial por sus ilustraciones sobre los cuentos de Lewis Carrol "Alicia en el País de las Maravillas" (1865) y "A través del espejo y lo que Alicia encontró allí" (1872), fue uno de los más destacados caricatógrafos de la revista satírica semanal "Punch"(fundada en 1841), la cual sirvió de modelo para otras tantas publicaciones



L'Equilibre Européen.

Imagen 18. Daumier representa en esta estampa "El equilibrio europeo" la difícil situación política en 1866.



Imagen 19. Capricho 19 de Goya. Aguafuerte, aguatinta bruñida. Esta obra va acompañada de los siguientes comentarios explicativos atribuidos al artista:

A. Toda especie de avechuchos, militares, paisanos y frailes, revolotean alrededor de una dama medio gallina, caen y las mozas los sujetan por los alones, los hacen vomitar y les sacan las tripas.

P. ¡Y que no escarmentan los que van a caer! ¡Con el ejemplo de los que han caído! Pero no hay remedio, todos caerán.

BN. Una puta se pone de señuelo en la ventana, y acuden militares, paisanos y hasta frailes y toda especie de avechuchos revoloteando alrededor: la alcahueta pide a Dios que caigan, y las otras putas los despluman y hacen vomitar, y les arrancan hasta las tripas como los cazadores a las perdices.

de humor como la británica "Simplicissimus" (1896-1944) o las españolas "Gil Blas" (1864), "El Sainete" (1867) y "Jeremías" (1867).

En el territorio americano encontramos igualmente una amplia tradición de caricatógrafos, tanto nativos como de inmigrantes europeos, que no sólo registraron y comentaron los acontecimientos más relevantes de su tiempo, sino que contribuyeron a la creación de iconos tan reconocidos como el burro y el elefante que identifican a los partidos demócrata y republicano, respectivamente, en los EEUU (Imagen 22). Nos referimos, para el caso particular, a Thomas Nast (1840-1902), quien, además, creó la imagen del Santa Claus contemporáneo (a cuya leyenda añadió detalles como la existencia de un taller en el polo norte donde elabora los juguetes para los niños del mundo).

La convulsionada situación de Europa durante el siglo XIX, no mejoró sino hasta la segunda mitad del XX y por periodos menos cortos. Los conflictos bélicos y las disputas entre sus pueblos se sucedieron casi ininterrumpidamente sirviendo como tema para los trabajos de los caricatógrafos de todo el mundo. Recordemos que de 1905 a 1914 se presentaron altercados entre Francia, España y Alemania, por el dominio de territorio en África y los reclamos independentistas de sus colonias; posteriormente, la tensión se trasladó a los Balcanes, donde el 28 de junio de 1914, fue asesinado el archiduque de Austria Francisco Fernando de Habsburgo, junto a su esposa. Aunque la acción fue emprendida por un extremista-nacionalista serbio, este hecho desencadenó un conflicto de escala global, conocido como "La gran guerra" o la Primera Guerra Mundial (1914-1918). Durante este periodo podemos destacar el trabajo de artistas como Robert Minor (1884-1952) (Imagen 23), o Boardman Robinson (1876-1952) (Imagen 24).

Durante los años siguientes las grandes potencias se rearmaron, hecho que se sumó a la polarización de las posiciones políticas, -gracias al impulso dado por los partidos nacionalistas en Europa-, y lo que comenzó como un altercado entre Alemania y la alianza franco-británica, terminó involucrando a los cinco continentes.



Imagen 20. Como parte de las llamadas "pinturas negras", esta pintura mural realizada entre 1820 y 1823, representa gráficamente la tradición literaria española de considerar la vejez como la maldición máxima. Viendo estos "Dos viejos comiendo", entendemos por qué Goya ha sido considerado un precursor del expresionismo y referente de la caricatografía decimonónica.

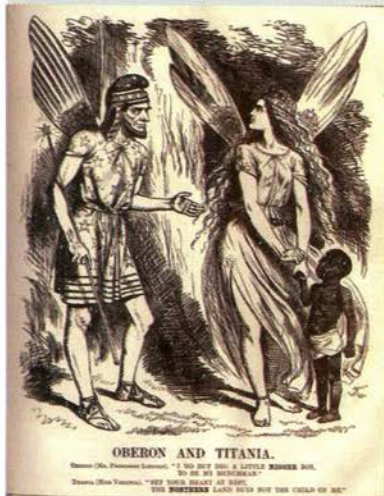


Imagen 21. En esta caricatografía de 1862, Lincoln y el sur actúan escenas de Shakespeare, recurso empleado asiduamente por Tennial durante la guerra.

Se hace referencia, por supuesto, a la Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Uno de los artistas más reconocidos en tratar el tema de la guerra través de sus caricatografías fue el norteamericano Herbert L. Block (1909-2001), conocido también como "Herblock". En sus trabajos "Herblock", como muchos otros, empleó su arte para satirizar a los líderes de las naciones en conflicto, y, a la vez, sus imágenes adquirieron un matiz propagandístico (Imagen 25). La caricatografía también fue un recurso empleado por los partidarios del eje Roma-Berlín-Tokio (Imagen 26).

Luego del triunfo de los aliados se estableció un nuevo orden mundial en el cual los grandes beneficiados fueron, precisamente, estos países, especialmente los Estados Unidos y la URSS, quienes se repartieron el mapa geopolítico –no sólo de Europa- durante el restante siglo XX. Un artista destacado que capturó este tiempo fue el norteamericano Bruce Russell (1903-1963) (Imagen 27). Incidentes como la crisis de los misiles y fenómenos como la denominada Guerra Fría y su culminación a comienzos de los noventa ocuparon la imaginación de una nueva generación de humoristas gráficos que alternaban estos temas con personajes y sucesos de carácter más nacional en sus respectivos países. Uno de los caricatógrafos más notables de la segunda mitad del siglo, fue el recientemente fallecido David Levine (1926-2009) (Imagen 28).

Hasta aquí se ha abordado el trabajo de caricatógrafos, especialmente europeos y norteamericanos, lo cual no significa que en otras latitudes no haya muestras de gran talento e imaginación. Por todo el mundo la caricatografía ha sido un medio de expresión para divulgar las más diversas opiniones a través de los más variados estilos. Baste mencionar el trabajo de los alemanes Fritz Meinhard (1910-1997) (Imagen 29), o Heinrich Kley (1863-1945) (Imagen 30), quien solía dibujar animales y figuras mitológicas para sus sátiras.

En Oceanía se encuentra el neozelandés David Low (1891-1963) (Imagen 31), o a Stan Cross (1888-1977) (Imagen 32). En Japón, desde tiempos antiguos, existió



Imagen 22. En la caricatura se ve a Thomas Francis Bayard, senador por Delaware, quien era considerado como posible candidato a la presidencia en los comicios de 1880. Éste nunca llegó a ser postulado.



Imagen 24. Litografía, crayón, tinta y pastel sobre papel de 1916.



Imagen 25. Esta imagen titulada "Faster" de 1941, muestra a un Hitler personificando a la muerte misma que va tras los recién nacidos. Una de las prioridades, dentro de la política interior nazi, fue incrementar la natalidad, incentivando y animando a las jóvenes mujeres arias a tener mayor descendencia, incluso fuera del matrimonio.

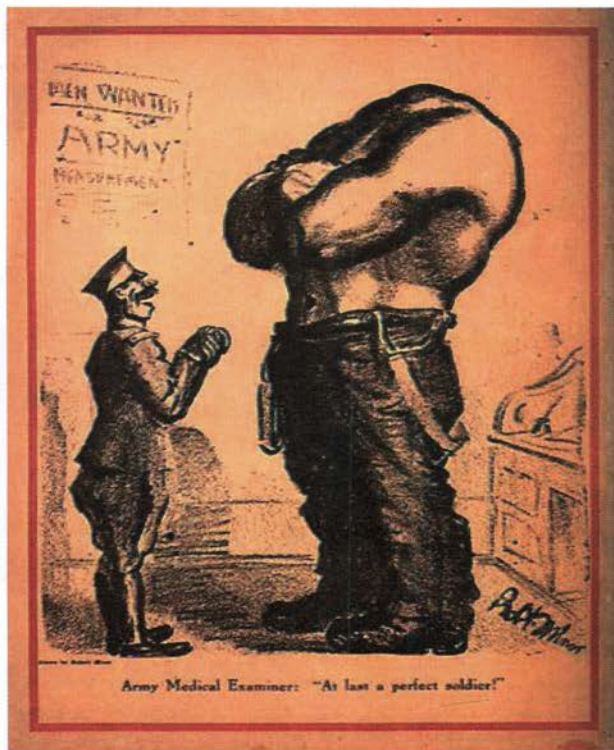


Imagen 23. Bajo la imagen, el examinador médico del ejército exclama: "Por fin un soldado perfecto!". Trabajo de 1916.



Imagen 26. Esta caricatura, "El Negocio de la Muerte", fue publicada en el periódico semanal de las SS, Das Schwarze Korps, el 2 de Diciembre de 1943. En ella el presidente norteamericano Franklin Delano Roosevelt lee la lista de víctimas. Eleanor Roosevelt le pregunta: "¿Hemos perdido muchos dólares, Delano?" y él le responde: "No te preocupes, Eleanor, pagamos sólo con vidas humanas".



Imagen 28. Los ex presidentes norteamericanos Eisenhower, Kennedy y Johnson, "ciegamente" son guiados al agua por un Nixon que se zambulle en esta imagen de 1971.

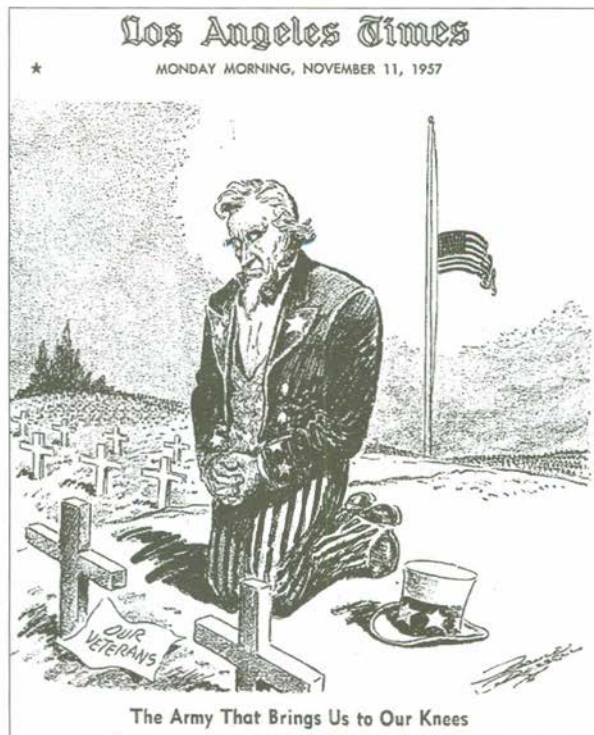


Imagen 27. Russell habla de la posición norteamericana frente a sus veteranos tras la segunda guerra mundial. Bajo la imagen se lee: "El ejército que nos pone de rodillas".



un estilo de sátira gráfica conocido como "Tobae", que con el trabajo de artistas como Tôshusai Sharaku (1770-1825) (Imagen 33), o Kawamura Kihô (1778-1852) (Imagen 34), alcanzó altos estándares; ya a comienzos del siglo XX se destacan figuras como Ippei Okamoto (1886-1948) (Imagen 35), quien es considerado uno de los precursores del "Manga" o comic nipón. Aquí vale la pena destacar el trabajo de Georges Ferdinand Bigot (1870-1927), caricatógrafo de origen francés que vivió en Japón durante veinte años, y se hizo famoso con sus imágenes satíricas (Imagen 36).

El desarrollo de la caricatografía en Latinoamérica durante el siglo XX estuvo estrechamente asociado con los procesos de migración provocados por la dictadura en España y los conflictos bélicos en Europa. La tierra americana se convirtió en refugio de muchos librepensadores y artistas exiliados, quienes realizaron trabajos de muy alta factura, especialmente desde el siglo XIX. Entre los más destacados podemos mencionar al mexicano José Guadalupe Posada (1853 – 1913), cuyo trabajo es sin duda uno de los más ricos, imaginativos y ampliamente reconocidos a escala mundial (Imagen 37). También el mexicano Eduardo del Río "Ríus" (1934- ) (Imagen 38), quien con una dinámica moderna que retoma referentes de la cultura prehispánica y campesina de su país hace una fuerte crítica social. O los argentinos Joaquín Salvador Lavado "Quino" (19334) y Roberto Fontanarrosa "El negro" (1944-2007), cuyas obras les han merecido el reconocimiento de la crítica tanto literaria, como gráfica. El primero, creador de Mafalda; y Fontanarrosa, padre de personajes también inolvidables como Inodoro Pereira o Boggie, aparte, claro está, de sus imágenes de humor y caricatografías que rescatan la oralidad popular del campesino gaucho (Imagen 39). Así también se puede mencionar al uruguayo Hermenegildo Sabát (1933- ) cuya colorida obra es muy apetecida en el sur del continente (Imagen 40).



*„Ja, Kinder, und nun sieht man Nationalitäten die, wir wollen  
mitteander Ordnung machen in unserer Haus“*

11. Februar 1950

Imagen 29. "Las elecciones europeas" es el título de este trabajo de 1950, en el que se caracterizan las diferentes naciones europeas, mientras bajo la imagen la madre Europa anota: "...Así, niños, y ahora el traje nacional antes de la muda, cada uno de nosotros quiere ordenar su casa."



Imagen 30. "El rezo antes de la batalla" es una imagen que muestra por qué el estilo de Kley se reconoce como una influencia directa al trabajo de Walt Disney.

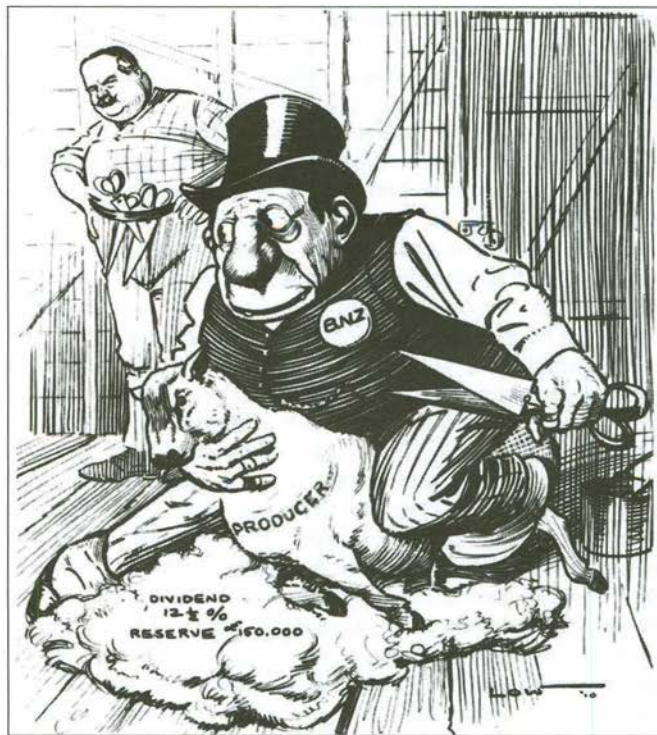


Imagen 31. En esta estampa de 1910, el Banco Nacional de Nueva Zelanda (personificado en el esquilador de sombrero) es sorprendido por el premier Sir Joseph Ward.



**'For gorsake, stop laughing: this is serious!'**

Imagen 32. "Por Dios, deja de reir; esto es serio" increpa el obrero a su compaero quien apenas logra sostenerse para no caer al vacio.



Imagen 33. Esta imagen de 1795, es un ejemplo de cmo la exageracin de las caractersticas fsicas era un recurso empleado por Sharaku, quien solia retratar actores del "Kabuki" o teatro tradicional japonés.



Imagen 34. Viendo esta imagen de 1808, no es de extrañar que el trabajo de Kihô haya sido comparado con el de los caricatógrafos europeos, especialmente por la composición de sus obras.



Imagen 36. Esta caricatura de 1888 titulada "El Japon moderno" refleja el interés de los nipones en conformar una armada moderna. Es curioso ver como el trabajo de Bigot permaneció casi desconocido en su natal Francia.



Imagen 37. "Gran fandango y francachela de todas las calaveras" de 1913, es una de las obras de Posada en las que mezcla magistralmente tradiciones religiosas y campesinas de su natal México.



Imagen 35. "Salomé" es el título de este trabajo que deforma la figura para crear una página cuya composición revela los antecedentes del Manga moderno.

Imagen 40. Sabát ha realizado extensas series de caricatografías sobre los personajes más destacados de la sociedad gaucha. Gardel es sólo uno de ellos.



Imagen 38. Portada restaurada de la historieta "Los Supermachos" No.1 de 1965, en la que Rius evidencia el ingenio y la astucia comercial de sus paisanos para con los turistas.



Imagen 39. Inodoro Pereyra junto a su fiel amigo Mendieta, reflexionan empleando un lenguaje popular y expresiones campesinas de la pampa.



## COLOMBIA

“La historia de la caricatura en Colombia, es la historia de Colombia”, sentenciaba Beatriz González al iniciar una conferencia sobre cómo se realizó “La historia de la caricatura en Colombia”, obra auspiciada por el Banco de la República con el fin de investigar las fuentes de la caricatura política y social en el país, desde el siglo XIX, hasta la década de 1980. Como sucediera en otras latitudes, el desarrollo de la caricaturografía estuvo ineludiblemente ligado al desarrollo de las técnicas de impresión, y en cada ocasión a la idiosincrasia de los pueblos. Para el caso colombiano, se destaca la preferencia por el humor epigráfico utilizado por los intelectuales, frente al gráfico. De ahí que “Las nuevas aleluyas” (Imagen 41) de 1829, sea la caricaturografía colombiana más antigua que se conoce. El mismo término aleluya refiere a unos impresos de carácter religioso que a finales del siglo XIX se convirtieron en estampas cáusticas de tinte popular.

Artistas como el español Carlos Casar Molina (1795- 1848) (Imagen 42) se sirvieron del caldeado ambiente político para crear sus más famosas imágenes satíricas. Durante la década de 1840, y gracias al impulso dado por Manuel Ancizar (1812-1882), reconocidos artistas crearon caricaturografías de muy alta calidad estética y fuerte contenido crítico. Entre ellos podemos mencionar al bogotano José María Espinosa (1796-1883) (Imagen 43), o a José Manuel Groot (1800-1878) (Imagen 44), quienes vivieron una época más que propicia para la sátira, gracias a los cambios políticos y sociales, como la expulsión de los jesuitas, la conformación de una fuerza política por parte de los artesanos y, más adelante, el fin de la hegemonía conservadora.

Estos y otros caricatógrafos encontraron espacio en la veintena de periódicos que vieron la luz por esos años, entre los que se destacaban: La Linter-

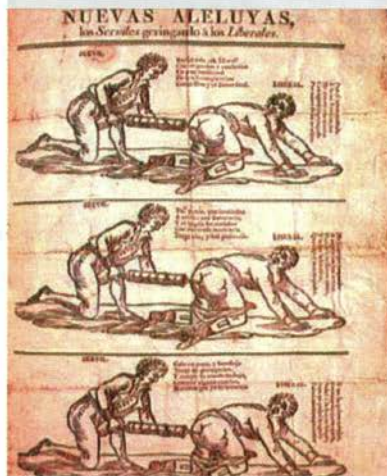


Imagen 41. Esta xilografía anónima muestra a un servil o bolivariano jeringando a un demagógico o liberal durante la convención de Ocaña.

na (1909), fundado por Enrique Santos en Tunja; El Día (1840-51), La Jeringa (1849), El Neogranadino (1848-54), El Alcanfor (1877), El Mochuelo (1877), El Amolador (1878), El Fíguro (1882), El Loco (1890), El Zancudo (1890-91), El Barbero (1892) y otros más del bumangués Alfredo Greñas(1857-1949) (Imagen 45), quien terminó siendo desterrado por Núñez en 1891.

Alberto Urdaneta (1845-1887), recordado por crear en 1881 el Papel Periódico Ilustrado y, posteriormente, la Escuela de Bellas Artes, había conocido en Francia el estilo europeo de caricatografía, empleando lo que se conoce como técnica de "cabezas cargadas", exagerando la proporción de éstas frente a cuerpos diminutos (Imagen 46). Entrado el siglo XX múltiples publicaciones anónimas aparecieron y desaparecieron al compás de las elecciones, entre ellos Zig-Zag (1909-10) y El Banano (1909). Estas publicaciones se dedicaron ante todo a tratar temas regionales y nacionales, hasta que apareció Sansón Carrasco (1911-13), periódico conservador que se ocupó de temas internacionales y en donde la pluma de José María 'Pepe' Gómez (1892- 1936) (Imagen 47) reflejó sus preocupaciones frente a las pretensiones imperialistas de los EEUU. Otras publicaciones que gozaron con su trabajo fueron: Bogotá Cómicó (1917-19), Semana Cómicó (1920-25), Fantoques (1926-32), La Guillotina (1934), Anacleto (1935-36) y El Siglo (1936).

El comienzo del siglo XX contó con otros dos nombres que llevaron la caricatografía a sus más altas cumbres en Colombia. Se trata de Alberto Arango (1897-1941) (Imagen 48) y Ricardo Rendón (1894-1931) (Imagen 49). Éste último, con su trabajo de simplificación de las formas y una crítica mordaz y directa, es considerado uno, si no el mejor, caricatógrafo de la historia colombiana. Son muy recordados sus trabajos para el "Álbum de caricaturas de los cigarrillos Victoria", donde consignó con su pluma 200 de los personajes más destacados de la política, las artes, el comercio y la sociedad colombiana de su época. Su



Imagen 42. Esta litografía de 1836 muestra a José María Obando Berruecos, quien observa el asesinato de Sucre, lo que propició su candidatura presidencial.



Imagen 43. "La caída de Melo" Acuarela de 1854 registra el fin de la dictadura del general José María Melo, aliado con los artesanos.



Imagen 44. Esta representación de José Hilario López, realizada en 1851, le muestra no sólo con orejas de asno, sino como un líder guerrillero y propenso a la bebida y al juego.



Imagen 46. "Decreto 470 de 1870" muestra al general Sergio Camargo que reemplaza a Aquileo Parra como presidente de la república. Obra publicada por El Mochuelo el 1 de agosto de 1877.



Imagen 45. "Mame, nené que ya yo mamá" se titula esta caricatura de 1890, en la que el presidente Rafael Núñez encarga del poder a Carlos Holguín.



Imagen 47. Esta xilografía publicada en junio 09 de 1917, refleja la visión que sobre los EEUU tenía el artista.



inesperado suicidio le dio un aire de leyenda, vinculando su imagen a la del joven talentoso y atribulado intelectual de la primera mitad de siglo (Imagen 50).

Después de 1930, y tras la muerte de Rendón, los caricatógrafos colombianos cambiaron de actitud frente a los gobernantes y se convirtieron casi en sus defensores, más tarde, y tras la censura impuesta por la dictadura del general Gustavo Rojas Pinilla, el número de caricatógrafos mermó, destacándose el trabajo 'heroico' de Hernando Turriago "Chapete" (1921- 1997), quien mezcló la crítica política con la social (Imagen 51). Posteriormente, y gracias a la influencia de artistas internacionales, una nueva generación de caricatógrafos nacionales adoptó un trazo más ágil y moderno, vehículo de un estilo crítico-periodístico acorde con la profesionalización del oficio. Entre los más reconocidos podemos mencionar al sogamoseño Jorge Grosso (1957-)(Imagen 52), Héctor Osuna (1938-)(Imagen 53), Antonio Caballero (1945-)(Imagen 54), Arlés Herrera "Calarcá"(1934-) (Imagen 55), José María López "Pepón"(1939- ) (Imagen 56), Jairo R. Peláez "Jarape" (1958-)(Imagen 57), Omar Alberto Figueroa "Turcios" (1968-)(Imagen 58), Vladimir Flórez "Vladdo" (1963-)(Imagen 59), o Julio César González "Matador" (1969-)(Imagen 60).

Sobra aclarar que se ha hecho un ejercicio reduccionista injusto con la pléyade de caricatógrafos colombianos e internacionales que han contribuido al desarrollo del oficio y del pensamiento crítico. Pero el propósito en esta primera parte ha sido tan solo la de familiarizar un poco al lector con este tipo de imágenes y motivos, ubicarlo temáticamente y contextualizarlo, para dar comienzo entonces al análisis y a la formulación de propuestas.



Imagen 48. "¿Qué culpa tiene la estaca si salta el sapo y se estaca?" publicada en El Espectador el 12 de junio de 1933. habla de cómo la elocuente pluma de Guillermo Valencia, vence a la fogosidad de Laureano Gómez durante las gestiones de paz con Perú.



Imagen 49. "Regreso de la cacería" muestra al presidente Abadía Méndez comparando los resultados de su cacería con el general Cortés Vargas tras la masacre de las bananeras. Obra incluida en el Álbum Cromos de 1930



Imagen 51. "¿Hasta cuándo tendré que vivir de limosna?" Publicada por El Tiempo el 15 de septiembre de 1962, refleja el estado de las finanzas públicas en la capital de la república.



Imagen 50. "Ricardo Rendón" Auto-Caricaturación incluida en el Álbum de los Cigarrillos Victoria.



Imagen 52. "Haciendo el pesebre" Caricaturación publicada por El Tiempo el 10 de diciembre de 1987, hace alusión al apoyo brindado a Andrés Pastrana para llegar a la alcaldía de Bogotá, por parte de su padre el ex presidente Misael Pastrana Borrero.



Imagen 53. "Gracias al buen trato" Muestra a la canciller Nohemí Sanín de Rubio y su diplomática gestión con el gobierno venezolano por las disputas territoriales frente a las costas de la Guajira. Publicada por El Espectador el 25 de octubre de 1992.



Imagen 54. Caricatógrafo, columnista y escritor, Antonio caballero reúne en su libro "Reflexionémonos" de 1986, algunas de las imágenes que con un estilo desenfadado y una línea ágil le han consagrado como uno de los grandes del género en Colombia.



Imagen 55. "Faustino Asprilla" es apenas uno de los numerosos personajes caricaturizados por Calarcá, quien combina la síntesis de la forma con planos de color bien definidos.



Imagen 56. Esta imagen del 23 de julio de 2007, publicada por El Tiempo, es muestra del trazo ágil y decidido que caracteriza la obra de Pepón.



Imagen 57. El trabajo de Jarape es reconocido por crear imágenes que encuentran relación con el cubismo, sin abandonar la forma propia del objeto, como lo demuestra esta imagen del 5 de noviembre de 2008.

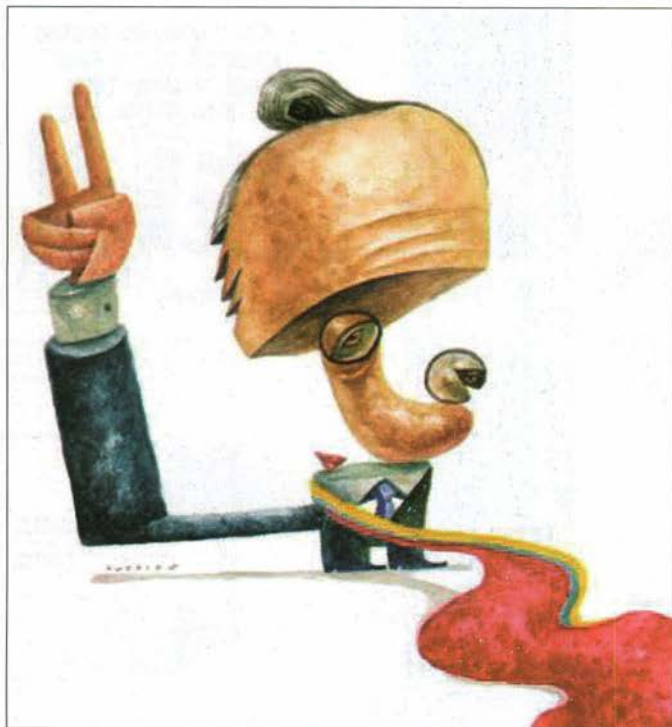


Imagen 58. Con un estilo surrealista Turcios dobla y desdobra la realidad creando personajes que violan las leyes de la física sin perder su identidad. Aquí el ex-presidente Álvaro Uribe Vélez.



Imagen 59. "Paracio Presidencial" es el nombre de una de las series de caricaturas más famosas de Vladdo publicadas por la Revista Semana. En ella a la estampa del palacio de gobierno se le han ido agregando elementos simbólicos que aluden a sucesos ocurridos durante la administración Uribe. Este es un ejemplo de julio de 2008



Imagen 60. "Transformers" publicada por El Tiempo el 29 de julio de 2007, relaciona el acontecer nacional con la cartelera cinematográfica del momento.

Analicé-monos

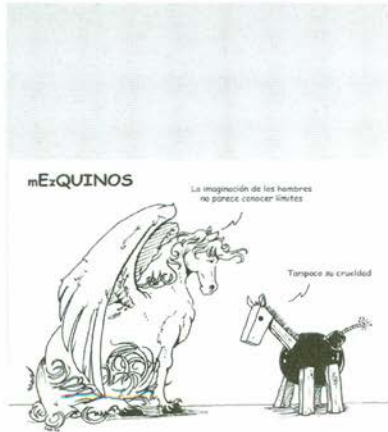


Imagen 61. Combinando las palabras mezcquinos y equinos, se alude a la perversidad con la que, en un atentado de las FARC a la población de Tuta, Boyacá, se dispuso una carga explosiva en un caballo, destruyendo parcialmente el pueblo. Evidentemente la imagen relaciona el concepto de "caballo volador" con "caballo bomba" que "vuela" cosas. Imagen publicada en el bise-manario Boyacá 7 Días el 16 de septiembre de 2003.

### TOMATINA LIBERAL



Imagen 62. En este ejemplo inicialmente se hace alusión a una celebración llevada a cabo en Sutamaranch, Boyacá, pero en la respuesta del segundo personaje la lectura alude a un evento político realizado el mismo fin de semana en otra población. Se hace necesario aquí decir que el rojo es el color que identifica al partido Liberal Colombiano. Caricatura publicada por Boyacá 7 Días el 10 de junio de 2005.

Como se ha podido apreciar, la caricaturografía ha sido un mecanismo empleado desde tiempos antiguos para controvertir ideas y plantear posiciones; ahora se tratará de analizar sus componentes, sus dinámicas, el papel que juega en nuestra sociedad y cómo se relaciona con fenómenos tales como la opinión pública, el ejercicio periodístico, la formación de públicos, la práctica artística y la tarea pedagógica. Es importante enfatizar el hecho de que no se persigue aquí un objetivo historicista, porque como afirma Gombrich: "Al estudiar caricaturas, estudiamos el uso de los símbolos en un contexto determinado"<sup>9</sup>. No es, ni un acercamiento histórico a nuestra realidad, ni un estado del arte. Se trata de una teorización que sirve como fundamento de nuestro planteamiento general: la caricaturografía sirve no sólo como una propuesta artística que puede alcanzar altos niveles estéticos, sino como herramienta pedagógica. Para comprender mejor esta afirmación, debemos tener claro 'cómo funciona' la caricaturografía, es decir, cuales son los mecanismos psicológicos que emplea para provocar comicidad.

Sigmund Freud (1856-1939) en su libro *El chiste y su relación con lo inconsciente* de 1905, describe una serie de técnicas que buscan provocar la risa. Este trabajo se propone resumir e ilustrar las que, de manera más certera, se evidencian en el humorismo gráfico. Para hacer aún más claros sus preceptos, algunos de ellos irán acompañados con imágenes propias –algunas inéditas hasta ahora– de manera de ejemplos. Freud presenta análisis en los siguientes fenómenos:

1. **Condensación.** Consiste en la fusión de dos palabras formando una nueva. Esta fusión puede darse con la sustitución de una o varias letras, lo que combina los conceptos de cada una de las palabras originales (imagen 61).

2. **Desplazamiento.** Se produce por la desviación del proceso mental del lector, del tema inicial a otro disímil. Aunque esta técnica encuentra relación con el doble sentido, es independiente, ya que en esta última se desarrolla

9 GOMBRICH, Ernst. *Meditaciones sobre un caballo de juguete*. Madrid: Editorial Debate. 1998. p127.

generalmente con la aplicación de una 'palabra clave' que da pie a la múltiple interpretación. En el desplazamiento esta interpretación está limitada por el conocimiento del tema planteado por el autor (imagen 62).

**3. Doble sentido.** Como se ha mencionado, este se da al emplear una misma palabra con dos sentidos diferentes. Esta técnica se presenta de diversas maneras:

**Doble sentido de un nombre propio:** una misma palabra puede contar con dos sentidos de acuerdo con la forma en que se utilice, como nombre propio o como significado objetivo.

**Doble sentido de la significación objetiva y la metáfora:** aquí las palabras adquieren una interpretación más amplia, ya que pasamos del significado objetivo y preciso al significado ampliado de la metáfora que responde a supuestos culturales consensuados (imagen 63).

**Juego de palabras:** En este caso las palabras no sufren ninguna modificación formal ni de interpretación. La variación, que convoca lo cómico, se da al cambiar los contextos de una misma palabra o frase.

**Equívoco:** consiste en la aplicación errónea de una palabra, otorgándole un sentido que no posee.

**Doble sentido con alusión:** Para este caso son dos las palabras o las frases que se emplean queriendo hacer alusión a una idea diferente.

**4. Múltiple empleo del mismo material:** a través de figuras literarias como la reiteración se emplea varias veces la misma palabra o frase, dando lugar al efecto cómico. Esta técnica contempla también algunas variaciones:

**Total o fragmentaria:** la repetición de una frase, una palabra o una idea puede darse generando fragmentaciones que permitan múltiples interpretaciones.

**Variación de orden:** al alterar el orden en el que se presenta inicialmente una frase se genera la sensación de estar expresando ideas diferentes. El efecto cómico se da en la segunda presentación de la frase.

**Ligera modificación:** al emplear el mismo material variando levemente un elemento se genera el efecto cómico.

## LEY DE "QUEBRADOS"

# 550



Imagen 63. En esta caricatura del Boyacá 7 Días, publicada el 4 de junio de 2004, las palabras "ley", "quebrado", "sobre" y "uno", permiten que el lector realice múltiples interpretaciones, propiciadas por la imagen, que refiere al anuncio del gobierno departamental de incluir a Boyacá en la ley 550 de intervención a entidades en quiebra y a la representación matemática de un número fraccionario o quebrado.

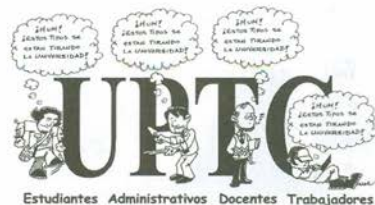


Imagen 64. La responsabilidad en la crisis enfrentada por la Uptc, es el tema principal de esta caricatura publicada en el bisemanario Boyacá 7 Días el 31 de marzo de 2006. El mensaje se repite por cada personaje sin variaciones planteando un contrasentido por las acciones que cada uno realiza o deja de realizar.

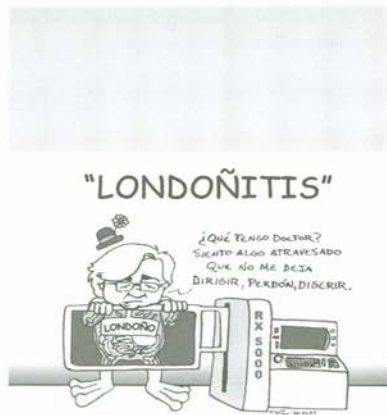


Imagen 65. En esta imagen, las palabras "dirigir" y "digerir" muestran clara similitud y sirven para hacer mención a los problemas de salud sufridos por el gobernador Roso Millán y la ingobernabilidad reinante en su mandato. Caricatura publicada en el semanario. El Lunes el 30 de marzo de 2009.

#### LIGA DE LA INJUSTICIA



Imagen 66. En este caso, se afirma que la letra "s" del traje que porta el controvertido ministro de interior y justicia Fernando Londoño representa su poder, pero luego se corrige la afirmación refiriéndose al tono burlesco con el que ofreció disculpas a un juez, tras haberlo acusado de tener vínculos con el narcotráfico. Obra publicada por el Boysca 7 Días el 4 de enero de 2003.

**La misma palabra con o sin sentido:** al repetir una misma palabra se busca generar un contrasentido, terminando generalmente en una sensación de ampulosidad (imagen 64).

**5. Retruécano o asonancia:** este recurso es uno de los más aplicados y de menor exigencia intelectual, ya que consiste en emplear dos palabras diferentes que se recuerden mutuamente por analogía evidente, similitud en sus estructuras o porque comparten algunas letras. A diferencia del recurso que implica una doble interpretación, aquí cada palabra tiene sentido independiente y su relación es simplemente formal o de similitud (imagen 65).

**6. Representación antinómica:** en esta técnica se afirma algo para posteriormente negarlo (imagen 66).

Estas técnicas son en realidad variaciones de tres procedimientos: la condensación, el desplazamiento y la falsa lógica. En el primero se trata de la fusión de palabras que a pesar de poder transmitir una idea equivocada, generan comicidad; en el desplazamiento se desvía el pensamiento utilizando una palabra o un concepto para referirse a otro; y la falsa lógica se presenta como resultado de las dos anteriores. También es importante destacar que estas categorías referían originalmente al chiste hablado o escrito y que, en estos casos, al combinarse con imágenes, la capacidad de sugerir interpretaciones conducentes al efecto cómico se hace más evidente o más compleja, según el caso. Aunque Freud se refirió específicamente a la caricatura en este texto, lo hace de manera tangencial, ya que para él era mucho más importante entender la esencia del chiste y lo cómico que sólo una de sus manifestaciones: "La caricatura lleva a cabo la degradación extrayendo del conjunto del objeto eminente un rasgo aislado que resulta cómico, pero que antes, mientras permanecía formando parte de la totalidad, pasaba desapercibido"<sup>10</sup>. En apartes como este, lo que parece una reflexión formal, una caracterización de la imagen caricatur-

<sup>10</sup> FREUD, Sigmund. El chiste y su relación con lo inconsciente. Madrid: Editorial Alianza. 2000. p.114.



esca, tiene mucho más que ver con el espíritu general de enmascaramiento y desenmascaramiento dados en el chiste y en lo cómico, que con un aspecto exclusivo de la caricatografía, principios compartidos con el sueño, donde los mecanismos expuestos antes dominan al soñante, a diferencia del caricatógrafo quien se apoya en su mundo inconsciente para conseguir su propósito.

Freud hace además un extenso estudio de los mecanismos psicológicos involucrados en el fenómeno del chiste, distinguiendo dos categorías del mismo: los no tendenciosos y los tendenciosos. En los primeros (también llamados inocentes), suele aplicarse la similitud, y a pesar de no tener una intención clara, pueden ser no sólo efectivos, sino ofensivos. La clave de estas dos categorías es la reducción del trabajo psíquico. Aquí, gracias a los juegos de palabras que dirigen nuestra atención psíquica hacia el sonido de las palabras, o su forma, y no hacia su significado objetivo, como se explicó anteriormente, desvía al espectador guiándole hacia algo conocido, es decir, al recuerdo, lo que constituye un ahorro psíquico. En la segunda categoría, existe una intención hostil, que busca derrotar verbalmente a la contraparte, remplazando la agresión física por la oral:

El estorbo del insulto o de la respuesta ofensiva, por circunstancias exteriores, es un caso tan frecuente, que el chiste tendencioso es usado con especialísima preferencia para hacer viable la agresión o la crítica contra superiores provistos de autoridad. El chiste representa entonces una rebelión contra tal autoridad, una liberación del yugo de la misma. En este factor yace asimismo el encanto de la caricatura, de la cual reímos, aunque su acierto sea mínimo, simplemente porque contamos como mérito de la misma dicha rebelión contra la autoridad<sup>11</sup>.

Dentro de esta categoría encontramos también los chistes obscenos, en los que generalmente hacen parte tres personajes, dos de los cuales aluden al



Imagen 67. Caricatura anónima del cardenal Armand de Rohan-Soubise (1717-1757). Claro ejemplo de la pornografía como herramienta de subversión política durante el antiguo régimen francés.

11 *Ibid.*, p. 59.



Imagen 68. El retrato/bodegón "Vertumno" (1590) nos muestra a Rodolfo II de Austria caracterizado como el dios Vertumno, descrito por el poeta Gregorio Comanini en su poema de alabanza, aquí un fragmento:

*... "Mira la manzana, mira el melocotón  
como se me ofrecen en ambas mejillas  
redondos y llenos de vida  
Fíjate en mis ojos  
de color cereza uno  
el otro de color de mora.  
No te dejes engañar, es mi cara"...*

tercero. A través de este mecanismo la hostilidad sexual se manifiesta liberándonos de la represión impuesta por la sociedad. En la caricatografía, la obscenidad gráfica ha sido una táctica recurrente, especialmente al fundir imágenes pornográficas que crean nuevas formas, para satirizar personajes y criticar posturas políticas y filosóficas (imagen 67).

Ahora que si hemos de hablar de figuras que, merced de la yuxtaposición y fusión de elementos, crean imágenes satíricas, el italiano Giuseppe Arcimboldo (1527-1593) ocupa un lugar privilegiado. Este milanés combinó en sus obras elementos vegetales, animales y objetos inanimados para crear imágenes en las que se destacan alusiones a las estaciones, a los elementos y un sin número de retratos que, aparte de sus intenciones alegóricas, nos revelan su increíble imaginación y nos hacen especular sobre las relaciones inconscientes que produjeron sus obras (imagen 68). Su trabajo, siguiendo los planteamientos hechos por Theodor Lipps (1851-1914), en sus Fundamentos de la Estética, haría parte de lo grotesco, entendido como categoría de lo cómico que refiere directamente a la caricatografía, ya que se vale de la exageración, la monstruosidad y lo fantástico. Lipps también contempla otras dos categorías: lo bufo, relacionado con lo grosero y lo burlesco representado en la parodia. Esta clasificación se desprende de su descripción de lo cómico: una fusión entre el placer y el displacer causado por el rompimiento entre nuestras expectativas y el enfrentamiento al hecho en cuestión.

Los planteamientos de Lipps avanzan en la dirección propuesta con anterioridad por Immanuel Kant (1724-1804) cuando afirmaba que la risa era una emoción consustancial a los sentidos que, en un proceso de ocultación y revelación, crea una dinámica de tensión (psicológica) que busca mantenerse hasta el final, cuando deviene en risa. Según Kant, el humor es una condición del espíritu ya que conserva cierta lógica en medio de lo absurdo y el desatino: "Todas las cosas son juzgadas de una manera totalmente distinta de la ordinaria (incluso al revés), y, sin embargo, conforme a ciertos principios de la razón, en semejante

disposición de espíritu."12 En este mismo sentido Umberto Eco (1932- ) en su afamada obra *El nombre de la Rosa* de 1980 (la cual se referenciará más adelante), cita un libro perdido de Aristóteles para afirmar que éste:

...ve la disposición a la risa como una fuerza buena, que puede tener incluso un valor cognoscitivo, cuando, a través de enigmas ingeniosos y metáforas sorprendentes, y aunque nos muestre las cosas distintas de lo que son, como si mintiese, de hecho nos obliga a miraras mejor, y nos hace decir: pues mira, las cosas eran así y yo no me había dado cuenta. La verdad alcanzada a través de la representación de los hombres, y del mundo, peor de lo que son o de lo que creemos que son, en todo caso, peor de cómo nos los muestran los poemas heroicos, las tragedias y las vidas de los santos. ¿Estoy en lo cierto?13

Hay en Eco una síntesis maravillosa de los preceptos aristotélicos y kantianos: la representación mimética de la realidad, la copia fidedigna, se quedan cortas ante la capacidad comunicativa y simbólica de la deformación fantástica e, incluso, la monstruosa. Ya hemos mencionado a los alcalófilos (amigos de la fealdad) y su intención de destacar lo monstruoso y aberrante como excusa para criticar el orden político y social. Se trata, pues, de un mecanismo para expresar aquello que no podemos enunciar de otra manera. La deformación sirve como catalizador que libera al autor y al espectador de la represión. Paradójicamente, esa 'sobrecarga de valores' que nos heredaron los hermanos Carracci se convierte, como lo describe Freud, en una descarga de excitación anímica (imagen 69).

Existe, sin embargo, un interés que podríamos calificar como 'visceral' hacia lo grotesco en la obra de numerosos artistas que, sin intención crítica, han creado imágenes en donde la exageración juega un papel esencial. Es interesante recordar, por ejemplo, los trabajos de Leonardo da Vinci (1452-1519), en donde



Imagen 69. En su obra "Presente, pasado y futuro", litografía fechada el 9 de enero de 1834, Daumier muestra al Rey Luis Felipe I de Orleans con cabeza de pera y tres rostros: el perfil que mira a la izquierda parece sonreír, el rostro frontal luce malhumorado y la cara que mira a la derecha se muestra irascible. El dibujo es una sátira a los constantes cambios de humor del monarca desde su llegada al poder.

12 KANT, Immanuel. *Crítica del Juicio*. Madrid: Espasa-Calpe. 1999. p.244.

13 ECO, Umberto. *El nombre de la rosa*. Barcelona: RBA Editores, S. A. 1988. p.445.



Imagen 70. Leonardo consideraba que la mejor manera de destacar la belleza era situándola junto a la fealdad y no aislándola en un mundo aséptico e idealizado. Este dibujo de 1504-07 aparentemente corresponde a un personaje imaginario llamado "Scaramuccia, jefe de los gitanos".

la vejez, la enfermedad, la fealdad y la maldad, parecieran ser sinónimos y que, sin embargo, lejos de ser temas repudiables, causaron en el artista italiano gran atracción (imagen 70).

Pero no desviemos la orientación del trabajo, hablando específicamente sobre la caricatografía política. Ernst Gombrich (1909-2001) redacta un artículo titulado: El arsenal del caricaturista, en el cual retoma a Freud, y establece una guía de recursos empleados en este arte. En su ejercicio plantea seis recursos:

1. **Figuras del lenguaje:** en esta primera herramienta, se emplea la metáfora visual, apoyada en diversos elementos como una jerga específica o la reutilización de seres mitológicos que personifican conceptos abstractos, transformándolos en presencias vivas (imagen 71).

2. **Condensación y comparación:** es la capacidad de resumen de una compleja situación o concepto, representada en una imagen sencilla, la cual caracteriza este postulado. En muchos casos, como lo plantea el mismo Gombrich: "La limpidez de la formulación puede llegar a bloquear nuestra reflexión sobre sí (la imagen) contiene la verdad y nada más que la verdad"<sup>14</sup> (imagen 72).

3. **Caricatura como retrato:** si bien Gombrich aborda los orígenes de estas representaciones como insultos y ataques, que incluso tenían una intención más cercana a la brujería que al arte, destaca la "cualidad de oportunidad" de los acontecimientos, lo que le permite al caricatógrafo, según sus propias palabras: "Convertir una ecuación intelectual en una fusión visual"<sup>15</sup> (imagen 73).

4. **El bestiario político:** este recurso alude, en primera instancia, a los animales y la significación que de estos se ha hecho desde los tiempos de Esopo y La Fontaine. Así, el zorro es astuto, el burro es ignorante o la liebre es veloz (imagen 74). Las interpretaciones de animales se relacionan, igualmente, con la heráldica y los emblemas nacionales, como cuando identificamos al águila calva norteamericana con los EEUU, al dragón con China o al gallo con

14 GOMBRICH, Ernst. Op.cit., p.131.

15 Ibid., p.134.

Francia. Asimismo, la asociación de las características físicas y el carácter de un personaje con un animal específico ha sido una 'táctica caricaturesca' que se remonta a trabajos como los de Della Porta (a finales del siglo XVI) sobre los que se disertará más adelante.

5. **Metáforas naturales:** al igual que en el lenguaje, en el humor gráfico existe una serie de metáforas tan difundidas y aceptadas que Gombrich no duda en calificarlas de naturales o universales. El ejemplo que da es elocuente: luz y oscuridad como símbolos del contraste entre el bien y el mal. A partir de este tipo de paralelos se pueden establecer un sinnúmero de asociaciones que, valiéndose de lo mitológico y asociándolo con lo real, convierten las imágenes en expresiones tangibles de ese mundo mítico en el que nos movemos y en el cual, además, nos vemos propensos a categorizar de acuerdo con metáforas emocionales básicas (imagen 75).

6. **La fuerza del contraste:** sobra decir que el contraste de escalas es otra metáfora universalmente inteligible. Pero menos evidente y más notable es el paralelo entre las personificaciones míticas, las abstracciones idealizadas y el imperfecto, e incluso, mísero mundo humano (imagen 76).

En todos los ejemplos y recursos que describe Gombrich uno de los aspectos más destacables es su firme convicción en la capacidad de "mitologizar el mundo"<sup>16</sup>, que posee el caricatógrafo. Su potencialidad para llevar la frase vacía a nuevas dimensiones y contrastar la retórica con las realidades que busca describir. Este es, por supuesto, un ejercicio intelectual de carácter subjetivo y, en tanto tal, parcializado. No es gratuito que las caricatografías políticas ocupen en los periódicos un espacio en las páginas de opinión, o junto a las editoriales. Son una interpretación, incluso en la mayoría de los casos, se constituyen en una reinterpretación de sucesos, lo que conduce a una reflexión sobre su veracidad histórica y la universalización de conceptos a la que contribuyen, es decir, a esa "mitologización" mencionada anteriormente.

16 Ibid., p.142.



Imagen 71. Temis, diosa de la justicia, reemplaza su espada por unas tijeras aludiendo a la Corte Constitucional que, con su fallo, negó la posibilidad de un tercer mandato presidencial de Álvaro Uribe. Caricatura publicada en el semanario El Lunes el 1 de marzo de 2010.

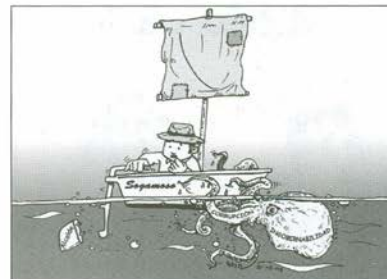


Imagen 72. Con la destitución del alcalde Enrique Camargo, el rumbo de la ciudad de Sogamoso se tornó incierto. Como se ve en este ejemplo, se produce una cadena de ideas encajadas a partir de una sola imagen. Obra publicada por El Lunes el 31 de agosto de 2009.



Imagen 73. La representación de figuras públicas en papeles simbólicos ha sido un recurso frecuente en la caricatografía. En este trabajo publicado por el *Boycó 7 Días* el 15 de marzo de 2002, se ve al entonces senador Germán Vargas Lleras que 'providencialmente' se le aparece al ex alcalde de Sogamoso Gustavo Sosa. Aquí el saber tradicional se convierte en una referencia clara, sin la cual la inteligibilidad de la imagen sería nula.

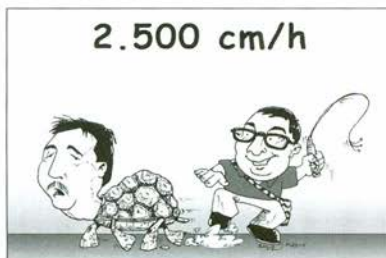


Imagen 74. Esta caricatografía publicada en el *Boycó 7 Días* el 7 de mayo de 2007, representa al entonces ministro de vías Andrés Uriel Callego como una tortuga que es fustigada por el representante a la cámara Juan Carlos Granados; luego de que este último lo cuestionara duramente en un debate convocado a raíz de los lentos avances del plan de carreteras 2500.

La caricatografía política, al igual que otras fuentes históricas que refieren a un acontecimiento específico, posee una condición fragmentaria; existe en el momento mismo de la concepción de la imagen una intención que será complementada durante su ejecución. Gracias al virtuosismo e ingenio del autor, la calidad del trazo, la disposición de los elementos y la redacción de los textos (si cuenta con ellos) se busca emitir una opinión que "sesgada por el humor, por la malicia o por el deseo deliberado de mostrar el ridículo, o de crearlo"<sup>17</sup> refleje la política editorial del organismo que la distribuye. Sin embargo, estas imágenes también reflejan una relación sutil y compleja de signos establecidos entre la conciencia subjetiva del autor y una 'conciencia colectiva' de la sociedad en la que se desenvuelve. Estas 'instantáneas' de acontecimientos o personajes determinados supera por mucho un carácter efímero, sirviendo a historiadores y estudiosos para sondear el estado de la sociedad, en aquel momento, objeto de sus observaciones. Se está refiriendo, pues, un fenómeno conocido como opinión pública. Este es un producto contemporáneo, asociado a la aparición de la sociedad de masas, la revolución industrial y a los medios masivos de comunicación e información (mass media). La masificación de la información y la apabulladora capacidad de difusión que permiten las nuevas tecnologías plantean una serie de problemas éticos y morales que encuentran su origen en la decisión de aceptar irrestrictamente lo que éstas nos muestran, o desarrollar una actitud escéptica y crítica ante lo que se nos presenta como verdadero, teniendo en cuenta de dónde viene dicha información, para en un ejercicio de la razón, sopesar los elementos contrarios, y elaborar, si no conclusiones, por lo menos preguntas propias. En este sentido, el semiólogo argentino Héctor Schmucler (1931- ) anota: "En la frecuentación permanente con las ideas de la clase hegemónica de la sociedad- la que posee materialmente los medios e impone el sentido de los mensajes que emite- los hombres elaboran su manera

17 COLMENARES, Germán. Ricardo Rendón una fuente para la historia de la opinión pública. Bogotá: Fondo Cultural Cafetero. 1984. p. 5.

de actuar, de observar la realidad. Es preciso, por lo tanto, escapar de ese orden y descodificarlo desde otra visión del mundo, es necesario re-comprender la realidad para lograr modificarla."<sup>18</sup> Tarea nada fácil la del caricatógrafo, pues debe estar cruzando este puente ideológico constantemente, apropiándose de los códigos preestablecidos, entendiéndolos y descodificándolos para traducirlos emitiendo nuevos mensajes. Valdría la pena preguntarse: ¿en qué medida es el caricatógrafo un creador de mundos o un repetidor de realidades? Porque como afirma más adelante Schmucler: "La aceptación acrítica de las pautas culturales establecidas, significa la consagración del mundo heredado"<sup>19</sup>

La incesante búsqueda de la verdad tiene en la caricatografía una connotación que va más allá de las ideas y opiniones que busca transmitir. En su materialización se ven involucrados conceptos filosóficos como la esencia aristotélica, es decir, el problema frente a la identidad de un ser que existe como ente a través del tiempo, y a pesar de las modificaciones que pueda experimentar. En el plano de la percepción y la representación gráfica o pictórica la identificación de aquellos rasgos individuales y característicos que constituyen al 'personaje', responden a un acto casi involuntario de "categorización en universales"<sup>20</sup> que nos permite reconocerle y distinguirlo, empero de los cambios fisionómicos producidos por su gestualidad, sus expresiones faciales, o por las huellas que hayan podido dejar el paso de los años. Esto es lo que en pintura se conoce como ariá o rostro característico. Es sumamente interesante ver como tal identificación puede quedar inhibida por lo que Gombrich denomina máscara, una categoría alterna de reconocimiento. Este elemento, traído del disfraz y la caracterización dramática, refiere a la destreza actoral, que nos

18 SCHMUCLER, Héctor. Donald y la política. Prólogo de Para leer el pato Donald. México D.F.: Siglo veintiuno editores. 1972. p. 5.

19 *Ibid.*, p. 5.

20 GOMBRICH, Ernst. La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica. Madrid: Editorial Debate. 2000. p. 109.



Imagen 75. Luz y oscuridad, beneficio y perjuicio, belleza y fealdad, son apenas algunos de los paralelos que podemos plantear al analizar esta imagen del 15 de septiembre de 2006, publicada en el Boyacá 7 Días. En ella se alude al anuncio del Gobierno Nacional de querer vender la Empresa de Energía de Boyacá E.S.P. (EBSA) bajo 'el anzuelo' (como lo calificó el senador Hugo Serrano) de la reinversión de los dineros en la región.



Imagen 76. Esta imagen del 6 de junio de 2006, publicada en el Boyacá 7 Días, hace alusión al anuncio del Gobierno Nacional de incluir la papa dentro del paquete de productos agrícolas que serán importados desde los EE.UU. en el marco del tratado de libre comercio con este país. La magnitud de los personajes representa la obvia desproporción de los subsidios que reciben los cultivadores en cada territorio y las previsible consecuencias.



Imagen 77. A pesar de la diversidad de trazos y estilos, estos ejemplos de caricatografías del ex -presidente Álvaro Uribe Vélez, evidencian que más allá de representar su peinado o sus anteojos, aspectos como la expresión de las cejas aportan al personaje sus cualidades particulares, es decir, su máscara.

permite ver al ejecutante como el personaje que encarna, es decir, nos obliga a asumirlo como otro distinto. Su ser se oculta tras la interpretación. Asume un rol y nosotros como público leemos en él lo que (o a quien) se nos muestra. No debemos confundir esta máscara con los artificios (vestuario, pelucas o maquillaje) empleados por los actores con el cambio de actitud, que es realmente lo que configura la transformación, esa adopción del papel a interpretar, la representación del otro.

Es en la caricatografía, por su vocación a la simplificación, a la reducción del esfuerzo psíquico, a la abstracción, a la síntesis, que la búsqueda de esa esencia entra en choque con la representación pictórica mimética. El parecido con el modelo, la capacidad de representar fidedignamente la realidad, de 'decir la verdad', se puede ver limitada por el efecto de enmascaramiento, explicado



desde la psicología de la percepción como el impedimento de captar rasgos específicos que constituyen un umbral, frente a impresiones más fuertes que les hacen imperceptibles. Estas impresiones o rasgos que se imponen permiten captar el parecido más que construirlo, ya que como lo podrá verificar quien intente por primera vez hacer una caricatografía de personaje, se trata de un proceso de prueba y error (imagen 77). Este esfuerzo simplificador plantea unos mínimos sin los cuales la identificación se pierde. Dichos límites no son puramente fisionómicos. Es bueno reconsiderar una vez más que la máscara también está dada por la actitud, el gesto y el tonus general de la persona representada. Estas consideraciones deben tenerse especialmente en cuenta al momento de intervenir un objeto inanimado, un animal o una planta con las características particulares de un personaje (imagen 78).

Vale la pena recordar que la fisionomía fue concebida originalmente como el arte de leer el carácter a partir del rostro, y que desde la antigüedad clásica se planteó un paralelo entre diversos tipos humanos y especies animales. Así, por ejemplo, el poseedor de una nariz aguileña era, igualmente, noble como el águila (imagen 79), así como un rostro de rasgos bovinos delataba un carácter plácido. Este tipo de comparaciones fueron por primera vez ilustradas por Giovanni Battista Della Porta (1535-1615), quien con su trabajo tuvo sin duda gran influencia en el naciente arte del retrato caricaturesco, sin contar con que hasta nuestros días, los humoristas explotan y explotarán la tendencia de proyectar expresiones humanas en cabezas de animales.

Ahora bien, desde la sociología se ha insistido en que nos vemos instados a 'interpretar' ciertos roles que nos permiten interactuar y pertenecer a grupos determinados. Se adoptan máscaras, ya no personales sino grupales, que se convierten en "tipos" sociales, incluso en "estereotipos". Siguiendo con la vocación del ahorro psíquico se pueden establecer categorías que permiten clasificar segmentos poblacionales a partir de rasgos específicos, haciendo de la identidad y la identificación un problema más complejo, ya que involucra constructos y prefiguraciones sociales. Nos acercamos 'peligrosamente' al con-



Imagen 78. En esta caricatografía del 29 de octubre de 2002, publicada en el *Boycó 7 Días*, la máscara del entonces gobernador de Boyacá, Miguel Ángel Bermúdez, se ve aplicada a una calabaza en mal estado, en alusión primero al Halloween y luego a la imagen de corrupción que acompañó y legó su mandato.



Imagen 79. De *physiognomonia Humana*, publicada en 1586 es considerada un resumen de la literatura clásica sobre fisionomía que acompañada de imágenes como esta, quiso sustentar la relación entre las características animales, los rasgos humanos y el carácter de los individuos.

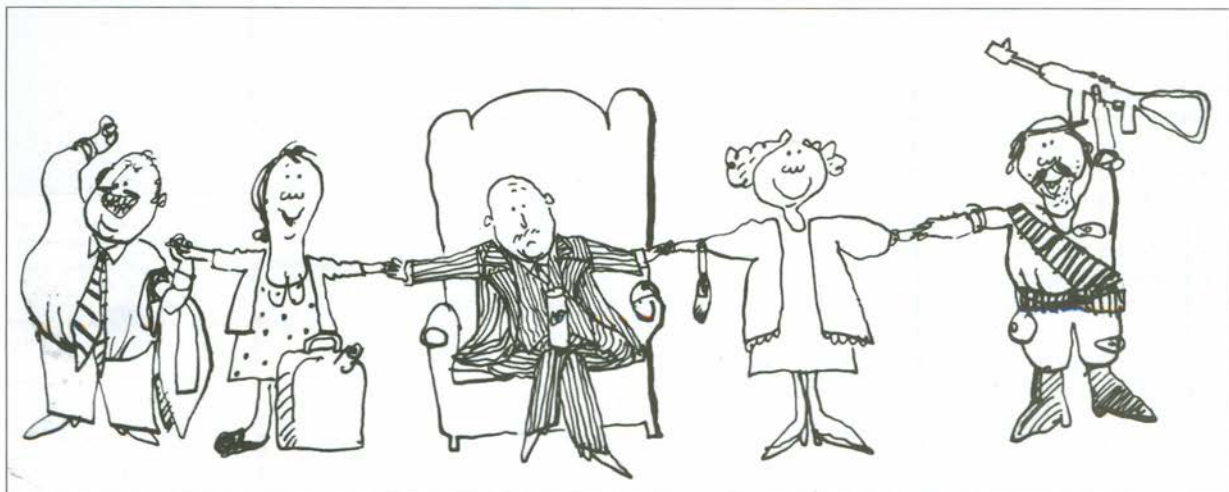


Imagen 80. El guerrillero, el ama de casa, el político, el oligarca, el desplazado y muchos otros personajes hacen parte del universo gráfico de Caballero, donde los tipos sociales representados adquieren la condición de estereotipos y que, en conjunto, resumen la imagen del pueblo colombiano.

cepto de arquetipo, planteado por Carl Jung (1875-1961). En su definición más escueta, el arquetipo es un modelo original y primario, pero Jung utiliza este término para referirse a los "remanentes arcaicos" o "imágenes primordiales" que hacen parte del inconsciente humano y que "...son tan instintivas como la capacidad de las aves para emigrar (en formación)"<sup>21</sup> Algunas de estas "imágenes primordiales" corresponden al héroe, a la madre, al padre y otros más que, sin importar el origen cultural o la época de la que se hable, hacen parte de nuestro 'equipaje psicológico'. Jung plantea un interesante ejemplo al referirse a las tribus aborígenes que emplean en sus rituales disfraces y máscaras de animales. Al ser usadas por el jefe de la tribu (durante por ejemplo un rito de iniciación), éste no sólo se disfraza de animal, sino que se convierte en el animal. Un animal totémico, por lo demás, ya que funde y representa las

21 JUNG, Carl. El hombre y sus símbolos. Barcelona: Editorial Paidós. 2008. p.68.

virtudes y características que se le atribuyen, en un contexto mágico-religioso. En palabras del propio Jung: "La expresión humana individual queda sumergida, pero, en su lugar, el enmascarado asume la dignidad y la belleza (y también la expresión horrible) de un demonio animal. En lenguaje psicológico, la máscara transforma a su portador en una imagen arquetípica."<sup>22</sup>

Es importante hacer este tipo de aclaraciones, ya que en la caricatografía, si bien podemos encontrar imágenes arquetípicas, no se pueden confundir con las máscaras de estereotipos y tipos sociales que tienen un origen, variedad y sentido diferentes en cada cultura, sin contar con que el arquetipo tiene un carácter muy amplio y casi universal, mientras la máscara tiende a establecer la distinción individual. Tomemos como ejemplo –para el caso colombiano– el trabajo de Antonio Caballero, quien crea una serie de personajes que sintetizan en su simplicidad los diferentes tipos presentes en nuestra sociedad (imagen 80). A partir de las diferencias manifiestas de las clases sociales, los roles y perspectivas de cada uno de estos actores, se construyen estereotipos que resumen nuestra 'tragedia nacional'. Esto lo consigue, como lo afirmara Gabriel García Márquez: "Pues no son caricaturas de personajes conocidos, sino que cada cuadro es una caricatura completa de toda la sociedad colombiana"<sup>23</sup>

Vale la pena hacer una breve pausa y contemplar cómo (igual que en este caso) el ejercicio simplificador y reduccionista del caricatógrafo, su aparente renuncia a la habilidad para dibujar, hace que el trazo semeje al garabato infantil; lo cual, desde el psicoanálisis, es entendido como una "regresión" hacia estadios más primitivos de la evolución psíquica, como la infancia, donde la risa y la felicidad de la niñez son retomadas, apartándonos de la lógica adulta, permitiéndonos 'disparatar' y contravenir las leyes sociales.

Como parte de la propuesta hecha con este documento, se quiere anotar que si bien quienes son oriundos de Boyacá no tienen, en general, un origen campesino, ni usan ruana o sombrero, estos elementos sumados a una actitud timorata y resignada, con episodios de chispa e ingenio festivos, hacen parte de lo que podríamos señalar como el estereotipo del boyacense, cuya máscara podrá identificar el lector al revisar los ejemplos aquí contenidos (imagen 81). Este tipo de construcciones iconográficas, adquieren gran importancia cuando hablamos de los procesos de fortalecimiento de la identidad regional, dentro de los cuales, el reconocimiento y la validación de lo ancestral son esenciales para la construcción de un futuro que responda a las necesidades del pasado común. No se trata de un encasillamiento en el propio exotismo, si no de un proceso de auto-reconocimiento que empieza desde lo ancestral.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 236.

<sup>23</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. Prólogo, Reflexionémonos, 20 años de caricaturas de Antonio Caballero. Bogotá: Fondo Editorial CEREC. 1986. p.8.



Imagen 81. En esta caricatografía del 29 de octubre de 2004, publicada en el Boyacá 7 Días, llama la atención la proyección de valores con los que se asocia al campesino boyacense, fruto de la larga tradición de abandono al campo nacional.

Visto así, la caricatografía se convierte en un acto de gran responsabilidad y de repercusiones insospechadas, ya que adquiere las características del discurso en Foucault, es decir, más que un descriptor de la realidad se convierte en un generador de realidades; en otras palabras, la existencia del objeto esta inseparablemente ligada a la trama que supuestamente sólo le describe. Es así como vemos que a través de la caricatografía, como forma discursiva, alcanzamos un conocimiento del mundo por la confrontación, empleando tres mecanismos (reír, detestar y deplorar), que lejos de ser maneras de identificarse con los objetos de conocimiento, busca alejarnos de ellos, tomar distancia y diferenciarlos para comprenderlos. La risa es el primer mecanismo, en tanto nos permite protegernos y apartarnos, para entrar luego a 'destruirlo' y, finalmente, a comprenderlo. Se rescata que mediante la risa se consigue la degradación de los valores, no su anulación, y una vez se ha devaluado (desacralizado si se quiere) el objeto, es posible abordarlo con mayor libertad, sin prejuicios. Nos liberamos del modelo obstáculo/facilitador y todos los elementos constitutivos y contextuales pueden ser evaluados por lo que son: parte de un todo. "... las condiciones políticas y económicas de existencia no son un velo o un obstáculo para el sujeto de conocimiento sino aquello a través de lo cual se forman los sujetos de conocimiento y, en consecuencia, las relaciones de verdad."<sup>24</sup>

Más que respuestas, este último punto (que ya se había abordado previamente) permite abrir espacios para plantear preguntas, instigar operaciones de la razón que nos permitan controvertir las estructuras hegemónicas del pensamiento, del poder. Comprender los mecanismos y explorar los alcances de la caricatografía permite apreciarla desde nuevas perspectivas, enriqueciendo la lectura que de este tipo de imágenes es posible realizar, lo que, a la postre, incide sobre cómo el sujeto se relaciona con el mundo en sus diferentes esferas.

24 FOUCAULT, Michel. La verdad y las formas jurídicas. Primera conferencia Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Mayo de 1973. p13.

Una propuesta...



Imagen B2. "El Regalo" es el título de esta obra de 1921 en la que, como parte de lo que el mismo Man Ray llamara sus "Objetos de mi afecto" dio rienda suelta a su imaginación creando ready-mades auxiliares, empleando la terminología creada por Duchamp.

En los capítulos precedentes se ha realizado un breve repaso al desarrollo histórico de la caricatografía. Se ha hecho referencia a los mecanismos que emplea, incluso se ha especulado respecto de los alcances que pueda tener, con la intención de familiarizar al lector con el tema y ampliar un corpus de lecturas del mismo. Es momento, pues, de dirigir la mirada a disciplinas que atañen más directamente a la caricatografía, y son objetivo primordial de este documento: el arte y la pedagogía. Se empezará hablando del arte, con apoyo de algunas obras, y referencias a artistas, a manera de ejemplos, para luego hacer puente hacia la capacidad pedagógica de la caricatografía como expresión artística. Con estos presupuestos, se hace necesario hacer manifiesta la relación que existe entre estos conceptos y el humor.

El humor fue en un tiempo un término exclusivamente técnico y privativo de la medicina. Parte de la raíz latina humus que significa humedad, y su fuente médica se explica porque durante el siglo XVI los galenos de la época creyeron haber encontrado la fuente de todas las enfermedades en ciertas fermentaciones de la sangre llamadas humores; de hecho, algunos médicos eran llamados humoralistas. Con el paso del tiempo el término humor se extendió de la medicina a la moral, y, hasta la fecha, para hablar del estado anímico de alguien decimos que está de buen o mal humor. Esta capacidad para designar estados anímicos le permitió al humor incursionar en diversos ámbitos, entre ellos el de la literatura y la plástica. La irreverencia y la subversión (de la mano del desarrollo técnico) se sirvieron de elementos humorísticos, que a lo largo de la historia y, especialmente durante periodos específicos, como el Siglo de Oro español, tuvieron gran auge. Sirve como ejemplo para ilustrar lo dicho revisar la obra de Francisco de Quevedo y Villegas (1580-1645), Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616) o Félix Lope de Vega (1562-1635).

De modo similar, durante comienzos del siglo XX surgió en Europa, y luego en América, una vanguardia artística llamada Dadaísmo, cuyo principio fundamental consistía en revelarse en contra de las normas y convenciones esta-

blecidas, burlándose de éstas, desvirtuándolas, e incluso, negándolas. Entre los artistas más destacados de este movimiento figuran Man Ray (1890-1976) (imagen 82), Hannah Höch (1889-1978), Francis-Marie Martínez Pica-bia (1879-1953) y, por supuesto, el reconocido Marcel Duchamp (1887-1968), quien con obras como L.H.O.O.Q. subvierte la validez de una obra icónica en la historia del arte (la Gioconda), convirtiendo la imagen en una parodia del arte clásico, a la vez que ironiza sobre la sexualidad de Leonardo (imagen 83). Con su actitud y sus obras, Duchamp se mofa, no sólo de la galería y el museo, sino de toda la tradición y producción artística antes de él. Contemporáneamente, artistas como el austriaco Erwin Wurm (1954- ) (imagen 84), o el estadounidense Jeff Koons (1955- ), han puesto su irreverencia al servicio del arte, obteniendo el reconocimiento internacional.

De regreso a las obras bidimensionales, encontramos el trabajo de "Banksy", artista inglés cuya identidad permanece oculta (se supone nació en 1975), que mediante plantillas crea imágenes que controvierten a la sociedad occidental, descontextualizando la iconografía del arte clásico y creando nuevas asociaciones, siempre cargadas de humor (imagen 85). Sus obras callejeras han tenido impacto mundial al ser reproducidas por jóvenes de todo el planeta. Se puede afirmar que su trabajo cargado de contenido político, es a la vez simple, accesible, ingenioso y profundo. Recientemente realizó una muestra en la ciudad de Los Ángeles, EEUU, en la que, además de su obra gráfica, presentó instalaciones, e incluso se anunció un documental –realizado por él mismo - sobre su trabajo. Otro ejemplo del humor británico lo aporta Richard Hamilton (1922- ), quien en obras como sus variaciones a "Las Meninas de Velázquez", realizadas entre 1971 y 1973, como homenaje a Picasso por su cumpleaños 80, (imagen 86), combina en su pintura elementos aparentemente incompatibles, dotando a su obra de nuevos sentidos y lecturas, en consonancia con la intención caricaturesca. Obviamente, la intención humorística, la deformación de las figuras y la audacia



Imagen 83. Sobre estas líneas se observa la imagen de la obra titulada con el acróstico en francés L.H.O.O.Q. (Ella tiene el culo caliente). Reproducción en offset de la Gioconda, intervenida por Marcel Duchamp.



Imagen 84. Esta visión deformada (caricaturesca) del filósofo alemán Theodor Adorno hace parte de la exposición "Filósofos desesperados" presentada por Wurm en Bruselas a finales del 2009.



Imagen 85. Siendo una obra tan reconocida, convertida en ícono, la Gioconda ha sido objeto de innumerables adaptaciones, intervenciones y representaciones. Aquí una adaptación de Banksy con un fuerte mensaje político.

en el tratamiento de los temas han acompañado la obra de numerosísimos artistas, desde mucho antes que éstos, como en la obra del austriaco Alfred Kubin (1877-1959) (imagen 87), o la del belga Félicien Rops (1833-1898) (imagen 88), quien aborda abiertamente la temática sexual.

En Colombia, artistas como Nadín Ospina (1960- ) o Antonio Caro (1950- ) también han integrado elementos de la cultura popular en sus obras. Una de las series más conocidas de Ospina, es en la que, combinando elementos precolombinos con personajes de la cultura pop norteamericana, evidencia el poder 'neo-colonizador' de estas últimas, como fruto de la sociedad de consumo (imagen 89). El carácter híbrido de sus obras delata los procesos de resignificación que, como sujetos de las sociedades periféricas, hacemos de los productos venidos de la cultura hegemónica. Son sus obras un llamado irónico al reconocimiento de lo ancestral y a la validación de una iconografía nacional. En 2005, se sirve de figuras plásticas en su serie "Colombia Land" para aludir a la imagen que los medios de comunicación internacional hacen de la violencia en el país. Sin duda, con este tipo de trabajos no sólo está planteando una serie de preguntas y dilemas éticos a la sociedad, sino que emite un mensaje político (imagen 90). Por su parte, Caro recurre al empleo de figuras metafóricas, saberes populares e imaginarios colectivos que se mezclan en obras de manufactura sencilla, pero de gran contenido conceptual (imagen 91). En su obra predomina un llamado al reconocimiento de la riqueza y variedad latinoamericana, desde la aceptación de su condición pluricultural, mixta y móvil. Trabajos en los que 'juega con las palabras', como en "todo está muy caro" (aludiendo a su apellido), y que son muestra de su intención burlona y crítica frente a la sociedad de consumo, de manera siempre sutil y contundente.

Otros artistas han sido mucho más directos al momento de dar sus opiniones, tal es el caso de la antioqueña Débora Arango (1907-2005) (imagen 92), cuya obra, a pesar de no haber contado con la difusión debida,





Imagen 87. "Sturm" de 1917-18 es una obra representativa del trabajo de Kubin en la que los personajes poseen cabezas desproporcionadas.



Imagen 86. "Las Meninas de Picasso", de 1973, hace parte de la serie en homenaje al octogenario español, realizada por Hamilton quien de paso cuestiona el uso de los iconos dentro de la sociedad de masas y la publicidad.



Imagen 88. La obra de Rops está marcada por su audaz aproximación a múltiples temas sociales y filosóficos desde una perspectiva que vincula lo sexual. Ejemplo de lo anterior este dibujo titulado "Sainte-Thérèse comme philosophe".



Imagen 89. Retomando la imagen de personajes de la cultura Pop como Mickey Mouse o Bart Simpson, y combinándolos con figuras precolombinas, en este caso de la cultura San Agustín, Ospina se burla y critica el papel que estas imágenes juegan en nuestra sociedad. La imagen corresponde a su obra "Idolo con muñeca" del 2005.

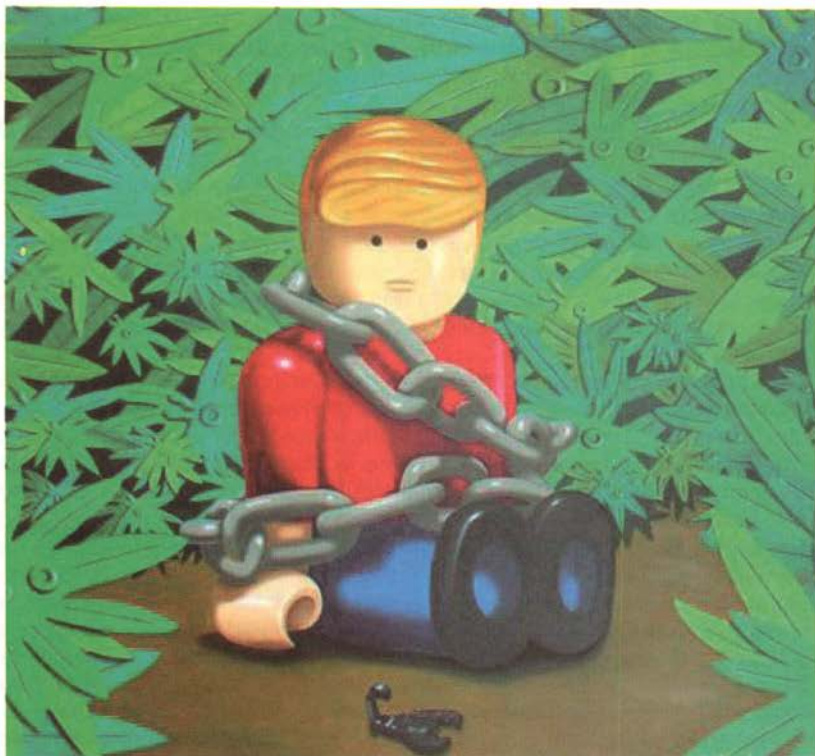


Imagen 90. Figuras de Lego, escenificando situaciones relacionadas con la violencia en Colombia, hacen parte de la serie "Colombia Land". Esta imagen corresponde a "Secuestrado", obra del 2007.



Imagen 91. En su serie "Colombia" de 1976, Caro realiza, como con esta litografía, una combinación de elementos simbólicos al mezclar la tipografía utilizada por la marca Coca-Cola para escribir Colombia; lo que plantea una reflexión sobre la identidad nacional.



Imagen 92. "Rojas Pinilla", óleo sin fecha de Débora Arango es una obra en que la simplificación y el uso de animales simbólicos hacen que se relacione su obra con la caricatografía.



Imagen 93. El artista norteamericano Ron English, hace este retrato 'simbiótico' del entonces candidato Barack Obama y el presidente estadounidense Abraham Lincoln, para apoyar la pretensión democrata en 2008. Sin duda es un trabajo de sutil humor, gran destreza artística y claro mensaje político.

pues sus acuarelas y óleos no fueron reproducidos en grabados, ni en los periódicos de su época, permanecen y alcanzan trascendencia como piezas testimoniales de un momento histórico importante en la política nacional: el surgimiento del Frente Nacional.

En medio del consumismo de la sociedad contemporánea occidental, el empleo y reutilización de imágenes ha permitido que la obra de muchos artistas se explote con fines publicitarios, ya no sólo artísticos o incluso humorísticos, sino que se han puesto al servicio de una finalidad nueva, diferente a la finalidad original del autor. De hecho, muchos artistas han empleado sus detrezas para 'vender' una idea (imagen 93). El humor es, pues, la clave, la herramienta por la que se transgreden los espacios y los roles predeterminados, tradicionales, previsibles, de lo que debe ser, o no, una obra de arte.

Artistas ampliamente reconocidos han incursionado en la caricatografía y en la imagen humorística, pero este tipo de trabajos no han tenido la misma difusión que sus demás obras. Un ejemplo puede ser el caso de Gustave Doré (1832-1883), cuyos grabados sobre la Divina Comedia, las cruzadas o escenas bíblicas, han tenido amplia difusión y reconocimiento. Doré no sólo hizo caricatografías, sino que empleó dosis de humor en trabajos como sus ilustraciones a "Gargantúa y Pantagruel" (Imagen 94), obra satírica de Rabelais compuesta por cinco novelas que narra las aventuras de dos gigantes (padre e hijo), y a través suyo hace crítica a la sociedad europea, a la riqueza de la iglesia católica, a las supersticiones de su época, e incluso a figuras políticas de su natal Francia. De igual manera, las imágenes de Doré sobre El Quijote de Cervantes, muestran su gran virtuosismo y su capacidad de incluir deformaciones y elementos humorísticos en sus obras.

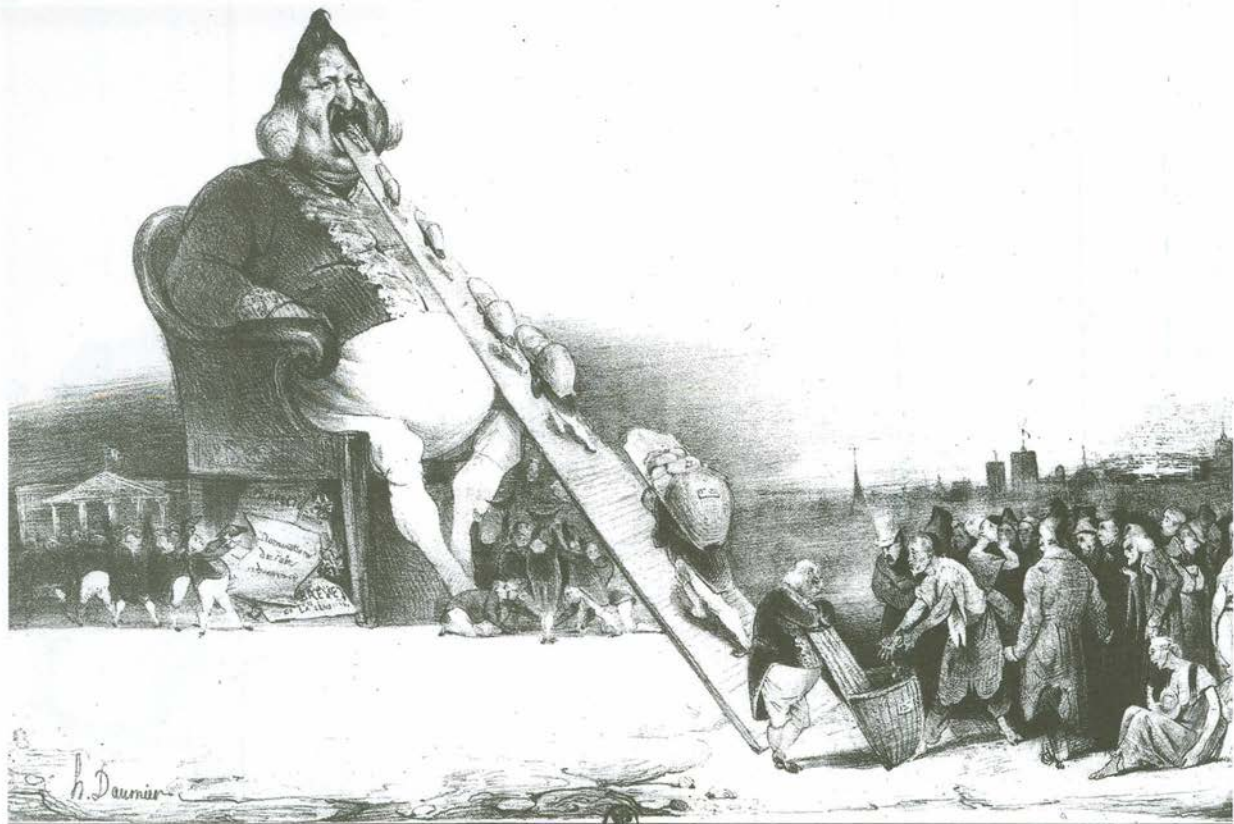
Haciendo un paralelo entre la obra de Doré y la de su contemporáneo Daumier, que también se valió de los gigantescos personajes, se aprecia que no tienen nada que envidiarse desde el punto de vista estético; es más, la

caricaturación de Daumier (imagen 95) cuenta con componentes mucho más ricos en la medida en que no sólo está acompañando o complementando un texto, sino que está tomando y conjugando elementos externos para servir al propósito de una idea mayor: una crítica feroz a las condiciones políticas de su tiempo, tal y como lo hiciera Goya en España.

En 1831, esta obra le valió a Daumier la cárcel durante seis meses, mientras que a finales del mismo año, la piedra litográfica y todas las impresiones realizadas fueron destruidas. Acciones como estas nos dan una idea del poder de la imagen y de lo 'peligroso' que puede ser para algunos. Y es que así como el artista puede dirigir sus esfuerzos para exaltar a un personaje, también puede destruirlo, o, por lo menos, anotar sus faltas, sus defectos, su humanidad, lo que a ojos de algunos puede ser, si no perjudicial, por lo menos, no muy halagador. Lo cual remite a la censura, ejercida desde las esferas del poder, y de la cual muchos periodistas, comunicadores y caricaturistas han sido víctimas. Es el caso reciente de la obra "Falso Positivo", propuesta que participó en el Salón Regional de Armenia en el año 2009 (imagen 96). Esta caricaturación de Harold Trujillo Torres "Chócolo", fue parcialmente cubierta con cinta adhesiva y papel, cuando la Ministra de Cultura Paula Moreno Zapata, visitó el recinto en el que estaba emplazada la imagen. Más allá de las declaraciones dadas por unos y otros para explicar el incidente, el acto de ocultar una imagen humorística nos habla del poder de la misma, ya que en su intento por cubrir el dibujo, evidenciaron la magnitud de los sucesos a los que hacía referencia. ¿Qué hacer entonces frente a este tipo de atentados a la libre expresión? ¿Contra la risa? Quizá la respuesta sea reír nuevamente. En el año 2007 la revista española *El jueves*, publicó en su portada una caricaturación de los príncipes de Asturias en pleno acto sexual. Ante la airada protesta de la casa real española, los creativos de la revista rectificaron con una imagen igualmente cómica, pero esta vez denunciando la censura y el embargo judicial del que fueron víctimas (imagen 97).



Imagen 94. Esta imagen, en la que se aprecian a Gargantua y a Pantagruel, complementa el texto de Rabelais que aparece en la parte inferior y reza: "Inmediatamente después fueron designadas por él diecisiete mil novecientos trece vacas, para suministrarle leche".



**Gargantua.**

1831 - 654

*Libro de Bazar*

Imagen 95. En esta caricatografía del 16 de diciembre de 1831, Daumier representa al rey Luis Felipe I como Gargantúa, el gigante de apetito insaciable imaginado por Rabelais.

Recientemente, revistas como El jueves han tenido en Colombia émulos que han podido contar con una gran distribución como la Revista Semama (1993), y Larrivista (2008), creadas ambas por Eduardo Arias y Karl Troller, anteriormente guionistas de reconocidos programas televisivos como Zoociedad (1990) y Quack (1995); o el periódico Un Pasquín (2005) dirigido por Vladdo. En el contexto regional, la aparición de publicaciones de este corte ha sido muy efímera, destacándose la Revista Marrana (2009), propuesta editorial del colectivo artístico La Marrana (imagen 98).

Hay dos aspectos relevantes que podemos abordar al observar la portada de esta publicación. Por un lado, el uso del collage y los medios digitales como herramientas en la construcción de imágenes humorísticas, lo que nos ofrece un mundo casi infinito de posibilidades expresivas (máxime si pensamos en el avance constante en la capacidad de los ordenadores y la invención de software especializado para las artes gráficas). Asimismo, el uso de imágenes religiosas para crear humor. Ya hemos visto que este ha sido un tema recurrente a lo largo de la historia de la caricaturografía, pero vale la pena hacer una pequeña pausa para analizarlo, aunque sea brevemente:

Si bien la reacción de algunos miembros de la iglesia católica (local y extraoficialmente) frente a esta imagen sincrética del ex presidente Álvaro Uribe y "el divino niño", no fue de beneplácito, como nunca lo ha sido con ninguna imagen humorística referida a Cristo, sus comentarios son insignificantes comparados con el rechazo que manifestó el mundo árabe a finales del 2005 y comienzos del 2006, cuando, primero un diario danés, y luego una revista noruega, publicaron una serie de 12 caricaturaciones tituladas "Los rostros de Mahoma". En ellas se presenta al principal profeta del Islam relacionado con el terrorismo, lo que provocó la ira de muchos musulmanes alrededor del mundo. La reacción tuvo unas resonancias inquietantes, y fue



Imagen 96. El antes y después de la burda censura hecha a la obra de Chócolo, evidencia la importancia de la imagen humorística como instrumento de denuncia frente a casos tan graves como las ejecuciones extrajudiciales, también conocidas como 'falsos positivos'.



Imagen 97. El jueves, es una revista española que aborda temas políticos y sociales desde una perspectiva humorística, siendo sus páginas un espacio abierto, no sólo para la caricatografía, sino para la literatura y el humor negro.



Imagen 98. Con una portada que parodiaba la de la revista Semana, esta propuesta editorial fue la que llevó al colectivo La Marrana a participar del 30 Salón Regional de Artistas, Zona Centro, en 2009.

así que los gobiernos de Suecia, Dinamarca y Noruega recomendaron a sus nacionales salir de los países árabes. Incluso, a comienzos del año 2008, y luego en el año 2010, se presentaron atentados contra la vida del caricatógrafo danés Kurt Westergaard, autor de una de las más polémicas imágenes (imagen 99). Pero, ¿por qué semejante reacción? No podemos olvidar que en el islam se prohíbe la representación gráfica del profeta. Sin embargo, más allá de las tradiciones, estas reacciones evidencian el 'recelo', por decir lo menos, que sienten (y han sentido históricamente) las autoridades religiosas con respecto a opiniones e imágenes que invitan al disenso, dentro de las cuales, las que se valen del humorismo han sido las más recordadas.

La iglesia católica, para referir el contexto, condena la risa desde su libro fundamental, al igual que el placer, fuente de pecado: "A la risa dije: Enloqueces; y al placer: ¿De qué sirve esto?"<sup>25</sup> Las asociaciones entre la risa y la maldad, la risa y lo diabólico han sido recurrentes; el poeta francés Charles Baudelaire (1821-1867) escribió, por ejemplo: "El Verbo Encarnado, nunca ha reído. A los ojos de Aquel que todo lo sabe y todo lo puede, lo cómico no existe. Y, sin embargo, el Verbo Encarnado ha conocido la cólera, ha conocido incluso el llanto"<sup>26</sup>. Como se advierte, la risa no parece hacer parte de lo divino, así que por oposición, ha de pertenecer a lo diabólico. Estas creencias tuvieron su origen en la Edad Media, cuando, como parte de una estrategia de control sobre la población, se satanizó la risa por algunas comunidades eclesíásticas, ya que la sátira, la burla y toda representación cómica sobre la autoridad podrían minar su poder. Pero que sea Umberto Eco quien resume estas ideas: "La risa distrae, por unos instantes, al aldeano del miedo. Pero la ley se impone a través del miedo,

25 Eclesiastés 2:2

26 BAUDELAIRE, Charles. Lo cómico y la caricatura. Madrid: Editorial Visor. 1988. p.18.



cuyo verdadero nombre es temor de Dios".<sup>27</sup> Y un poco antes anota: "Cuando ríe, mientras el vino gorgotea por su garganta, el aldeano se siente amo, porque ha invertido las relaciones de dominación".<sup>28</sup>

La identificación de la risa con la deformidad del rostro, por extensión de lo feo, de lo repudiable, de lo humano, de lo pecaminoso, de lo malo, del diablo, fue una herramienta empleada por los evangelizadores que llegaron a tierras americanas acompañando a las tropas de los conquistadores. A su paso, estos clérigos europeos encontraron no sólo rituales y costumbres que a sus ojos debieron parecer sacadas de las descripciones apocalípticas, sino que hallaron imágenes y figuras de dioses que inmediatamente relacionaron en su imaginario con el diablo. Por supuesto, la figura del demonio no es una invención nativa americana, pero para estos religiosos, imágenes de seres que compartían partes animales y humanas, de sacrificios humanos o ídolos que enseñaban amenazantes colmillos, fueron de inmediato asociados con prácticas infernales (imagen 100).

Los frailes dominicos fueron los primeros en encargarse de la evangelización del nuevo mundo, construyendo (con mano de obra esclava aborigen) numerosos templos doctrineros, iglesias y conventos. En ellos se impartían lecciones sobre las vidas de Cristo y los santos, sirviéndose de grabados e imágenes que ilustraban sus obras y milagros. De igual manera, la figura del demonio, como representación de todo lo malo y castigable, tuvo que ser representada gráficamente por los religiosos europeos para que los indígenas la comprendieran, ya que dentro de la cosmovisión indígena no existía un personaje con las 'funciones' que este cumple dentro de la mitología judeocristiana. Cabe resaltar que, además de la destrucción de la mayoría de los códices aborígenes, de

27 ECO, Umberto. Op. cit., p. 448.

28 *Ibid.*, p.447.



Imagen 99. Desde su publicación en 2005, esta caricatura le significó a Westergaard, no sólo la fama internacional, sino amenazas constantes contra su vida. También el diario Jyllands-Posten, en donde se publicó inicialmente, ha recibido anuncios intimidatorios desde entonces.



Imagen 100. Arriba, un fragmento del Códice de Tudela en el que se representa un sacrificio humano y una representación de Ixchel, diosa maya de la luna, la fertilidad femenina, del parto y del agua; en la página siguiente una imagen antropozoomorfa en oro perteneciente a la cultura Tairona. En cada uno de estos ejemplos, las lecturas o las interpretaciones satánicas que dieron los clérigos europeos, poco o nada tenían que ver con el sentido original de las mismas.

sus templos y santuarios, los monjes también amoldaron creencias ancestrales de los pueblos conquistados a creencias cristianas, todo con el fin de adoctrinarlos a la nueva fe de los conquistadores, con relativo éxito. Es preciso mencionar las ceremonias campesinas contemporáneas en las que tradiciones indígenas se mezclan con ritos cristianos como en el caso del San Pascual Bailón, en los pueblos cercanos a la laguna de Tota, Boyacá.

Múltiples cronistas dejaron testimonio de estos procesos (y de los posteriores durante el tránsito a la colonia), como Guamán Poma de Ayala (1556-1644), cronista de origen indígena. Su crónica, recogida a finales del siglo XVI, es un extenso documento que se apoya en ilustraciones para facilitar la comprensión, por parte de las autoridades españolas a las cuales estaba dirigida la crónica, de los maltratos y vejaciones a las que se veían sometidos los indígenas en el territorio incaico (imagen 101).

Este es un aspecto importante en el acercamiento a la caricatografía: la capacidad pedagógica de las imágenes. Jan Amós Comenius (1592-1670) con su visión (profética para entonces) de la educación, demostró la validez y la pertinencia de las imágenes en el proceso pedagógico. Su obra *Orbis sensualium pictus* de 1658, es considerado el primer texto escolar ilustrado de la historia de la pedagogía, por lo que se le considera el precursor de la educación audiovisual. El uso de imágenes en su labor pedagógica no sólo revolucionó la enseñanza, sino que el modelo que planteaban sus gráficas, contribuyó a la dignificación de la imagen social del educador (imagen 102).

La imagen humorística y de la caricatografía le plantean un reto intelectual al espectador, lo interrogan, lo sacan de su pasiva actitud de receptor irreflexivo y lo invitan a interpretar. No cumplen la tarea de 'acompañamiento' o complementación de la mera ilustración. Como se ha descrito previamente, la inversión del sentido lógico tradicional de los postulados, la





Imagen 101. Esta estampa que acompaña el texto "Soberbiosos criollo o mestizo o mulato deste reyno" lejos de ser humorística, sirve de ejemplo para hablar de la capacidad pedagógica de la imagen gráfica.



Imagen 102. La labor educativa fue considerada como despreciable por mucho tiempo, imágenes como "Maestro y niño", incluida en el *Orbis sensualium pictus*, fueron modelos que aportaron al cambio de esta mentalidad.

vinculación de temas de diversa índole y la alusión a otros distintos, exigen del receptor de la imagen una actitud alerta y, si bien no en todos los casos un bagaje conceptual o informativo, sí la necesidad de adquirirlo para hacer una lectura de las imágenes más amplia y completa (como cualquier obra de arte). Sin embargo, hay que ser cautelosos, porque la caricatografía en sí misma no puede enseñarnos historia, geografía, política, historia del arte o ninguna ciencia. Sólo puede proporcionarnos una versión, una mirada crítica de tal o cual suceso, y con esto puede llegar a provocar en el lector la inquietud por acercarse a la fuente informativa de la cual se nutre o nutrió el caricatógrafo, para así construir su propia opinión y desarrollar un proceso pedagógico autónomo.

Ahora bien, la caricatografía contribuye de modo particular y efectivo a familiarizar al lector con formas, conceptos y asociaciones planteadas por el caricatógrafo. Para ejemplificar este postulado podemos examinar la siguiente caricatografía (imagen 103).

Para este análisis se ha recogido la opinión del filósofo y docente universitario en el área de estética Camilo Andrés Diagama (1977- ), quien en una entrevista anota:

La caricatura, precisamente por ser ante todo una expresión que aparece en los medios masivos de comunicación, se vuelve una manera en que las masas y los sectores populares se familiaricen con esa estética de lo Grotesco, con esa estética de lo que puede llegar a ser lo Gótico. Por ejemplo, tenemos esta caricatura de War en donde él está hablando de la masacre de Bojayá y la estética es completamente gótica, es la misma línea gótica septentrional de la que hablaba Wilhem Worringer a comienzos del siglo XX. Obviamente la caricatura por sí misma no le está diciendo a los sectores populares qué es la línea gótica septentrional, pero allí está. Ya hay una familiarización con ese modo de creación de formas. (Conversaciones personales, 2008)



Imagen 103. El 2 de mayo de 2002, entre 74 y 119 personas perecieron al interior de una iglesia en la población de Bojayá, Chocó, cuando un "cilindro bomba" les fue lanzado por miembros de las FARC durante enfrentamientos que sostenían por el control de ese territorio con las AUC. Tras la masacre, el gobierno decretó tres días de duelo nacional. Esta caricatografía fue publicada el 14 de mayo del mismo año por el Boyacá 7 Días.



Imagen 104 La simplicidad del trazo de Argandoña resalta el mensaje escrito, apoyado por los elementos gráficos como el alambre de púas, que refuerza el límite entre profesor y estudiantes.

En este orden de ideas, la caricatografía se convierte en el primer paso para un proceso de aprendizaje autónomo que, desde lo interdisciplinar, propende por la formación de seres integrales y críticos frente al acontecer diario y los sucesos relevantes de su tiempo. Coincidiendo con estos ideales, se encuentra el trabajo del mexicano Guillermo Argandoña Sánchez "Memo", quien desde 1989 ha venido desarrollando una propuesta educativa a través de la caricatografía como elemento didáctico (imagen 104). "La Classe" es el nombre de la exposición de sus trabajos en los que se hace una fuerte crítica al sistema autoritario de la escuela, a su lenguaje excluyente y el papel que los medios audiovisuales juegan en la educación contemporánea. Con el mismo nombre, Argandoña ha publicado una serie de libros (Imagen 105) que recogen su obra y a partir de estos, dicta talleres y conferencias mostrando la capacidad didáctica de la caricatografía en el aula de clase y, más importante aún, en los procesos autodidactas extra-académicos: "Cada quien debe tener la libertad para decidir cuándo, en qué medida y de qué forma utilizar cualquiera de los recursos que pueda ofrecernos la escuela para nuestra educación"<sup>29</sup>

Así, pues, el empleo y creación de caricatografías como elementos didácticos que complementen la instrucción, impartida desde la escuela o de manera autodidacta, constituyen unas herramientas importantísimas para tener en cuenta tanto por profesores, como por estudiantes. De hecho, como parte de este proceso investigativo que aborda la caricatografía como campo de expresión, y que ha incluido una propuesta de formación a través de talleres y cursos (Unidad de Política Social de la UPTC), se comprobó que la creación

29 <http://usuarios.multimania.es/caricaturistamemo/resume.html>

de caricatografías, tomada como excusa temática, sirve para el desarrollo y búsqueda de un estilo personal por parte de los estudiantes participantes, (Imagen 106), a la vez que les permite mejorar su capacidad técnica como dibujantes y artistas plásticos, independientemente de la carrera a la que pertenecen, pues estos talleres se ofrecen a toda la comunidad universitaria, contando, entre otros, con estudiantes de derecho, economía, medicina y psicopedagogía, pudiendo abordar temas relacionados con el diseño y el arte como composición, escala, teoría del color, valoración de línea, ritmo, relación forma -fondo y otros, propios de cualquier obra plástica.

En resumen, es posible concluir que la caricatografía puede emplearse como recurso didáctico durante el proceso de aprendizaje en tres etapas: primero, como elemento que acerca al espectador a formas y conceptos que en principio le son ajenos, familiarizándolo con ellos en un nivel inconsciente, acostumbrándolo y 'abonando el terreno' para ulteriores y más profundos acercamientos. Segundo, como instrumento catalizador del pensamiento propio, al informar y cuestionar al lector frente a uno o varios temas específicos, lo que le obliga a buscar otras fuentes de información que le ayuden a complementar y ampliar su conocimiento al respecto. Por su capacidad de síntesis la caricatografía puede omitir detalles o elementos (que presupone ya conocidos) que pueden servir para una comprensión más amplia del tema abordado. Es en este punto cuando se da realmente el primer paso hacia la formación autodidacta. Tercero, como ejercicio mental y plástico al forzar al lector-creador, primero a interpretar las imágenes, conceptos o los acontecimientos desde una perspectiva humorística, y luego a recrearlos o 'traducirlos' al lenguaje gráfico mediante los mecanismos expuestos en la segunda

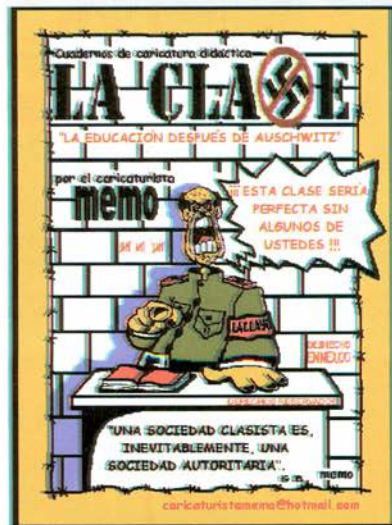


Imagen 105. Portada del primer libro de Memo. "La Classe, La educación después de Auschwitz", el cual reúne 80 de sus caricatografías acerca del sistema educativo mexicano, aplicable a muchos otros países latinoamericanos.

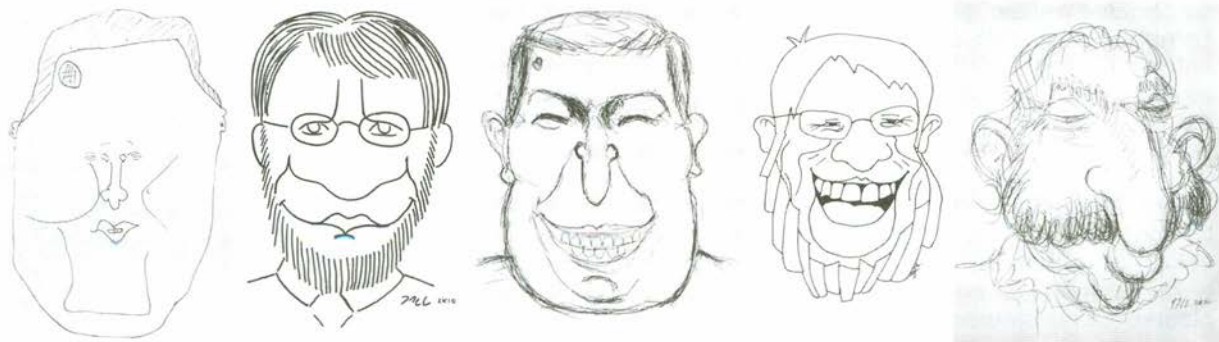


Imagen 106. Estos son apenas unos pocos ejemplos de la variedad de estilos y trazos personales que desarrollan los estudiantes de dibujo al tomar como tema la caricatografía, en este caso, de personajes de la vida pública nacional, durante uno de los talleres dictados por el autor.

parte de este documento, al tiempo que pone en práctica y desarrolla sus habilidades técnicas en el dibujo o expresión gráfica, y su capacidad de síntesis e ingenio para dar un giro humorístico al tratamiento del tema.

Si coloquialmente se afirma que una imagen vale más que mil palabras, en el caso de una caricatografía vale mucho más que mil palabras, ya que tiene la capacidad de convertirse en un meta-discurso, superando la lectura inicial de la imagen para llevar al lector a un proceso de aprendizaje y desarrollo personal que puede llegar a incidir en el comportamiento social. La caricatografía es, pues, una propuesta y una apuesta por la construcción de una sociedad más consciente de su realidad, más responsable de la formación de sus individuos y, por supuesto, más sana mentalmente, capaz de asumir el diario acontecer con alegría y esperanza.



Reflexiones finales

Como se ha podido ver a lo largo del documento, la caricatografía cumple con una serie de condiciones que hacen de este tipo de expresión, imágenes poseedoras de una gran riqueza conceptual, estética y pedagógica. Su desarrollo y estudio se ha dado paralelamente al del resto de las artes gráficas desde tiempos antiguos, contando entre sus exponentes a reconocidas figuras del arte universal como Leonardo, Doré, Goya, Daumier, Hogarth o Tenniel, sin mencionar a quienes con sus obras se convirtieron en influyentes precursores de esta expresión artística como Arcimboldo o Della Porta.

Se ha señalado cómo el caricatógrafo no solamente fue un artista destacado, sino que llevó las operaciones visuales a nuevas fronteras y, con ellas, al pensamiento diverso, hasta convertirse en un cronista de su tiempo, en la voz de denuncia de los pueblos y la conciencia de sus dirigentes. La caricatografía llevó el conocimiento y el pensamiento crítico hasta lugares insospechados (merced a los desarrollos técnicos, especialmente desde la invención de la litografía hasta los medios digitales de hoy día), relacionándose estrechamente con los procesos de conformación de fenómenos propios de la cultura de masas como la opinión pública y el uso de los mass media. Pero no sólo se ha beneficiado de estos recursos; lejos de guardar una posición pasiva y cómoda, los caricatógrafos han cuestionado dichos canales, poniendo sobre la mesa temas de discusión de índole ética y moral. Nada ha escapado a la visión escéptica de estos creadores: las religiones, las costumbres sociales, gobernantes y gobernados, tipos sociales y raciales, todo y todos nos hemos visto en algún momento de la historia reflejados o cuestionados por las imágenes caricatográficas que, más que ningún otro tipo de obra gráfica, nos pone en conflicto con nuestra realidad, con el mundo, con nosotros mismos.

De manera muy breve, y acudiendo a teóricos venidos de diversas disciplinas, se ha realizado un acercamiento a las teorías que describen los

mecanismos psicológicos convocados por los caricatógrafos, lo que nos ha permitido plantear algunos interrogantes y otras afirmaciones que, desde el contexto regional e histórico, buscan, a su vez, responder a otros cuestionamientos previos. No podría ser de otra manera, ya que plantear que la caricatografía ofrece elementos que eventualmente permiten cambiar la realidad y no atreverse a proponer mecanismos para ello, sería un despropósito. Precisamente, y también con profundo respeto, se pusieron a dialogar imágenes creadas por el autor de este trabajo sobre caricatografía, con las de grandes maestros; obras de artistas de muy diversas épocas y contextos han sido reunidas en un esfuerzo por ejemplificar, de la mejor manera, algunas de las afirmaciones y conclusiones anotadas.

A lo largo de estos ejemplos citados, se ha demostrado que la caricatografía permite la difusión de ideologías, la creación de valores y de pensamiento independiente, a la vez que sirve para controvertir las estructuras de poder. Es un medio ideal para acercarnos a la verdad; es un lenguaje y un lugar que se puede revestir de formas artísticas para hacernos partícipes de su mundo. Así como el infante aprende a leer los gestos en la faz de la madre, la primera forma de relacionarnos con el mundo de lo escrito es mediante la imagen. Leemos imágenes antes que palabras, ya que éstas nos ayudan a darle sentido a las palabras. Las caricatografías no sólo sirven para ser leídas, sino para ser interpretadas desde múltiples perspectivas, convirtiéndose en catalizadoras del pensamiento independiente. Son un documento histórico de características especiales, que han registrado usos y costumbres que de otra manera se habrían perdido para siempre. La obra caricatográfica valida el caos, invierte todos los valores y crea nuevos, nos permite jugar aprendiendo y aprender jugando, moldea las formas y los conceptos para hacerlos más cercanos, nos hace ver dos veces, nos hace pensar. Los caricatógrafos sacaron de contexto la obra de arte, y consiguieron

eron despertar de su ingenuo ostracismo a los espectadores de todo el mundo, postulando al humor como la respuesta de la vida frente al fantasma de la muerte.

Este documento es un llamado a mirar con mayor atención las imágenes que nos acompañan cotidianamente y que, por despertar la risa, a veces son consideradas insignificantes. Se espera que con este tipo de ejercicios de investigación y creación, las condiciones cambien para darle un uso más eficiente en la educación, no sólo a la caricatografía, sino al humor en general, para que la tarea educativa sea una labor divertida y enriquecedora para todos: estudiantes, profesores, padres, investigadores y artistas, todos aquellos que sientan inquietud frente al conocimiento. Se hace, pues, en estas breves líneas finales, un llamado a la reivindicación de la risa en el aula y fuera de ella. Un llamado a participar lúdicamente del aprendizaje, a pensar en el juego como mecanismo de exploración y enseñanza. Una invitación a valorar el humorismo como aquella fuerza que nos invita a mirar las cosas de manera diferente, a pensar diferente, a transformar la realidad desde la alegría, sabiendo que con el concurso y el empeño de todos podemos construir un futuro no solamente mejor, sino más feliz.

## Bibliografía

- ANTONINO, J. El dibujo de humor. Barcelona: Ediciones CEAC. 1970
- ARCINIEGAS, W. Seis años aWARDando. Tunja: Fondo Mixto de Cultura de Boyacá. 2009
- Azorín, Clásicos y modernos, Renacimiento, Madrid: 1913.
- BAUDELAIRE, C. Lo cómico y la caricatura. Madrid: Editorial Visor. 1988
- Boyacá 7 Días. Cinco años con nuestra tierra. Tunja: CEET.1998
- BOZAL, V. El siglo de los caricaturistas. Barcelona: Historia 16.1989
- CABALLERO, A. Reflexionémonos, 20 años de caricaturas de Antonio Caballero. Bogotá: Fondo Editorial CEREC. 1986
- CONSUEGRA, D. Cómics: otra visión. Bogotá: Empresa Editorial Universidad Nacional de Colombia. 1994
- COLMENARES, G. Ricardo Rendón una fuente para la historia de la opinión pública. Bogotá: Fondo Cultural Cafetero. 1984
- DRALE, 20ª ed., Madrid: Academia, 1984.
- ECO, U. El nombre de la rosa. Barcelona: RBA Editores, S. A. 1988
- FREUD, S. El chiste y su relación con lo inconsciente. Madrid: Editorial Alianza. 2000
- FOUCAULT, M. La verdad y las formas jurídicas. Primera conferencia Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Mayo de 1973
- Gaya Nuño: "La caricatura", en Enciclopedia Rialp, Madrid: t.3.1979
- GOMBRICH, E. Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica. Barcelona, Gustavo Gili. 1979
- GOMBRICH, E. La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica. Madrid: Editorial Debate. 2000
- GOMBRICH, E. Meditaciones sobre un caballo de juguete. Madrid: Editorial Debate. 1998
- HAUSER, A. Historia Social de la Literatura y el Arte I. Barcelona: DeBolsillo. 2004
- JUNG, C. El hombre y sus símbolos. Barcelona: Editorial Paidós. 2008
- KANT, I. Crítica del Juicio. Madrid: Espasa-Calpe. 1999
- LEVINE, D. Caricaturas. Barcelona: Ediciones Grijalbo.1975
- LUJÁN, N. El humorismo. Barcelona: Salvat Editores.1973
- MONTALVO, C. y otros. Ensayos marxistas sobre los "Comics". Bogotá:1976
- OSSA, F. Los héroes de papel. Bogotá: Altamir Ediciones.1996
- PEÑA, J. Yo, tú, él, usted. Bogotá: Arte y Papel Ltda.1995
- RENDÓN, R. Álbum, Editado por Cromos. Bogotá: 1930
- SCHMUCLER, H. Donald y la política. Prólogo de Para leer el pato Donald. México D.F.: Siglo veintiuno editores. 1972
- WORRINGER, W. Abstracción y Naturaleza. México: Fondo de Cultura Económica. 1953
- <http://www.wikilearning.com/monografia//24567-1>
- [http://www.nlm.nih.gov/exhibition/historicalanatomies/porta\\_home.html](http://www.nlm.nih.gov/exhibition/historicalanatomies/porta_home.html)
- <http://www.lablaa.org/blaavirtual/exhibiciones/la-caricatura-en-colombia/index.html>
- <http://usuarios.multimania.es/caricaturistamemo/resume.html>
- <http://caricaturcios.blogspot.com/>

Este libro se terminó de imprimir en el mes de diciembre de 2010 en Salamandra Grupo Creativo SAS.