

Históricas Digital



INSTITUTO
DE INVESTIGACIONES
HISTÓRICAS

Fausta Gantús

“La caricatura, una [obligada] reflexión”

p. 11-37

Caricatura e historia

Reflexión teórica y propuesta metodológica

México

Universidad Nacional Autónoma de México

Instituto de Investigaciones Históricas

2023

176 p.

Figuras

(Históricas Comunicación Pública 10)

ISBN 978-607-30-8379-9

Formato: PDF

Publicado en línea: 2 de diciembre de 2024

Disponible en:

<https://historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/811/caricatura-historia.html>

D. R. © 2024, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas. Se autoriza la reproducción sin fines lucrativos, siempre y cuando no se mutile o altere; se debe citar la fuente completa y su dirección electrónica. De otra forma, se requiere permiso previo por escrito de la institución. Dirección: Circuito Mtro. Mario de la Cueva s/n, Ciudad Universitaria, Coyoacán, 04510. Ciudad de México

LA CARICATURA, UNA [OBLIGADA] REFLEXIÓN

PRELUDIO

7 de enero de 2015: dos hombres armados y encapuchados entran violentamente a la redacción del semanario satírico *Charlie Hebdo*, situado en el 10 rue Nicolas Appert, en el corazón de París, en Francia, el país de la “libertad, la igualdad y la fraternidad”. Disparan repetidamente, hiriendo a cuatro y asesinando a 10 integrantes del personal de la revista, y a dos policías. Entre quienes fallecieron se cuentan cuatro dibujantes: Cabu (Jean Cabut), Wolinski (Georges Wolinski), Tignous (Bernard Verlhac) y Charb (Stéphane Charbonnier), este último también director de la publicación. La organización islamista Al-Qaeda se adjudica el atentado, poco después, arguyendo la defensa del honor del profeta Mahoma. El suceso es, en sí mismo, una tragedia, pero el motivo que lo desencadenó rebasa cualquier sentido de razón; resulta incomprensible en un mundo global que se pretende civilizado y moderno: la publicación de unas caricaturas.

Ese motivo exhibe las diferencias culturales e ideológicas existentes entre las comunidades planetarias; hace patentes los abismos en las formas de pensar la sociedad, la política y sus manifestaciones entre Oriente y Occidente, entre los mundos –dominantemente– cristiano e islámico, al menos parte de ellos. La sátira en imágenes, plasmada en un impreso, sacude los cimientos de la realidad. Lo que incendia el ánimo es la ironía. Lo que lastima es la burla. Lo que impacta es la representación visual. Lo que origina el ataque es la imposibilidad de lidiar con la crítica gráfica, irónica o satírica. La libertad de expresión adquiere, así, su máximo costo.

Esta agresión trae a la memoria lo ocurrido diez años antes, en 2005, cuando una serie de caricaturas publicadas el 30 de

septiembre por el periódico danés *Jyllands-Posten*, en las que se representó al profeta Mahoma en situaciones que resultaban agresivas e insultantes para la comunidad musulmana, pusieron el acento en el debate del tema de la libertad de opinión, pero también del respeto a la diferencia, del choque cultural, ideológico y religioso. En pocas palabras: el debate en torno a la tolerancia, así como en lo referente a los límites que debe observar la prensa. Esas polémicas caricaturas habían sido reproducidas en 2006 en las páginas del mismo semanario francés, *Charlie Hebdo*, como una muestra de apoyo a la libertad de expresión.

Con estos hechos, la reflexión en torno al poder de las caricaturas y sus mensajes, los límites de las libertades de prensa y expresión, sus alcances y repercusiones, se situó de nuevo – como repetidamente a lo largo de la historia – en el centro de la escena pública. Esos sucesos, los de la “guerra santa contra la caricatura”, como le han llamado algunos medios, igual que otros que podrían traerse a cuenta, representan casos extremos de violencia en contra de la libertad de expresión, pero no son los únicos. Son, sin embargo, la exhibición patente de la reacción máxima y absolutamente desproporcionada que provoca, o puede provocar, en el nivel emocional, una imagen, en particular una imagen satírica, y que, en este caso, recorre un espectro que va de la molestia al enojo, del enojo a la indignación y de la indignación a la violencia en quien es objeto directo de la crítica o en quien, siéndolo indirectamente, se siente parte de aquello a lo que se alude.

La molestia e indignación ante lo expuesto en una sátira visual se tornan violencia cuando, de forma individual o colectiva, las personas involucradas no encuentran una manera racional de contestar a lo que entienden no como una crítica, sino como un ataque. La forma en que la imagen, la imagen satírica con su carga de “agravios”, se proyecta en el espacio público y afecta al imaginario, a los imaginarios, cobra entonces su expresión más radical. La gama de respuestas – orquestadas por personas, grupos, comunidades políticas, étnicas, religiosas, etcétera, así como por instituciones – en contra de quien o quienes las produjeron abarca un espectro muy amplio, donde

los matices permiten observar desde la contraofensiva impresa hasta la represión; desde el insulto hasta la privación de la libertad; desde el ataque físico hasta el asesinato. Ello es así porque si la prensa sirve para generar realidades, el común de la gente considera que las imágenes poseen un poder y efectividad aún mayores –aunque ésta es una idea sobre la cual debemos debatir.

Tan sólo en lo que va del actual siglo encontramos varios ejemplos de esas situaciones ocurridas en diversos países. Además de los polémicos y extremos casos de las caricaturas sobre Mahoma publicadas en 2005 y 2015, a los que ya me he referido, anoto algunos de los que tuvieron mayor repercusión internacional. En 2001 y 2002, después del ataque a las Torres Gemelas, ante la expresión de cierto periodismo satírico que ponía el acento en la denuncia de las políticas gubernamentales, las autoridades de los Estados Unidos de América prohibieron cualquier tipo de caricatura que aludiera a ese episodio, argumentando que no se debía ironizar con la tragedia. Pero, en realidad, lo que perseguían era cancelar cualquier posibilidad de crítica. Así, se suspendió o despidió a caricaturistas por publicar cartones “no patrióticos”; se les rechazaron sus trabajos o se les presionó de tal forma que sólo les quedó el recurso de la autocensura para poder publicar. La libertad de expresión en tiempos de guerra fue defendida por un grupo numeroso de caricaturistas. La represión fue la respuesta del gobierno norteamericano que puso freno y dictó medidas para limitar esa libertad de prensa que afectaba, o al menos ensombrecía, sus intereses.

Otro caso es el que tuvo lugar en Argentina en 2008, cuando la entonces presidenta Cristina Fernández de Kirchner arremetió contra una caricatura publicada el 1 de abril, en el diario *Clarín*, producto del lápiz de Hermenegildo Sabat, y que calificó de “mensaje cuasi mafioso”. La imagen, que evocaba la pintura *Retrato de Dora Maar*, de Pablo Picasso, muestra el rostro de Cristina en un doble ángulo, de frente con una gran cruz sellando sus labios y de perfil asomando el rostro de su marido y expresidente, Néstor Kirchner. Confrontada por una imagen que le resultaba molesta, Fernández enfiló sus baterías contra

esa caricatura y su autor, al tiempo que buscó allegarse el respaldo popular exagerando y sobreinterpretando para ello el sentido del mensaje. Simultáneamente, trató de conciliarse con el gremio de caricaturistas procurando mostrarse receptiva a la crítica en general. Sin embargo, el periodismo cerró filas en torno al dibujante. La mandataria patentizó, así, su incapacidad para tolerar la crítica humorística, confirmando que buena parte del poder político no sabe lidiar ni responder a la sátira o la ironía.

A finales de junio de 2009, en Honduras, el caricaturista Allan McDonald fue secuestrado durante varias horas y sus caricaturas fueron quemadas por el gobierno golpista, todo ello por apoyar la consulta popular promovida por quien entonces era presidente, Manuel Zelaya. En respuesta, la comunidad de caricaturistas del país, en solidaridad con su colega, también realizó una campaña para oponerse al golpe de Estado.

En enero de 2016 en Ecuador el periódico *El Universo* fue demandado por publicar una caricatura de Xavier Bonilla, quien firma sus obras como “Bonil”. A primera vista, podría parecer que no se trataba de un caso que involucrara al gobierno, dado que la denuncia la presentó la Federación Ecuatoriana de Organizaciones LGTB, ofendida por una imagen en la que el caricaturista se burlaba de las modificaciones propuestas a la cédula de identidad que permitía el cambio de nombre por orientación sexual. Pero, en realidad, lo que hay que observar es que el promotor de la denuncia era un empleado del Ministerio de Cultura y Patrimonio, lo que nos permite presumir la mano del gobierno detrás de la demanda. Para entonces, Bonilla y *El Universo* tenían ya un significativo historial de procesos legales pues en 2014 y 2015 habían enfrentado un par de denuncias: en 2015 por la crítica a un diputado del oficialismo, pero como era afrodescendiente la denuncia se interpuso en términos raciales. Claramente vinculada a la máxima esfera de poder, a finales de diciembre de 2013 una caricatura suya molestó al gobierno al grado que el presidente de Ecuador, Rafael Correa, acusó al caricaturista de ser “un sicario de tinta y un enfermo” y derivado de ello se procedió legalmente en su contra en enero de 2014. El fallo de la Superintendencia de la

Información y la Comunicación de Ecuador (Supercom) lo condenó y le ordenó, entre otras cosas, “corregir” la caricatura. Ya antes, cuando era candidato, Correa también se había quejado de una caricatura.

Los casos aquí anotados no constituyen una singularidad del siglo XXI, pues la confrontación política a través del recurso de la sátira visual ha tenido momentos importantes desde su aparición, que remonta sus orígenes tres siglos atrás en el caso europeo y un par en el caso americano. En México, la caricatura apareció en la primera mitad del siglo XIX y fue cobrando importancia en los medios impresos; hasta que logró consolidarse durante la segunda mitad de la centuria. A partir de entonces, mucho “de que hablar” ha dado la caricatura, teniendo momentos estelares. Pero lo que aquí importa, más que los casos excepcionales, es estudiar la forma en que la sátira visual se transformó en un elemento constitutivo de la manera de hacer política en el México decimonónico; estudiarla como generadora y estructuradora de discursos, promotora o detractora de personajes y situaciones, instrumento fundamental en las estrategias de campañas, entre otros temas varios. De esto me ocuparé en las páginas de este libro.

CARICATURA POLÍTICA.

UNA NECESARIA [Y SIEMPRE INDIVIDUAL] DEFINICIÓN

Estudiar la política y la vida política, entendiéndolas como ejes fundamentales del espacio público, implica adentrarse en la identificación y el análisis de ciertas formas y estrategias de acción desarrolladas por quienes participan en ellas, así como en el reconocimiento y la reflexión de la articulación de relaciones entre las instancias de poder, especialmente la gubernamental, y la sociedad en la que actúan. Igualmente, supone conocer los mecanismos e intermediarios que desempeñan diversos papeles en el ámbito público. En esta última franja, la de los intermediarios, se inscribe la caricatura política.¹

Algunas preguntas fundamentales, y por ello mismo inevitables, siempre dan vueltas en el desarrollo de la investigación histórica y en las discusiones historiográficas que tienen como

fuente o como objeto de estudio a la caricatura, y se hace imprescindible volver sobre ellas. La primera interrogante, no por obvia sencilla de responder, es justamente: ¿qué es la caricatura? La respuesta no es simple pues implica una definición; y definirla demanda reflexionar y posicionarse con respecto al tema, acercarse a unas y tomar distancia de ciertas discusiones. Definirla implica también aceptar o no el uso mismo del concepto *caricatura*. Otras preguntas giran en torno a: ¿es importante la caricatura?, ¿para quién lo es?, ¿qué sentido tiene?, ¿qué fines persigue?, ¿quién la produce?, ¿para qué la produce?, ¿qué dice?, ¿a quién va dirigida?, ¿en qué espacios se mueve?, entre otras varias, a las que intentaré dar respuesta en estas páginas.

Quizá sea prudente empezar por precisar que a mí me interesa la caricatura política y de lo que voy a tratar es, exactamente, de ella. Se hace necesario definir, por tanto, lo que entiendo por *caricatura* y por *caricatura política*. La elección y la definición del concepto exige, me exige, un breve repaso por mi propio discurrir, que intento recuperar, sintetizar y reelaborar en estas páginas. A lo largo de los años y del trabajo constante con la caricatura, principalmente como fuente, he intentado algunas precisiones sobre el tema. Por supuesto, la experiencia ha permitido una definición más acotada, o quizá debería decir: más acorde con mis propósitos de investigación.

Hace algunos años anoté, y sigo convencida de su validez, que pretender establecer una definición abarcadora del concepto caricatura resulta forzado, pues es necesario considerar la multiplicidad y la variedad de formas, estilos, contenidos y usos que la caracterizan, así como diversos factores tales como las causas que la generan, los fines que persigue, el lugar y el momento en que se produce y las destinatarias y los destinatarios para quienes se crea. Propuse entonces y propongo ahora como definición, que la caricatura es la representación visual que persigue criticar a una persona o una situación, y cuya característica fundamental es su capacidad de sintetizar una idea y transmitir un mensaje, valiéndose, para ello, del humor. Y cuando se trata de política ese humor es generalmente satírico o irónico. Vale la pena agregar que ese humor y esas

caricaturas, y sus sentidos, sólo resultan comprensibles en el marco de referencias, experiencias y códigos comunes que posibilitan a las personas el reírse de las mismas cosas.

Pero el trazado de mi propia ruta no me exenta de mirar un poco en derredor. Pensar las caricaturas, su papel y función a lo largo de la historia exige tener claro que, si bien hay elementos comunes que las caracterizan –como la ironía, la sátira y el sentido crítico, fundamentalmente–, las mismas cambian y se transforman, adquieren cualidades propias y precisas, persiguen objetivos determinados en cada época y lugar que las genera. Las formas de representación gráfica que se valen del humor son amplias y diversas. El debate en torno a ellas, las maneras de designarlas, las características que las definen ocupan muchas páginas y diversos foros. Una primera mirada obliga a fijar la atención en la intensa discusión en torno a cómo llamar a cada tipo de elaboración visual en función de sus características formales, pero considero que, básicamente, esa discusión toca a las expresiones que se desarrollaron en el siglo XX y no afectan fundamentalmente a la centuria previa.

Considero que, para el siglo XIX mexicano, la discusión tiene límites precisos pues la forma dominante de representación era la caricatura, así llamada y reconocida por las y los protagonistas de la época. Aunque el término *viñeta* también suele usarse en otras latitudes para referirse a la caricatura, lo cierto es que no he encontrado registrado su uso para el caso mexicano en esa etapa. En función del tema de estudio considero que el siglo XIX comienza en 1826, tras la Independencia, con la aparición de las primeras caricaturas de prensa periódica, y concluye hacia 1909-1911, con la caída del régimen encabezado por Porfirio Díaz y el estallido de la revolución maderista, etapa que se caracteriza por el inicio de la transformación de ciertos lenguajes y ciertos recursos de la sátira visual. En las últimas décadas de la centuria decimonónica empezaron a aparecer y explorarse nuevos recursos visuales satíricos, como el contar una historia en un único recuadro valiéndose de la representación de varias escenas, primero, y como la historietita, propiamente, después. Pero la segunda se utilizó poco con fines de crítica política. Así pues, compuesta por una o varias

escenas, la forma de representación dominante de las cuestiones políticas fue la denominada *caricatura*.

Entre las miradas obligadas está también la que refiere a la discusión sobre los elementos que la integran. Cabe apuntar que, en mi opinión, las realidades de la caricatura política, sus características y condiciones, varían de una a otra centuria, la decimonónica y la vigésima. Por tanto, lo que aquí se discute, analiza y precisa, refiere y atiende preferentemente a lo que corresponde al siglo antepasado y no pretendo que sea totalmente válido para el siguiente, aunque hay algunas consideraciones que, sin duda, pueden aplicarse a uno y otro periodo.

Hay investigadoras e investigadores que sostienen que la caricatura es sólo la imagen en sí misma –el dibujo– y no consideran como parte de ella los textos que la acompañan. En mi caso, una precisión necesaria es la de apuntar que la caricatura política –al menos en el periodo de estudio– constituye, salvo muy contadas excepciones, una unidad conformada por dos partes: la imagen y el texto, también llamado *iconotexto*. Alain Montandon, Michael Nerlich y Peter Wagner, que han sido algunos de los principales promotores del concepto, lo definen como una unidad indisoluble de texto e imagen. En efecto, en el transcurso del tiempo la imagen y la escritura se han desarrollado de manera paralela compartiendo la tarea de consolidar una comunicación mixta. Como señaló Roland Barthes en *La Torre Eiffel*, “la oposición histórica no se establece entre la escritura y la imagen [...] sino más bien entre una comunicación puramente icónica y una comunicación mixta (imagen y lenguaje)”. Como he observado en trabajos previos, la caricatura política mexicana decimonónica generalmente combinaba texto e imagen, con algunas excepciones. Las palabras contenidas en los títulos o los pies de la caricatura, en ocasiones dentro de ella como coplas o versificaciones, servían como complemento o explicación de lo dibujado.

Diversos intereses influyen en la forma que toma una caricatura política y en la opinión que proyecta. Valiéndose del humor, aunque en ocasiones éste sea negro, tiene como objetivo fundamental impactar en la opinión pública, moldear la per-

cepción de quien la recibe y condicionar su comprensión de la realidad, para lo cual recurre a determinados símbolos del imaginario colectivo. Por *opinión pública* entiendo el conjunto social conformado por quienes leían los impresos y discutían los asuntos de interés general. Es posible, entonces, afirmar que la caricatura política es un legítimo medio de expresión que contiene en sí una gran fuerza rebelde y que se sitúa entre los frágiles y difusos límites que definen las fronteras de lo legal y lo subversivo. Podemos sostener que la caricatura política es una forma satírica simbólica de interpretación y de construcción de la realidad; una estrategia de acción en las luchas por la conformación de imaginarios colectivos, que puede ser una expresión individual o la de un grupo. Entiendo los imaginarios como las representaciones que una sociedad genera en torno de un tema, personaje o asunto, que actúan condicionando la forma en la que las personas perciben la realidad. Hay que tener presente que en un tiempo y un espacio delimitados pueden convivir varios imaginarios. En este estudio atenderemos, en particular, a los de los grupos políticos y de los sectores medios. La caricatura política fue usada como una estrategia de acción partidista en el espacio político y como una forma de participación en la vida colectiva, lo que la convierte en protagonista de la esfera pública. Entendemos a la *esfera* o el *espacio público* como el ámbito en el que interactúan la sociedad y los distintos poderes, en particular el político.

Es obligado hacer aquí una precisión fundamental que, sin embargo, generalmente se obvia en las investigaciones con o sobre la caricatura, ya sea como objeto o como fuente: que esos estudios en su mayoría se acercan a la caricatura generada desde la oposición, desde los grupos contrarios o enfrentados con el poder, o de la que se asume como crítica del sistema. Pero es necesario tener presente que la caricatura se crea también desde impresos subvencionados por las autoridades o desde los grupos ligados al poder o aliados a él. La caricatura puede ser tanto contestataria del discurso dominante como su reproductora y defensora.

Así, la caricatura política se genera del lado de la prensa que se autodefine como independiente, la crítica, que se asu-

me como una especie de censor de las autoridades, y la francamente opositora, pero también del lado de la prensa “gobier-nista” u “oficialista”, esto es, la aliada o cercana al gobierno ya sea por intereses varios o por coincidencia ideológica. Usada por unos y por otros, la caricatura funciona como un mecanismo que sabe apropiarse del lenguaje y de algunos signos distintivos del poder y del discurso del bando contrario para acuñar diversos símbolos contestatarios, a través de los cuales se interpelan y dialogan entre sí. Hay que tener presente también que las caricaturas no transmiten información; que –y es justo uno de los elementos que considero las definen– a favor suyo tienen las caricaturas la característica de que no requieren demostrar ni fundamentar sus dichos. Lo que expresan es, en realidad, sólo una opinión sobre aquello a lo que aluden; opinión compartida por algunos grupos de la sociedad, pues si no fuera así carecerían de efectividad. Pero esa opinión puede resultar tan convincente que casi adquiere, para algunas personas, carácter de información o de argumento. Ante ello hay que estar alertas.

Lo cierto es que debemos recelar del mensaje construido desde la sátira visual, cualquiera que sea su procedencia –sin importar el bando que la genere–, y entender el papel que jugaba, y juega, como medio de intervención en el espacio público de los grupos con intereses políticos que se encontraban, y encuentran, detrás de los impresos. La caricatura muchas veces se limitó a mostrar o denunciar los sucesos que formaban parte de la dinámica pública, es cierto; pero también, al hacerlo, construyó una idea sobre ellos que, en ocasiones, poco tenía que ver con la realidad o que, si bien encontraba sus referentes en ella, al obviar el contexto que la producía viciaba su propia crítica y, en ocasiones, podía llegar a representar situaciones imaginarias.

Es pertinente considerar que al representar los hechos, personajes, temas o asuntos, la caricatura tiende a descontextualizarlos. Al prescindir de una visión de conjunto que permita la comprensión cabal de lo que expone, la sátira visual puede alterar o modificar el sentido del referente al que alude. Y si bien se podría esgrimir que ello es así en función de la

exigencia de síntesis al que el recuadro de la caricatura obliga, lo cierto es que también hay una intencionalidad evidente en ello. La caricatura y su crítica no son inocentes. Quien dibuja decide qué muestra y qué omite, qué nombra y qué calla y, sobre todo, qué forma le da a cada elemento que traza.

UNA DELIBERACIÓN INSOSLAYABLE: LAS IMÁGENES

Los soportes visuales sirven para recuperar fragmentos de la historia, de muchas historias, las historias de las cosas, las personas, los sucesos y los lugares que son representados, así como las de quienes están detrás de los mismos, las de quienes las planearon y realizaron, y de la época en que se produjeron. Siguiendo las pistas que nos brindan las imágenes descubrimos situaciones o preocupaciones que se hicieron presentes en ciertas épocas y momentos; al observar sus derroteros podemos saber más sobre algunos usos que se les dieron a esas imágenes en su decurso y descubrir algunas de sus potencialidades en la labor de investigación. Su estudio posibilita la recuperación de ciertos hechos que iluminan particulares zonas de la memoria colectiva. Y debo decir que mis reflexiones sobre las imágenes deben mucho a diversos estudios, que sería largo enumerar. A riesgo de dejar fuera alguno de los, para mí, imprescindibles, apunto aquí sólo aquéllos que constituyen lecturas a las que he regresado de manera reiterada: Roland Barthes, Georges Didi-Huberman, Michel Foucault, David Freedberg, Joan Fontcuberta, Iván Gaskell y Susan Sontag. En el caso de la caricatura, E. H. Gombrich es un autor siempre obligado.

Está claro que, hoy por hoy, nadie discute ni pone en duda el hecho de que las imágenes, los materiales gráficos o los diferentes tipos de soportes visuales – como se prefiera designarlos –, desde mapas y grabados hasta pinturas y fotografías, pasando por un sinnúmero de otros formatos – no entraremos aquí en la discusión conceptual ni de las definiciones porque ello nos llevaría a otro terreno de análisis – son fuentes para la investigación histórica. Su uso en el quehacer historiográfico tiene carta de naturalización. Ello nos lleva a plantear como una necesidad insoslayable el análisis de su carácter como documento y como

vehículo para el conocimiento y la interpretación del pasado. Se hace imprescindible discutir sobre las posibilidades que ofrecen los referentes visuales para acceder a la comprensión de la realidad histórica desde una perspectiva diferente, capaz de problematizarla y dotarla de nuevos sentidos.

Las imágenes poseen, entre otras muchas cualidades, tres fundamentales: capacidad de síntesis, poder de transmisión y sentidos múltiples. Por esas cualidades, ofrecen diversas lecturas y variadas interpretaciones. Las imágenes son vehículos de representación, pero también, y sobre todo, medios para actuar sobre la sociedad y condicionar las percepciones individuales y colectivas. Pertenecen a la realidad en la misma medida en que crean realidad. Además, contribuyen a la preservación de la memoria, pero, en los tiempos actuales, con el desarrollo de nuevas tecnologías que han potenciado la generación de imágenes, también sirven, quizá aún más, a la construcción del olvido. La multiplicación exponencial de fotografías, por ejemplo, vuelve prácticamente imposible su almacenamiento, clasificación y conocimiento. Son estos algunos de los retos y problemas sobre los que debemos empezar a reflexionar, pero que no entraremos a discutir en estas páginas. En este contexto cabe preguntarse entonces, ¿cuáles son las posibilidades y cuáles los riesgos que al estudio de la historia y al historiador o historiadora ofrecen e imponen las imágenes? ¿Cuáles son las rutas de exploración y cuáles las limitaciones? ¿Cómo o de qué manera se puede ir más a fondo en el análisis de las imágenes para lograr desmenuzar sus significados, proponer implicaciones, hacer interpretaciones y explicar un momento histórico?

Parto de considerar las imágenes como fuentes y no como objetos de estudio, y por tanto dejaré de lado reflexiones en torno a esta última vertiente, no porque sea menos importante sino porque es diferente y porque ello nos situaría en otros ámbitos teóricos, conceptuales y metodológicos. La historia con fuentes visuales no es lo mismo, perdón por la verdad de Perogrullo, que la historia de las fuentes visuales. Aunque lo sabemos, el problema es que a la hora de emprender el trabajo de análisis muchas veces ambas se entremezclan y confunden

y deslindar una y otra, una de otra, se vuelve una tarea complicada. Es cierto que en buena medida ambas se necesitan, porque no se puede hacer un análisis histórico sin saber algo sobre los orígenes de las imágenes que sirven de fuentes y no se puede analizar un objeto visual sin conocer algo sobre la historia del contexto en que se gestó. Pero quienes nos dedicamos al estudio de la historia solemos tropezar, cuando no francamente fracasar, en la tarea de establecer el justo equilibrio entre una y otra.

Existen varios acercamientos y propuestas metodológicas relacionadas con el estudio de la imagen y su uso en la investigación histórica. Para nuestro trabajo han resultado fundamentales las propuestas de Erwin Panofsky, Boris Kossoy y Martine Joly. Aunque es indudable que mucho se ha avanzado en el terreno del trabajo histórico con imágenes, considero, sin embargo, que el reto fundamental aún es superar algunos límites y riesgos que la utilización de este tipo de materiales implica. El primero de ellos es el de los dos usos típicos, por repetidos, de la imagen: el del uso descriptivo y el del uso ilustrativo. Aunque esto ya se ha dicho, si lo traigo a colación es porque considero que no por dicho, que no por repetido, podemos dar por superado el problema. Que las imágenes son documentos históricos importantes no cabe duda, siempre que sean objeto fundamental del estudio, su eje y herramienta de apoyo, y no simples instrumentos decorativos o ilustrativos. Debo decir que, desafortunadamente, en lo que a México concierne, buena parte de los estudios que asumen que trabajan con imágenes para desentrañar problemas históricos, no logran trascender esas fronteras.

Estos usos – descripción e ilustración – desvirtúan el trabajo histórico, si entendemos la historia como una apuesta por la comprensión, la elaboración y la reelaboración del pasado y no simplemente como una labor de aprehensión – con h, una labor de prender o asir –, una labor de recuperación del pasado. Describir no es analizar, ilustrar no es reflexionar; describir no es elaborar, ilustrar no es interpretar. Dicho de otra forma, cuando trabajamos con imágenes no se trata simplemente de contar lo que se ve sino de descifrar y entender, de ver lo que

nos cuentan y lo que callan, de comprender su sentido, sus sentidos. Centremos el debate. Cuando se trabaja con imágenes la complejidad reside en descubrir, precisar y exponer ¿qué revelan los soportes visuales de la época, de los lugares, de las y los protagonistas, de la política, de la cultura o de la sociedad, entre otras muchas aristas y vertientes, que las produjo o las reprodujo, que no sea posible extraer de otras fuentes?

Además de los usos descriptivo e ilustrativo, considero que un segundo riesgo, que es en realidad un riesgo inicial, es el de los prejuicios que debemos sacudirnos para poder trabajar con los soportes visuales. En este sentido, sucede que hay supuestos sobre diversas materias acuñados en algún momento en el pasado, que se han popularizado y perdurado hasta llegar en algunos casos a nuestros días sin que se cuestione su veracidad ni se comprueben las hipótesis que sostienen. Esos supuestos no tienen una autoría precisa pues en general su origen, difícil de establecer, está ligado a un momento histórico en que aquello a lo que alude tenía gran relevancia o interés. Así sucede con lo que se refiere a las imágenes y la forma en que ellas impactaron, modificaron y repercutieron en determinadas coyunturas. Por ejemplo, la presencia de la caricatura transformó los impresos, en particular los periódicos, y ello generó una amplia serie de propuestas sobre su sentido e importancia. Algo parecido, pero de mucho mayor alcance, sucedió con la aparición de la fotografía, que transformó no sólo el mundo de los impresos –a los que aún tardaría en llegar–, sino a la sociedad en su conjunto y el sentido de la realidad y la forma de entenderla. Sobre esto volveremos en el apartado siguiente.

Un tercer riesgo inherente al trabajo histórico con fuentes visuales es el de convertirlas en simples soportes de un discurso previamente elaborado. Y un cuarto peligro es el de no darnos cuenta de que las imágenes también construyen o pueden servir para construir una realidad alterna, que puede ser más o menos veraz, pero en ocasiones también engañosa. En este sentido, el reto es saber cómo proceder cuando trabajamos con imágenes y reconocer que debemos partir de su análisis para poder empezar a elaborar un discurso en torno a ellas y no a la inversa.

Es fundamental entender que la imagen es un documento histórico que nutre a la investigación, pero que lo es sólo en la medida en que seamos capaces de hacerle preguntas y obtener respuestas –como es obligación hacerlo con toda fuente–. Pero si no somos capaces de analizar y reflexionar acerca de y sobre la imagen, entonces ésta no es, de ninguna manera, un documento que alimente la investigación histórica. Hoy por hoy, es posible afirmar que, cada vez más, resulta casi impensable escribir una historia en la que los documentos visuales no estén presentes. En el caso de la caricatura política es imprescindible tener clara la diferencia entre la imagen satírica como un instrumento que actúa en su entorno inmediato y la caricatura como fuente para la historia.

DE REGRESO A LA IMAGEN SATÍRICA

En relación con la caricatura y con la fotografía –que aquí interesa porque el prejuicio al que aludiremos toca a ambas–, hay un par de supuestos que es necesario revisar porque, considero, influyen negativamente en la labor de historiar. El que está relacionado con la primera es menos conocido, pero su sentido es muy popular: “La caricatura es el libro del pueblo que no sabe leer”. El que alude a la segunda es muy conocido y ha sido utilizado de manera reiterada casi como un principio de fe, por tanto, prácticamente incuestionable: “Una imagen vale más que mil palabras”. Las dos proposiciones son falsas en tanto conducen a error, pues sus afirmaciones son engañosas.

Tomemos el caso del periódico *La Actualidad*, impreso entre 1885 y 1886. En el artículo titulado “Cuatro palabras”, publicado el 18 de octubre de 1885, los redactores apuntaban que su finalidad era la de “hablar al pueblo por los ojos, que es el lenguaje que mejor comprende”. Esto es, se darían a la tarea de traducir “por medio del lápiz, los hechos más notables que ocurran, dentro y fuera de la República”. Esta postura se inscribe en el credo de la época que consideraba que el recurso visual servía para hacer llegar información a sectores populares no necesariamente letrados. Pero, en realidad, la caricatu-

ra constituye un lenguaje complejo que requiere de la lectura del texto que la acompaña, así como de un conocimiento de la situación política a la que ésta alude y del contexto. En la misma ruta de reflexión podemos afirmar que son necesarias muchas palabras e ideas para explicarla y dotarla de sentido; palabras imprescindibles, palabras sin las cuales la imagen resultaría incapaz de transmitir su mensaje completo. Una imagen no puede hablar por sí misma. Quizá logre mover las emociones, pero requiere de las palabras para que el receptor o la receptora acceda a la comprensión global de su significado. La imagen no sustituye a la palabra, sino que ambas se complementan. Es necesario, pues, estar alertas ante el argumento de que la caricatura es un lenguaje que llega fácilmente al pueblo o que fue ideado para comunicarse con la población analfabeta.

Sobre la relación entre la exigencia de contar con una capacidad lectora y las caricaturas, que desarrollé en el libro *Caricatura y poder político* diré, de nuevo, que las imágenes constituyen lenguajes particulares que no son necesariamente inteligibles para cualquiera. Y hago ahora una precisión que, aunque estaba ya en el libro –y lo desarrollo de nuevo unas líneas más adelante–, parece a veces no quedar suficientemente clara: cuando aludo al requerimiento de una capacidad lectora para entender una caricatura, también estoy pensando en algo mucho más amplio que va más allá de saber leer, me refiero al conocimiento del contexto, al nivel de comprensión y al interés en las cuestiones del espacio público y la vida política. Dicho de otra forma, a lo que aludo es al capital cultural y al nivel de politización de cada persona. Que una persona sepa leer no significa que por ese sólo hecho pueda comprender una caricatura. Para entender una imagen satírica se requiere estar al tanto de la situación a la que refiere y conocer a sus protagonistas. El saber leer aquí, por tanto, alude a diversas capacidades de recepción de quien mira y lee, y a su obligado involucramiento con las circunstancias que dan origen al discurso visual.

Para aclarar este punto quizá sirvan dos ejemplos. El primero, invitar a mirar las caricaturas de otros países; por supuesto, aquellas escritas en un idioma que desconocemos

resultarán prácticamente indescifrables, por obvias razones. Pero el dominio del idioma tampoco garantiza su comprensión porque las realidades de otras naciones no nos resultan familiares, o no necesariamente. Y no hay que irse muy lejos, las caricaturas de las diversas entidades de la república mexicana tampoco nos resultarán fáciles de comprender porque desconocemos los asuntos, los personajes y las problemáticas que los caracterizan. El segundo ejemplo es pedir que imaginen que se van diez días de vacaciones y se desconectan totalmente de la realidad: dejan de leer periódicos, de escuchar noticieros, de navegar en internet, de socializar en las redes digitales, de hablar con la gente. Cuando regresan, lo primero que hacen es abrir un periódico en la página de las caricaturas; entonces se darán cuenta de que, al desconocer los sucesos de ese periodo, las imágenes no sólo no provocarán su risa, sino que resultarán de muy difícil comprensión. La pertenencia a determinado espacio y tiempo tampoco garantiza que seamos capaces de comprender las caricaturas producidas en el lugar en el que vivimos, tampoco serán comprensibles si no estamos al tanto de los sucesos y las personas que los protagonizan. Sólo podemos comprender aquello que conocemos, aquello que nos involucra.

Lo plasmado en las imágenes puede parecer gracioso por lo ridículo de la situación que se representa, pero la caricatura sólo está logrando su objetivo parcialmente porque se dejan de lado el contexto, el significado y el mensaje que se busca transmitir. La risa es aquí solamente la reacción instintiva ante situaciones extraordinarias como la deformación fisonómica, el aplastamiento por un objeto, el aspecto desaliñado, la salpicadura de un o una transeúnte al paso de un carruaje, la mordedura de un animal; o ante circunstancias bochornosas, que abarcan un amplio espectro que va de la exhibición de la desnudez accidental al ser visto en la realización de necesidades fisiológicas.

Expresado de otra forma, podemos decir que hay situaciones humanas que resultan universalmente cómicas o ridículas, por eso suelen ser repetidamente explotadas en las comedias; y lo son no porque sean divertidas en sí mismas sino por la ma-

nera en que solemos reaccionar ante ellas: el pastelazo que alguien recibe en la cara resulta divertido a quien lo observa sin importar si se trata de una persona en situación de calle o del presidente o la presidenta de un país. Sin embargo, el reconocimiento de la investidura de la o del protagonista modificará de manera sustancial la dimensión del acto cómico. En efecto, sólo podrá apreciarse en su totalidad el alcance de la burla si quien observa es capaz de identificar el papel que desempeña la persona objeto de ésta, paso imprescindible para penetrar en el sentido de la crítica.

La respuesta primaria o instintiva de quien mira la caricatura será análoga a la de cualquier persona que experimente una situación similar en su vida diaria. Lo que importa destacar es que se ríe ante las circunstancias plasmadas y no por el asunto de fondo que se expone o denuncia. Ante esta circunstancia cabría, entonces, preguntarse ¿si a pesar de que no se identifique el blanco aludido se logra igualmente el objeto de la crítica? Mi respuesta es que para que la sátira plasmada en la caricatura alcance su objetivo, que radica en socavar la autoridad y sus principios constitutivos, es imprescindible reconocer e identificar a la persona y su investidura o posición, porque su fin es destruir su dignidad mediante la denuncia y la crítica que provoca la irreverencia y con ello el exabrupto de la risa burlona y liberadora. Aunque, hay que decirlo, no siempre es la risa lo que la sátira visual provoca; en efecto, hay ciertas coyunturas en las que lo que podemos observar es que la finalidad, además de la burla y el desprestigio del referente, es provocar miedo y hasta franca repulsa ante la situación o la persona aludida.

Frente a la idea generalizada de que la caricatura sirve para hacer llegar información –sobre este punto volveré más adelante– a personas sin ilustración, propuse –y continúo convencida de ello– que las caricaturas conforman lenguajes que exigen poseer un determinado bagaje cultural para su comprensión. Por lo tanto, su radio de acción y de influencia depende de diversos factores que marcan diferencias sustanciales entre públicos lectores. De esta forma, en lo que respecta al universo de las imágenes satíricas –en lo que toca a su impacto y a su repercusión–, reafirmo que hay diferentes tipos de lectura del mensaje. En este

sentido, es necesario precisar los grupos de recepción a partir de su capital cultural, su nivel de politización y de las preocupaciones que los ligan con el espacio público.

El capital cultural de quien es el receptor o la receptora de las caricaturas políticas determinará su capacidad de entendimiento del mensaje, el cual, en mi opinión, implica al menos dos niveles de lectura. El primer nivel es simple, se percibe en lo inmediato; esto es, se transmite a golpe de vista y no requiere mayor ilustración ni información en quien lo recibe porque alude sólo al mensaje básico que expresa la imagen. Se trata del primer horizonte de asimilación, al que me he referido antes. Para poder acceder al segundo es necesario que quien observa la imagen cuente con los elementos que posibiliten la comprensión total del mensaje; esta acción demanda conocimientos sobre la situación, los sucesos y las personas que en ella aparecen. Ello implica que se tenga algún interés en los sucesos de la vida pública y el acontecer político o en el juego de poder. En tal sentido, cabe señalar que, para descifrar el mensaje que entraña la representación visual, para entender el sentido amplio y fino, se requiere un significativo bagaje cultural y político. Este complejo nivel exige para su comprensión contar con conocimientos en diversas materias –pueden ser desde historia hasta mitología, de pintura, literatura o filosofía, por mencionar algunas– así como con la capacidad para establecer la asociación con la crítica plasmada y la decodificación de símbolos. También es necesario poseer facultades lectoras pues se requiere entender el texto que complementa, y en ocasiones revela, el sentido de la imagen.

Si aceptamos estas condiciones como necesarias para la comprensión de la caricatura política, podemos suponer que la que se incluía en la prensa, en el siglo XIX en México, no debía gozar de tan amplios márgenes de difusión. Su circulación debió ser más o menos profusa entre ciertos grupos, pero difícilmente impactó masivamente en el conjunto social. Pese a todo, no dejo de reconocer que, destinada en principio a acotados sectores políticos y sociales, la caricatura repercutía de forma general en el espectro social gracias al sentido cómico al que se ha aludido y a la forma en que su mensaje, desbordando

las páginas de los impresos, se reproducía y se transmitía y, por tanto, impregnaba en la opinión colectiva.

Una observación más sobre la caricatura y los supuestos generalizados. Consideraciones sobre la imagen satírica, además de destacar su carácter popular, insisten en señalar su función como válvula de escape. Imbuida por esas opiniones, yo misma, cuando empezaba a adentrarme por los caminos del trabajo con este tipo de soportes visuales, apunté que la caricatura operaba como un mecanismo para que la sociedad y la opinión pública pudieran dar cauce y circulación a sus convicciones y demandas, y que al hacerlo funcionaba como una especie de recurso liberador. Pero con el paso del tiempo y el estudio de esta fuente puedo sostener ahora que, si bien las caricaturas sirven como un medio para expresar la protesta y el descontento político, y pueden ser una estrategia de presión frente al poder, no funcionan como instrumentos para descomprimir las tensiones políticas que anidan en una sociedad.

Después de años de estudio en la materia puedo afirmar que la caricatura no tiene ni tales pretensiones ni tales efectos. En todo caso, habría que preguntarse –que inquirir a quienes tales proposiciones sostienen–, si la caricatura es una válvula de escape al descontento social y político, entonces ¿a quién conviene y a quién sirve? Si realmente ése fuera un efecto de la sátira en imágenes, a quien beneficiaría directamente sería al objeto mismo de su crítica, de su burla, lo que constituiría una paradoja. Es necesario tener presente que la caricatura, como ya he señalado antes, opera desde diversos flancos, desde diversas trincheras. La imagen satírica es tanto un canal de difusión del discurso político y social dominante como un contradiscurso, un discurso contestatario. Si operara sólo del lado del discurso dominante, el carácter irreverente y contestatario, provocador y confrontador de la caricatura quedaría anulado, en tanto sería nada más que un elemento al servicio de los grupos en el poder para el control de la sociedad. Y, estoy convencida, la caricatura no provoca manifestaciones, no genera revueltas, no hace revoluciones, pero tampoco las evita o busca evitarlas. La caricatura es un ejercicio de crítica fundada en el humor que busca, en todo

caso, despertar una emoción y/o provocar la reflexión sobre el tema o asunto aludido.

No es, pues, la caricatura política un instrumento revolucionario, ni un mecanismo de compensación, ni un recurso de distracción; en lo que sí se convierte es en un documento histórico, en una fuente para la investigación. En la medida en que se ocupan de los temas candentes de la sociedad que las genera y capturan a las personas relevantes del momento, nos proporcionan información sobre el pasado –inmediato o lejano– y se constituyen en una vía de acceso al conocimiento histórico. Pero hay que tener algo muy presente, la caricatura no es la crónica de los hechos, ni un testimonio de éstos. Dan cuenta de la realidad, es cierto, pero no son un testimonio de esa realidad, y si lo son es de una manera incidental. La pretensión básica de un testimonio es la de ser un reflejo fidedigno y puntual de esa realidad que presenta, en tanto la caricatura constituye una elaboración a partir de la realidad. La caricatura es sólo una especie de testigo de los acontecimientos que, más que contar su versión de ellos, emite su sentir al respecto. Así, la imagen satírica constituye la expresión y la opinión de una persona y de un grupo, y es siempre, por tanto, una visión sesgada y cargada de intencionalidad política. Si bien busca denunciar, también procura atacar; mediante la crítica, su pretensión primordial es exhibir al objeto de su burla y someterlo al juicio de sus contemporáneas y contemporáneos.

Ahora bien, quienes utilicen estos documentos en sus estudios históricos deben hacer la crítica de fuentes teniendo presente que lo que expresaron en su momento fue una opinión y que toda opinión es siempre parcial. Esto es, al publicarse no persiguieron transmitir información, no era tal su propósito. Su contenido se transforma en datos, en información valiosa desde la perspectiva y los intereses de quienes investigamos porque aluden a la realidad que las generó. Pero, que quede muy claro, las imágenes satíricas no tuvieron pretensiones ni de objetividad ni de veracidad. Son, en esencia, una interpretación de la realidad a la que aluden, matizada por la sátira y la ironía. Esas características marcan la diferencia con otras fuentes visuales y ante ellas debemos estar alertas.

La caricatura es una construcción de la realidad; no es –reitero– un testimonio de ella. En tales términos debe ser leída. Así, la perspectiva que muestra es el reflejo del sentir de determinados núcleos, pequeños o amplios, según sea el caso, pero no representa el de la sociedad en su conjunto. Y tiene, como lo he expuesto, una pretensión fundamental: incidir en el ánimo de quien la recibe y moldear su percepción. Así pues, insisto, cuando vemos una caricatura política estamos frente a la expresión de una opinión y lo que observamos son los espacios de representación de esa opinión. Las imágenes satírico-políticas son, sobre todo, instrumentos a través de los cuales se pretende actuar sobre la sociedad y condicionar las percepciones individuales y colectivas.

Y debemos detenernos también en el tema de los espacios de publicación y circulación de las caricaturas. La caricatura adquirió centralidad integrada a la prensa periódica y de a poco ganó ascendente en la construcción del debate y del discurso político. Sin embargo, a diferencia de la prensa, por mucho tiempo se le prestó menos atención al momento de elaborar reflexiones históricas sobre las diferentes realidades y épocas que las produjeron. Cabe aclarar que estoy consciente de que el uso de la caricatura no se constriñó de manera exclusiva a las páginas de la prensa regular, pues también formó parte de otros formatos impresos, como las hojas sueltas, los folletos, los carteles, los libros y los calendarios, principalmente, y que muchas veces pudo circular de manera independiente. Pero, sin duda, donde cobró mayor importancia y se consolidó como un recurso fundamental fue en los periódicos, desde los cuales se confrontaron grupos políticos de diferentes sellos.

Y si la caricatura de la prensa periódica durante la mayor parte del siglo XIX fue preponderantemente de tipo político, ello no anula la existencia de otros temas ni la manifestación de otras preocupaciones como su eje. Sabemos que la caricatura, además de los asuntos políticos, se ocupó de muchos otros –que van de lo social a lo cultural, y de lo ideológico a lo religioso–, y sirvió a diversos intereses y dio cauce a variadas preocupaciones. Así, es posible estudiar en las caricaturas, por ejemplo, el complejo asunto de “la cuestión social” y mostrar la forma en

que los problemas de las clases populares se hicieron presentes en el espacio de la sátira visual. Considero, sin embargo, que en el caso mexicano de la segunda mitad del siglo XIX, la caricatura encontró su papel más relevante en el ámbito de lo político –que es el que nos interesa– y su lugar más destacado en las páginas de los periódicos, donde sirvió como expresión de intereses, estrategia de confrontación y espacio de crítica a la autoridad, entre otras; pero, especialmente, donde funcionó como un poderoso articulador, constructor, promotor y difusor de realidades, discursos e imaginarios.

LA VIOLENCIA Y/EN LA CARICATURA. ALGUNAS CONSIDERACIONES

Si la caricatura tiene como objeto central atacar, exhibir y denunciar mediante la burla y, a través de ella, zaherir, ridiculizar, descalificar, en ocasiones pretendiendo avergonzar al referente, podemos entonces afirmar que ¿la caricatura es por definición o, digamos, constitutivamente violenta? Y, ¿lo es todo tipo de caricatura? O tendríamos en realidad que preguntarnos: ¿hasta qué punto la caricatura, cualquiera que sea su forma, está sustancialmente cargada de violencia? Y, ¿podemos establecer acaso una diferencia entre la caricatura que denuncia la violencia y la que se vale de ella como estrategia de crítica? Esto es, ¿la alusión a la violencia como parte de la crítica visual, entendida como medio, pero en función de su fin último, no constituye también una estrategia de violencia?

Estimo que ciertas representaciones satíricas constituyen formas de violencia y que con ellas se persigue condicionar la percepción de quienes las reciben, así como orientar su voluntad o influir en ella. Me refiero en concreto a discursos visuales que se asumen generalmente como estrategias de denuncia de condiciones o situaciones dominantes en las que impera la violencia, la cual buscan exponer y situar como parte de los temas del debate público. En particular, se supone que esos discursos pretenden tan sólo exhibir la existencia de ciertas circunstancias y la aplicación de diversos tipos de estrategias, en ocasiones marcadas por el uso de la fuerza, a través de las cuales diferen-

tes protagonistas alteran las condiciones de normalidad del espacio público y de la vida política. Sin embargo, considero que la acción de patentizar la situación tiene un fin último, que no es sólo el de combatir las condiciones hegemónicas sino el de constituirse en medios para intervenir en las dinámicas mismas de los procesos a fin de orientarlos en un determinado sentido, valiéndose para ello del recurso de la violencia. Igualmente es factible encontrar imágenes satíricas que en el supuesto afán de ejercer la crítica hacen uso, implícito o explícito, de la violencia como táctica de expresión de oposición y descontento, ya sea con fines efectistas o con la intención franca de amedrentar el ánimo de quien lee.

Es en este marco que se inscribe la creación, la realización y la difusión de una parte de la caricatura política como espacio para exponer las irregularidades que alteran la esfera pública, pero también como constructora y generadora de una idea de violencia y como partícipe de la misma. En efecto, tanto la caricatura de la prensa crítica u opositora, o un segmento de ella, como la de aquella ligada al oficialismo, o la francamente oficial, a lo largo de los años y de manera reiterada, con sustento o sin él, ha construido un discurso visual que afirma y difunde la idea del uso de la violencia como un recurso del que de forma constante se valen las autoridades, según la primera, y sus antagonistas, según la segunda, para intervenir y controlar la arena periodística y la vida política.

Considero que esas caricaturas no tenían como único fin evidenciar la violencia que caracterizaba las estrategias gubernamentales o la de los grupos contrarios, sino la muy clara intención de valerse de la existente y de construir una propia al exagerar, desvirtuar, modificar y/o descontextualizar la realidad a la que aludían para incidir en el ánimo de quien lee. La apuesta era la de generar una corriente de descrédito de uno y otro lado –respecto de los actos del gobierno tanto como de quienes ocupaban un lugar protagónico en la escena pública– y condicionar así la forma de participación de la ciudadanía; esto es, quienes las realizaban y promovían buscaban influir en la dinámica de la vida pública. De esta suerte, la caricatura política sobre violencia –franca o soterrada– fungió como la

articuladora de imaginarios desfavorables a las personas del espacio público y se constituyó en una estrategia para sabotear y modificar la realidad.

Si bien un buen porcentaje de las caricaturas políticas decimonónicas denunció o se sirvió del recurso de la violencia, vale decir que, en términos generales, imperó en sus contenidos una especie de pudor de época. Las alusiones de tipo sexual, así como la representación de referentes que pudieran resultar agresivos a la mirada pública solían evitarse. Ésta es una importante diferencia con las imágenes producidas desde el siglo XVIII en el seno de las sociedades alemanas, francesas e inglesas, en las que las representaciones con contenidos sexuales o hasta escatológicos resultaban comunes. En este contexto, es posible afirmar que predominaban en la prensa mexicana, en su mayoría, límites muy precisos, que atendían a esa especie de horizonte moral, al que me he referido antes y que no se transgredía.

Es necesario también tener presente que las posibilidades de crítica tenían en el Código Penal parámetros legales precisos que no debían violentarse. Para el caso de los funcionarios públicos y de los representantes populares, la codificación establecía el principio del respeto a sus vidas privadas y, en general, que quien firmara o fuera responsable de lo escrito tuviera el cuidado de no afectar el honor de las personas, cualquiera fuera su estatus. En efecto, entre los delitos relacionados con la difusión de opiniones o dichos respecto de situaciones, instituciones, ciudadanos o cualesquiera integrantes de la población, que se dieran a conocer a través de impresos, se contaba el de difamación. La legislación imponía límites precisos y la prensa estaba sujeta a ellos, por lo cual sus integrantes debían tomar precauciones que evitaran que pudieran ser imputados en términos judiciales. A través de la codificación se buscaba proteger el principio establecido en el artículo séptimo de la Constitución Federal de 1857 que determinaba: “la libertad de imprenta, [...] no tiene más límites que el respeto a la vida privada, a la moral y a la paz pública”. La reforma constitucional de 1882 del artículo séptimo fue discutida en ambas cámaras –diputados y senadores– y se llegó al consenso de que

correspondía a la prensa el derecho a criticar la actuación de los funcionarios públicos, de los integrantes del aparato gubernamental, pero que debían hacerlo sin aludir al ámbito de sus vidas privadas.

En múltiples representaciones aparecían armas –desde espadas hasta cañones, pasando por sables, cuchillos, rifles, etcétera– o situaciones violentas como trifulcas, pleitos y golpes, aunque casi nunca se dibujaba la sangre, la cual, sin duda, añadiría a la escena un profundo sentido dramático pero que resultaba poco común en la época. Hasta donde he podido observar, esa estrategia fue escasamente utilizada en los impresos periódicos mexicanos generados durante el siglo XIX. Si las armas se representaron de forma reiterada en la sátira visual, fueron mayormente mostradas en términos asépticos: aunque había armas no había muertos; y, como ya señalé, no se mostraba la sangre. Las armas se desenvainaban o se disparaban, pero los efectos de tales acciones no se explicitaban. En las publicaciones de corte popular, desde hojas sueltas hasta ciertos folletos, fue más frecuente la exhibición de elementos grotescos y violentos. La caricatura política se valió constantemente de diversas formas de violencia, pero se cuidó de plasmarla de tal manera que quedara insinuada, más que expresamente exhibida; nunca la explotó en toda su potencia. Sin desconocer el peso que la legislación pudo tener sobre tales decisiones, considero también que el soslayar ciertos recursos visuales –sangre, cadáveres, descuartizamientos– tuvo como fundamento el no ofender la sensibilidad de la sociedad mexicana.

El uso de la violencia explícita, que en ocasiones podía resultar brutal, empezó a aparecer de manera ocasional hacia finales del siglo. Cuando irrumpió con fuerza en las representaciones satírico-visuales fue en el ocaso del gobierno de Porfirio Díaz y el estallido y el desarrollo de la Revolución Mexicana, etapa que marcó un cambio radical en la sociedad y en la política. Encontramos algunos casos de excepción, unos que tímidamente se valen de expresiones más agresivas, como el mostrar la sangre en las armas; tal como se hace con la espada de Díaz en una caricatura de *El Hijo del Ahuizote* del 8 de marzo de 1891. Esos recursos ganarían espacio en el declive

del siglo; así, en una caricatura del 7 de noviembre de 1897 en *El Mundo Cómico*, se pintaba a un hombre brutal con un gran cuchillo del que chorreaba la sangre de dos cabezas que llevaba colgando en la mano izquierda. Pero sería en el contexto revolucionario donde la violencia explícita se volvería un recurso de uso más frecuente en periódicos como *Multicolor* (1911) y *El Ahuizote* (1911). Las preocupaciones, los temores, el franco miedo ante la situación imperante, que permeaba el ánimo colectivo, encontraron su correlato en la caricatura política, que sirvió como un canal de expresión a esas emociones que signaban el ambiente. Algunas imágenes se tornaron francamente agresivas y descarnadas y se valieron de un lenguaje en el que la violencia buscaba denunciar, pero también generar un estado alterado. Todo ello era evidencia de que la sociedad se había transformado en el marco de un cambio de régimen político, de un tiempo en el que la protesta estalló de diversas formas, entre ellas la de la lucha armada. Sin duda, en el país se había operado una transformación radical.