

# Visiones paródicas: risas, demonios, jocosidades y caricaturas

POR BEATRIZ GONZÁLEZ\*

FECHA DE RECEPCIÓN: 12 DE MARZO DE 2008  
FECHA DE ACEPTACIÓN: 6 DE MAYO DE 2008  
FECHA DE MODIFICACIÓN: 20 DE JUNIO DE 2008

## RESUMEN

Se intenta una aproximación a la caricatura en cuatro tiempos, que desarrolla temas vinculados a la parodia y la caricatura. En el primer apartado se trata la llegada de la risa al continente americano y al actual territorio colombiano. Se registra la relación inocencia y malicia con la risa. En el segundo apartado, se presenta al demonio como fuente del Mal y como instrumento pedagógico evangelizador, de la misma manera que la caricatura se utiliza como sistema pedagógico. En el tercer apartado se tratan los conceptos de carga y caricatura en el lenguaje universal. Se identifica el costumbrismo como la carga en el siglo XIX en la Nueva Granada. Se registra la parodia de las costumbres y su relación con el Realismo en el arte europeo y con la caricatura. En el último apartado se presenta la relación entre caricatura y poder. De cómo el mito que se ha difundido que la caricatura puede tumbar gobiernos se transforma en tiempos de fundamentalismo en un arma de doble filo para el caricaturista.

## PALABRAS CLAVE:

*Caricatura, parodia, demonio, poder.*

## Parodic Visions: Laughter, Demons, Jocularly and Cartoons

### ABSTRACT

This article attempts to characterize cartoons by examining topics related to them and parody in four different moments. The first section addresses the arrival of laughter in the Americas and the present-day territory of Colombia. The relationship between laughter and innocence and maliciousness is noted. In the second section, the demon is presented as a source of evil and as an evangelical teaching tool in the same way that the cartoon is used as a method of teaching. The third section addresses the concepts of *Charge* and the cartoon in the universal language. It identifies *Charge* as the literature of manners in New Granada during the nineteenth century. The parody of customs and its relationship to Realism in European art and to cartoons is noted. The last section discusses the relationship between cartoon and power: how the myth that cartoons can topple governments becomes, during periods of fundamentalism, a double-edged weapon for the cartoonist.

### KEY WORDS:

*Cartoons, parody, demons, power.*

## Visões paródicas: risos, demônios, jocosidades e caricaturas

### RESUMO

Este artigo busca uma aproximação da caricatura em quatro tempos cujo desenvolvimento está ligado à paródia e à caricatura. Na primeira parte, analisa-se a chegada do riso ao continente americano e ao atual território colombiano, passando pela relação da inocência e da malícia com o riso. Em segundo lugar, apresenta-se o demônio como fonte do Mal e como instrumento pedagógico evangelizador, de forma similar ao modo com que a caricatura é utilizada no sistema pedagógico. A terceira parte trata dos conceitos de *charge* (*cargas*) e caricatura na linguagem universal. Aqui, identifica-se nos costumes o principal objeto das *charges* do século XIX da *Nova Granada*. A paródia dos costumes e sua relação com o Realismo na arte européia e com a caricatura também constituem objeto de análise. Na última parte, apresenta-se a relação entre caricatura e poder. Notadamente, a forma com que o mito difundido de que a caricatura pode derrubar governos se transforma, em tempos de fundamentalismo, em uma "faca de dois gumes".

### PALAVRAS CHAVE:

*Caricatura, paródia, demônio, poder.*

\* Maestra en Bellas Artes, Universidad de los Andes, Bogotá. Curso de grabado en la Academia de Bellas Artes de Rotterdam, Holanda. Maestra Honoris Causa en Artes Plásticas, (2000) Universidad de Antioquia. Investigadora (Historia del Arte) Premio Vida y Obra del Ministerio de Cultura (2006). Ha expuesto individual y colectivamente desde 1964. Ha obtenido varias distinciones, entre ellas, en el Salón Anual de Artistas Colombianos, durante las versiones XVII (1965), XIX (1967) y XXXIII (1990). Directora del Departamento de Educación del Museo de Arte Moderno (1970-1983). Desde 1977 trabaja en investigación sobre museología, historia del arte y caricatura. Algunas de sus publicaciones son: *José Gabriel Tatis Ahumada, un pintor comprometido* (Carlos Valencia Editores, 1987); *José María Espinosa, abanderado del arte en el siglo XIX* (Museo Nacional de Colombia, 1994); *¡Quédese quieto!, Gaspard-Félix Tournachon "Nadar", 1820-1910* (Museo Nacional de Colombia, 1995); *Le Moyné en Colombia 1828-1841* (Museo Nacional de Colombia), y numerosos textos de crítica de arte. Correo electrónico: beatrizgonzaleza@yahoo.com.

Una mañana, cuando el sol entró a su habitación e iluminó una cabecita totonaca que tenía en el tercer estante de la biblioteca, Octavio Paz percibió que la cabecita reía.

Reclinada contra la pared recién encalada, el color ocre atabacado, los ojos felinos, los párpados levemente hinchados por el sueño feliz [...] en cada mejilla un hoyuelo y dos incisiones rituales, la cabecita ríe. [...] Ella ríe y sostiene la mirada sin pestañear. ¿De quién o por qué se ríe la cabecita del tercer estante? [...] No sabemos si los dioses de México ríen o sonríen. Están cubiertos por una máscara. La función de la máscara es doble; como el abanico, esconde y revela a la divinidad. ¿Qué lugar tiene la risa? Las figurillas totonacas ríen a plena luz y con la cara descubierta (Paz, 1971, p. 13).

Las 15 figuras del tesoro Quimbaya expuestas en el Museo de América en Madrid sonríen, con la sonrisa de la Mona Lisa, pero no muestran sus dientes como las figuras zoomorfas que representan saurios o felinos que posee el Museo del Oro en Bogotá. La máscara, el disfraz y el zoomorfismo de las obras precolombinas se emparentan con la caricatura; manejan los mismos códigos pero con un diseño distinto. En las primeras existe la inocencia, en la segunda la malicia. ¿El indígena prehispánico no conoció la risa?

No se sabe cuándo le llegó la risa al habitante de estas tierras, que vivía en plena inocencia. La palabra “risa” se menciona en *El Carnero* cuando Rodríguez Freile relata el encuentro de Gonzalo Jiménez de Quesada, Nicolás de Federmán y Sebastián de Belalcázar en la ciudad de Santafé en 1539: “Recibiéronse estos generales al principio muy bien y dentro de poco tiempo nacieron entre ellos no sé qué cosquillas, que el oro las convirtió en risa” (Rodríguez Freile, 1997, pp. 4-5).

Es posible que la risa hubiera llegado al mismo tiempo que el demonio. Baudelaire insistió en una tesis muy difundida sobre la caricatura y la esencia de la risa: “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” (Baudelaire, 1988, p.18). Al desarrollar esta tesis el poeta francés llegó a afirmar que la risa es de origen diabólico y “lo cómico uno de los más claros signos satánicos del hombre” (Baudelaire, 1988, p.18).

Gombrich también afirma que la víctima de la caricatura la portará siempre, “como un maleficio diabólico” (Gombrich, 1979, p. 298). Si la risa y el demonio llegaron simultáneamente con el descubrimiento de América, esto significa el fin de la inocencia.

El indígena prehispánico era inocente como Virginia, la inefable compañera de Pablo en la obra de Jacques Henri Bernardin De Saint-Pierre.

Virginia llega a París empapada aún de las brumas del mar y dorada por el sol de los trópicos, los ojos llenos de las grandes imágenes primitivas [...]. Cae aquí, en plena civilización turbulenta, desbordante, mefítica [...] Un día Virginia encuentra por casualidad, inocentemente, en los cristales de una vidriera, sobre una mesa, en un lugar público, en el Palacio Real, ¡una caricatura! Una caricatura bien atrayente para nosotros, repleta de amargura y de rencor, como sabe hacerlas una civilización perspicaz y aburrida. [...] No comprende ni lo que aquello quiere decir ni para qué sirve; [...] le quedará de esa impresión un cierto malestar, algo que se asemeja al miedo. Sin duda, si Virginia permanece en París y le llega la ciencia, le llegará la risa (Baudelaire, 1988, pp. 21-23).

## MALEFICIO DIABÓLICO

El demonio –Satán, Satanás, Mefistófeles, leviatán, ángel caído, ángel del mal o, simplemente, el diablo– llegó al actual territorio colombiano con el descubrimiento de América. Antes de este hecho no se conocía su existencia, ni su imagen. La figura caricaturesca del diablo viajó en barcos, impresa en grabados. Procedía de las iconografías renacentistas, más que medievales. Como símbolo del Mal y la tentación, se usó para catequizar y atemorizar. Los evangelizadores son los culpables de identificar ciertas piezas y ceremonias indígenas con el diablo. El carácter pedagógico con que se utilizó la figura del diablo lo vincula con el aspecto didáctico de la caricatura. Hasta el siglo XVIII, los “objetos indígenas fueron resignificados como ‘ídolos del diablo’, y sometidos a un discurso y práctica que los percibió como manifestación mismísima del Mal, y en cuanto tal fueron sistemáticamente destruidos, exorcizados, fundidos y confiscados a sus propietarios y antiguos poseedores” (Pineda Camacho, 2000, p. 25).

Por otra parte, la imagen del diablo hizo presencia en la ornamentación de los templos católicos. En la iglesia de Tópaga, en un arco a la entrada, se encuentra el rostro del demonio, en relieve. En las pinturas y esculturas se

le presenta de distintas maneras; una de ellas es una serpiente o un dragón aplastado por la Virgen Inmaculada o por san Miguel Arcángel. Los demonios abundan en las iconografías del Paraíso Terrenal, del Juicio Final y de la Muerte del Pecador. Se lo representa indistintamente con alas, con rabo y garras o con aspecto de perro. La imagen del diablo perduró hasta el presente en las puestas en escena de los jueves de Corpus. En pueblos como Riosucio se le rinde homenaje en un carnaval.

A medida que avanzaron los siglos del dominio español se establecieron otras representaciones de actitudes grotescas. Tal es el caso de las tallas del pesebre importadas de Quito, herederas de la picaresca española, donde las figuras de jorobados o enanos aparecen bailando felices por el nacimiento de Cristo. Hasta el siglo XIX, los soldados romanos han gesticulado para representar el mal que le hacen a Cristo.

Lo grotesco tiene una versión culta que se llamó *grutesco*.<sup>1</sup> Al igual que su par, proviene de “gruta”, a causa de las antiguas decoraciones romanas que se encontraron en unas ruinas subterráneas, entre ellas, la tumba de Nerón. Sin embargo, es un estilo reconocible en arquitectura y en grabado. Según el diccionario, “se dice del adorno caprichoso de bichos, sabandijas, quimeras y follaje”. Se lo puede ligar a la caricatura por el ensamble de motivos. Los animales se entremezclan unos con otros, con figuras humanas, con follaje, y producen monstruos. La caricatura a lo largo de la historia repite esos motivos y les da un significado diferente.

El *grutesco* llegó a América en los frontispicios de los libros y en los tratados de arquitectura. Se lo detecta en las ornamentaciones de los retablos y en frescos, como en la casa de Juan de Vargas y en los escritorios donde conviven animales y vegetales, pintados con barniz, de Pasto.

Otra mirada a lo grotesco se encuentra en “la interpretación tosca y amestizada de diseños manieristas y franceses” (Gil Tovar, 1989, sin paginación). Muchas figuras de aspecto caricaturesco y cómico se derivan de la torpeza de los artistas para su ejecución, lo que conduce a un arte denominado primitivo. Como afirmó en el siglo XIX el autor mexicano Manuel Altamirano: “Ya se sabe: a mal Cristo, mucha sangre” (Krauze, 2005, p. 223).

¿Son todos estos ejemplos antecedentes de la caricatura? ¿Sirven como paradigmas para explicar la pérdida de inocencia, la maldad, lo diabólico y lo cómico que

ha acompañado siempre la gráfica crítica? Si bien existe una relación formal de la caricatura con el pasado prehispánico y colonial, no pueden vincularse porque el origen es diferente. Sin embargo, hasta bien entrado el siglo XX, la iconografía del diablo marcó tanto a la sociedad colombiana que las publicaciones satíricas presentan nombres demoníacos y zoomorfos –*Mefistófeles*, *El Diablo*, *El Duende*– adornados con figuras travestidas, con máscaras y disfraces.

## CARICARE: CARGAR

La caricatura existió antes de que se inventara la palabra en Bolonia, Italia, a comienzos del siglo XVII. Sus antecedentes se sumergen en la noche de los tiempos.

La palabra *caricatura* fue impresa por primera vez después de la muerte de su inventor, Annibale Carracci (1560-1609), en la edición de una colección de grabados a partir de sus dibujos, realizada en 1646 por Mosini. “Él [Annibale] –escribe Mosini– sacó su reposo y su recreación de la práctica misma de su profesión, dibujando o pintando alguna cosa a manera de diversión” (Roy-Bern Bornemann, 1974, p. 34). En esta búsqueda de placer, Carracci describe tres instancias, hasta llegar a lo que llamó “caricatura”: la primera, la naturaleza; la segunda, la copia literal de la naturaleza, y la tercera, la alteración de su forma por medio de la acumulación de defectos, sin quitar nada de su parecido. Annibale Carracci habla de la tercera instancia “como causa del placer, es decir, la caricatura” (Roy-Bern Bornemann, 1974, p. 34). En la Academia de los Carracci en Bolonia –conformada por Annibale, por su hermano Agostino (1557-1602) y por su primo Ludovico (1555-1619)–, a este tipo de dibujos se le dio el nombre de *pequeños retratos cargados*. Se dice que los Carracci, cansados de trabajar todo el día en las imágenes perfectas que exigía la Contrarreforma, salían a las arcadas de Bolonia a dibujar a los transeúntes de manera burlesca. En esa ciudad se definieron las bases de la caricatura: un arte que ataca a la figura humana y que apunta a divertir. Annibale defendió la caricatura como una contraparte de la idealización. De Bolonia, el centro de gravedad de este arte se desplazó a Roma (Roy-Bern Bornemann, 1974, p. 34). Luego pasó sucesivamente de Italia a Inglaterra, a España, a Francia y a Alemania, hasta convertirse en un lenguaje universal.

¿Qué se carga? Se carga la fealdad sobre la belleza. Si el espíritu neoclásico de Antonio Rafael Mengs (1728-1779) pretendía corregir la naturaleza, idealizarla, entre tanto, el germen del realismo se incubaba para sabotear

<sup>1</sup> En inglés sólo existe una sola palabra: *grotesque* que abarca todos los significados, estilo y distorsión.

la perfección. Al parecer, los hijos de Carlos III se aburrían con las pinturas con las que Mengs ornamentaba las habitaciones reales, y el rey, para complacerlos, llamó a un joven pintor, Francisco José de Goya y Lucientes (1746-1828), para que pintara los cartones de los gobelinos para el palacio, con las costumbres del pueblo.

El costumbrismo es una corriente universal, válido en literatura y artes plásticas, que presenta dos versiones: la diversión (entretenimiento) y la visión científica. La mirada a las costumbres es muy antigua en la historia del arte. El costumbrismo toma distinto carácter según el siglo en que florece. Por ejemplo, en el siglo XV, se encuentra en los *Libros de Horas*, donde “los señores hallaban en las representaciones de la vida cotidiana de estas gentes [los campesinos] una diversión” (Hauser, 1969, tomo II, p. 61); porque “fue costumbre en su época considerar al hombre del campo como un personaje burlesco” (Gombrich, 1981, p. 316). Durante los siglos XVI y XVII, los Países Bajos van a dar las mejores muestras de la pintura de género como diversión. En el siglo XIX toma el nombre de realismo. La unión del pintor Gustave Courbet (1819-1877) y del pensador Proudhon condujo a un arte concentrado en la realidad tangible de las cosas y al rechazo del idealismo.

La definición de costumbres apareció en la Nueva Granada en periódicos escritos por hispanoamericanos en Inglaterra y dirigidos a sus coterráneos: “hábitos buenos o malos que resultan del temperamento, de los usos ó de las opiniones, y que forman el carácter de los hombres y de los pueblos”.<sup>2</sup> Ésta es una definición moralista, producto de la Ilustración, acuñada en 1803 en *El Regañón General*. La raíz del costumbrismo en Colombia se encuentra en la última etapa de la Ilustración, con la divulgación de los estudios del padre Feijoo sobre el comportamiento de los pueblos, en el tipismo español, la pintura de castas, y en la cercana observación de la naturaleza instaurada durante la Expedición Botánica.

Sin embargo, esa orientación va a cambiar gracias al positivismo que provenía, por una parte, de los viajeros que venían a conocer lo exótico y, por otra, de los nativos que regresaban de Europa cargados de novedades. El pensamiento positivista dominó las corrientes intelectuales del siglo XIX a partir de la tercera década, cuando Augusto Comte, publicó entre 1830 y 1842, su curso de filosofía positiva. El positivismo dominó la estética y cambió substancialmente el concepto de la belleza; ahora priman la observación y la experiencia.

El costumbrismo en Colombia tiene dos fuentes: una, la incentivada por Humboldt y sus publicaciones en Europa después de su único viaje a América, y otra, la española, que procede de la picaresca, de la cual son buen ejemplo los cartones de los tapices de Goya.

El momento histórico de auge del costumbrismo en la pintura y la literatura en la Nueva Granada (1840 y 1850) estuvo marcado por la voluntad de romper con la estructura colonial que había impedido consolidar los grandes proyectos a partir de la Independencia. La alegría con que se recibió en algunos sectores la Revolución Francesa de 1848 evidencia el deseo de transformación que animó a la clase dirigente. Se despertó un creciente interés por la realidad social. Los artesanos, quienes perdieron su identidad a partir de su vinculación como soldados en las guerras de independencia, sintieron la necesidad de agruparse en sociedades democráticas, que no tenían que ver con su oficio sino con la política. Fueron décadas de grande agitación.

Con relación a las artes plásticas, el costumbrismo es conocido universalmente como pintura de género (del francés *genre*, variedad), género de costumbres, cuadros de costumbres o cuadros de conversación. Los escritores y pintores colombianos tenían clara conciencia del concepto de costumbres; así se deduce del texto de José María Vergara y Vergara sobre el escritor costumbrista Eugenio Díaz:

El día 21 de diciembre de 1858 estaba yo en mi cuarto de estudio [...], cuando tras un golpe que sonó en la puerta y un jadelante! con que respondí al golpe, se presentó en mi cuarto un hombre de ruana. [...] vestía ruana nueva de bayetón, pantalones de algodón, alpargatas y camisa limpia, pero no traía corbata ni chaqueta. [...] —¿Con que usted... es escritor? —De *costumbres del campo*, nada más. [...] —¿Y ya tiene escrito usted algo? —Si, señor, aquí traigo la *Manuela*. —¿Qué cosa es la *Manuela*? —Una colección de cuadros de *trapiche*, *la roza de maíz*, *la estanciera*, y otros escritos de esas tierras donde he vivido. [...] Y dicho esto sacó de debajo de su ruana unos veinte cuadernillos de papel escritos, que puso en mis manos [...] El lema que había adoptado era éste: “Los cuadros de costumbres no se inventan, sino se copian” (Vergara y Vergara, 1973, tomo III, pp. 201-203).

No se sabe aún si Eugenio Díaz copió o coincidió felizmente en este lema con la escritora romántica suizo-española Fernán Caballero (Cecilia Bohl de Faber). ¿De qué manera le llegó a Eugenio Díaz esta frase si, como narra Vergara y Vergara, a raíz de un accidente, el

2 *El Regañón General*, No. 60, diciembre de 1803, Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia, p. 473.

escritor de costumbres vivió aislado en el campo? Para conseguir el papel, utilizaba los sobres de las cartas que le llegaban, que “se convirtieron en páginas de su novela”, “para suplir la pluma, tajó una caña seca; el vástago de plátano le suministró tinta” (Vergara y Vergara, 1973, tomo III, p. 205). Su declaratoria, digna del manifiesto realista de Courbet, inspiró a escritores y pintores colombianos de la mitad del siglo XIX. En todo caso, el auge del costumbrismo en el país en artes plásticas y literatura coincidió con la formulación del realismo europeo, según la cual la obra del artista “no puede excluir nada bajo ningún pretexto de nobleza o grosería [...] lo abarca todo, las alegrías y las desgracias...” (González, 1993, p. 105). José Manuel Groot (1800-1878), uno de los primeros costumbristas, afirmó en una poesía “que la belleza no pinto”.

Los artistas, con dedicación y agudeza y ningún espíritu académico, miraron a su alrededor y dejaron un legado variado, libre y lleno de humor. Seguramente no sospechaban qué eran la Nación y el nacionalismo, pero quisieron dejar explícitamente, a través de su arte, un testimonio de cómo eran los pobladores y las costumbres de Colombia en el siglo XIX. Muchos de ellos estaban impresionados por los estudios del fisionomista suizo Johann K. Lavater (1741-1801) sobre la relación entre lo físico y el carácter del ser humano que fueron publicados en la obra *Essays on Physiognomy*, impresa en 1788. Esos estudios gráficos, que sirvieron de guía a los caricaturistas hasta bien entrado el siglo XIX, le dieron al costumbrismo una mirada científica que provenía de la Ilustración.

La carga se colocaba sobre la mirada con humor a las costumbres. La caricatura en el campo social tuvo nexos con el auge del costumbrismo. Los cuadros de costumbres presentaban una faceta que invitaba a la risa y que se conoció en siglo XIX con el nombre de “jocosidades”. Del “tipo” a lo “típico” no hay sino un paso; del mismo modo, del cuadro de costumbres a la caricatura. Los artistas costumbristas tendieron a mostrar lo que los escritores llamaron *escaseces* (Díaz Castro, 1974, p. 314): la miseria, los gustos y los caprichos del pueblo. “Lo efímero” (Baudelaire, 1996, p. 353), como lo considera Baudelaire.

La carga humorística respecto a las costumbres tiene múltiples lecturas: científicas –entroncadas con la sociología–, de culto a la tradición, de nacionalismo; a la vez, pueden significar conmiseración o desprecio por el pueblo. Hay un deseo de exagerar la apariencia de las personas y las actitudes para encantar a los europeos. Sus intenciones son morales y políticas, como en la ca-

ricatura. Los artistas no estaban muy conscientes de sus propósitos con relación a las costumbres. En cambio, entre los escritores sí había un cuestionamiento del exagerado culto a las costumbres. En sus mismos cuadros de costumbres se autocritican: “Van a llenar de escaseces los periódicos con tres o cuatro columnas de un cuento que llaman de costumbres en donde van a figurar por todo el mundo las miserias, los gustos, los caprichos de la víctima de sus jocosidades” (Díaz Castro, 1974, p. 334).

Los artistas colombianos sin una escuela de arte oficial, porque la Escuela gratuita de dibujantes, fundada durante la Expedición Botánica, fue cancelada durante las guerras de independencia, descubrieron que, ante las dificultades académicas, se podía recurrir a soluciones humorísticas. Por otra parte, encontraron en los viajeros el conocimiento que no les brindaba el Estado y procuraron aprender cómo pintar costumbres y paisajes. Durante su paso por el país, convirtieron a estos extranjeros en sus maestros y a la vez en sus clientes.

Algunos eran pintores académicos, como Jean Baptiste Louis Gros (1793-1870), Albert Berg (1825-1884), Frederic Edwin Church (1826-1900), y otros, aficionados, como Joseph Brown (1802-1874) y Auguste Le Moyne (1800-ca.1890). El artista nativo se contagió de la curiosidad y se convirtió en “pintor de la circunstancia”, como dice Baudelaire (Baudelaire, 1996, p. 353). Los principales pintores, Juan Francisco Mancera (s.XVIII-1845), José Manuel Groot, José María Domínguez Roche (1788-1858), José María Espinosa (1796-1883) y Ramón Torres Méndez (1809-1885) no hubieran podido hacer sus pinturas de costumbres y paisajes de otra manera sino mirando los libros que habían publicado en Europa Alejandro de Humboldt y otros viajeros que pasaron por estos territorios.

Los artistas comenzaron a observar el deterioro físico a que habían llegado los héroes de la Independencia con sus uniformes napoleónicos pasados de moda. A la vez, dieron testimonio de los personajes que poblaban las calles de las ciudades: los sacerdotes con sombreros de teja, los locos, los criminales, los espías, los barberos, los galleros, los venteros con su aspecto andrajoso. Los sabios distraídos en eternos diálogos botánicos, los ricos y los pordioseros, los poderosos y los humildes, todos conforman una galería de personajes insanos y desgredados de la comedia nacional.

A Espinosa le merecieron especial atención todas las profesiones del momento: el amolador de navajas, el

gallero, el cartero, el arquitecto, el comerciante, el músico, el notario; los escritores, pintores, científicos, e incluso los extranjeros que pululaban en la capital; todos conformaban su visión de los habitantes de la capital, trabajados con criterio de inventario jocoso. No tuvo una intención científica: era un motivo particular de placer. Espinosa, buen fisonomista, consideró a Bogotá como un gran teatro, donde desplegó, como su contemporáneo Daumier (1808-1879), su comedia humana poblada de personajes singulares que pervivían a la altura de los Andes.

Torres Méndez difundió otra serie de costumbres, de las que formaban parte grupos humanos que viajaban, que trasladaban personas y objetos, que negociaban, que oraban y peleaban por los caminos del país. El público, definitivamente, se debía divertir con estos cuadros populares, que se repitieron en diversas ediciones, se exportaron, pero no se puede asegurar hasta qué punto podían implicar una lucha de clases. La mirada a las costumbres se carga de humor para divertir a otros.

### MALAS PASIONES, PODER Y MITO

“Copenhague. La Policía danesa arrestó a cuatro sospechosos de planear un atentado contra uno de los dibujantes del periódico *Jyllands Posten* que hizo una caricatura del profeta Mahoma” (*El Tiempo*, 13 de febrero de 2008). En los últimos tiempos, noticias de este tipo son frecuentes, no sólo en el exterior sino en Colombia. Se vislumbra una mezcla de intolerancia religiosa, fascismo y nacionalismo. Tres temas se han vuelto intocables en la caricatura colombiana: la religión, el presidente de la República y los símbolos patrios, en especial el escudo. Un fotomontaje con una parodia de *La Última Cena* de Leonardo de Vinci, en la que aparecen el presidente y su gabinete, se consideró como una gran falta de respeto a la religión católica, una burla al verdadero Dios y una ofensa al presidente.

En cuanto a la representación del escudo, algunos lectores advierten que no se pueden estigmatizar los símbolos patrios.

Se ridiculiza nuestro Escudo, colocando a quien seguramente hizo alguna proeza en bicicleta como cóndor, pero [...] no le da derecho al dibujante para utilizar su figura en nuestro Escudo. Pienso, señor director, que estas cosas no se deben permitir, todos los colombianos debemos querer nuestra tierra linda y respetar nuestros símbolos patrios (*El Tiempo*, 29 de julio de 1985).

Se cuestiona también el mal uso de la libertad de prensa: “No podemos invocar la libertad de prensa para denigrar, injuriar o vilipendiar un sistema de gobierno, sea cual fuere [...]” (*El Tiempo*, 9 de octubre de 2002).

Resulta curioso que a medida que se amplían los sistemas de comunicación, se sienta una restricción de parte de los lectores. La caricatura política fue perseguida en el siglo XIX con el cierre de las publicaciones. Los caricaturistas fueron perseguidos. Alfredo Greñas (1857-1949), quien aprendió grabado para utilizarlo en la lucha política, fue encarcelado innumerables veces y, por último, desterrado por Rafael Núñez. Sin embargo, la persecución fue política, no por hacer parodias del escudo o de Jesucristo, sino por el contenido de sus gráficas. Ni Ricardo Rendón (1894-1931), ni Pepe Gómez (1898-1936) fueron perseguidos por hacer gráficas críticas de los presidentes conservadores y liberales a partir de parodias de la religión y de los símbolos patrios. Ni por dibujar presidentes crucificados o los políticos sentados a la mesa en la *Última Cena*. Es más, las parodias religiosas o los temas de la *Biblia* fueron una buena herramienta de los caricaturistas para comunicarse con el pueblo. Mucho más que la mitología.

A finales del decenio de 1940 comenzaron a publicarse decretos restrictivos a la caricatura. La dictadura expidió el Decreto 3000, en el que ordenó

que las personas que por cualquier medio redacten, editen, auxilién o difundan escritos o publicaciones clandestinas en los que se haga burla o irrespete a las autoridades legítimamente constituidas [...] serán sancionadas con relegación a colonia penal hasta por dos años. [...] Si la burla o los irrespetos son al Presidente de la República, la pena máxima puede aumentarse hasta una tercera parte.

En 1950 un visitante arribó a una exposición del dibujante Manuel Niño Cuesto, en la galería que quedaba en los sótanos de la Avenida Jiménez. Adquirió, gracias a la generosidad del artista, unos dibujos caricaturescos que representaban a sacerdotes o escenas de la *Biblia*. En 1955, en vista de que sus amigos se divertían viendo esos dibujos, resolvió contratar unas copias impresas. Los detectives de la dictadura descubrieron las obras en la imprenta y el dueño de las obras, el artista y el impresor fueron detenidos y juzgados por distintos delitos, entre ellos, irrespeto a la religión.<sup>3</sup>

3 Ver sección “Documento”.

En pleno Frente Nacional, en 1960, el artista Juan Cárdenas, caricaturista de *La República*, fue encarcelado un año después de la publicación, por realizar una versión del Escudo Nacional.

A medida que se terminaba el siglo XX y se iniciaba el presente, se ha advertido un aumento de la intolerancia y la presencia del fundamentalismo. Entre tanto, los caricaturistas aprendieron a reírse de las tragedias mundiales: “Ante las situaciones trágicas, el ser humano se refugia en el buen humor para liberarse de las tensiones. La risa deja de ser burla, para convertirse en medicina”.

Una de las situaciones que más remordimiento produce en la actualidad es reírse de cualquier chiste relacionado con los ataques terroristas en Nueva York y Washington. [...] Caricaturas, textos, montajes fotográficos y todo lo que la imaginación permita crear sirven como escape a la situación de tensión que vive el mundo. En algunos casos hieren susceptibilidades; entre otros, exaltan el heroísmo. Muchas veces son comentarios vacíos; y otras, críticas inteligentes (*El Tiempo*, 20 de octubre de 2001).

¿Qué tiene la caricatura para instigar malas pasiones? ¿Se trata de un maleficio satánico? ¿O se le ha otorgado más poder del que en realidad tiene?

En el presente se duda de su poder. Si se confrontan los conceptos de humor y poder, el primero en cuanto crítica y el segundo como sinónimo de autoridad, la relación que se establece es la del tábano y su víctima. Por ello, tantos periódicos de humor tienen nombre de insecto. Una de las más importantes versiones del humor es la caricatura porque traduce gráficamente la opinión pública. Las publicaciones de humor van elaborando una historia moral del país cuyos íconos están conformados por el Leviatán, Laocoonte, el circo romano, san Jorge y el dragón, El Quijote, Hamlet, el tren, las torres de petróleo, los caimanes, los aviones, la muerte, Bolívar y la patria. El costumbrismo forma parte de sus recursos en todas las publicaciones colombianas.

La caricatura como arma de poder para enfrentar la autoridad se hizo evidente en Francia entre 1830 y 1860, con la lucha del periodista y grabador Charles Philipon, desde sus publicaciones *El charivari* y *La caricature* contra los reyes Luis Felipe y Napoleón III. Antes de él, muchos artistas de distintos países se habían reído de sus soberanos, y particularmente, de Napoleón, pero ninguno había tenido el prestigio que logró el periodista y grabador francés con su armada

de dibujantes, entre los que se contaban Grandville, Gavarni, Monnier y, principalmente, Daumier. Como es conocido, desde la Revolución de 1848 se creó el mito de que la caricatura sirve para tumbar gobiernos; se afirma que Daumier tumbó del trono a Luis Felipe. Antes de él todo pertenecía al terreno de la literatura. La caricatura aparece como un poder que se enfrenta al otro poder. Este sistema de lucha se expandió por el mundo occidental. Colombia no fue la excepción. De la producción de Rendón y la de Pepe Gómez (*Sansón Carrasco*, *Bogotá Cómico*, *Fantoches*), con tal capacidad de virulencia contra los mandatarios, surge la pregunta: ¿puede una caricatura tumbar gobiernos? Se afirma que Rendón tumbó al presidente Abadía Méndez y a la Hegemonía Conservadora con sus caricaturas. Se dice que *Fantoches* subió a Olaya Herrera y después cerró el periódico. En realidad, la crisis económica de 1930 fue la que terminó con esta empresa.

Al observar estas publicaciones afloran más preguntas, teniendo en cuenta el período histórico –fin de la Hegemonía Conservadora– en que se inscribe. De nuevo, se pregunta: ¿La caricatura es un arma para tumbar gobiernos? ¿Ha servido para formar opinión y cohesionar al común de las gentes? ¿Es un sistema pedagógico para corregir comportamientos sociales y políticos?

La relación entre el episodio francés y el colombiano se encuentra en que en Francia los caricaturistas fueron encarcelados, multados, y sus publicaciones clausuradas. En cambio, en Colombia, el propietario y los dibujantes de *Fantoches* nunca fueron encarcelados, ni perseguidos.

En el país se ha considerado más el humor verbal que el gráfico, seguramente por el desarrollo precario que tuvieron las técnicas del grabado. La litografía y xilografía fueron los procedimientos más usados del siglo XIX; Alberto Urdaneta (1845-1887) se retrató con un buril en la mano como un arma de guerra. Solamente cuando se incorporaron los modernos sistemas de ilustrar periódicos, como el fotograbado, la caricatura pudo ser efectivamente el representante de la opinión pública.

Adolfo Samper, quien enfrentó al poder conservador en la década de 1940, había perdido la fe en la caricatura, a la que consideró cínicamente “tan efímera como los hechos”. Nunca más se llegó a mencionar al caricaturista como el héroe que tumba gobiernos.

El prestigio y la profesionalización del caricaturista condujeron a que la víctima se sintiera halagada ante sus burlas; esto indica que se ha iniciado el desmonte del

poder de la caricatura. “¿Qué es lo que más falta le va a hacer del poder?”, le preguntaron a un político colombiano cuando salió de su Ministerio, y él contestó sin titubear: “Las caricaturas de Osuna”.

Una táctica moderna usada por los poderosos acabó con la efectividad de la caricatura: las víctimas se han convertido en coleccionistas de las sátiras gráficas que les hacen en la prensa. Los gobernantes tienen sus álbumes. Hasta el poder mafioso las edita en libros empastados en oro. Están lejos los tiempos en que Greñas hacía temblar de rabia a Núñez, Pepe Gómez producía escalofrío de caricatura y los retratos de Rendón se adherían como una máscara a los rostros de sus retratados. El proceso denominado dibujo de humor la intelectualizó. Escasamente les hace cosquillas a los gobernantes. Las temidas manos que manejan las “plumas poderosas” están siendo perseguidas por los fundamentalistas. El caricaturista se ha convertido en víctima del público. ☞

## REFERENCIAS

1. Baudelaire, Charles (1988). *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: Visor.
2. Baudelaire, Charles (1996). *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: Visor.
3. Díaz Castro, Eugenio (1974). *Manuela*. Medellín: Editorial Bedout.
4. Gil Tovar, Francisco. Prólogo (1989) Gustavo Mateus, *Tunja, el arte de los siglos XVI, XVII, XVIII*. Bogotá: Litografía Arco.
5. Gombrich, Ernst (1979). *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Barcelona: G. Gili.
6. Gombrich, Ernst (1981). *Historia del arte*. Madrid: Alianza Forma.
7. González, Beatriz (1993). *Gran enciclopedia de Colombia*. Bogotá: Círculo de Lectores.
8. Hauser, Arnold (1969). *Historia social de la literatura y el arte (tomo II)*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
9. Krauze, Enrique (2005). *La presencia del pasado*. México: Fondo de Cultura Económica.
10. Paz, Octavio; Medellín, Alfonso y Beverido, Francisco (1971). *Magia de la risa*. México: Sepsetentas-Secretaría de Educación.

11. Pineda Camacho, Roberto (2000). *Demonología y antropología en el Nuevo Reino de Granada (siglos XVI-XVIII)*. En: Diana Obregón (Ed.), *Culturas científicas y saberes locales*. Bogotá: Universidad Nacional.
12. Rodríguez Freile, Juan (1997). *El Carnero*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
13. Roy-Bern Bornemann, Claude (1974). *La caricature: art et manifeste du XVLe siecle a nous Jours*. Ginebra: Skira [Paris].
14. Vergara y Vergara, José María (1973). *El señor Eugenio Díaz*. En: AAVV. *Museo de Cuadros de costumbres-Variedades y viajes*, tomo III. Bogotá: Biblioteca Banco Popular.

## PERIÓDICOS Y REVISTAS CONSULTADOS

1. *El Regañón General*, No. 60, diciembre de 1803, Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia.
2. *El Tiempo*, 29 de julio de 1985.
3. *El Tiempo*, 20 de octubre de 2001.
4. *El Tiempo*, 9 de octubre de 2002.
5. *El Tiempo*, “Arrestos por plan para matar a caricaturista”, 13 de febrero de 2008.



OLLERO DE TOCANCIPA