



H HISTÓRICAS COMUNICACIÓN PÚBLICA

Caricatura e historia

Reflexión teórica y propuesta metodológica

Fausta Gantús

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Fausta Gantús es historiadora y escritora. Se desempeña como profesora e investigadora en el Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora y es integrante del Sistema Nacional de Investigadores. Especialista en historia política, de la prensa y de las caricaturas. Coordinadora de varios libros sobre historia electoral que han contribuido a renovar la historiografía mexicana sobre el tema.

Entre sus publicaciones destaca el libro *Caricatura y poder político. Crítica, censura y represión en la Ciudad de México, 1867-1888* (2009) y cuenta con una abundante obra compuesta de artículos y capítulos de libros en los que utiliza la caricatura como fuente o reflexiona en torno a ella. Coordinadora de proyectos de investigación, grupos de trabajo y de los Seminarios de Historia política y de Política y emociones. Fundadora de **Atarraya. Historia política y social iberoamericana** y del **Blog Atarraya**.

 DEBATES 
HERRAMIENTAS

Caricatura e historia
Reflexión teórica
y propuesta metodológica



INSTITUTO DE
INVESTIGACIONES
HISTÓRICAS

SERIE HISTÓRICAS COMUNICACIÓN PÚBLICA, 10
COLECCIÓN DEBATES Y HERRAMIENTAS



INSTITUTO DE
INVESTIGACIONES
HISTÓRICAS

Caricatura e historia

Reflexión teórica y propuesta metodológica

Fausta Gantús



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
MÉXICO, 2023

Gantús, Fausta, 1968- , autor.
Caricatura e historia : reflexión teórica y propuesta metodológica / Fausta Gantús.
Primera edición. | México : Universidad Nacional Autónoma de México, 2023. | Serie: Serie
históricas comunicación pública ; 10. | Serie: Colección debates y herramientas.
LIBRUNAM 2224398 | ISBN 978-607-30-8379-9
Humorismo gráfico mexicano. | Sátira política mexicana. | Caricaturas políticas. | México
— Política y gobierno — Caricaturas y dibujos animados.
LCC NC1455.M6.G348 2023 | DDC 741.5972—dc23

Coordinación de la Serie - Equipo de trabajo de Comunicación Pública de la Historia
Elisa Speckman, Mari Carmen Sánchez Uriarte
Ónix Acevedo Frómata y Pedro Marañón Hernández

Coordinación de la Colección Debates y Herramientas
Ónix Acevedo Frómata y Pedro Marañón Hernández

Cuidado de edición
Pedro Marañón Hernández

Corrección de textos
Hilda Leticia Domínguez Márquez
Pedro Marañón Hernández

Concepto gráfico de la Serie, diseño, formación y portada
Ónix Acevedo Frómata

Primera edición: 2023

D. R. © 2023, Universidad Nacional Autónoma de México
Instituto de Investigaciones Históricas
Circuito Mtro. Mario de la Cueva s/n, Ciudad Universitaria
Coyoacán, 04510. Ciudad de México

ISBN 978-607-30-8379-9

Imagen de portada: *El Ahuizote*, 7 de abril de 1876

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin la autorización escrita
del titular de los derechos patrimoniales

Impreso y hecho en México

CONTENIDO

9 PLANTEAMIENTOS INICIALES

I

11 LA CARICATURA, UNA [OBLIGADA] REFLEXIÓN

11 Preludio

15 Caricatura política. Una necesaria [y siempre individual] definición

21 Una deliberación insoslayable: las imágenes

25 De regreso a la imagen satírica

33 La violencia y/en la caricatura. Algunas consideraciones

II

38 UNA APUESTA METODOLÓGICA

39 En el origen: las fuentes

42 La ruta: una propuesta

45 Lo cuantitativo

50 Lo cualitativo

56 Este burro no rebuzna o de la caricatura como fuente

72 Algo más sobre los impresos

74 Brevísimos apuntes metodológicos para saldar algunas deudas

III

81 UNA PROPUESTA DE CLASIFICACIÓN

83 Caricatura inyectiva

87 Caricatura híbrida

92 Caricatura ambigua

100 Caricatura violenta

107 Caricatura intimidatoria

IV

- 113** EN LA PRÁCTICA. EL CLASISMO NO SE VE,
AUNQUE SE DIBUJE (CIUDAD DE MÉXICO, 1883-1896)
- 114** ¿Toma de conciencia o dedo flamígero?
- 118** Las clases populares y menesterosas irrumpen
en la caricatura
- 123** El clasismo no se nombra
- 126** De la realidad idealizada a la actitud desencantada
- 131** La “cuestión social” toma posición
- 141** Aspiraciones y miedos
- 149** No somos iguales
- 154** El papel del ayuntamiento
- 157** Miradas cruzadas
- 162** Los pobres tienen la culpa

- 164** PALABRAS FINALES

- 166** POSDATA

- 167** NOTAS

- 170** BIBLIOGRAFÍA

PLANTEAMIENTOS INICIALES

Se sienta, cruza las piernas, toma un sorbo a su café de la mañana, abre el periódico, pasa la mirada sobre la primera plana, se detiene en alguna noticia de su interés, comenta algo sobre ella... Una escena similar a ésta la hemos visto cientos de veces en fotografías, revistas, obras teatrales, telenovelas, series televisivas y, sobre todo, en películas. Lo que no hemos visto con tanta asiduidad es que pase la página, repita la operación, pero ahora su mirada se detenga en ¡una caricatura! Imaginemos, entonces, la secuencia: se sienta, toma un sorbo a su bebida de la mañana, abre el periódico o la tableta electrónica, atisba sobre la primera plana o la pantalla, pasa la página, su mirada se detiene en una caricatura, sonrío ligeramente, hay cierto rictus de amargura en la comisura de sus labios, un tanto para sí, expresa: “¡A este país se lo lleva el diablo!”.

Y es que es así, las caricaturas políticas casi siempre nos suelen hacer reír, pero nos obligan a confrontarnos con la realidad y, en el fondo, aquello sobre lo que opinan nos afecta porque está relacionado con los asuntos de la vida pública de la sociedad de la que formamos parte. Por lo regular, la sátira visual no es celebratoria, no se ocupa de los temas “lindos”, salvo excepciones, sino que atiende a esos asuntos tristes, lamentables, funestos, preocupantes.

Las caricaturas políticas se ocupan exactamente de eso: de los temas, las personas y los asuntos que son del interés de una comunidad en un tiempo y un espacio precisos. Al momento de su publicación constituyen una opinión crítica sobre aquello a lo que aluden, emitidas por un determinado grupo y dirigidas a específicos sectores sociales; pero si a mí y a usted, que lee estas líneas nos interesan las caricaturas es porque al paso del tiempo

se transforman en objetos y fuentes para la investigación histórica. Ahí radica su valor, en que nos permiten contar historias.

Cuando empecé a estudiar la caricatura política..., o quizá sería más acertado decir: cuando empecé a estudiar la historia a través de la caricatura política, o con base en ella, al inicio de la actual centuria, me enfrenté al hecho de que, al menos para el caso mexicano, prácticamente no había acercamientos desde esa perspectiva. Encontré muchos, no tantos, pero los había, estudios sobre las caricaturas como objetos, otros, sobre la historia de las caricaturas; muchos más trabajos en los que se usaban como simples ilustraciones; algunos en los que se reflexionaba en torno a ella en clave artística y varios otros, pero no hallé prácticamente ninguno que propusiera una reflexión teórica desde la disciplina de la historia. Tampoco encontré alguna sugerencia metodológica concreta para tratar con este tipo de documentos en una investigación ni propuestas que se valieran de la caricatura para recuperar, analizar, entender, interpretar y explicar un hecho o etapa histórica. Estaba frente a un reto y decidí afrontarlo.

De entonces hasta ahora, la caricatura política ha constituido fuente fundamental de un buen número de mis estudios y en ese discurrir he pensado sobre ella, he definido un método para trabajarla y he escrito historias en las que es la clave para contarlas. Las introducciones, así se llamen planteamientos iniciales, suelen alargarse y resultar aburridas para quien lee, por eso no me extenderé mucho más en estas líneas, porque lo que quiero contarles, lo que es mi interés compartir con ustedes, está expresado a lo largo de este libro en el que recupero opiniones, análisis, interpretaciones y reflexiones planteadas en los diferentes trabajos que sobre el tema he publicado o expuesto a partir de 2007 y hasta la fecha. Así que mejor les invito a leerlo.

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.

II UNA APUESTA METODOLÓGICA

Cuando nos enfrentamos a una caricatura, risas aparte, de lo primero que tenemos que tomar conciencia es: ¿qué es lo que vemos? Inmediatamente, trataremos de identificar ¿qué reconocemos? Y después debemos preguntarnos ¿qué nos dice lo que vemos? Pero como estudiosas y estudiosos de la imagen, tenemos que ir más allá y cuestionarnos sobre lo que vemos, lo que reconocemos y lo que consideramos que nos dice. Para comenzar, tenemos la obligación de situar el documento, esto es, de establecer lo más claramente posible ciertos datos que permitan ubicarlo. En primer término, es necesario precisar las coordenadas de tiempo y espacio. Generalmente, en el caso de caricaturas, solemos llegar a ellas a través de algún impreso o soporte visual particular, lo que facilita la tarea; aunque, según sea el tipo de estudio que se realice, quizá haya que rastrear los orígenes de la imagen más allá del impreso. En ocasiones se puede tratar de reproducciones o adecuaciones de una imagen publicada anteriormente, en el mismo lugar o en otro. También puede ser necesario ubicar paralelismos con obras de arte –pictóricas, literarias, teatrales, musicales– o de otros tipos de las cuales abreve. En caso de encontrarnos con una imagen satírica aislada nos ocuparemos de ubicar los ejes de espacio y de tiempo lo más exactamente posible; o al menos de establecer una aproximación. No siempre es factible hacerlo, pero hay que esforzarnos en lograrlo porque de ello depende, en buena medida, una adecuada lectura de la narrativa visual. Sin esos datos, nuestro análisis correrá riesgos mayores: una interpretación inadecuada de la imagen puede provocar una equivocada reflexión histórica.

Una vez que logramos precisar fecha y lugar en que fue generada, debemos identificar el tipo de soporte en el que la imagen

aparece; precisar también si la caricatura fue publicada o no. Asumiendo que lo más probable es que lo haya sido, nos daremos a la tarea de averiguar todo lo que podamos sobre el formato en el que apareció: cartel, hoja suelta, folleto, calendario, revista, libro, periódico... Para el siglo xx, habría que sumar al menos la historieta y la televisión, quizá el cine. Y en las últimas décadas de esa centuria, y particularmente en las que corren del XXI, las posibilidades se multiplican debido a los medios digitales y al surgimiento y la circulación de los memes, una forma renovada de la caricatura, en el sentido de la crítica con humor, pero muy diferente en varias de sus características. La primera y más importante es que los memes suelen ser anónimos y tratarse de composiciones que se valen de imágenes que circulan y de las que sus autoras y autores se apropian para burlarse de ciertos temas, situaciones o personajes.

Muchos de esos soportes incluyen la fecha y el lugar de producción, pero si no cuentan con ellos, como ya apuntamos, lo primero por hacer es tratar de establecer esas coordenadas. Ubicar al soporte implica también saber quién o quiénes participaron en su elaboración y con qué fin. En el caso de la caricatura, y de la caricatura política en particular, poder ubicar la autoría nos ayuda a su comprensión y a su lectura. Pero, aunque fundamental, es insuficiente. Necesitamos recabar todos los datos posibles en torno a la imagen, pues en la medida en que contemos con más información podremos efectuar un mejor análisis y, por ende, una más lograda interpretación.

EN EL ORIGEN: LAS FUENTES

Las fuentes para la investigación histórica son, en la actualidad, variadas y diversas: desde cartas y diarios personales, pasando por la correspondencia y documentación oficial de los diversos poderes y autoridades, hasta los impresos de todo tipo, las obras de arte y las artesanías, los monumentos, las edificaciones y aún la basura. Sería un despropósito pretender enumerarlas todas. Las fuentes y sus posibilidades de estudios son amplísimas.

En este universo rico y vasto de fuentes hay dos con las que yo he trabajado consistentemente durante las últimas dos dé-

cadás: la prensa y la caricatura decimonónicas, que pueden estar ligadas, pero no necesariamente, pues las caricaturas también circularon en otros tipos de impresos como los folletos y los calendarios, por mencionar algunos. Y, por supuesto, en el siglo XIX, sobre todo en las primeras seis décadas, la gran mayoría de los periódicos, por las limitaciones tecnológicas, no incluían imágenes. En la primera mitad del siglo apenas unos pocos impresos publicaron caricaturas. Durante la segunda mitad, el número creció significativamente y muchos también incorporaron otras imágenes, tales como grabados, litografías y, hacia finales del siglo, fotografías.

Existen dos perspectivas de estudio dominantes desde las cuales quien investiga se acerca a los periódicos: una es tenerlos como objeto de estudio, la otra es como fuente. ¿Para qué sirven los periódicos? Principalmente proveen información sobre una época, sus protagonistas, sus preocupaciones, los asuntos que interesaban en el momento. Pero, como en el caso de la prensa actual y de los noticieros radiales y televisivos—aunque muchas veces se nos olvida—, hay que tener en claro que los periódicos y los noticieros, de cualquier época y lugar, muestran una visión parcial y muchas veces sesgada de los hechos. La primera, la visión parcial, es comprensible por las limitaciones del propio medio, resultado de la imposibilidad de abarcarlo todo. La segunda, la del sesgo, en cambio, implica intencionalidad, esto es, se presentan los hechos de una cierta manera y se pueden omitir o privilegiar ciertos datos y, en casos extremos, hasta “inventar” contenidos.

Sucede con frecuencia que quienes estudian los periódicos se olvidan de hacer crítica de fuentes. Acuden al contenido de los impresos sin cuestionar su veracidad y sin pensar en sus filiaciones y en cómo esas filiaciones determinaban, y determinan, sus posicionamientos y, por tanto, sus contenidos. Hay que tener otra reserva cuando nos acercamos a los periódicos: no olvidar que la prensa es una protagonista interesada y que, por tanto, su contenido responde, las más de las veces, a esos intereses personales o grupales, o se atiene a una línea política, bien sea partidista u oficial. Ello, sin embargo, no cambia el hecho de que la prensa es un elemento fundamental del espacio

público; sólo nos obliga a desconfiar, a ser conscientes de los límites de la fuente.

Algo similar sucede con la caricatura. Quienes la observan no suelen advertir frente a qué tipo de documento están y confunden su contenido con información. La caricatura, como he señalado con anterioridad, no es la crónica de los hechos, ni un testimonio de ellos. Y el humor y las caricaturas, así como 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. Así, periódicos y caricaturas se imbrican en nuestra lectura del pasado y unidas constituyen una fuente privilegiada para acercarnos a las sociedades que las produjeron.

¿Qué nos pueden decir las caricaturas de la prensa periódica de las y los protagonistas, de los conjuntos sociales de un determinado momento? Nos permiten descubrir ideas compartidas –dominantes o minoritarias– respecto de las personas y sus comportamientos; valores –éticos, morales– y prejuicios. Dan idea de las celebraciones, las conmemoraciones –cívicas y religiosas–, las diversiones; la participación social en la política: reuniones, mítines, protestas; las afectaciones por fenómenos naturales y por los procesos de urbanización. Tratan los temas del momento, desde asuntos de la política cotidiana de un Estado o país hasta las relaciones y las confrontaciones entre naciones o mundiales; desde acuerdos de colaboración, visitas oficiales, hasta confrontaciones civiles y bélicas. Revelan los comportamientos de las personas involucradas; permiten ver usos y costumbres, modas, hábitos higiénicos, enfermedades, vicios, temores. Nos ayudan a entender cómo estaba organizada la sociedad, las visiones de grupos (de unos respecto de los otros); las cuestiones de clase, raza, género; los nacionalismos; los estereotipos; las condiciones sociales, económicas y culturales que prevalecían; posibilitan visibilizar los discursos elaborados desde la oficialidad y desde la oposición con respecto a las situaciones imperantes, y revelan también las aspiraciones colectivas. Como podemos darnos cuenta, las caricaturas, como fuentes, resultan un mirador privilegiado para acercarnos a

la sociedad y para comprender una época. Son herramientas invaluable para la historia.

LA RUTA: UNA PROPUESTA

No es un asunto sencillo el uso de la caricatura política como documento histórico y su estudio. Es cierto que, en el ámbito académico, desde hace varias décadas quedaron superadas las reticencias relacionadas con las fuentes iconográficas utilizadas como sustento de investigaciones históricas; sin embargo, su uso aún resulta conflictivo. Y es así no porque se cuestione su validez, sino porque no se cuenta con herramientas teóricas y metodológicas que tracen rutas para analizar, reflexionar e interpretar procesos históricos. Generalmente un escollo difícil de superar es el quedarse en la simple descripción de la imagen.

Ése es uno de los problemas más comunes en el caso de investigaciones que recurren a las caricaturas: la prevalencia de su uso como un elemento decorativo o de acompañamiento de la escritura. La dificultad principal que se enfrenta también en el caso de las imágenes satíricas es la carencia de un método para su análisis e interpretación. Intentaré en este apartado exponer mi propia ruta metodológica y explicar el esfuerzo crítico que implica y exige el uso de este tipo de fuentes.

Una fuente tan singular como lo es la caricatura política obliga a plantearse rutas específicas de investigación que permitan estudiarlas, interrogarlas y obtener de ellas respuestas. El camino no siempre es claro. No lo es porque estamos frente a un par de problemas que habremos de afrontar. El primero es el de establecer ¿qué tipo de fuentes son las caricaturas? Inmediatamente hemos de tratar de responder a ¿cómo estudiarlas? En tal sentido, ¿cómo habría que proceder para discriminar el material? ¿Cómo elegir el corpus documental? ¿Será preferible hacer la selección por temas o de manera aleatoria? ¿Y debemos incluir todas las que encontremos? ¿Cómo privilegiar y con qué base descartar el material? Para empezar a definir esas rutas conviene acercarse a los impresos y, a partir de ellos, delimitar con qué fuentes

trabajaremos. Es importante tener en claro que cada una de ellas requiere un tratamiento diferenciado.

En efecto, es fundamental precisar con qué tipo de formatos impresos realizaremos la investigación porque, aunque no lo pensemos de inicio, resulta que no es igual trabajar con publicaciones que tengan una periodicidad definida –diaria, semanal, bisemanal, mensual, etcétera–, que hacerlo con aquellas de carácter irregular. Entre estas últimas se cuentan aquellas que son conocidas como hojas volantes u hojas sueltas, así como los carteles, los bandos, los anuncios y los folletos, entre otras varias. Las características de las publicaciones nos obligan a utilizar metodologías diferentes para su estudio, pues no resulta fácil hacerlas converger en un mismo análisis. El problema radica en el hecho de que, a diferencia de los periódicos de publicación definida, los impresos irregulares suelen carecer de un programa político claro o aparecer en función de uno, pero sólo en coyunturas específicas. Otra precisión necesaria es la de establecer con qué tipo de caricaturas se trabajará, sean las de contenido político, social, costumbrista...

Una vez definidas las cuestiones anteriores, propongo trabajar las fuentes con criterios cualitativos y cuantitativos de manera paralela. Esto parece obvio, pero no siempre se hace así. Por el contrario, la mayoría de los trabajos que usan a las caricaturas, o imágenes en general, como fuentes, proceden a hacer su selección de forma discrecional, lo cual supone, de inicio, una mirada sesgada. El procedimiento cualitativo sirve para el análisis puntual de las imágenes seleccionadas y permite ir más a fondo en las interpretaciones. El procedimiento cuantitativo nos permite mirar el conjunto y poder establecer generalizaciones, patrones y regularidades; y lo contrario también, detectar las excepciones, las anomalías a partir de las cuales hacer inferencias y llegar a reflexiones que de otra forma resultarían imposibles. Sí, es cierto, las fuentes que se utilizan en términos cualitativos –dado que tenemos que acotar nuestro *corpus* documental– siempre implicarán una selección y ésta, a pesar del más riguroso criterio científico, será subjetiva, sumaria y parcial, así que la mirada será sesgada. Frente a ello, lo cuantitativo posibilitará observar conjuntos más amplios y

acceder a una comprensión más abarcadora porque, aunque será imposible llegar a ver el bosque completo, nos permitirá ver una buena parte de él que, de otra forma, si nos quedamos sólo con el método cualitativo, nos resultaría imposible. Insisto, es recomendable desarrollar nuestras pesquisas por medio del uso articulado de ambas metodologías: lo cualitativo y lo cuantitativo deberían de ser indisolubles.

Estudiar las sátiras visuales exige, asimismo, partir del trazado de un panorama general del acontecer periodístico, su situación y su desarrollo para entender sus dinámicas, con especial atención, claro está, en aquello relacionado con las publicaciones que incluyan caricaturas políticas. En esta misma línea, debemos penetrar en las relaciones que la prensa establece con el poder gubernamental, como vía para reflexionar en torno a las características y los significados que una imagen satírica tuvo, o pudo tener, en el contexto que la generó. Alcanzar esos objetivos obliga a efectuar un detallado análisis estadístico que permita observar el proceso de los cambios ocurridos en el escenario de la prensa, y entender las transformaciones en el marco de las estrategias de los gobiernos para lograr el control sobre el universo periodístico. Observar los ritmos de la prensa posibilita entrever los vaivenes de las luchas partidistas, el *tour de force* que caracteriza el periodo estudiado. Es preciso entender las caricaturas políticas en un contexto más amplio, el de la prensa en general, a fin de analizarlas de manera aguda y fina. En este sentido, atención especial merecen los marcos legales y coercitivos establecidos para regular y controlar al periodismo, y de cuya instrumentación se valieron los gobiernos. Es tarea imprescindible conocer y entender la forma en que operaron los procesos de censura y de represión para poder comprender y explicar los efectos que tuvieron sobre la prensa y sobre aquellas publicaciones que incluían caricaturas.

En cuanto al caso mexicano, existen diversos estudios, planteados desde variados enfoques disciplinares o generales, para distintas épocas y lugares o para todo el país, que resultaría imposible citar aquí, pero recomiendo el libro de Gabriel Torres Puga sobre la opinión pública y los varios artículos de Laurence

Coudart sobre libertad de imprenta. En mi caso, en mis estudios he procurado mostrar que prevaleció un denominador común a lo largo del tiempo en las relaciones establecidas entre el poder político y la prensa, que fue el de consolidar un marco de legalidad que posibilitara a las autoridades la regulación del oficio y el control en lo que tocaba a la difusión de la palabra escrita y de las imágenes que circulaban en las publicaciones, especialmente las capitalinas. El análisis que he desarrollado a lo largo del tiempo pone en evidencia la manera en que las alianzas, por un lado, y el contubernio, por el otro, entre los distintos poderes de gobierno –ejecutivo, legislativo y judicial– y los ámbitos de su ejercicio –municipal, estatal y nacional–, generaron las condiciones para lograr mayores y más efectivos mecanismos de control y represión de la prensa. Comprobamos, así, que en el poder legislativo se originaron y convalidaron las reformas constitucionales que posicionaron al poder judicial como un agente clave en la implementación y la consumación de la censura hábilmente orquestada por el poder ejecutivo.

LO CUANTITATIVO

En términos del proceso cuantitativo es necesario elaborar bases de datos para el periodo y el lugar de los que se ocupa nuestra investigación. Cada cual podrá hacerlo en el programa informático de su preferencia. A mí, por ejemplo, me ha funcionado bien Excel. En la base de datos se deberán incluir los aspectos que sean del interés de quien investiga en función de los objetivos de sus indagaciones. En efecto, es necesario construir bases de datos dependiendo de aquella información a la que nos interese acceder, pero como exigencia primordial este registro deberá permitirnos establecer algunos referentes básicos. Para el caso de nuestra investigación con caricaturas conviene relevar dos tipos de bases diferentes: una en la que se consignen las generalidades de todos los periódicos que contengan sátiras visuales que detectemos en el periodo en estudio; y, dos, también deberemos levantar una base específica por cada periódico para asentar en ella todo lo referente a las caricaturas que contenga. En el primer tipo de base debemos

anotar: título, subtítulo, lema o epígrafe, si tiene cabezal –conventría abrir una columna para describirlo–, la época, lugar de publicación, la fecha de inicio y término (de preferencia desagregando los datos: año, mes y día, usando una columna para cada uno).

Hago aquí una pausa para señalar dos cosas. Primero, aunque parece una obviedad, los títulos de los periódicos deben anotarse empezando por la primera palabra y no por el artículo: *Monitor Republicano*, *El* y no: *El Monitor Republicano*. Comenzar por el artículo nos impedirá hacer búsquedas y discriminar datos. Lo mismo aplica para los nombres propios, es necesario empezar por el apellido: Benítez, Justo. Segundo, los datos deben ir desagregados por columnas. No se trata de apilar mucha información en una casilla, sino de poner el mínimo necesario en cada una a fin de hacer búsquedas y cruzar información de manera óptima. Además, en esa primera base sería conveniente registrar: periodicidad o frecuencia, días de circulación, tipo (humor, religioso, electoral, etcétera), propósito (económico, militar, laboral, entre otros), y, de ser posible, establecer el sello del impreso, esto es, su filiación política, la causa que abanderaba, el grupo o partido que lo producía o al que representaba. Sin embargo, esto no siempre es sencillo, pues si bien algunos impresos consignan claramente su origen, las más de las veces descubrirlo es una tarea compleja, a la que sólo se puede acceder mediante el conocimiento a profundidad del contenido del periódico. En el caso de los periódicos de larga trayectoria hay que considerar que sus filiaciones, sus alianzas y sus posicionamientos políticos se modifican al paso del tiempo. No desesperemos, habrá datos que se obtendrán lentamente, que sólo podremos descubrir con el conocimiento más o menos a profundidad del impreso y no al primer contacto con el documento.

Conviene incluir referencias técnicas tales como el formato, las dimensiones, el tiraje, el número de páginas, el número de columnas por página. Como nuestro interés se centra en la caricatura es imprescindible asentar si las tenía y en qué cantidad, aunque también hay que señalar si incluía otras imágenes y de que tipo. Casi siempre resulta útil apuntar el precio, o los

precios, porque en el siglo XIX los había diferenciados: venta por número suelto o por mes, en la capital o en los estados; a veces también variaba el costo según se tratara del número más reciente o de uno atrasado. La información sobre quienes forman parte de su realización es necesaria, y útil, por ello hay que registrar: propietario/a, director/a, editor/a, redactor/a/es/as, responsable/s, administrador/a, colaboradores/as, caricaturistas y todas las figuras cuya información nos proporcione el propio periódico. En su caso, los datos de producción y ubicación también pueden ser provechosos: redacción o despacho, dirección de las oficinas, imprenta en que se edita, dirección de la imprenta y su responsable, sitios donde se expendía. Si es posible establecerlo, se pueden incluir columnas dedicadas a consignar las denuncias que haya recibido y contra qué integrantes, por un lado, así como los apoyos, subvenciones, patrocinios o formas de financiamiento, por otro.

Además, es necesario anotar el archivo en donde se encuentra el periódico y su clasificación e incorporar siempre algunas columnas para observaciones. En fin, que todo lo que aquí señalo son sólo sugerencias porque las bases de datos deben responder a las necesidades de quien investiga e incluir todo aquello –poco o mucho– que sea de interés para los fines del estudio en curso. Siempre es mejor tener datos de más que de menos, porque lo segundo muchas veces nos obliga a regresar una y otra vez a la fuente en búsqueda de información. Lo digo por experiencia, claro.

¿Para qué nos servirán esos datos? Bueno, para muchas cosas. Por ejemplo: saber la cantidad de publicaciones generadas en determinado periodo, el promedio de vida de los impresos, la frecuencia y los tirajes nos permitiría dibujar el escenario periodístico básico y ponerlo en perspectiva con el tamaño de la población, en general, y de la población alfabetada, en concreto, para evaluar su importancia. Si a ello sumamos los costos para el lector, podremos estimar las posibilidades de adquisición y con ello inferir a qué tipo de público iba dirigido y a cuál podía llegar en términos reales para tener, así, una idea de sus posibles ámbitos de impacto. En fin, no me detendré aquí en todas las posibilidades de análisis que una

base de datos nos ofrece, sólo me importa que quede claro su potencialidad.

Ahora bien, respecto al segundo tipo de base de datos, de la cual habremos de tener una por cada periódico con el que trabajemos, ella debe contener la fecha, el número que corresponde a esa fecha, la cantidad de caricaturas publicadas en ese número (que permitirá también saber el total de las generadas en el periodo) y las páginas en que aparecen (porque ello da una idea de su importancia). Por cada caricatura habrá que señalar los datos de autoría (convienen una columna para el seudónimo y otra para el nombre), el título de la imagen, la leyenda que la acompañe (si la tiene) y dedicar un espacio a su descripción completa. Hay que anotar los elementos que caractericen a cada una de las imágenes satíricas, ya que posteriormente toda esa información nos permitirá hacer una adecuada lectura, así como inferir e interpretar.

También debemos consignar el tema o los temas de que se ocupa, las personas que en ella se representan (si es posible reconocerlas o registrarlas señalando sus principales características), animales, vehículos, así como otras cuestiones: los escenarios que se dibujan (edificios: iglesias, oficinas de gobierno, casas de particulares, restaurantes, tiendas u otros; paisajes: bosques, selvas, ríos, etcétera; artefactos; símbolos; entre otros). Si se trata de un periódico electoral con caricaturas, hay que procurar incluir una columna para registrar el candidato o candidatos por cada cargo en competencia. En fin, las opciones son muchas, pero, reitero, la base de datos debe responder a las necesidades de la investigación y por tanto incluir todo aquello que abone a un mejor conocimiento. Conviene no olvidar registrar la cantidad de números que publicó y el tiempo que estuvo en circulación. Como en el caso de los impresos en general, no existe una base de datos única que sirva a todos los propósitos de investigación y cada cual deberá construir la suya.

En el caso del México decimonónico, y aún me atrevería a decir que en el de América Latina, un problema es que muchos periódicos se perdieron y resulta muy complejo tener un registro más o menos completo y confiable de ellos. En muchas ocasiones la única pista de su existencia es la mención que se

hace en otros periódicos de la época. Con esa problemática en cuenta, debemos concentrarnos en aquellos a los que tenemos acceso. Esto nos permitirá tener una idea bastante acabada del universo material con el que vamos a trabajar, pero, sobre todo, posibilitará conocer su importancia y significado en términos del espacio público. Sería deseable realizar una base de datos en que se consignaran los demás periódicos que circularon, para poder establecer las dimensiones del universo periodístico y, eventualmente, realizar ejercicios comparativos.

Para tener una idea más definida de cuál pudo ser en su momento la importancia o el impacto de una persona, de una situación o de un tema de la vida pública conviene establecer qué tanto se le aludía y qué tipo de tratamiento se le daba. Esto incluye hasta las figuras que por su cargo damos por relevantes; pero que detenten un puesto de primer nivel, pensemos en el presidente o la presidenta en turno, no implica que haya una correlación entre el cargo y el número de veces en que puede aparecer representado. Por ello, hay que observar con atención cómo se le muestra. Eso ayudará también a precisar la posición y la filiación del impreso.

Se puede recurrir a la selección aleatoria o discriminada, que es válida, sin duda, cuando se tiene que abarcar un periodo muy amplio, pero es necesario evitar la discrecionalidad de quien realiza la investigación. Porque no es lo mismo lo aleatorio, que responde a la elección de un método, que lo discrecional, que atiende sólo a la voluntad de quien decide o, en este caso, de quien investiga. Reitero, para que nuestros resultados sean confiables se debe contar con información precisa que permita configurar una idea lo más cercana posible a la realidad, por eso conviene saber cuántas caricaturas publicó un determinado título, ya sea durante el tiempo en que se editó o en el del periodo que estamos estudiando; es preciso reconocer y consignar los asuntos, los temas, las situaciones y los personajes que aparecen en ella. Claro, hay que anotar además otros elementos de que se ocuparon, establecer con qué frecuencia lo hicieron y en qué número o números aparecieron; todo ello permitirá establecer su importancia en función de su regularidad. Bases de datos como las que propongo permitirán

efectuar un análisis global, mucho más exhaustivo y complejo, del escenario público y del papel de las imágenes satíricas en relación con los juegos del poder político.

LO CUALITATIVO

En lo que toca al procedimiento cualitativo, un problema al que nos enfrentamos es el de poder responder ¿qué nos pueden revelar las caricaturas de las dinámicas de la vida política y de sus protagonistas, y de la sociedad que las produce, que no podamos extraer, o al menos no exactamente, de otras fuentes? La cotidianidad, el día a día de la época, el ritmo de las sociedades que sean objeto de nuestro estudio, eso es lo primero que posibilitan y ése es también uno de sus grandes valores. En efecto, al acercarnos a ellas descubrimos que una de sus características más relevantes es que se ocupaban de los asuntos que eran de interés de las personas en la coyuntura que experimentaban. Pese a ser parte de la experiencia inmediata, su lectura no era simple, pues exigía, para su comprensión, contar con el conocimiento respecto de protagonistas y situaciones; sin esa información el desciframiento era imposible. Pero también es ahí donde radica su valor: nos informa sobre los temas que preocupaban en su momento, los asuntos que captaban la atención y los y las protagonistas que participaban en ellos. Claro, lo hace desde la perspectiva de la opinión de quien dibuja y del grupo que representa, es cierto, pero eso también es parte de la información que nos proporcionan.

Así que cuando definamos, o intentemos definir, lo que es la caricatura política, debemos considerar que constituye un código específico que alude a referentes que resultan comunes a un determinado conjunto social en un tiempo y un espacio acotados y delimitados y que, por ello, lo que una imagen satírica dice a una determinada sociedad no lo significará para otra.

En el ámbito del procedimiento cualitativo, para que la caricatura adquiera sentido para la investigación histórica es imprescindible, en mi opinión, seguir cuatro pasos o etapas: describir, explicar, analizar e interpretar. Estas operaciones no se efectúan necesaria, y menos obligadamente, de mane-

ra sucesiva en un orden estricto, sino que, por el contrario, pueden entremezclarse o sobreponerse. Lo que es forzoso es la aplicación y la interacción de todas ellas en cada caricatura que estudiamos.

Describir y explicar, juntos, pero no revueltos

El primer paso de este proceso parece simple, se trata de describir lo que se ve, de lo que podría definirse como una lectura natural de la imagen, pero la tarea no es tan sencilla, pues implica reconocer el tema y a los personajes que se representan, así como los signos y los símbolos de que se vale.

Logrado el reconocimiento básico podemos avanzar para explicar lo que vemos en la imagen satírica, pero para ello es imprescindible penetrar en el significado de época, recuperar la vigencia comunicativa perdida en el tiempo: identificar los códigos y las referencias –literarias, culturales, históricas– que fueron comunes a quienes compartieron un tiempo y un espacio determinado y, sobre todo, obliga a conocer y comprender el contexto en que se generó. Esta tarea supone, también, tratar de identificar el marco y las circunstancias –políticas, ideológicas, sociales, económicas– en que la imagen apareció, saber quién la creó y con qué finalidad, develar las expectativas de su producción. En esta segunda fase inicia el desciframiento del mensaje que se continúa y complementa en la tercera, la del análisis.

Pero antes de entrar en el análisis y la interpretación, son necesarias algunas puntualizaciones sobre las dos primeras fases del proceso. Describir y explicar constituyen una labor compleja, pues exigen un acercamiento a profundidad a la época y al momento estudiados, y suelen demandar de quien investiga una gran inversión de tiempo. En el caso del tema, por ejemplo, no basta con saber la coyuntura en general a la que refiere, es necesario sumergirse en los sucesos cotidianos. Recordemos que las caricaturas atienden a los hechos del momento y son éstos los que determinan sus contenidos.

El reconocimiento de las personas representadas es, sin duda, uno de los retos más importantes, pues si se deja de lado

a las figuras más conocidas –quienes ocupan los máximos cargos gubernamentales– de muchas otras conocemos sólo sus nombres, pero no su aspecto físico, o no suficientemente. Además, están las y los protagonistas de quienes poco se dice en la literatura histórica, a pesar de haber tenido un papel relevante en un determinado momento, lo cual amerita que se les represente en algunas –o en muchas– caricaturas. Y están las actrices y los actores de reparto, a quienes puede ser que ni siquiera se les mencione en los libros de historia y cuyo reconocimiento implica una ardua labor. Al escribir esto pienso en buena parte de quienes ocuparon y ocupan cargos de representación, esto es, quienes contribuyen a sostener una trama: integrantes de las cámaras, de los ayuntamientos, de los juzgados. Están, luego, quienes desempeñan un papel secundario pues ocupaban cargos menores en las burocracias administrativas; están también quienes encabezaban algunas actividades públicas al frente de clubes, asociaciones u otras instancias de organización, o formaban parte de ellas y que, en general, aparecen sólo brevemente en escena y tienen pocos diálogos, pero cuyas actuaciones cobran, por un instante, una relevancia que los lleva a proscenio y, con ello, a la caricatura.

Además de la dificultad que ya he anotado para identificar a quien representan los trazos, el mismo reto encontramos para seguir las distintas representaciones de una sola persona, pues hay que estar conscientes de que el aspecto físico cambia, se modifica en el tiempo y que la caricatura la muestra con la apariencia que tenía en el momento del evento. A través al análisis de las sátiras visuales es posible seguir –dependiendo del arco temporal del estudio– el curso de las transformaciones fisonómicas de las y los protagonistas, de las situaciones y los escenarios presentados en las caricaturas. Me permito insistir en algo que, a simple vista, parecería una paradoja: que la cualidad de la inmediatez y el gesto efímero que definen a la caricatura son, justamente, características que vuelven tan difícil su lectura para la labor histórica y son, al mismo tiempo, lo etéreo y lo fugaz lo que la convierte en una fuente de estudio para la historia. Algo más hay que decir sobre la identificación de las personas representadas: la labor de reconocimiento se ve difi-

cultada por las convenciones de época o lo que solemos denominar como *modas* –las formas de vestir, de afeitarse la cabeza, el bigote y la barba, de llevar el peinado, y hasta la gestualidad. Esto implica que, a pesar del esfuerzo de quien realiza la caricatura por diferenciarlas, a quienes investigamos, con la distancia temporal que nos separa del momento en que fueron realizadas, nos resulta a veces muy complejo poder establecer de quién se trata. Para lograr el reconocimiento se vuelven fundamentales las pistas escritas con las que el o la caricaturista le habla a su público lector; a ellas hay que prestar mucha atención. Así pues, describir y explicar una sátira visual nos obliga a ir más allá de la imagen para develar la imagen y, en esta labor, el conocimiento de la época es fundamental. Para ello resulta imprescindible apoyarnos en la historiografía, en los documentos y la prensa del periodo.

Analizar e interpretar, imposibles de disociar

Como la descripción y la explicación, el análisis y la interpretación son indisolubles. El análisis se centra en la desagregación de las partes como recurso ineludible para la comprensión del todo, del conjunto. Es fundamental el reconocimiento de cada uno de los elementos que componen la imagen por separado, y del significado que poseen de forma individual para que, al reagruparlos, al reunirlos podamos acceder al sentido global que el mensaje entraña. Aclaro que no estoy invocando la aplicación del psicoanálisis, ni de la psichistoria, porque considero que las intenciones de una caricatura son siempre conscientes; pueden ser más o menos abiertas o veladas, pueden estar disfrazadas o presentadas a conveniencia, pero difícilmente podrían ser producto de algo que se desconoce. Si así fuera, la caricatura carecería de sentido pues es la intención que persigue lo que le da forma y valor, lo que le permite generar y transmitir un mensaje, actuar en el espacio público. Estoy convencida de que no pueden descubrirse intenciones ocultas –inconscientes– en o detrás de una caricatura.

Una caricatura puede dar cuenta de pistas que quien la creó o quienes la generaron no se propusieron evidenciar pero que

en la investigación podemos desentrañar, pero no porque se trate de intenciones ocultas al momento de su realización, sino porque muestran la cultura de la época de la que forman parte. Así, por ejemplo, en el capítulo cuarto mostraré la manera en que los prejuicios sociales se hacen evidentes en la sátira visual a pesar de que ello no era el objetivo cuando fueron dibujadas. Cabe advertir que nos lo dicen con perspectiva histórica. De lo que se trata, pues, es de desentrañar, de adentrarse en lo profundo del contenido, de sumar a lo que es evidente aquello que exige una averiguación más fina para conocer lo que subyace –lo que está ligado siempre al contexto que genera la imagen– y penetrar su sentido. Esto supone, por ejemplo, entender si la colocación de una determinada persona junto a un cierto símbolo es una forma de signar la unidad entre ambos o una forma de ironizar, de evidenciar la carencia.

El ejercicio de exponer las propiedades que caracterizan una representación y las funciones que aquellas cumplen, fundamenta las posibilidades de desentrañar los signos y los símbolos –emblemas– que utilizaron quienes realizaron las imágenes satíricas para poder acceder al desciframiento total del mensaje. En este tipo de análisis, para mí fueron fundamentales lecturas de las obras de autores como Maurice Agulhon, Georges Balandier, Bronislaw Baczko y Jean Starobinski. El ejercicio semiótico es, pues, irrenunciable e imprescindible. Se requiere reconocerlos e identificar su significado; esto es, el sentido con el que se están usando, con quién o a qué se están vinculando; valorar las asociaciones y las disociaciones de personas-situaciones-símbolos para decodificarlas y resignificarlas.

Las caricaturas decimonónicas mexicanas, tanto las ligadas al oficialismo como las generadas desde las filas críticas u opositoristas, se valieron del inventario de signos y emblemas acuñados por el poder político, y también de repertorios producto de otras culturas –universalizados por su uso–, o procedentes de tradiciones propias y ajenas. Y, además, en algunos casos, las imágenes satíricas concibieron sus muy particulares símbolos. Pienso, por ejemplo, en “La matona”, la espada que acompañaba a Porfirio Díaz y que los caricaturistas de *El Hijo del Ahuizote* representaron una y otra vez a lo largo de los años

y que terminó por encarnar al propio presidente. Sin duda, para sus lectores se transformó en un símbolo que no requería mayor explicación.

Para el caso de los signos de carácter universal o pertenecientes a otras tradiciones o culturas sirven los diccionarios de símbolos, por supuesto. Para los nacionales, el rastreo exige además la búsqueda en libros de historia y de otras materias que se ocupen de la época que estudiamos. Por último, para los símbolos creados en las propias caricaturas, es requisito volver a las fuentes del periodo. Ahora bien, las definiciones de diccionarios nos ayudan a identificar posibles significados, pero no se deben ni pueden aplicar de manera automática ni completa. La interpretación depende de nuestra capacidad de discriminar sentidos y comprender contextos, y eso sólo nos lo proporciona el conocimiento de lo que estudiamos y una actitud crítica.

En el análisis, la función primordial es la de ser capaces de deconstruir y reconstruir el sentido o los sentidos de la sátira visual y comprender las intenciones –las evidentes y las sutiles– de quienes las generan y para quienes las generan. Para poder analizar la caricatura es necesario realizar una operación doble: reconocer y sacudirse los prejuicios –historiográficos y culturales– de la época en que se creó la imagen y los de la nuestra. Y también es imprescindible entender que lo que muestra la imagen satírica no es la realidad, sino una representación de la realidad y, en ocasiones, constituye en sí misma una realidad alterna. En cualquiera de estos casos es necesario verificar antes de confiar. Por último, pero no menos importante, hay que lograr disociar la escritura de la imagen, separar la una de la otra para luego reunir las y resignificarlas. Hay que entender los condicionamientos mutuos que prevalecen entre estos dos elementos constitutivos de la caricatura. Entender también la forma en que opera cada uno de ellos, pues mientras la palabra apela al intelecto, la imagen lo hace a los sentidos y a las emociones.

La última fase de este proceso es el de la interpretación, que implica la comprensión del mensaje satírico en términos de época y traducido en sentido historiográfico, que debe servir-

nos para explicar el momento del pasado en estudio y no para justificar un discurso previamente elaborado. En esta etapa es muy importante ser capaces de reconocer ciertas referencias de las que se valen las caricaturas cuando toman como modelos obras pictóricas o literarias, estudios históricos o filosóficos, porque ello condiciona y direcciona el sentido de la lectura que hagamos de la imagen y del mensaje. El referente implica determinados significados que estamos en obligación de identificar para una comprensión cabal. Pienso, por ejemplo, en la caricatura “La aurora de la libertad”, publicada por *El Ahuizote* el 1 de diciembre de 1876, que toma como prototipo la pintura francesa “La libertad conduciendo al pueblo”, de Eugène Delacroix (1830). O la de “Entre la espada y la pared. Cuadro sinóptico de los progresos humanos en tiempos de Tuxtepec”, del 8 de marzo de 1891, que apareció en *El Hijo del Ahuizote*, claramente inspirada en la obra de Jean-Antoine Condorcet, *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain* (1794). Y, algo más: hay que tener cuidado de no sobreinterpretar, de no asignar a la imagen satírica alcances y pretensiones de las que carecía. Éste es un riesgo constante que debemos tener presente.

ESTE BURRO NO REBUZNA O DE LA CARICATURA COMO FUENTE

Si es una caricatura, hemos de reirnos. Si es una caricatura, hemos de comprenderla. Porque, sinceramente, ¿quién no entiende una imagen satírico humorística? Vamos, pongamos a prueba esta común convicción. Observemos con detenimiento el dibujo de la figura 1, prestando atención tanto al conjunto como a los detalles.

¿Somos capaces de entenderla? ¿Qué podemos reconocer? ¿Captamos su mensaje y sentido? En realidad, la mayoría de quienes la miramos lo que podríamos decir es que se trata de una imagen en la que aparecen dos hombres con las cabezas ligeramente inclinadas hacia atrás, que soplan hacia la estatua inconclusa de un asno que está asentada sobre un banco de madera, colocada de frente a ellos y cuya altura los sobrepasa. Podremos describir a detalle la forma en que van vestidos y los utensilios que portan, así como dar cuenta de las actitudes



Figura 1. Caricatura modificada y sin identificar con propósitos del análisis que desarrollamos

corporales y las expresiones faciales de cada uno de ellos y de la estatua. Podremos indicar la presencia de un hacha que lleva en la mano izquierda uno de los personajes y preguntarnos si es el escultor o con esa herramienta va a destruirla. Dado que éste viste con ropas de trabajo, mandil incluido, y el otro va de traje y se lleva las manos a las solapas en actitud de predominio y superioridad, es viable preguntarnos cuál es la relación que

existe entre ellos. ¿Se trata de un comprador y el artista, o de un empleado y su jefe? Me parece que poco más podemos decir porque no sabemos si se trata de una imagen que fue publicada o no. Si lo fue, en qué época, qué lugar, qué medio, quién la firma. Si no lo fue, entonces debemos inquirir de dónde se obtuvo y/o extrajo, con qué fin se creó y qué suerte corrió, de quién es la autoría. Ah, y ¿por qué soplan? Esto es, tenemos más dudas que certezas y nuestra comprensión es parcial. Dificilmente nos resulta graciosa, menos aún divertida. Es casi seguro que no nos arrancará una carcajada, ni siquiera una sonrisa. ¿Por qué? Sencillo: nos falta información, nos falta contexto.

Volvamos a mirar la imagen (figura 2). ¡Uf!, claro, no podíamos entenderla porque le faltaban los textos. Así que, con esta nueva información, fijémonos otra vez: ¿qué vemos ahora? ¿Qué nos dice lo que vemos? ¿Qué podemos reconocer o identificar? ¿Se entiende la caricatura, su mensaje y sentido? Pero, especialmente, preguntémosnos, ¿es una fuente útil para la investigación?

Es cierto, la imagen va acompañada de algunos textos que nos permiten acceder a una mayor información y, por tanto, entender un poco más. Ahora sabemos que fue publicada en alguna parte, como lo sugiere la leyenda inscrita en la parte superior izquierda, por fuera del recuadro: “Tº 2º”. Se trata del tomo segundo, pero seguimos sin saber de qué: ¿periódico, revista, libro? Al menos ya sabemos que fue publicada. También podemos decir que lo fue en algún sitio en el que se habla español, lo cual circunscribe las posibilidades del lugar de origen, pero éstas son amplísimas: toda América Latina y España, al menos, porque cabe la posibilidad de que pudiera aparecer en una publicación hecha en español para o por una cierta comunidad en un país en el que se hablara otra lengua: una dificultad que no podemos resolver aún. No obstante, hay dos inscripciones más que quizá nos permitan tener una idea más acabada sobre este documento. En el borde del asiento del banco de madera sobre el que descansa la estatua del asno leemos: “11º Congreso”. Tenemos más pistas, el asno refiere a una reunión, y hay, como es evidente, un claro señalamiento despectivo respecto de ella. Sin embargo, de nuevo, no sabemos de qué tipo:

Nº 2º



·Y lo hicieron a su imagen y semejanza.

Figura 2. Caricatura original, pero sin identificar para los propósitos del análisis que desarrollamos

¿académica, científica, política, religiosa? Igualmente ignoramos quién la convoca, ni dónde se realiza, ni con qué finalidad...

No desesperemos, aún nos falta una inscripción y algunos análisis. Como lo deja ver la composición, existe una relación directa entre los dos personajes y el congreso aludido, que se constata con el texto que a manera de título aparece en la parte inferior central por afuera del recuadro: “Y lo hicieron a su imagen y semejanza”. Bien, pues ya sabemos que entre los personajes representados y el congreso aludido priva una relación estrecha. Asimismo, podemos inferir que quien creó la imagen y quién o quiénes la patrocinaron manifiestan un patente desprecio por los creadores y por la reunión misma. Sin embargo, la caricatura no tiene firma, así que no sabemos quién la realizó; tampoco sabemos en dónde fue publicada, ni quién o quiénes la financiaron, menos aún con qué objetivo lo hicieron. Lo cierto es que seguimos teniendo más preguntas que respuestas; que nuestra comprensión continua siendo parcial e insuficiente. ¿Qué nos falta para que seamos capaces de comprender el mensaje en su totalidad? Lo mismo que antes, contexto e información. Además, tenemos que reconocer que este documento, con los datos que hemos podido extraerle, nos sirve de poco; ni siquiera podemos considerarla, no todavía, una fuente para nuestra investigación.

Lo primero que se requiere para comprender una caricatura es ser capaces de responder a las preguntas básicas y fundamentales: quién, qué, cómo, dónde, cuándo, por qué y para qué, y algunas otras o variantes y matices de las anteriores: ¿Cuándo se publicó? ¿Dónde ocurre aquello que se plasma en la caricatura? En términos geográficos, ¿dónde se publicó la imagen, en qué lugar o región de qué estado o provincia de qué país? ¿Y en cuáles zonas –locales, nacionales o internacionales– circuló? ¿Qué impacto y repercusión tuvo, si la tuvo? Imprescindible es saber qué tipo de soporte se utilizó; en qué medio se imprimió o publicó y circuló. Las posibilidades de formato están ligadas, por supuesto, a la época en que se dio a conocer y que puede ser desde algún impreso irregular o periódico hasta la televisión o el cine y los medios digitales. Así que tendríamos que saber a través de cuál o cuáles medios se difundió.

Prosiguiendo con nuestras pesquisas debemos establecer la fecha de publicación (día, mes, año) o de creación, o reproducción, según sea el caso. Es necesario identificar la autoría de la obra y tener mayores datos sobre el tipo de medio, desde el título hasta quiénes intervienen en su elaboración y, de ser posible, quién o quiénes lo financian. Igualmente habría que intentar establecer la finalidad de esa publicación y, por tanto, a qué causa sirve, qué se pretende, cuál es la filiación del medio y del grupo o los grupos que están detrás. Si se ha logrado recopilar toda esa información, aún nos quedará trabajo por hacer. ¿Qué otros elementos son fundamentales para la comprensión de una imagen satírica? Es obligado precisar a qué suceso o situación alude o refiere (obviamente, cuándo ocurrió) y qué protagonistas intervienen, ya sea de manera explícita o implícita: sea que estén presentes en la imagen o que se les aluda mediante algún indicio.

Volvamos a mirar la caricatura. Quienes habitan en México y cuentan con una cierta formación es probable que puedan reconocer al menos a uno de los personajes: el joven Porfirio Díaz, quien viste de traje. Si pudimos reconocerlo, entonces contamos ya con un par de pistas más concretas, el país y la época. La caricatura fue publicada en México y, dado que se le dibuja joven, podemos especular que debe ser de alrededor de la década de 1870, o un poco anterior o posterior. Si se trata de México por aquellos años, podemos inferir también que, muy probablemente, se haya publicado en la ciudad de México, que era la entidad que contaba con los mayores recursos tecnológicos para la elaboración de impresos que incluyeran caricaturas. El joven Díaz va vestido de traje formal, con lo que se busca remarcar su carácter civil y, por ende, su vínculo con el mundo de la política, tomando así distancia de su ascendencia y trayectoria militar. Si nuestras inferencias son correctas entonces la referencia al “11º Congreso” muy probablemente sea una alusión al poder legislativo, al Congreso de la Unión. Entonces lo que tenemos que hacer es identificar en qué año tuvo verificación la decimoprimer legislatura, lo que ocurrió de septiembre de 1882 a septiembre de 1884. Hemos logrado acotar el lugar y el periodo. Ciertamente, podría suceder que, aunque aludiera

a la legislatura que tuvo lugar en esos años, la imagen se hubiera facturado poco después, pero es poco probable. Recordemos que una de las características fundamentales de la caricatura es la de la inmediatez: la caricatura refiere a aquello que está ocurriendo. También, dados los posibles años de creación casi podemos asegurar que se publicó en un periódico, que era el medio al que la caricatura estaba más asociado y también el más común. Podría haberse incluido en una hoja suelta, un calendario, un folleto o un libro, pero la referencia al tomo dos despeja, en buena medida, las dudas.

Aunque comprendemos y aceptamos el argumento de la inmediatez, una idea se ha quedado rondando en nuestras cabezas: ¿qué tal que alude a esa legislatura que tuvo lugar en esos años, pero se hizo mucho después? Aceptemos la posibilidad; ello nos supone más dificultades que sólo resolveremos en la medida en que accedamos a más información. Lo primero que podemos conjeturar es que algún asunto relacionado con esa legislatura y esos personajes cobró importancia posteriormente y será necesario entonces establecer de qué cuestión se trata, cuándo recuperó preeminencia y por qué se responsabiliza a Díaz y su acompañante. Tendremos que estudiar y tender puentes entre esos dos momentos del pasado. Esto es, la caricatura nos obligaría a indagar la forma en que se conectan y sus porqués. Y por esa ruta habríamos de seguir, pero, lo cierto es que, aunque es plausible, en realidad resulta poco probable que se trate de un asunto antiguo que recupera centralidad, ¿por qué? Por la apariencia con que se caracteriza a los personajes. Si fuera un tema del pasado que se instala en el debate del presente, se denunciaría la influencia de los personajes, pero, casi puedo asegurar, se les representaría con la edad del momento en que el escándalo tiene verificativo, porque es imprescindible que quienes lean puedan reconocer a los aludidos.

Dejemos las digresiones y regresemos al punto del desdramatización que venimos desarrollando. Tenemos ahora una importante cantidad de información y podemos comprender un poco más de lo que vemos. A pesar de ello, ni ha provocado nuestra risa ni la hemos logrado comprender del todo, ¿por qué? Porque nos sigue haciendo falta información. ¿Quién es

el otro personaje? De tratarse de la XI Legislatura, ¿por qué se le dibuja como un asno? Y, ¿cuál es la relación de Díaz y el otro personaje con los legisladores? Bien, para identificar a la segunda figura tenemos dos o tres posibilidades. La primera sería buscar en el propio impreso en el que se publicó la caricatura. Es necesario revisar todo el número para ver si hay alguna alusión a la imagen o al hecho que representa que nos permita establecer algo más al respecto. Si ahí no encontramos nada, podemos buscar en las caricaturas de otros números, anteriores o posteriores, del mismo periódico, para ver si fue representado en otras ocasiones y si al hacerlo nos dan pistas de su identidad. Claro, esto siempre que sepamos exactamente el periódico y la fecha de publicación. Demos por sentado que lo sabemos y hacemos las búsquedas, pero resultan infructuosas. Podemos, entonces, recurrir a revisar otros periódicos publicados en la misma fecha para ver si hay imágenes –en el caso de los que incluyan caricaturas u otros formatos gráficos– o noticias sobre lo ahí representado. Si no encontramos nada, debemos ampliar la búsqueda, digamos, al menos, una semana hacia adelante y hacia atrás.

Si todos nuestros esfuerzos han sido infructuosos, podemos recurrir a ediciones de libros de época o posteriores que incluyan fotografías, a pinturas, a tarjetas de presentación o algunas otras imágenes de personalidades de aquellos años que nos permitan su identificación. También conviene, en paralelo, leer un poco sobre la historia de ese periodo que pueda darnos pistas sobre los vínculos, las asociaciones, las enemistades y demás datos sobre Porfirio Díaz y los círculos en los que se movía y las actividades que realizaba. En fin, con vendría saber cuál era el papel del militar en la vida pública en ese momento, ¿era el presidente? Al buscar, descubriremos que no, que su periodo como mandatario había terminado en 1880 y que el presidente en funciones era el también general Manuel González. ¿Podría tratarse de él? Quizá. Pero, entonces, ¿por qué lo representan con esa vestimenta y en ese franco papel secundario? Y, de nuevo se abren varias rutas de indagación que nos permiten identificar al personaje. Podemos ir a buscar un retrato y listo, aunque no siempre es tan sencillo, porque

el retrato tiene que coincidir más o menos con la apariencia de los años en que fue publicada la caricatura. Y es que –no olvidemos– el aspecto físico va cambiando con la edad, en ocasiones poco, pero en otras, mucho, y no siempre resulta fácil identificar a las personas.

También hay que tener presente que, aun cuando coincidan las épocas de la foto y de la caricatura, debemos proceder con cautela y tener claro que las convenciones fotográficas de la época hacen que, en ocasiones, muchas de las personas representadas se parezcan, lo que dificulta nuestra labor. Digamos que corroboramos la semejanza; tenemos ya la seguridad que se trata de él, pero, entonces dudamos, porque caemos en la cuenta de que, para esos años, González carecía de un brazo y, por el ángulo de la representación, no podemos saber si el personaje tiene o no el brazo derecho. Pero, también, con un poco más de intuición, quizá antes de llegar al retrato, habríamos notado que el personaje de la caricatura lleva el hacha en la mano izquierda, lo que resulta poco común. Una deducción rápida nos haría suponer que es zurdo, aunque entonces debemos recordar que en la época eso de ser zurdo no era usual. Es más, en realidad se solía ocultar porque preveían muchos prejuicios en torno a esa condición. En fin, que ahora que hemos visto el retrato y, con ello, establecido el parecido, el hecho de que lleve el hacha en la mano izquierda nos sirve para constatar que se trata del presidente González, quien, justo porque carece del brazo derecho se ve obligado a valerse del izquierdo.

Tenemos ya todos los datos: los personajes dibujados son el expresidente Díaz y el presidente González, máximos representantes del poder ejecutivo, a quienes se muestra en vinculación con el poder legislativo, al que se caracteriza como un asno. La asociación de los diputados con la estulticia quizá haya logrado dibujar una ligera sonrisa en nuestros labios, pero no nos hemos reído, no francamente, ¿por qué? Porque, además de la información, otro aspecto fundamental e imprescindible para hacer inteligible una caricatura es la exigencia de un lenguaje común y de códigos compartidos. Además, lo cierto es que, aunque hemos logrado comprender que lo que denuncia la caricatura son los contubernios entre poderes, aún no sabe-

mos exactamente a qué en concreto está aludiendo. Sin embargo, tomamos conciencia de que esa imagen a partir de la cual hemos obtenido toda esa información nos está hablando de un asunto que era importante para la vida pública del momento. Podemos darnos cuenta de que las imágenes satírico-burlescas sí son o pueden ser una fuente para la investigación histórica, pero que su comprensión exige un proceso de lectura, una paciente labor hermenéutica.

Bien, hemos mostrado cómo, partiendo de la casi total ignorancia, las investigaciones en torno a una imagen nos posibilitan el conocimiento y, con ello, nos dotan de la capacidad de desciframiento. Pero volvamos unos pasos atrás en el proceso de búsqueda, hallazgo y posterior exégesis de una imagen para explorar otra ruta de acción –que suele ser más frecuente– para este mismo proceso. Partamos del hecho de que quien investiga encontró la imagen en un periódico. Eso, de entrada, nos proporciona varias pistas. En este caso, la imagen proviene del impreso satírico llamado *El Rasca-Tripas*, lo que también permite saber que se publicó en la capital de la república, pues el lugar geográfico solía estar consignado, salvo raras excepciones. La publicación nos proporciona, igualmente, el día, el mes y el año en que apareció: 24 de septiembre de 1882. Por la información que el impreso ofrece, sabemos que tenía una circulación semanal, que su editor era Luis Arteaga Barrera, que por los artículos “sin firma” aparecía como responsable José N. Águila, lo que sugiere una autoría diferente, o varias autorías, para aquellos firmados con seudónimo; que incluía en cada número una “pieza de música” de la que estaban a cargo J. Meneses y J. Austri. El periódico no lo expresa en sus “condiciones” pero al revisarlo podemos notar que algunas caricaturas aparecen firmadas y otras no, y que las que la llevan van rubricadas por Gaitán. Aunque la caricatura de la que nos ocupamos en este caso no lleva autor, podemos inferir, después de hacer las revisiones correspondientes de varios números y de prestar atención al estilo que priva en los dibujos, que, muy probablemente, se trate del mismo creador. Por tanto, podemos atribuirle a ese Gaitán del que, por cierto, y como de la mayoría de los nombres consignados, sabemos muy poco, aunque es su momento será

necesario averiguar todo lo que podamos sobre ellos. Pero, por ahora concentrémonos sólo en el contenido de la imagen.

En este punto contamos ya con bastante información, pues encontramos la caricatura en un periódico en concreto y, si bien su contenido nos resultaba casi incomprensible al principio, seguimos las rutas de investigación que hemos planteado y ahora contamos ya con datos esenciales que nos permiten saber:

Lugar: ciudad de México

Medio: *El Rasca-Tripas*, periódico impreso

Fecha: 24 de septiembre de 1882

Autor: probablemente Gaitán

Personajes involucrados:

Explícitamente, Porfirio Díaz y Manuel González

Implícitamente, los integrantes de la XI Legislatura de la Cámara de Diputados

Cómo se les representa: a los dos primeros con su aspecto natural, al poder legislativo con la escultura inconclusa de un asno

Aun con toda esta información precisa, seguimos sin comprender del todo su sentido porque no somos capaces de responder aún a qué suceso o situación alude o refiere. Tampoco sabemos la filiación del medio. ¿Para qué nos sirven el contexto y la información? Para comprender en totalidad el mensaje, el sentido y poder interpretar. En efecto, hasta ahora hemos podido responder al *dónde*: en el periódico *El Rasca-Tripas* publicado en la ciudad de México; al *cuándo*: el 24 de septiembre de 1882; al *cómo*: a través de la representación en una imagen satírico-burlesca; al *quién*: los editores del impreso y el caricaturista Gaitán que representan a Manuel González, a Porfirio Díaz y aluden a los diputados de la XI Legislatura; al *qué*: critican las relaciones de influencia de un poder político sobre otro; en este caso, del ejecutivo sobre el legislativo. Aunque vamos por el camino correcto, lo cierto es que aún no estamos en condiciones de responder ni al *por qué* ni al *para qué*, por lo que

todavía no podemos profundizar en el análisis y menos aún hacer una interpretación.

Lo que sigue es empaparse a través de la consulta del propio periódico en el que apareció la caricatura, así como en otras publicaciones periódicas de la época y de la lectura de la historiografía acerca de lo que pasaba en ese mes de ese año. Descubriremos que, en ese mes de septiembre, entró en funciones la legislatura a la que alude la caricatura.

El artículo de la primera plana de *El Rasca-Tripas* del 24 de septiembre de 1882, fecha de publicación de la caricatura, se titulaba “Al Presidente de la República” y aludía al mensaje pronunciado por Manuel González ante la Cámara y sobre el cual le reclamaba que no incluyera alguna disposición para prohibir los garitos de la ciudad. Abiertamente le decía que “la tolerancia del juego es el más negro lunar de tu administración”. Pintaba en esas columnas la dramática situación que vivían muchas familias como consecuencia del juego. Y ahí, en esas líneas, casi como al pasar, escribía: “Haz por un momento esta reflexión: ciertos compadrazgos me desprestigian”.

En el tema del juego se mezclaban varios asuntos, además de las casas destinadas a ello: el del alcohol y el agio. ¿La caricatura quiere decir, entonces, que culpa a Porfirio Díaz de tener interés en el negocio del juego y estar ambos en contubernio? No necesariamente. En el artículo se mencionan dos nombres: Díez Gutiérrez y al Dr. Fernández. ¿Quiénes son? Bien, no voy a repetir los pasos y las rutas de investigación, sólo diré que tendremos que hacer las averiguaciones correspondientes para, finalmente, identificarlos. En el caso de Díez Gutiérrez podría tratarse de alguno de los hermanos originarios de San Luis Potosí, Pedro o Carlos, pero, en este caso, se trata, sin duda, del segundo, Carlos Díez Gutiérrez, quien era secretario de Gobernación en la administración de González. El otro debe ser Ramón Fernández, médico de profesión y, en aquel momento, gobernador del Distrito Federal, ambos relacionados con las autorizaciones relativas a los juegos de azar.

¿Y, entonces, qué vínculo guardan ese artículo y la caricatura? No necesariamente tienen que estar relacionados, pueden estarlo, pero no es condición *sine qua non*. Conforman

parte de un periódico, pero pueden estar ligados o tener vidas totalmente autónomas. Así que, seguimos sin comprender del todo la imagen satírica a pesar de que sumamos más información y que gracias a ella sabemos lo que la caricatura denuncia: lo que exhibe y de lo que se burla es de las relaciones de contubernio entre poderes públicos y, en este caso concreto, de la influencia que sobre los legisladores ejercen los representantes del poder ejecutivo y de la relación misma entre ellos dos. En este sentido, hay algo más que tiene que ver con la forma en que caracterizan a cada uno de los generales. Se requiere hacer una inspección más a fondo del periódico para comprender lo que pretende evidenciarse. Por ejemplo, si nos vamos un poco para atrás, descubrimos una caricatura de la semana anterior. Recordemos que se trata de un semanario. La caricatura inmediata previa a la que aquí estudiamos, titulada “El Guardián del PUESTO”, que sí lleva rúbrica, la de Gaitán, y en ella se muestra a González dormitando sentado en la silla presidencial mientras sostiene entre las piernas y con su única mano un rifle (véase figura 3). Detrás del respaldo del sillón, apenas visible, se dibuja a un hombrecito sentado en el piso, de perfil, con los brazos alrededor de las piernas recogidas y en actitud de espera. Como ya lo identificamos en la otra imagen, pronto nos damos cuenta de que se trata del general Díaz.

Si revisamos más ampliamente el semanario, podremos observar que uno de sus temas centrales, tanto en las colaboraciones escritas como en las visuales, es la supuesta alianza entre los generales para rotarse el cargo presidencial. La caricatura de nuestro interés empieza a cobrar sentido. Estamos, entonces, en posibilidad de entender la caricatura de la prensa periódica como una fuente para la investigación histórica. Nos falta, sin embargo, entender por qué y para qué; esto es, con qué finalidad se plasmó esa imagen. Ello nos obligará a indagar más sobre el momento y sus protagonistas –estelares y de reparto–; a entender las asociaciones, las interacciones, los intereses en juego y un largo etcétera que nos permita la comprensión total del mensaje de la caricatura. Y en este punto alguien podría estar pensando, pero, entonces, si tengo que saber todo eso para poder entender la caricatura, cuál es su utilidad como fuente.



Figura 3. "El Guardián del PUESTO", *El Rasca-Tripas*,
México, 17 de septiembre de 1882

Pues precisamente ésa, fue la caricatura la que nos condujo al conocimiento de la situación a la que alude, misma que, quizá, por otra ruta, no habríamos descubierto. Y, especialmente, esa imagen nos permite saber que, por sobre otros asuntos, esos eran los temas que más interesaban en el momento; eran los que ocupaban y preocupaban a los políticos –las mujeres no ocupaban cargos–, a las personas relevantes del espacio público y también a una parte de la población.

Hemos desarrollado el proceso de investigación, desciframiento y comprensión de la caricatura. Ahora hay que usar los conocimientos adquiridos para contar la historia ¿Cómo hacerlo? Lo que propongo es que, en la mayoría de los casos, los pasos del trabajo de contar el pasado utilizando para ello una imagen, en este caso, una caricatura política, son: describir, explicar, analizar e interpretar, como ya lo expliqué en el apartado anterior. La descripción de la imagen ya la he planteado, más o menos, al principio de esta sección, por lo que considero que podemos pasar a las otras fases del proceso de utilización en la narrativa histórica. Sobre esta caricatura podríamos contar algo como esto: El presidente en funciones, Manuel González, y el expresidente, Porfirio Díaz, ambos militares, esculpen “a su imagen y semejanza” lo que ha de ser el undécimo congreso. Lo hacen a imitación de Dios, quien moldeó con barro la figura humana y después le insufló vida. Será el soplo de sus alientos el que dotará con el hálito vital la efigie del asno que han creado. De esta manera, a través de una caricatura se escarnecía a González y a Díaz, éste último héroe militar de muchas batallas, al tiempo que se atacaba a los diputados, pues se ponía en duda sus capacidades y sus talentos, por un lado, así como sus propósitos e independencia de criterio, por el otro.

Desde el primer vistazo, la comprensión de la escena que se pinta es sencilla. ¿Cuál era el propósito que perseguían quienes la realizaron? El de influir en la opinión pública para socavar la confianza en los legisladores. Para ello era necesario generar y propagar una imagen de los asambleístas como personas de escaso entendimiento y poca ilustración. Igualmente, exhibía la supuesta deuda que tenían con sus creadores y que los obligaba a velar por los intereses de los militares

en el poder. Como resulta evidente, esa idea reflejaba el sentir de algunos sectores de la población, pero no de toda. Ahora bien, aunque puede parecer que esta caricatura no requiere más explicación ni exige ninguna otra interpretación, es preciso recordar que el asno no sólo simboliza la ignorancia sino también, en ocasiones, la impostura.² Así, en el contexto de esta imagen, lo que vemos es que los congresistas eran considerados como impostores pues, acusan los creadores de la sátira visual, carecían de los atributos que requerían para el desempeño de sus funciones, tales como la preparación y la experiencia, por ejemplo, y eran denunciados por ello. Llegaban a la curul no por elección sino por designación oficial, a ocupar ilegítimamente los cargos de representación, de tal suerte que nadie dudaba de que “las futuras Cámaras marcharán de perfecto acuerdo con el Ejecutivo”, apuntaba *El Jueves*, en su edición del 7 de septiembre de 1882.

Ahora bien, si por una parte la caricatura exhibe el ascendente de los generales sobre los diputados, por la otra, aunque de manera menos ostentosa, patentiza también los equilibrios en las relaciones entre ambos al sugerir que, aunque Manuel González fuera el presidente, era Porfirio Díaz quien dominaba la escena pública. Así lo insinúan las actitudes corporales y las vestimentas de uno y otro. También nos deja entrever con los soplidos que, a pesar de las supuestas alianzas entre ellos, ambos intentaban imponerse de manera individual a la Cámara, pues cada soplo sigue su dirección sin unirse en ningún momento. Ello, podemos deducir, se pinta de esta manera porque, en realidad, cada uno tenía intereses propios y grupos a los que representaban. El control de los diputados resultaba fundamental para aprobar propuestas, claro, pero, sobre todo, porque esa legislatura tendría bajo su responsabilidad la verificación y la ratificación del siguiente proceso comicial, el de 1884, en el que se elegiría presidente de la República.

Una vez que se ha arribado a este punto, me parece que podemos afirmar que quien haya pensado que trabajar con monitos era un asunto sencillo ya debe haber entendido que el burro no rozna solo; que quien investiga tiene ante sí el reto de hacerlo rebuznar.

ALGO MÁS SOBRE LOS IMPRESOS

Aunque dependerá de los fines que se persigan en la investigación, casi siempre en el estudio de la caricatura política es también indispensable el conocimiento y el análisis del universo de las y los protagonistas que hicieron factible la existencia de los periódicos satíricos ilustrados; de quienes estaban detrás de las publicaciones y las hacían posibles: propietarios y en ocasiones propietarias; directores y, hacia el fin de siglo, también directoras; editores y editoras; publicistas y, sobre todo y muy especialmente, caricaturistas. Y hay que entender la forma en que el trabajo periodístico se realizaba, pensar que la caricatura si bien es producto del lápiz de una persona –aunque en ocasiones pueden intervenir más de una–, generalmente encuentra su origen en la discusión y los acuerdos grupales. Se trata de equipos de trabajo que discuten los contenidos del impreso y definen la línea editorial.

El recurso de la sátira visual constituye un espacio en el que se ejerce el periodismo político de opinión. Eso hacen los y las caricaturistas. Teniendo como base esta consideración, conviene reflexionar en torno a las características particulares del oficio poniendo énfasis en comprender las motivaciones que conducen a quienes realizan las caricaturas a tomar determinada posición y proceder de cierta manera. En síntesis, para reconstruir las dinámicas dominantes en la prensa con caricaturas es necesario comprender los patrones de funcionamiento de las relaciones que se establecen entre las personas que forman parte de las empresas periodísticas y quienes componen la esfera política. Deben atenderse, también, otras cuestiones relacionadas con la caricatura política tales como su proceso de evolución, sus alcances, sus posibles núcleos de recepción. Es preciso definir su sentido y sus connotaciones enfocando el interés en analizar los niveles y los tipos de lectura que entraña el lenguaje de las imágenes satíricas.

Continuando en la línea de considerar a la caricatura como una estrategia fundamental del espacio público, y desde la perspectiva de análisis y de reflexión que hemos venido desarrollando, es posible descubrir cómo los caricaturistas –en

masculino porque en la centuria decimonónica no he encontrado mujeres– acuñaron determinados lenguajes, discursos y símbolos en torno a situaciones y personajes. En resumen, podemos decir que el interés se centra en el uso y en el sentido que dio a la caricatura política el carácter de instrumento de lucha partidista y de recurso de crítica. Propongo pues, en este contexto, entenderla como una herramienta y como una estrategia que sirvió, de un lado y de otro del espectro político, para generar ciertas ideas y difundir determinadas percepciones, con las cuales se buscaba incidir sobre la opinión de las y los receptores.

Otra vertiente que posibilita el estudio de la caricatura es la de analizar las estrategias desarrolladas desde las diversas instancias de gobierno para regular y controlar al universo periodístico; por ejemplo, la implementación de ciertos recursos legales. También es posible estudiar la utilización de prácticas violentas, tanto las fomentadas desde los núcleos gubernamentales como por diferentes grupos involucrados en las disputas por el poder, incluido el uso de la fuerza, especialmente la ejercida contra periódicos y periodistas. O seguir de cerca los posicionamientos y las reacciones de la prensa ante las diversas estrategias del poder, especialmente las de largo aliento, aunque también las coyunturales y las de vida efímera; tanto de aquella que se asume independiente, como la que es señalada como subvencionada; así como de la opositora, de la crítica y de la oficialista, sin perder de vista a la oficial.

La investigación con caricaturas políticas ofrece la posibilidad de conocer, analizar y reflexionar sobre el proceso histórico que dio forma y consolidó el poder político y definió el espacio público en determinado momento, y ello es parte de lo que la hace importante. La imagen satírica cobra carácter de documento fundamental porque su desciframiento y su lectura permiten comprender la época en estudio, permiten observar las dinámicas de los enfrentamientos que tienen verificativo por el usufructo del poder y permiten también establecer el papel que correspondía a la prensa en la estrategia de esas luchas entre grupos rivales. La caricatura es un recurso que propicia descubrir la manera en que se socializa-

ban ciertas percepciones y en que se generaban determinados imaginarios en torno a situaciones y personalidades del momento. Por último, valiéndose de la sátira y el humor, posibilita el análisis de los discursos generados desde la oficialidad y los elaborados por los grupos contestatarios, así como el develamiento de los intrínquilis políticos. Como fuente para la investigación histórica la caricatura es prometedora pues brinda diversas posibilidades de uso que enriquecen y renuevan los estudios.

BREVÍSIMOS APUNTES METODOLÓGICOS PARA SALDAR ALGUNAS DEUDAS

Mi intención en este apartado es hacer un ejercicio de síntesis de algunos conocimientos adquiridos a lo largo del tiempo con la intención de reconocer parte de las enseñanzas de las que mi propio método de trabajo es deudor. Soy consciente de que al mencionar ciertas plumas dejo de lado otras muchas; pero, aunque sea de manera simbólica, espero que la enunciación de unos cuantos nombres sea suficiente para mostrar que siempre nos beneficiamos de las experiencias y las enseñanzas previas, que ninguna idea es exclusiva de nadie y que no existe una propuesta ni una obra que no deba mucho a quienes nos precedieron en las exploraciones de los temas. Cabe precisar que con lo que expondré en las siguientes páginas no pretendo abarcar en su totalidad ni agotar las reflexiones de las autoras y los autores. La intención es sólo mostrar algunos elementos básicos de sus propuestas metodológicas. Así, me constreñiré a mostrar en líneas generales aquello que a mí me resultó especialmente útil, y trataré de exponerlo de la manera más sucinta posible, pues reconozco que una exposición a fondo requeriría, cuando menos, un capítulo para cada una.

Existen diversos estudios que plantean rutas metodológicas con respecto al tratamiento y el desciframiento de las imágenes, como es el caso del clásico y obligado libro de Erwin Panofsky, *El significado en las artes visuales*, publicado en la década del cincuenta del siglo pasado, en el que establece, como primer paso, que la organización del material exige a) obser-

vación, b) desciframiento y c) clasificación. La observación supone el examen de testimonios y/o documentos a partir de los cuales se preseleccionan y seleccionan aquellos con los que se ha de trabajar. El desciframiento, que lleva a la interpretación del mensaje, requiere establecer la relatividad cultural, la estructura espacio-temporal y los marcos de referencia. Finalmente, la clasificación y la consecuente ordenación mediante la organización de los materiales posibilitan generar un sistema coherente de sentido. Realizadas estas acciones, podemos proceder, entonces, a lo que, en su propuesta, constituye propiamente el estudio de las artes visuales, los tres niveles del asunto o significación: 1) preiconográfico o natural; 2) iconográfico o convencional; y 3) iconológico, intrínseco o de contenido. El método panofskiano responde a una visión positivista de la ciencia en la que el conocimiento evoluciona conforme se avanza sobre un determinado camino que conduce al entendimiento.

Los dos primeros pasos corresponden a las cuestiones de la significación. En el primero, lo preiconográfico, se identifican las formas puras y las relaciones mutuas, esto es, los objetos y los acontecimientos, y se captan las cualidades expresivas, las que refieren a cuestiones sensibles y empáticas. En el segundo, lo propiamente iconográfico, se reconocen los motivos y se ponen en relación con temas y conceptos; dicho de otra forma, se identifican las imágenes. El tercer y último paso, el iconológico, es aquel en el que se investigan los principios subyacentes y los valores simbólicos, en el que se transita del descubrimiento a su interpretación. Lo que Panofsky plantea es que la iconología es la iconografía interpretativa: un método de investigación que procede más bien de una síntesis, pero que requiere de un correcto análisis iconográfico. La investigación iconológica se funda así sobre tres etapas: la de la descripción (preiconográfica), la del análisis (iconográfica) y la de la interpretación (iconológica). Importante es dejar en claro que Panofsky precisa que si bien las obras de arte tienen una dimensión marcada por su significación estética también son, al mismo tiempo, objetos cargados de intención y hay que tenerlo presente al estudiarlas.

Otra propuesta metodológica que a mí me ha resultado útil es la que plantea Martine Joly en su *Introducción al análisis de la imagen*, publicada en 1999. En primer término, Joly se da a la tarea de anotar algunas prevenciones u objeciones, que ella llama resistencias; esto es, de desmontar ideas prefabricadas y comunes, pero no por ello ciertas, que dificultan la labor analítica, centrándose en tres perspectivas. La primera, que podemos definir como de la semejanza, aquella de que la imagen constituye un lenguaje universal y, por tanto, se puede leer de forma natural pues es comprensible para cualquier persona. En este sentido, llama la atención sobre la trampa que constituye la aparente simultaneidad entre reconocimiento e interpretación señalando que reconocer no significa comprender o, dicho de otro modo, una cosa es la percepción y otra muy distinta la elucidación, la explicación. La segunda, la del origen, que apela a las intenciones de quien creó la obra y, por tanto, pone en duda las posibles lecturas que de ella se hagan. Ante esta posición, señala claramente que “lo que el autor quiso decir, nadie lo sabe” pero, más importante aún, establece que “el autor mismo no domina toda la significación del mensaje que produce”. Ahora bien, precisa que esto no supone que se pueda hacer cualquier interpretación de una imagen, porque ésta, la interpretación, debe ser siempre razonable y plausible. Y, la tercera, relacionada con la naturaleza, fundada en el prejuicio de la oposición entre arte y ciencia, que pone el énfasis en el carácter estético de la obra aduciendo aquello de que el arte no puede ser analizado.

Joly propone una idea muy interesante: que el objeto reconstruido, tras el análisis, nunca es idéntico al original. El análisis de una imagen cumple funciones diversas que van desde aumentar el conocimiento hasta brindar enseñanzas o concebir mensajes más eficientemente, pero, sobre todo, cumple la función de gratificar, que entraña el deseo de comprender mejor y para ello exige la deconstrucción artificial y la reconstrucción interpretativa que conducen a dominar el objeto y sus significados. La imagen, nos dice Joly, es un lenguaje a la vez específico y heterogéneo cuya interpretación, o sería más acertado decir, cuyas posibles interpretaciones, en plural, dan

muestra de la dimensión de la libertad intelectual que entrañan. Y, en este sentido, hay que subrayar otra de las ideas centrales de Joly: que la imagen es siempre un mensaje para otro.

Ahora bien, el análisis se define en función de objetivos concretos que requieren ubicar y contar con una serie de herramientas que permitan alcanzarlos y llegar así a ciertas conclusiones. Pero ello sólo es posible si establecemos un método, y éste se debe elegir en función de los objetivos. Cada análisis requiere crear su propia metodología. Pero, también conviene tener presente al “inventar” nuestra metodología, señala la autora siguiendo la propuesta metodológica de Roland Barthes, que la imagen está construida por, al menos, tres signos: los lingüísticos, los icónicos y los plásticos y que juntos le proporcionan su significación global e implícita. También establece la necesidad de considerar que la interpretación debe estar basada en datos verificables y que “debe ponerse en relación con el contexto de emisión y de recepción del mensaje” y que debe considerar la noción de *expectativa*; esto es, los “distintos momentos de la vida de una obra”: el que la precede, el de su producción y el de la recepción. Como en el caso de Panofsky, es imposible agotar aquí las propuestas metodológicas de Joly, pero lo apuntado sirve para darse una idea de ellas y, sobre todo, dejar en claro que toda investigación exige una elección metodológica y que toda metodología debe crearse/definirse en función de los objetivos que se persigan.

Si Panofsky propuso un método para estudiar las obras de arte visual y Joly a las imágenes, Boris Kossov, por su parte, hizo lo propio, pero centrando su interés exclusivamente en el análisis de la fotografía desde la perspectiva de la historia, en su libro *Fotografía e historia* de 1988. El acercamiento de Kossov a la fotografía parte de reconocerle un doble carácter a este tipo de soporte: como un proceso de conocimiento del mundo y como un nuevo tipo de documento histórico. En la elaboración de cualquier imagen destacan tres componentes fundamentales: “el hombre, el tema y la técnica específica” que encuentran su correspondencia en la fotografía en “el asunto, el fotógrafo y la tecnología”, que son los “elementos constitutivos” enmarcados en un proceso de espacio y tiempo precisos que son las

“coordenadas de situación”, que dan como resultado el “producto final”: la fotografía. Kossoy establece bien que la fotografía constituye siempre un fragmento de un “asunto”, interrumpido y aislado en el tiempo, y el fotógrafo, un “filtro cultural”. Y ese instante apresado en el soporte fotográfico se transforma en un documento histórico en tanto constituye un testimonio y una creación: testimonio de una creación y creación de un testimonio. Es, a un tiempo, un medio de información y de conocimiento. La fotografía es, así, un objeto –historia de la– y una fuente –historia a través– de estudio. En el caso de esta última, la foto constituye un instrumento de la investigación que requiere descubrimiento, análisis e interpretación, tres pasos constitutivos de la metodología.

La fotografía es una representación de la realidad a la que alude. En ese sentido, es siempre una realidad imaginada en tanto la fotografía sustituye al mundo que evoca y del que da testimonio. La fotografía encierra y transmite sentimientos, conocimientos e información, a pesar de la intencionalidad, la manipulación y la parcialidad que conlleva e implica y de las cuales hay que ser siempre conscientes. Como fuente histórica, en tanto “residuo del pasado”, se debe construir una metodología para su estudio. Así, propone Kossoy, en su caso, es necesario descubrir la fotografía original y las reproducciones que se hayan generado y rastrear al fotógrafo o fotógrafa, y a quienes de alguna manera se hayan involucrado en su realización y en sus reproducciones, en el entendido de que cada artefacto fotográfico implica la intervención de múltiples protagonistas y atiende siempre a las coordenadas de situación. Para resumir, el método que propone Kossoy implica: localización y selección de las fuentes –escritas, iconográficas, orales, objetos– y establecimiento de “datos específicos referentes” a las fotografías. Inmediatamente es necesario establecer un estudio técnico-iconográfico, seguido de su correspondiente análisis; proceder, entonces, a sistematizar la información para poder emprender el análisis iconológico y descubrir el significado del contenido. Dicho de otra forma: ver, describir, constatar, analizar, reflexionar e interpretar.

En el caso de la caricatura, el referente obligado, sin duda, es el clásico y multirreferido E. H. Gombrich quien en su libro *Arte e ilusión* (de 1960) dedica un capítulo a reflexionar en torno a “El experimento de la caricatura”, en tanto en *Meditaciones sobre un caballo de juguete* (de 1963) se detiene a pensar en lo que respecta a “El arsenal del caricaturista”. Las pautas que establece a lo largo de ambos capítulos son requisito ineludible para que quien pretenda hacer investigación histórica teniendo como fuente la caricatura pueda pensar y definir su propio método de trabajo. En “El experimento [...]”, Gombrich establece algunas premisas que hay que considerar: que una caricatura es producto de convicciones firmes, pero no necesariamente compartidas; que la “inmediatez” es un obstáculo para el análisis; que la expresión resulta difícil de analizar y, sobre todo, difícil de definir inequívocamente. En la misma línea, deja en claro que la caricatura es una interpretación que permite ver la realidad como una imagen y la imagen como realidad. Una caricatura, para que sea efectiva y logre su cometido, debe ser concisa y clara; y reconoce en ella elementos permanentes y no permanentes; en el caso de los primeros, el carácter, en tanto estructural, y en el segundo, las emociones, en tanto cambiantes. Discurre también en la cuestión de la intención y se manifiesta claramente contrario a la idea de que ésta pueda ser inconsciente.

En “El arsenal del caricaturista”, Gombrich deja en claro que las caricaturas están conformadas por símbolos propios de un determinado contexto que atiende a cuestiones y sucesos del momento en que es creada y, por tanto, su lectura exigirá desciframiento. En el caso concreto de la caricatura política, señala que quien la traza cuenta con la libertad para traducir conceptos y símbolos en situaciones metafóricas, pero que, en la medida en que las mismas se construyen con las imágenes y los lenguajes “latentes” al momento de su generación, por lo tanto, pueden aportar pistas sobre el pasado. Otra cosa importante es que destaca cómo la convención es humorística pero el tema no lo es. Advierte, asimismo, sobre un aspecto muy importante: el peligro que encierra la caricatura pues, dice, la imagen satisfactoria crea la ilusión de una explicación, cuando en realidad la analogía es incompleta. En el mismo sentido de las

prevenciones, hace notar que la caricatura es inteligible sólo para quienes comparten el momento de su producción pues responden a referencias comunes; pero mientras más distante se está en el tiempo del momento de su generación, más difícil resulta desentrañar su significado. Gombrich deja bien claro que la caricatura política no es, ni debe ser confundida con la propaganda. En cuanto al caricaturista, dice que se vale de dos tipos de recurso: el de “lo tópico”, esto es, el de la alusión pasajera, y el de “lo permanente”, la caracterización que perdura en el tiempo. En realidad, concluye, el arsenal del caricaturista “está en el mecanismo de nuestra mente”.

Con base en el conjunto de textos aquí anotados, y otros más de los que me he nutrido a lo largo de los años, es que he podido acercarme a las caricaturas para describirlas, explicarlas, analizarlas e interpretarlas. Aunque, como ya señalé, no entraré a tratar cada propuesta porque este apartado se convertiría en otro libro, reconozco deudas también con Maurice Agulhon, Roland Barthes, Umberto Eco, Joan Fontcuberta, Michel Foucault, David Freedberg, Serge Gruzinski, Susan Sontag y George Didi-Huberman, entre otras plumas. La lista es larga.

III

UNA PROPUESTA DE CLASIFICACIÓN³

Como he anotado a lo largo de estas páginas, existe una amplia discusión sobre qué es la caricatura y qué la caricatura política; cómo conceptualizarla; intentos varios por tratar de definirla y de establecer consenso sobre cómo llamarla; cómo distinguir los diferentes tipos de caricatura, no sólo en términos generales, sino en lo que se refiere a la propia caricatura con contenido político. Estudiosas y estudiosos, como Darío Acevedo Carmona para el caso colombiano, por ejemplo, optan por referirse a ella como caricatura editorial, mientras que hay quienes prefieren apegarse a la designación en inglés de *cartoons*, como Florencia Levín, para Argentina. En mi caso, prefiero mantener los términos *caricatura* y *caricatura política*, y establecer una propuesta de clasificación que exprese la variedad, definida en función de su carácter y propósito. Evidentemente, esta clasificación no pretende ser exhaustiva.

En un capítulo anterior establecí la definición de caricatura que estimo más adecuada y que recupero aquí por considerar que, más allá de las características particulares de cierto tipo de caricatura que permiten clasificarla y definirla de una forma concreta, como haré a continuación, todas comparten el hecho de que son representaciones visuales que valiéndose del humor tienen como propósito hacer la crítica de personajes o situaciones y cuya especificidad fundamental es su capacidad de sintetizar una idea y transmitir un mensaje en unos pocos trazos. El humor de que se vale la caricatura es generalmente satírico o irónico, aunque recorre una amplia gama que va del humor blanco, casi inocente, al humor negro, en ocasiones tan negro y ácido que no siempre provoca la risa de quien la mira, sino que puede influir en su ánimo de forma apabullante y

hasta devastadora. Es importante reiterar que el humor y esas caricaturas, y sus sentidos, sólo resultan comprensibles en el marco de referencias, experiencias y códigos comunes que posibilitan a las personas comprender y reírse de las mismas cosas, o en ocasiones sentir enojo, miedo o hasta entristecerse.

Las caricaturas son elaboraciones de la realidad; no son una crónica de hechos, sino que cuentan una versión de ellos. La imagen satírica constituye la expresión y la opinión de una persona y/o de un grupo, y es siempre una visión sesgada y cargada de intencionalidad. Esto es, a favor suyo tiene la caricatura la característica de que no requiere demostrar ni fundamentar sus dichos, lo que se expresa es sólo una opinión sobre aquello a lo que alude. Busca denunciar, pero también busca atacar; mediante la crítica, su pretensión básica es exhibir al objeto de su burla y someterlo al juicio de sus contemporáneas y contemporáneos. Como ya he señalado, el principio básico de la caricatura política es que busca explotar claramente la ridiculización de lo que es o de quien es el objeto de su crítica y que para procurar sus objetivos se vale de diversas estrategias que le dan un carácter particular, pero hay matices. En efecto, frente a esas ideas preconcebidas y generalizadas sobre caricatura es necesario sostener que, en realidad, el singular “caricatura” encierra un plural implícito. Esto es, no existe una única forma de sátira visual, sino que hay varias y diversas aproximaciones de la crítica que dan carácter particular a cada estrategia.

En este capítulo presento una propuesta de clasificación a partir de las variantes que he podido identificar –hasta ahora– en las caricaturas políticas mexicanas decimonónicas y de las primeras décadas del siglo XX: invectiva, híbrida, ambigua, violenta e intimidatoria.⁴

La caricatura invectiva –la que normalmente se entiende por caricatura– se caracteriza por poner el acento en la crítica, atacando claramente al objeto de la misma, y hay en ella una clara oposición a lo que se censura. La caricatura híbrida es la que conjuga el halago, para unos, y la denostación, para otros. Encontramos también la caricatura ambigua, que es aquella que se mueve entre la exaltación y la descalificación, pero, a

diferencia de la híbrida, ambas acciones refieren a un mismo actor o asunto, lo que hace complejo el desciframiento del mensaje. La caricatura violenta es aquella que se vale de tal recurso para señalar y desprestigiar al referente a quien, en lo general, se asocia con ella. Por último, la caricatura intimidatoria es la que, más allá de la crítica, pretende la destrucción de aquello que ataca y para ello se vale del recurso de la violencia, que busca desatar en los lectores temor y miedo.

CARICATURA INVECTIVA

La caricatura inyectiva se define por su abierta ofensiva del referente al que alude y por el ataque de aquello que critica. Suele ser generada por quienes se oponen, reprueban o detractan a algo o a alguien, aunque también, en ocasiones, si bien las menos de las veces, puede provenir de cófrades que simplemente expresan un desacuerdo. Ésta es, sin duda, la que el común de la gente suele considerar como caricatura, porque en ella la burla es obvia y directa. Se trata de una representación visual que deconstruye la imagen positiva de la persona o la situación aludida, y que recurre, generalmente, a los mismos referentes y a los mismos elementos que suelen identificarlos, pero los usa en sentido inverso. En ellas, la crítica se hace de manera frontal, incisiva, obvia. En términos políticos, estas caricaturas tienen como característica la acusación y la denuncia de las actuaciones, las decisiones y hasta las omisiones, así como los supuestos métodos y los resultados de las acciones de ciertas personas, en especial de quienes detentan el poder, de las formas en que han accedido al mismo, de las estrategias que usan para mantenerse en él y los costos que ello supone para una región, para un país o para el mundo. Se apropian y critican también sucesos y situaciones, medidas, ideas o líneas políticas, discursos y hasta rumores que tienen lugar o circulan en el espacio público.

Así, este tipo de caricatura contribuye de manera contundente a generar una imagen negativa de las autoridades, del gobierno y, en general, de aquello a lo que alude – sean situaciones o personas. Para lograr el desprestigio del gobierno, de sus principales representantes, o simplemente de las personas

que ejercen algún tipo de poder –político, económico, social, intelectual, cultural, religioso–, suele recurrir a un tema o asunto particularmente sensible a grupos amplios de la sociedad y explotarlo de manera consistente.

Oposicionista, denostadora. Un ejemplo de esta sátira

El recuadro de la sátira visual muestra una escena en la que se retrata a un grupo de cinco hombres al interior de una cantina, de pie, reunidos alrededor de un boliche: tres de ellos están a un costado de la pista; otro, al frente de ella y uno parado sobre el mostrador. Todos se han quitado las chaquetas, quedando en mangas de camisa, y a uno de ellos se le muestra vestido como una especie de bufón. Cuatro de ellos sostienen copas en sus manos, por lo alto, en actitud de brindar y celebrar mientras el quinto tira la bola que lleva inscrita la palabra “Dictadura”, con la cual hace una chuza. Las cabezas de los pinos que caen no son simples figuras esféricas, sino que tienen tallados rostros humanos. El telón de fondo de la pista es una especie de estandar-te muy deteriorado, raído y agujereado, en el que está inscrita la leyenda “La Revolución. Plan de Tuxtepec” y cuyo sostén son dos fusiles con bayonetas, en medio de las cuales asoma la cabeza de un hombre, cuyo rostro dibuja un gesto demencial. Detrás de la barra se observa al cantinero en el cumplimiento de su labor, sirviendo unos tragos. En la parte superior izquierda (de frente a quien lee) se ve una ventana desde la cual asoman varios hombres. Inscrita en el marco está la palabra “Pueblo”. La imagen lleva por título: “Boliche de la ‘UNIÓN’. Una chuza” y fue publicada el 2 de mayo de 1877 en *La Orquesta* (véase figura 4). Este periódico apareció en diferentes momentos a partir de la década de 1860 y para 1877 se publicaba su cuarta época, que duró sólo unos meses en circulación y era, entonces, un semanario liberal profundamente crítico del gobierno.

Lo que vemos en la imagen es al general Porfirio Díaz,⁵ quien lanza la bola, rodeado de sus correligionarios –de izquierda a derecha, de frente a quien mira–: Ignacio Vallarta, Pedro Ogazón, Ignacio Ramírez y Protasio Tagle, quienes brindan y festejan el logro del General, mientras el pueblo ob-

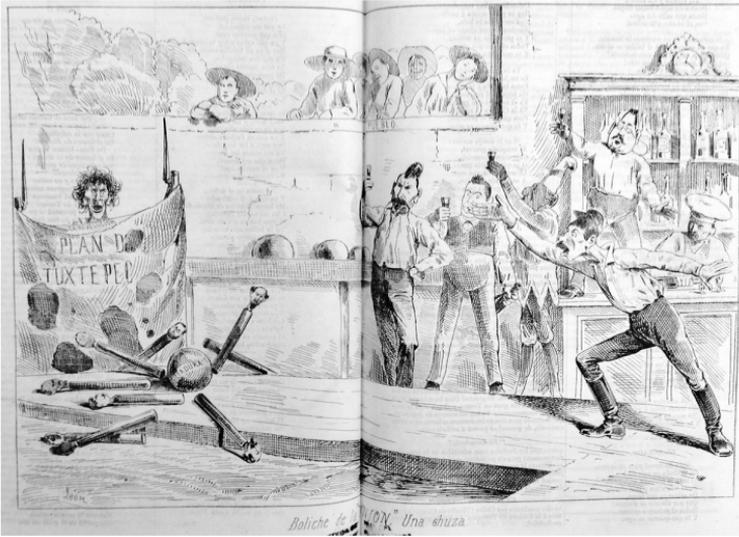


Figura 4. “Boliche de la ‘UNIÓN. Una chuz’a”, *La Orquesta*, México, 2 de mayo de 1877

serva la escena entre indolente y sorprendido. En “Boliche de la ‘UNIÓN” lo que se halaga es el acto que Díaz acaba de realizar: “una chuz’a”, arropado con la fuerza de las armas y bajo la bandera tuxtepecana. Amparado en sus consignas, las de ese Plan,⁶ y con la bola de la “Dictadura”, ha derribado los pinos humanizados echando por tierra las aspiraciones y las posiciones de algunos como Juan A. Mateos, Justo Benítez, Guillermo Prieto, Florencio Antillón, entre otros. El día en que se publicó la caricatura, 2 de mayo, el Congreso nombró a Díaz presidente y su gabinete quedó conformado por Vallarta como ministro de Relaciones Exteriores, Ogazón de Guerra, y Tagle en Justicia e Instrucción Pública.

Díaz y sus correligionarios se han adueñado del Congreso de la Unión dejando fuera a todos aquellos que no comulgan con la causa tuxtepecana, transformándolo en un boliche, en el que la chuz’a, el golpe de “suerte”, permitirá al militar imponer su voluntad a la de toda la república. Lo que se puede observar con claridad es que la llegada al poder del caudillo mediante el uso de la violencia armada, tras derrocar a un régimen constitucional, desató el temor ante la posible imposición de una

dictadura. Quizá por la rememoración de los tiempos en que presidió al país su Alteza Serenísima, el general Antonio López de Santa Anna.

Desde su arribo al poder, el señalamiento de dictador cayó sobre Díaz, como lo muestran los periódicos de humor de la época. En algunas imágenes la palabra dictadura está inscrita directamente en la hoja de la espada que lleva Díaz entre las manos; por ejemplo, en “Segundo mandamiento”, caricatura publicada en *La linterna* el 9 de julio de 1877, o en “El pavo”, que apareció en *La Mosca* el 5 de abril de 1877. En 1877, la acusación tuvo como origen el rumor sobre la pretensión de General y sus allegados de promulgar un régimen de ese tipo, rumor que fue recogido y difundido en varios impresos de la época. Los tuxtepecanos representaban una amenaza para México y para sus habitantes, en opinión de sus detractores quienes pronosticaban que su arribo al poder constituía el principio de una etapa de gobierno que cancelaría toda esperanza de progreso, de paz, de desarrollo, de independencia. Pronosticaban que los principios constitucionales, tales como los derechos legales e individuales, la libertad de pensamiento y la de acción, así como el honor, la moral y un largo etcétera, serían hollados por un régimen que encontraba sustento en la fuerza de las armas y que era liderado por hombres capaces de cometer las peores acciones si ellas les garantizaban lograr sus objetivos y concretar sus ambiciones. El mensaje es contundente y claro: Díaz es un tirano que pretende avasallar a la nación. La presencia de Díaz suponía para el país grandes males y calamidades, así lo representaban en las imágenes sus opositores, como una especie de villano muy peligroso.

Con vaivenes en su producción, caricaturas de este tipo se publicaron a todo lo largo del largo periodo en que Díaz presidió el destino del país (1876-1880, 1884-1911). Una crítica constante que se mantuvo durante toda su administración fue el señalamiento de que su gobierno era o podía convertirse en una “dictadura”. El término se utilizó de forma reiterada, siempre asociado a los riesgos que, para la política, para la vida pública y para el país suponían lo que se asumía como la pretensión y como el sello del gobierno del General.

CARICATURA HÍBRIDA

Fundamentalmente de carácter apologética o laudatoria, la caricatura híbrida es tal porque en ella conviven el halago y la denostación, el apoyo y la oposición, el aplauso y la crítica. Frente a la idea generalizada de que la caricatura siempre atenta contra el referente que exhibe, es posible constatar cómo en un mismo espacio pueden convivir la lisonja y el ataque, siendo este último el que le proporciona el acento satírico. El detalle de la crítica burlesca es el que otorga a la imagen el tono irónico y la convierte en una caricatura, más allá de su carácter panegírico. La convivencia en el mismo recuadro del halago y de la crítica fue el recurso utilizado por la sátira visual que produce un tipo particular de caricatura que defino como híbrida; esto es, la que permite atacar y defender diversos referentes en la misma representación. La caricatura híbrida constituye una estrategia de acción periodística fundada en la articulación de un mensaje doble proyectado desde una sola obra: enaltecimiento de unas y demérito de otras personas y situaciones.

Se trata de un recurso en el que la figura protagónica y las de quienes integran sus redes o se mueven a su alrededor son, prácticamente, una reproducción del natural y se les presenta casi siempre en situaciones triunfales, como líderes y, en ocasiones, casi como héroes o heroínas. Se exaltan sus virtudes, se reconocen sus méritos o lo que se hace parecer como tales. Pero, aunado al mensaje enaltecedor, pretenden, al mismo tiempo, la exhibición de los defectos de quienes conforman el bloque enemigo, y pronostican su derrota; son esas personas –las de la causa contraria– y las situaciones en que están inmersas las que aparecen ridiculizadas. Es una historia en la que el bien triunfa y la maldad es derrotada.

Ese tipo de imágenes ha sido usada de forma constante a lo largo del tiempo por los diversos grupos y bandos. Y a pesar de la consolidación en el poder de algunos de ellos, muchas veces se siguieron valiendo del uso de ese tipo de imágenes para construir y proyectar una imagen favorable de sí mismos. Así, estas representaciones visuales enaltecen y dignifican a quienes apoyan al tiempo que critican y denigran a sus antagonistas.

Las representaciones propicias a una persona tienen diferentes objetivos. Uno de ellos es el de promoverla para que pueda acceder a un cargo público o consolidarla para mantenerse en él, especialmente en lo que toca a la figura presidencial u otras autoridades. Generalmente, son también el complemento de otras representaciones laudatorias –grabados, pinturas, fotografías–, inscribiéndose así en un discurso más amplio. Pero también constituyen, muchas veces, la respuesta a los ataques desplegados en contra de la persona o la situación por parte de grupos opositores o bandos detractores, quienes persiguen, a su vez, exhibir los defectos del o de la protagonista, del partido que representa o del régimen que encabeza. Buscan exhibir a la autoridad y sus excesos o, simplemente, desacreditar a sus contendientes cualquiera fuera su función, carácter o rango.

En este rubro, el uso y la asociación con figuras destacadas de la historia patria suelen ser un recurso común: de un lado, las usan para atacar y desmerecer a sus oponentes señalando las diferencias entre el objeto de su crítica y el de su exaltación; del otro, para ensalzar las dimensiones virtuosas de la persona de la que hacen defensa.

Apologética y denostativa a un tiempo

En una imagen a doble plana que lleva por título “La unión da la fuerza”, vemos a dos militares fundidos en un apretón de manos. Portan lo que parecen ser trajes de gala, con sables largos al cinto y botas a la rodilla. En medio de ellos se yergue en su asta un estandarte que lleva inscrita en una de sus caras la leyenda: “No reelección. Constitución de 18”, en alusión a 1857, pero la fecha se corta porque la tela se dobla al influjo del viento. Del otro lado se lee “Sufragio libre”. Al fondo, en la parte inferior derecha (de frente al espectador o espectadora) se ve la mitad del sol que se hunde en el poniente y que lleva dibujado la parte superior de un rostro humano.

Uno de los hombres, el que aparece elegantemente ataviado con el traje de general, como lo denota la casaca con charreteras con canelones, lleva la espada a la cintura. Está parado firme sobre sus pies y tiene el gesto serio, pleno de convicción:



Figura 5. "La unión da la fuerza", *El Ahuizote*, México, 26 de mayo de 1876

es Porfirio Díaz, quien, mediante un fuerte apretón de manos, sella con Vicente Riva Palacio un pacto. Se trata de la alianza para defender el sufragio libre y la no reelección y para salvaguardar los principios constitucionales, como queda expresado en el estandarte que, en medio de ambos personajes, ondea detrás. En la parte inferior, y al fondo de la imagen, el sol se oculta en el poniente; el astro que desaparece lleva impreso el rostro de Sebastián Lerdo de Tejada. Con esta fórmula, el caricaturista destaca el fin de su dominio (véase figura 5). Éste que parece sólo un detalle menor es, en realidad, el que da el tono satírico al

dibujo, pues contiene la crítica burlesca, y es el que convierte a la imagen, más allá de su carácter panegírico, en una caricatura.

Con el título de “La unión da la fuerza” esta sátira-visual se publicó en *El Ahuizote* el 26 de mayo de 1876 y alude, sin expresarlo abiertamente, al movimiento que bajo el Plan de Tuxtepec había estallado en enero de ese año y del que Riva Palacio y Díaz eran promotores y líderes. Una característica fundamental de la rebelión tuxtepecana fue la defensa del principio de la no reelección como base de la política nacional, el cual les permitía también impugnar la continuidad de Sebastián Lerdo de Tejada en la presidencia. Lo que era, en realidad, el motivo de la rebelión pues coartaba las aspiraciones de Díaz y sus correligionarios de llegar a dirigir la vida del país. Con el propósito de apoyar y difundir su causa en 1874 crearon *El Ahuizote*, bajo la dirección de Riva Palacio y del caricaturista José María Villana, a través del cual instrumentaron una feroz campaña de oposición a la administración lerdistista. Para lograr su objetivo periodístico, desplegaron una estrategia doble: por un lado, pintar a Lerdo de Tejada como un hombre lleno de vicios y defectos que lo hacían el peor gobernante que había tenido México y, por el otro, mostrar a Díaz como su antítesis, un hombre probo, un líder nato, el defensor del pueblo y quien salvaría a la patria. Para alcanzar su propósito redentor el primer paso era acabar con la reelección, único principio que garantizaría el relevo periódico y, por tanto, la renovación de las autoridades y la instauración de esta dinámica garantizaría, a su vez, la paz. Quien fuera presentado por las caricaturas como el promotor de la no reelección, tras lograr satisfacer sus ambiciones, renegaría, tan sólo una década más tarde, de ese mismo principio, para entonces elevado a precepto constitucional, que lo había llevado a la silla presidencial. Pero en este momento y en esta imagen satírica, es el guerrero que frenará las ambiciones presidenciales de continuidad, por lo que su representación adquiere tintes heroicos.

Si en la caricatura anterior la crítica se reduce al detalle, hay otras en las que el equilibrio es más parejo y la contraposición más evidente. Jesús Alamilla, caricaturista del semanario *Mefistófeles*, con motivo de la conmemoración de la ges-

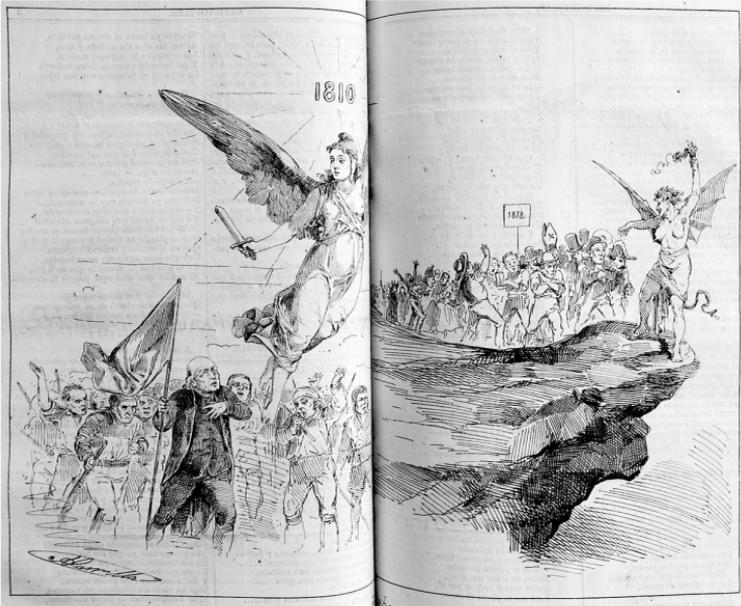


Figura 6. "Es ahora", *Mefistófeles*, México, 14 de septiembre de 1878

ta de la Independencia mexicana, iniciada el 16 de septiembre de 1810, dibuja una escena en dos cuadros cuyos mensajes se oponen entre sí a pesar de la similitud de lo que se pinta (véase figura 6). En 1810, una mujer, una especie de ángel: una victoria alada, coronada con el gorro frigio para señalar su defensa de la libertad, que lleva en la mano derecha una espada de la justicia, guía al cura Miguel Hidalgo y Costilla, quien porta un estandarte y encabeza el contingente. La victoria también guía al pueblo que lo secunda, entre el cual puede verse al también sacerdote José María Morelos y Pavón –quien lideraría la insurrección a la muerte de Hidalgo–, hacia la lucha por la conquista de la patria al grito de "Es ahora". Desafortunadamente, por problemas de encuadernación del periódico, no podemos ver qué sostiene en la mano izquierda que lleva en alto, pero podemos suponer que se trata de una tea ardiendo con la que ilumina el camino.

Entre tanto, y en contraparte, pinta en 1878 a funcionarios, gobernantes, ejército e iglesia como una caterva entre la cual podemos ver también al presidente Porfirio Díaz, vestido de

militar, al que sigue el pueblo en una especie de francachela. Todo ellos se dejan guiar por una figura monstruosa, una especie de demonio andrógino, mezcla de mujer y hombre, con alas, pero no de ángel, sino parecidas a las de los murciélagos, y con una larga cola. Esta figura, con el brazo izquierdo en alto, sostiene en su mano una antorcha que se ha apagado. Obnubilados, engañados, embriagados, seducidos por la ilusión del éxito, se dejan guiar en la semioscuridad. Marchan, irremediablemente, hacia el precipicio. La crítica a unos y la exaltación a otros es evidente.

CARICATURA AMBIGUA

En general se considera que el principio básico de la sátira visual es que busca explotar claramente la ridiculización de lo que es o de quien es el objeto de su crítica, lo que he definido como *caricatura invectiva*. Sin embargo, como he anotado, en un mismo espacio pueden convivir también el halago y la crítica; desde un mismo recuadro se puede exaltar a unos o unas protagonistas o sucesos y denostar a otros, lo que he denominado *caricatura híbrida*. Ahora bien, aunque en la mayoría de los casos es posible identificar a qué situación o a cuál personaje se procura apoyar y a cuál atacar, esto no siempre es así, porque hay imágenes satíricas en las que no es clara la intención que se persigue, lo que vuelve difícil su lectura. Se trata de lo que identifico como un tercer recurso de las imágenes satíricas a la que defino como *caricaturas ambiguas*, porque su desciframiento resulta muy complejo.

En el marco de regímenes políticos en los cuales el ejercicio de las libertades constitucionales tiene tintes complejos, pues las respuestas gubernamentales frente a las expresiones discrepantes suelen adquirir tintes represivos, la crítica se dibuja con contornos a veces difusos. En coyunturas así podemos observar que se recurre a la estrategia de trazar una imagen de mensaje difuso en la que los contornos y los matices de la crítica política resultan difíciles de identificar y precisar. Estamos frente a una caricatura muy particular en la que la elucidación del mensaje depende, en buena medida, de la opinión de quien la recibe

porque la crítica no es clara. Ello está hecho así a propósito y la imagen permite dos posibles lecturas: exaltación o descalificación. La sátira visual obliga a que nos detengamos a reflexionar si se trata de un halago o de una burla. La pregunta obligada es si ¿puede la caricatura política mantenerse en una zona neutral? Aunque lograr la neutralidad resulta muy difícil, me aventuro a responder que sí, que es posible. La alternativa para lograrlo consiste en dejar buena parte de la interpretación de su contenido en quien la observa.

Las caricaturas ambiguas representan una oportunidad para reflexionar en torno a un tema que es fundamental para el periodismo de cualquier época y que rebasa al humor satírico y abarca al conjunto de la prensa: el de las tácticas de crítica a la autoridad y su relación con la censura. Esto es, la manera de transgredir los límites que impone un régimen represivo sin enfrentarlo abiertamente.⁷ Frente a la posibilidad de ser objeto de censura o de castigo las/los caricaturistas, las/los periodistas, las/los artistas y las/los intelectuales, así como la ciudadanía crítica, recurren a formas veladas para exponer públicamente sus opiniones y manifestar sus posiciones. Para el caso mexicano, Nora Pérez-Rayón refiriéndose al *Diario del Hogar* apunta que “las tácticas para criticar a Díaz no están ausentes, pero en general son muy cautelosas o indirectas”. Conviven así en el escenario periodístico decimonónico, los recursos de la crítica explícita, implícita y velada.

La crítica se mueve en los márgenes del sistema y explora los terrenos en que puede desarrollarse y hasta dónde y de qué forma es posible traspasar los límites de la censura, ya sea ésta explícita o implícita, legal o no. La crítica puede ser sutil o disimulada, pero no casual, ni ingenua. La crítica se ejerce con plena consciencia y constituye una declaración de atrevimiento frente al poder, así sea mínimo.

Entre la exaltación y la descalificación. Análisis necesario

¿Detracta o enaltece? La caricatura que hemos seleccionado, publicada en 1909 en el impreso *San Lunes*, está dividida en dos partes, del lado derecho –de frente a la mirada– se dibuja un

edificio de tres plantas del cual emerge un par de chimeneas industriales humeantes y al frente del cual un violento hombre barbudo, de gesto feroz, sombrero y botas, ataca y somete brutalmente a tres individuos de aspecto sencillo. Uno de ellos yace en el suelo, otro intenta huir mientras el tercero es jalado de los cabellos y recibe una patada de ese individuo que es el “Capataz”, según lo señala el látigo que se encuentra en el piso a un lado suyo. Debajo del recuadro se lee: “Esos al pobre vejan y enojan, / y lo desprecian...! y lo despojan! / ;y no lo dejan vivir en paz!”. Del otro lado, el izquierdo, está el segundo recuadro en el que se ha dibujado a un militar de alto rango, un general, sentado en el sillón presidencial escuchando a un individuo que se encuentra a un lado suyo. Es un hombre del pueblo que parece darle cuenta de lo que sucede en las fábricas, como lo indican su brazo y mano izquierdos que apuntan a la otra escena. La desproporción en el tamaño de ambos personajes es evidente, aunque es difícil establecer si ésta es producto de la falta de oficio de quien dibuja o si está realizada así con todo propósito; la intención no es clara. Al pie de la imagen está la leyenda: “-¡Tú, grande amigo de los obreros, mira la saña de los negreros y los abusos del capataz!” (véase figura 7).

Si vamos más allá de la simple descripción, lo que observamos es una escena en la que el pueblo trabajador, encarnado en el obrero que apela al presidente, denuncia los abusos patronales que padece el proletariado. Aunque un año más tarde, en 1910, haría campaña en favor de Díaz, en el momento de la publicación de esta caricatura *San Lunes* decía ser independiente. Como se puede observar en esta imagen la representación del primer mandatario es ambigua, por tanto, podemos asumir que la del semanario también lo es. En efecto, el mensaje de la caricatura es vago; la crítica resulta difícil de identificar. La posición política, ideológica y de partido de quien la observe será fundamental en el desciframiento e interpretación del mensaje. Como he señalado también, la representación puede ser leída en sentidos opuestos. Esto es, de un lado, nos es dado suponer que se trata de una forma de exaltación, pero, del otro, no podemos descartar que se trate de una burla de Díaz. ¿Es esto posible? Caricaturas como éstas

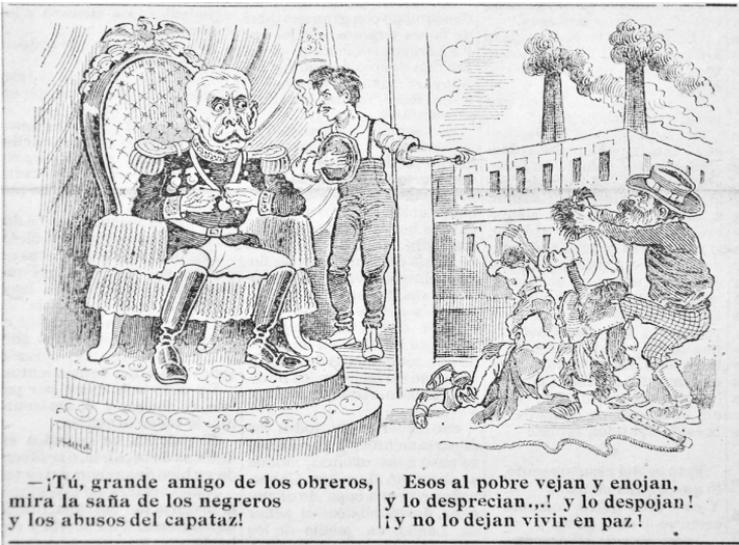


Figura 7. Sin título, *San Lunes*, México, 20 de diciembre de 1909

nos muestran que sí; si se opta por una u otra ruta será decisión de quien la interpreta.

La imagen satírica que estamos analizando ofrece varias posibilidades de lectura. Una primera interpretación es la exculpación. A lo largo de los años del gobierno de Díaz se tejió un sistema de relaciones con el mundo del trabajo, de manera particular con las organizaciones mutualistas. Esta asociación permitía que se organizaran manifestaciones obreras con diversos fines, desde celebrar el cumpleaños del presidente hasta conmemorar una gesta nacional, como la batalla del 2 de abril que contra los invasores franceses había encabezado y ganado Díaz, o para apoyar las sucesivas reelecciones del primer mandatario. A cambio de su apoyo, y de la legitimidad que esto daba al régimen, las trabajadoras y los trabajadores creían obtener la protección del gobierno, en un sentido tradicional y paternalista. En este contexto, desde las páginas de diversos impresos ligados al universo laboral se produjeron cantidad de dibujos, grabados y caricaturas en las que la figura presidencial era exaltada como la del amigo y protector del trabajo.

Si suscribimos ese discurso oficial lo que vemos entonces es al General que, gracias al relato que le transmite el obrero –quien a pesar de su enojo observa un trato respetuoso–, se entera de la situación que priva en las fábricas: sometimiento, explotación y maltrato. Ello provoca la sorpresa y la indignación del mandatario quien, según la representación, desconocía los agravios y las vejaciones que capataces y negreros infligen al personal. Como es posible darse cuenta, esta narrativa busca descargar al presidente de cualquier responsabilidad en este tipo de conflictos. La reacción del militar, patente en los puños a la altura del pecho y lo que parece el impulso para ponerse de pie, sugiere que intervendrá para poner freno a tales abusos y para hacer que se respeten los derechos laborales. Se obvia así las huelgas ocurridas en 1906 y 1907, la de Cananea en Sonora y la de Río Blanco en Veracruz, además de otros conflictos que durante el largo periodo de gobierno de Díaz afectaron a la clase trabajadora. Es más, casi parecería que lo que pretende es revertir la actuación del mandatario en aquellas coyunturas, hacer que se olvidara que cuando los obreros de Río Blanco le solicitaron su intervención para poner una solución al conflicto él se posicionó a favor de los empresarios. Desoyendo el reclamo de mejoras a las condiciones laborales, ordenó que regresaran al trabajo.

A lo largo de las décadas de gobierno, el régimen mantuvo una relación constante con el mundo del trabajo, la que el oficialismo presentó como cercana y provechosa para ambos lados, pero el sector crítico denunció como una relación desigual que rendía buenos dividendos al primero y magras ganancias al segundo. Especialmente se acusó a ciertos líderes de actuar sólo en beneficio personal y a las autoridades de obtener prestigio, en tanto el contingente laboral nada sacaba de esa asociación. Las caricaturas se ocuparon del tema y mostraron cómo los mediadores y la administración explotaban a las fuerzas trabajadoras en desfiles, manifestaciones y demás actividades públicas para mostrar su popularidad y su poderío. En esa ecuación quien perdía era el sector obrero, que continuaba sufriendo condiciones deplorables en las fábricas y en sus casas.

En esta línea crítica encontramos una segunda lectura posible de esta caricatura que es la de la condena de Díaz y su gobierno. En efecto, el aparente desconocimiento que expresa el presidente respecto de la situación que denuncia el obrero, la de las condiciones de abuso y violencia que priva en las fábricas, exhibe una ironía matizada pues es evidente que nadie podría creerlo, la idea resultaba insostenible. El primer mandatario, mejor que nadie en el país, sabía del creciente número de huelgas que a lo largo y ancho del territorio tuvieron lugar durante su administración y que sumaron más de 250, según lo consignó Moisés González Navarro. En más de una de ellas había tomado partido para favorecer a la clase patronal. El gesto azorado ante el descubrimiento de las dramáticas condiciones trasluce la carga de ridículo característico de la imagen satírica. El ligero movimiento que sugiere que se pondrá de pie, los ojos casi desorbitados y la manera en que levanta las cejas proporcionan al semblante un sello grotesco. En conjunto, la figura presidencial es risible. Son apenas pequeños detalles pero que, vistos con atención, revelan la intención de exhibir la negligencia del gobernante, de mostrar su indolencia ante la situación en que se encontraba la clase trabajadora. El asombro, por demás exagerado, pone de manifiesto su falsedad.

Y todavía podemos encontrar un tercer elemento que afirma el sentido burlesco de la caricatura. La figura del obrero aparece en un tamaño que podríamos calificar de natural, en tanto la presidencial, en perspectiva con ella, resulta descomunal pues aun sentado es más grande que el trabajador. Quizá se trate de la poca destreza del dibujante en el manejo de la perspectiva al pretender mostrarlos situados en dos planos diferentes. Podría ser, pero en este caso parece que el uso de la simetría desigual es consciente, en tanto sobre el obrero se proyecta el gigantesco poder gubernamental que, en contubernio con las élites, mantiene sojuzgada a la clase trabajadora.

La idea de la distancia que separa al gobierno del sector obrero se complementa y refuerza en la ironía de las palabras que el trabajador dirige al mandatario.

–¡Tú, grande amigo de los obreros,
mira la saña de los negreros
y los abusos del capataz!
Esos al pobre vejan y enojan,
y los desprecian...! y los despojan!
¡y no lo dejan vivir en paz!

Los versos expresan lo mismo que la imagen denuncia, lo aclaran, por si había alguna duda, y lo remarcan: el presidente es un personaje muy lejano del pueblo trabajador y muy cercano al gran capital y sus intereses, por lo que se desentiende de sus problemas y sus sufrimientos mientras respalda y solapa los abusos de la élite empresarial. La segunda interpretación de la imagen satírica descubre el atrevimiento de la redacción del semanario que denuncia las duras condiciones del trabajo fabril y, aunque sutilmente, señala la responsabilidad del mandatario. La cuestión laboral adquiere en esta caricatura centralidad y cobra una simbólica connotación.

Es cierto: este tipo de caricaturas es menos frecuente, casi excepcional, pero las hay para diversos asuntos, temas y situaciones. Evidentemente, el sentido se define de acuerdo con el contexto de producción en el que se inserta la imagen satírica y que la dota de un determinado significado. Así, por ejemplo, una crítica general al estado que guardaba la vida política en México en el año de 1876 se hizo desde una imagen satírica firmada por Moctezuma y publicada en el semanario *La Ley del Embudo* (véase figura 8).

Una digna mujer que puede asumirse como la Patria, porque sostiene la bandera nacional rematada por el águila republicana, corona con laureles el busto de Miguel Hidalgo y Costilla, considerado un héroe nacional por haber llamado a la rebelión en contra de la Corona española, en cuya base hay una espada y flores. La escena sucede entre una especie de nubes que le dan un carácter celestial y al fondo, y en medio de ambas figuras, se ve un sol refulgente. Con esa imagen pretende conmemorarse la Independencia en su aniversario. Y anoto que “se pretende” porque hay un detalle curioso que hace de ésta una imagen ambigua, el de las miradas: la Patria tiene una

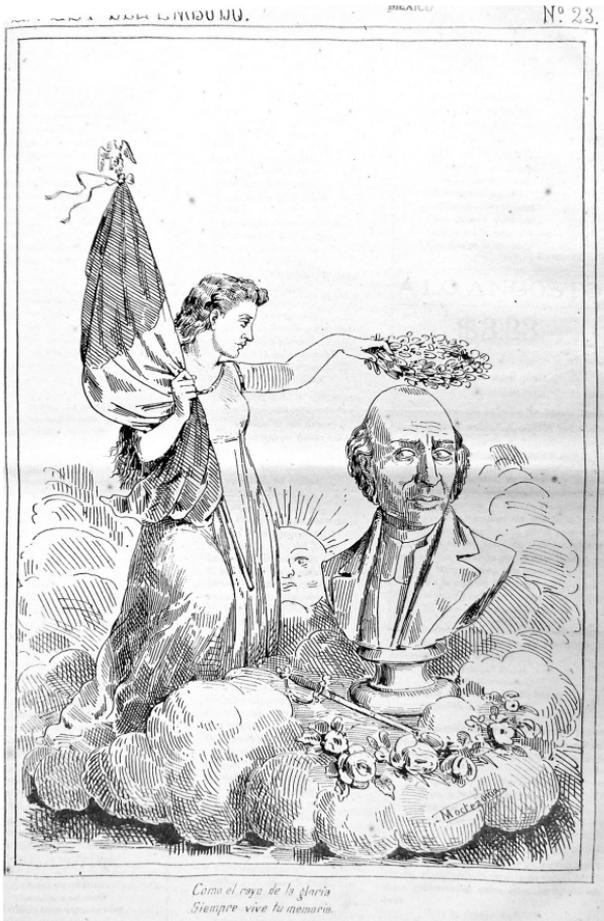


Figura 8. "Como el rayo de la gloria", *La Ley del Embudo*, México, 16 de septiembre de 1876

mirada un tanto ausente, sumamente seria, casi podría decirse que indescifrable. No se puede asegurar que el sol mire con admiración la escena, casi parecería más bien asombrado; En tanto el Padre de la Patria desplaza la vista hacia la derecha, en donde se encuentra la Patria, con una mirada y un gesto entre asombrados, intrigados y temerosos. Es una mirada de incredulidad (véase figura 8).

Alguien podría suponer que se trata de falta de pericia del dibujante, pero es una apreciación delicada de sostener dado

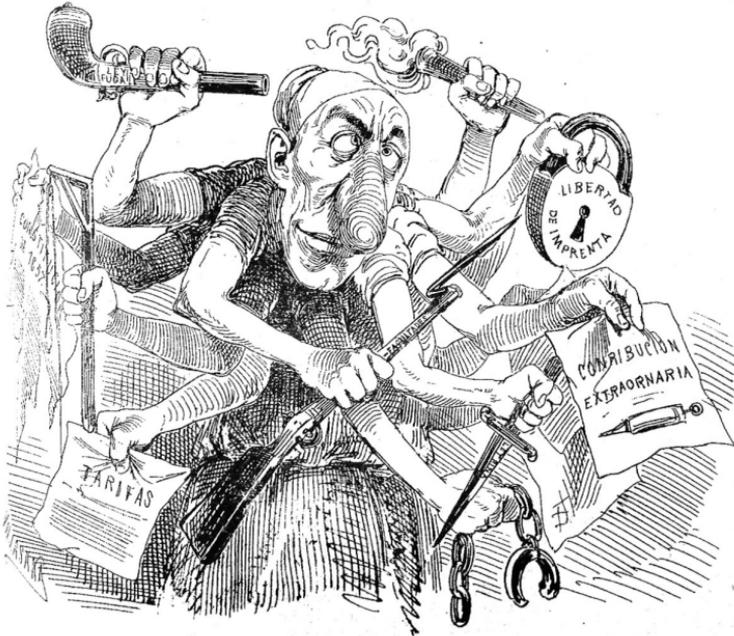
que las tres miradas resultan difíciles de leer, lo que sugiere que hay una intención en ello. ¿Qué pasaba en 1876? El país vivía preso de profundos conflictos políticos, con una revolución, la de Tuxtepec, que había estallado al inicio del año y mediante la cual un grupo de descontentos ante la posible reelección del presidente en funciones, Sebastián Lerdo de Tejada, buscaba invalidarla y hacerse del poder. La disputa por la sucesión presidencial había llevado a la formación de tres partidos francamente enfrentados, los iglesistas –que apoyaban a José María Iglesias–, los lerdistas –con Lerdo– y los porfiristas –correligionarios de Porfirio Díaz y quienes convocaran a la rebelión armada–. Se vivía un álgido momento en el que la constitucionalidad era usada como bandera de un movimiento que a la vez buscaba violentarla, al pretender deponer al presidente constitucionalmente electo. En esas condiciones, es fácil suponer que el Padre de la Patria mirara asombrado lo que sucedía y pensara que había muy poco que celebrar.

CARICATURA VIOLENTA

Caricatura que explota la violencia para denunciarla; es agresiva en tanto lo que pinta lo es, pero se mantiene dentro de ciertos límites que aún permiten reírse del contenido. Puede resultar inquietante o hasta perturbadora, pero la violencia es tolerable para quien recibe el mensaje. A diferencia de la intimidatoria, no busca destruir al objeto de su crítica sino exhibir el uso de la violencia por parte de personas, grupos o instancias. Más que atemorizar, busca llamar la atención hacia la presencia de actos o sucesos violentos; tampoco persigue destruir al referente al que alude. Es violenta pero moderada; *aún logra arrancar una sonrisa*.

Asusta poco, asusta mucho..., pero me río

En 1876, *El Ahuizote*, semanario profundamente antilerdista, en el marco del proceso para renovar autoridades federales, en particular el cargo presidencial, denunciaba los supuestos recursos de los cuales se valdría Sebastián Lerdo de Tejada, por entonces



Verdadero retrato de la Sra D^a Reeleccion Soñada de Lerdo de Tejada.

Figura 9. "Verdadero retrato de la Sra. D^a Reeleccion Soñada de Lerdo de Tejada", El Ahuizote, México, 12 de mayo de 1876

presidente en funciones, para lograr su reelección (véase figura 9). Pero, hay que decir que la producción de esta imagen y el desarrollo del proceso comicial que tenía lugar en ese año de 1876 ocurrían en medio de una situación crítica provocada por el pronunciamiento de Tuxtepec en contra de la reelección de Lerdo de Tejada. Se trataba de la aplicación de medidas de gobierno que la caricatura representa como marcadas por la violencia – pues con ellas se busca amedrentar, hostilizar, dominar y atemorizar a la población de la República –, las cuales engendran a un ser fantástico, hombre-tarántula, que encarna y representa a la propia “señora doña reelección soñada de Lerdo”. Esto es, la aspiración reeleccionista se representa como un delirio de la imaginación nocturna del mandatario. La burla a las pretensiones presidenciales es evidente, pero, en cambio, muy seria es

la denuncia de las estrategias gubernamentales pues todas ellas se presentan como funestas para las y los habitantes.

El personaje que encarna a la reelección posee una gran cantidad de brazos y en cada una de sus manos sostiene lo que se supone ha sido una acción o decisión de la administración mediante la cual se ha sometido el ánimo popular al imperio de la voluntad presidencial: una pistola en la que está impresa la leyenda Ley Fuga; la Constitución de 1857 absolutamente desgarrada; un decreto de tarifas; un rifle en cuyo cañón está inscrita la palabra “Facultades”; una daga que tiene grabado el término “Letrina”; una hoja que contiene el texto “Contribución Extraordinaria” y el dibujo de una jeringa; un gran candado sobre el cual está escrito “Libertad de Imprenta”. Se muestran, además, una horca, un grillete y una tea ardiendo. La ironía más evidente parece encontrarse en la paradoja que supone que la cabeza de ese monstruo antropomorfizado esté coronada por una caperuzas que, en cierta forma, remite al gorro frigio, símbolo de la libertad. Libertad expresamente contrapuesta al sentido que evocan todos esos instrumentos violentos.

La reelección, en opinión de José María Villasana, el autor de la caricatura, y del semanario que la publicó, sólo es posible gracias al uso de medidas extremas que afectan desde la economía de las y los habitantes hasta su libertad, y llegan a atentar contra sus vidas. Y, parece sugerir la sátira visual, serían esas mismas condiciones las que imperarían en caso de que el presidente lograra reelegirse. De esa forma podemos descubrir en la imagen la intención de amilanar el ánimo general mediante la evocación de ciertas controversiales y criticadas decisiones de gobierno, pero, sobre todo, de hacerlo contundentemente a través del uso de implementos y artefactos que representan de manera abierta a la violencia y con cuya exhibición se buscaba generar un imaginario que asociara la figura de Lerdo y sus acciones como primer mandatario con el hostigamiento y la represión. Cabe destacar que lo que exhibe esta caricatura no es la acción directa del Estado o de sus representantes sobre la elección misma, sino que pretende hacer patente, por un lado, la supuesta táctica del gobernante para permanecer en el poder y, por el otro, la –en apariencia– irremediable amenaza a la

seguridad de la población del país, que es aquí el factor principal en juego, y que será consecuencia de la decisión que tomen los ciudadanos a la hora de ejercer su derecho al voto –las mujeres no eran consideradas ciudadanas.

A lo que la caricatura no alude, sin embargo, es a las condiciones locales y nacionales que dieron pie a varias de esas disposiciones oficiales. Descontextualizadas del escenario alterado por la rebelión de Tuxtepec, que había estallado unos meses atrás y que el propio *Ahuizote* apoyaba, algunas de esas medidas parecen un abuso de la autoridad como, por ejemplo, el recurrir a facultades extraordinarias para poder gobernar. Pero lo que importa aquí es ver cómo se sirve de ellas la sátira visual para promover los fines que persigue el semanario; esto es, forjar en sus lectoras y lectores la idea de un país incendiado: golpeado por contribuciones y tarifas, burlado por reformas constitucionales, sin posibilidad de libertad de expresión, amenazado por la muerte. Todo esto, claro, sólo queda sugerido por el lápiz del caricaturista, pero es de suponerse que se logrará el efecto deseado: generar en quien la observa, especialmente en el potencial votante, un sentimiento de inseguridad, de incertidumbre, de temor y con ello desalentar su apoyo al gobierno lerdistista. Diferente es el caso de las caricaturas que ligaban la realización de las elecciones con el uso expreso de las armas y de las fuerzas policiales y militares como formas de intervención directa de las autoridades sobre el proceso. Este aspecto fue, a no dudarlo, uno de los más explotados por la sátira visual en el marco de todo tipo de comicios, fueran municipales, estatales o federales, aunque fue en el último donde mayor énfasis puso.⁸

Si en ciertas caricaturas se recurre a la violencia para despertar el temor ante posibles estrategias gubernamentales que afectan la libertad, la economía y diversos ámbitos del diario discurrir de la población pero cuyo grado de afectación no es obvio y, en realidad, no constituyen en sí mismas expresiones agresivas, por otro lado encontramos imágenes en las que la alusión al uso de la violencia es más clara y patente, como aquella en la que la fuerza de las armas ha de imponerse a la colectividad. Un referente particular por el número de imágenes que



Figura 10. "Sufragio libre", *El Padre Cobos*, México, 17 de enero de 1880

produjo en las que ligaba el sufragio a la violencia, es el del semanario *El Padre Cobos*, cuya quinta época se publicó en 1880 bajo la dirección de Ireneo Paz –quien se supone apoyaba a Trinidad García de la Cadena–, en el marco de la contienda de elecciones federales para la renovación de la máxima magistratura.⁹ En una de las varias caricaturas en las que aparece representado Manuel González, uno de los candidatos que aspiraban a la presidencia, se le pintó al frente de un cuerpo del ejército que avanza de forma contundente imponiéndose mediante el uso de las armas al "Sufragio libre" en diferentes estados de la república, como Sonora, San Luis Potosí, Jalisco y Sinaloa (véase figura 10). Destaca aquí el carácter militar del candidato y el hecho de que se valiera de las fuerzas bajo su mando para forzar las voluntades regionales, pero, especialmente, para avasallar la soberanía de los estados. Sobresale, también, la espada que el propio candidato sostiene de forma férrea con su única mano, así como el gran número de bayonetas que llenan todo el recuadro con la finalidad de dar una idea del tamaño de las tropas que comanda.

La imagen alude a la designación que, en medio de las fuertes tensiones nacionales por la decisión sobre quién sería el

candidato a la presidencia, Díaz tomó de nombrar a González como responsable del Cuerpo del Ejército de Occidente, “la fuerza militar más poderosa de todo el país”, escribiría Daniel Cosío Villegas, pues “el territorio bajo su mando militar se ext[endió] a los estados de Michoacán, Guanajuato, San Luis Potosí, Colima, Jalisco, Durango, Sonora, Sinaloa y los distritos de Tepic y Baja California”. En el marco de la contienda, con fuertes opositores, González, respaldado por Díaz, hace uso del mejor recurso –quizá del único– que tiene, que es el del poder del ejército como vía para lograr concretar sus ambiciones.

Enfrentadas sus propias aspiraciones a las de Justo Benítez, Manuel María de Zamacona, Trinidad García de la Cadena, Ignacio Vallarta, y aun las menos posibles pero igualmente existentes de Ignacio Mejía, Juan N. Méndez, Gerónimo Treviño, Miguel Negrete y del propio Vicente Riva Palacio, la lucha por la silla presidencial fue intensa.¹⁰ Así, la actitud con la que es pintado González en la caricatura deja entrever que es necesaria toda la fuerza de las armas para imponerse a esos territorios, que importaban especialmente porque en ellos los intereses estatales inclinaban la balanza electoral hacia otros de los candidatos, y eso podía arrebatarle el triunfo. Tal era, por ejemplo, el caso de Jalisco cuyo gobernador, Fermín González Riestra, a pesar de considerarse que no tenía compromisos con candidato alguno, en realidad era probable que brindara su apoyo a Vallarta, un destacado hijo de Guadalajara y quien había gobernado al estado de Jalisco en la década anterior (1871-1875). En tanto Sonora, gobernada por Luis E. Torres, y Sinaloa, por Francisco Cañedo, eran entidades asociadas al benitismo; y Carlos Díez Gutiérrez, al frente de San Luis Potosí, era un abierto porfirista que había promovido la reelección del presidente.

La feroz actitud de González devela que, muy probablemente, no serán los únicos estados dominados por el poder militar y sojuzgados por la tiranía gubernamental, pues quizá se hiciera necesario ejercer similares estrategias en Puebla –donde era oriundo Zamacona y Méndez había sido gobernador ahí en un par de ocasiones–, o Zacatecas –donde nació, había sido y era gobernador García de la Cadena–. Como quiera, si se dejan de lado las especulaciones, lo que sugiere la caricatura

es que los comicios en varios de los estados no serían, en ningún caso, libres. La contienda electoral quedaba así marcada y determinada por la fuerza que, desde la presidencia y con el respaldo del ejército, se ejercería para obtener los resultados favorables a los deseos de los militares, Díaz y González. Fuerza que atentaba directamente contra el pacto federal al arrebatar a los estados su carácter soberano. El supuesto dominio del poder ejecutivo federal sobre los ejecutivos estatales, así como la imposición de ese poder sobre el legislativo, en el marco de las decisiones y las acciones en torno al sufragio, fue una denuncia que, con fundamento o sin él, elaboró de manera reiterada la caricatura.

Diez años más tarde, el uso de la intimidación mediante la amenaza de la violencia sobre los electores sería franca y expresamente achacada al propio presidente de la nación. En efecto, el debate público electoral estaba dominado por el tema de la definición de quién ocuparía la vicepresidencia, en cuanto constituía el camino para la eventual sucesión/sustitución –dada la avanzada edad– de Díaz al frente del país. La importancia asignada al cargo llevó a que los grupos partidistas cercanos al primer magistrado se enfrentaran por lograr que el candidato a ese puesto saliera de sus filas. En medio de esas tensiones una caricatura de época (véase figura 11) muestra al General, en un salón de Palacio Nacional, ataviado con su traje de gala, de pie frente a lo que parece ser la silla presidencial, mientras se dirige a un nutrido grupo de individuos que –como lo descubrimos en el texto que acompaña a la imagen– son “electores”. Ellos tienen en su poder la decisión de elegir al vicepresidente.¹¹ Es a ellos a quienes Díaz se dirige con contundencia, pero, sobre todo, con amenazante actitud, reforzada por la gigantesca espada apretada contra su costado izquierdo, apoyada en el cuerpo y sostenida con el brazo todo y la mano. La espada es más grande que el propio presidente quien, ya de por sí, es representado con dimensiones bastante mayores a la de los electores. La imposición del poder ejecutivo sobre la decisión de los votantes queda así claramente expresada.

Como se puede observar, las imágenes mostradas y analizadas tienen un denominador común: el uso de la violencia como



Figura 11. "La Vice-Presidencia. Nota preventiva", *El Ahuizote Jacobino*, México, 1 de enero de 1904

el recurso para obtener los resultados deseados por las autoridades. Si bien de manera sesgada y parcial, el conjunto de las caricaturas presentadas permite empezar a vislumbrar rutas de reflexión que posibiliten entender el papel que la asociación de la violencia con diversos aspectos de la vida pública, a través del humor gráfico, jugó en el contexto de la política y poder estimar si ese recurso violentó a su vez el espacio público.

CARICATURA INTIMIDATORIA

Propongo que la caricatura política, aunque también aplica para otras categorías, como la costumbrista o la social, posee un triple propósito, el cual define también su carácter: hacer la crítica, provocar la risa, orientar la opinión. Para lograr el primero de ellos recurre al uso de ciertas figuras como la ironía, el sarcasmo y la mordacidad y las dirige hacia determinadas personas, sucesos, situaciones o asuntos. Del buen manejo de esos elementos en la composición de la imagen dependerá alcanzar el segundo objetivo que es el de estimular los sentidos de quien la observa y lograr que se ría; aunque hay que anotar

que en algunas ocasiones, si bien extraordinarias, provocar la risa no es la finalidad. Pero la caricatura no persigue únicamente la complicidad en la burla sino que tiene una meta más ambiciosa que es la de inclinar el ánimo de quien se ríe en favor de la posición que sostiene la publicación; esto es, de influir en la opinión colectiva, que es su tercer propósito.

Para satisfacer su triple objetivo quienes realizaban las imágenes satíricas podían utilizar lo mismo recursos francos que disimulados, según lo permitiera el régimen en el poder. Hacia 1909 algunos cambios impulsados por la inconformidad política empezaron a hacerse patentes en el entorno social. La tranquilidad cotidiana se vio turbada por manifestaciones de descontento que encontraron su correlato en el periodismo, en cuyos impresos cobraron fuerza y ganaron espacios las expresiones virulentas y agresivas, y anidó el miedo. En ese contexto surgió lo que defino como *caricatura intimidatoria*: aquella cuyo propósito ya no era sólo criticar y hacer reír, sino que perseguía la destrucción del referente representado, por un lado, y amedentrar el ánimo de lectores y lectoras y generar temores colectivos. En efecto, con el estallido revolucionario se detonó también un cambio en el lenguaje utilizado en las imágenes de la prensa contrarrevolucionaria, especialmente entre 1911 y 1913: la violencia se convirtió en parte fundamental y cotidiana de la narrativa visual. A través de la caricatura se expresaron recelos, angustias y temores de los diversos grupos y facciones políticas de uno y otro lado; y funcionó como un instrumento para generar miedos y ansiedades colectivas.

Aunque no fue lo más común, la violencia en el lenguaje visual y la propagación del miedo sirvieron también para legitimar las causas que abanderaban, sin importar que para ello fuera necesario solapar acciones aviesas o hasta criminales si eran cometidas por integrantes del mismo grupo, o por personas o facciones con las que se tenía algún tipo de alianza o se compartía algún interés. En ese caso, eran enfocadas desde una perspectiva positiva que las presentaba como favorables para el conjunto social. Esto es, los abusos, los excesos, los ataques y hasta los asesinatos eran mostrados no para causar miedo sino para despertar solidaridad, pues se realizaban para ofrecer

protección y seguridad a las personas. Así, la violencia visual se aplicaba de manera discrecional en dos sentidos opuestos: podía ser la generadora de desprecios, miedos y hasta odios colectivos, o representar una garantía de paz, y ofrecer seguridad y tranquilidad. La aplicación de esta última estrategia puede verse en caricaturas como “Comentarios”, que el periódico *Multicolor* publicó el 6 de marzo de 1913.

Recapitulando, la caricatura intimidatoria se caracteriza por la pretensión que entraña: provocar incertidumbre, generar desasosiego y desconfianza, expandir el temor. En términos del análisis histórico, podemos observar que la producida en la etapa revolucionaria operó en un sentido doble: transparentó las preocupaciones y aun los miedos que ante determinados personas o situaciones experimentaban quienes realizaban los impresos y los grupos y sectores sociales que representaban, a la vez que funcionó como recurso para generar y promover sentimientos negativos, desde la desconfianza hasta el miedo, hacia lo que consideraban una posible amenaza a su seguridad y estabilidad.

Violencia brutal y devastadora. Disecionar el temor

Si nos apegamos al discurso periodístico podemos deducir que el bando revolucionario más temido por la ciudadanía capitalina y las zonas aledañas fue el de Emiliano Zapata, pues fue el más estigmatizado y el más repudiado. En la zona del centro-sur de la república, los hacendados y las hacendadas sentían auténtico pavor ante el movimiento zapatista y ante quien lo encabezaba. Las imágenes satíricas al respecto se multiplican. Así, en una de ellas se dibuja a un Zapata antropófago quien en un estado casi de frenesí, y dominado por un profundo placer, engulle carne humana (véase figura 12). Un monstruoso Zapata de gigantescas y animalescas manos, que entre sus piernas guarda un cántaro lleno de huesos, se deleita en relamer un fémur al que le ha sido arrancada toda la carne, pero no importa, porque esparcidos en el piso esperan otros miembros cercenados de un cuerpo humano. La escena, como resulta obvio, es terrorífica. Una mano y un pie yacen en charcos de sangre,



Figura 12. "A la hora de la comida", *Multicolor*, México, 24 de agosto de 1911

es todo lo que queda del hombre que ha devorado, una más de sus múltiples víctimas. En la parte baja del recuadro, en primer plano, cruzado sobre un cuchillo, se ve un machete con una leyenda inscrita: "Sirbo [sic] a mi dueño" antecedida de un corazón cruzado por una flecha y las iniciales "EZ". El machete es el servil instrumento con el que Zapata somete voluntades y cobra vidas.

El revolucionario viste de rancharo y lleva cruzada sobre el pecho la carrillera, pero en su vestimenta destaca un detalle: el ala del sombrero lleva impresas calaveras y la copa está adornada en ambos lados por pequeños cráneos. Parado a un lado de Zapata está un niño negro, que va descalzo y viste ropa

común del campo, cuyo gesto es ambiguo. Parece un reclamo, pero también puede ser una expresión de sorpresa. Sobre la barda que aparece al fondo varios zopilotes aguardan, en tanto otros más acechan sobrevolando, todos en espera de las sobras del “Atila”. Complementa la imagen un título, colocado en la parte superior, “A la hora de la comida”, y una leyenda en la inferior, ambas por fuera del recuadro, que reza: “Estaba más sabrosa la pata de hacendado que comí en el almuerzo”.

Al observar esta imagen, ¿alguien podría suponer que lo que se perseguía era hacer reír a las lectoras y a los lectores? Difícilmente, pues ¿de qué parte de este contenido podría alguien reírse? Estamos ante la encarnación del mal. Zapata es una fuerza bruta que aniquila todo a su paso y deja tras de sí una estela de destrucción; su triunfo sería la ruina del país. Él no es sólo un ignorante sino un asesino despiadado disfrazado de defensor del pueblo, de líder revolucionario que lo que persigue en realidad es su beneficio propio.

En otra caricatura del mismo impreso mostrarían a Zapata en condiciones aún más perturbadoras para el ánimo de quien observa; en ella se le exhibe como un carnicero ocupado en destazar. Lo que vemos es el promocional de la “Gran carnicería Popo” que, según reza la leyenda situada en la parte baja de la imagen, ofrece “Carnes freccas [sic] todos los días” (véase figura 13). El gesto del carnicero permanece inalterable, su rostro sólo transmite indiferencia, la única señal que delata la intensidad de su tarea es la cabeza despeinada. Con un cuchillo gigantesco realiza pacientemente su tarea: corta y desprende la piel del cuerpo que, sostenido por los pies, pende boca abajo, desangrándose, y cuyo líquido vital se recoge en una paila metálica. Se trata de un cadáver que todavía está caliente, por eso la sangre que cae levanta una ligera nube de vapor que cubre, en parte, el cuerpo. El vapor sobrepuesto al cuerpo puede leerse como un gesto de cortesía del caricaturista y de quienes editaban el semanario con el público lector, o como una señal de pudor propio ante la brutal escena que dibujaban porque lo que Zapata destaza es un cuerpo humano. Aunque la fisonomía del personaje representado es bastante fiel a su referente, para que no quedara duda alguna en el delantal del carnicero se lee “Zapata”.

ANUNCIOS GONOCIDOS



Figura 13. "Anuncios conocidos", *Multicolor*, México, 17 de agosto de 1911

La imagen es brutal. Esta escena tiene como propósito perturbar el ánimo de quien la mira, atemorizar y causar repulsa social hacia al personaje al que se dibuja como un ser absolutamente cruel, sádico, insensible: un asesino feroz e impasible, para quien no hay redención posible. Lo que persigue es excitar a la sociedad y predisponerla en contra del despiadado y sanguinario Zapata. El humor incisivo y hasta ácido que solía caracterizar a las caricaturas se transformó en humor negro. De un negro extremo que no sólo no arrancaría una carcajada sino ni siquiera habría de provocar una ligera sonrisa. Al explotar el horror, la caricatura intimidatoria buscaba generar el repudio hacia la persona representada.

IV

**EN LA PRÁCTICA. EL CLASISMO NO SE VE,
AUNQUE SE DIBUJE (CIUDAD DE MÉXICO, 1883-1896)¹²**

A lo largo de las páginas de este libro he procurado reflexionar en términos teóricos y metodológicos sobre la caricatura y he aventurado una propuesta de clasificación. En este capítulo me daré a la tarea de poner en práctica buena parte de lo asentado y mostraré la potencialidad de esta fuente en un ejercicio de análisis histórico. Si bien, en las páginas anteriores he dado mayor énfasis a la caricatura política, cabe señalar que gran parte de lo mencionado sirve también para otros tipos de caricaturas y enfoques históricos: social y cultural, sin duda. Es también pertinente puntualizar que una fuente no es exclusiva de un tema o para un tema. Además, una fuente no tiene una lectura única; se puede reflexionar sobre ella y a partir de ella desde diversas perspectivas analíticas y siempre son posibles interpretaciones varias. Es necesario recordar que una fuente no habla por sí misma, lo que hace es provocar preguntas en quien la estudia y nuestro trabajo es obtener de ellas las respuestas a esas interrogantes que le planteamos.

Es, en cierta forma, un proceso circular: encontramos un documento, en este caso una caricatura, observamos con atención y la fuente nos interpela. No desesperen, la reacción no es necesariamente inmediata, a veces hay que mirar por largo tiempo hasta que empezamos a ver. Lentamente o de forma acelerada, dependiendo de lo críptico que nos resulte la imagen, lo que estribará en nuestro conocimiento del momento, personajes y asuntos, las ideas empiezan a dar vueltas en la cabeza y van surgiendo las preguntas. Algunas respuestas serán sencillas pero una buena parte de ellas nos obligará a realizar pesquisas varias para ser capaces de responderlas. Así, de a poco, con paciencia, podremos ir jalando los hilos del pasado para tejer la trama de nuestra historia, de la historia que queremos contar.

Una advertencia, ese “queremos” lo uso en el sentido del deseo, de la intención de conocimiento, no en el de una posición premeditada que busque forzar para hacer decir.

Así, para abrir el abanico y mostrar que el uso de la sátira visual como fuente es válido para contar diversas historias presento aquí, a manera de mosaico, una propuesta que se extiende más allá de lo político y abarca las miradas de la historia social, principalmente, pero también la de la historia cultural. Para sostener mi punto respecto al uso múltiple de una misma fuente, en la exposición que hago a continuación en algunos casos recupero imágenes y reflexiones planteadas hace ya algunos años en un análisis sobre la “cuestión social” en la caricatura, pero redimensionadas y reorientadas aquí al tema del clasismo y complementadas con otras imágenes y otras reflexiones. Lo más relevante de este capítulo es lograr mostrar y demostrar la importancia de la caricatura como fuente para la historia, y que sea esta una especie de invitación a escribir historia recurriendo a la imagen satírica.

¿TOMA DE CONCIENCIA O DEDO FLAMÍGERO?

“Teatro público” es una imagen que formaba parte de una serie titulada “Diversiones públicas” que apareció en *La Patria Ilustrada*, el 17 de agosto de 1885. Es difícil afirmar que se trata de una caricatura, aunque sin duda esa era la pretensión, o al menos eso parece. Lo que vemos es una escena conformada por dos partes que cuenta dos situaciones que ocurren simultáneamente (véase figura 14).

En primer plano se pinta a un conjunto de personas integrado por tres niñas de diferentes edades, una mujer adulta y enferma, como lo sugiere el pañuelo atado en la cabeza con el que sostiene la mandíbula, muy probablemente padece dolor de muelas, y una anciana enjuta, detrás de la cual se adivina un hombre que suponemos mayor porque de él sólo alcanzamos a ver el sombrero y un brazo que se extiende sosteniendo un jarro que pide sea llenado con las sobras de la “Fonda [...]”, como lo hacen también las mujeres y niñas. El semblante de la anciana exhibe el temor que le provoca no alcanzar las migajas



Figura 14. "Teatro público. Serie: Diversiones públicas", *La Patria Ilustrada*, México, 17 de agosto de 1885

que les obsequian para llenar la vasija que con avidez sostiene entre sus manos. Se trata de gente de muy escasos recursos, de pobres en estado de miseria como lo dejan ver los pies descalzos y la ropa en harapos. Viven, o más bien, sobreviven gracias a la caridad de algunos particulares o del Estado. Los cuerpos delgados acusan hambre en tanto los rostros traslucen angustia. La necesidad es evidente.

En segundo plano se pinta a dos hombres –aunque puede tratarse de uno sólo en dos momentos–, al parecer de la clase

trabajadora, el primero, de espaldas a quien observa, se encuentra al interior de una casa de empeño donde, podemos imaginar, está dejando sus prendas a cambio de unos pesos. El hombre está encorvado sobre el mostrador y con la cabeza inclinada, se trata de un individuo alcoholizado dispuesto a dejar lo que posee para conseguir dinero a fin de continuar la farra. El segundo hombre –o el mismo inmediatamente después– camina por la acera tambaleándose, para no caer va apoyándose en la pared, no está enfermo, lo que sucede es que se encuentra en estado de ebriedad y se dirige a una cantina o un prostíbulo; el lugar no tiene nombre que lo identifique, pero queda claro por el tipo de puertas y porque entre ellas asoma una mujer con gesto sonriente y hombros descubiertos, que podemos suponer de la vida galante.

La caricatura constituye una crítica despiadada a las clases baja y menesterosa. El mensaje parece bastante claro: los obreros y artesanos gastan su dinero en vicios como el alcohol y en prostitutas mientras dejan a sus familias en el abandono y los pobres en estado de miseria, antes que trabajar, se conforman con la caridad para subsistir. Las escenas que se pintan contrapuestas a los títulos de la imagen y de la serie, explota de forma descarnada la ironía: el “teatro público” es el espectáculo miserable y degradante que ofrecen las clases populares y menesterosas. Esas lamentables “diversiones públicas” despiertan el menosprecio, cuando no franco desprecio, de las clases medias, altas y de la “aristocracia”.

Las miradas de quien dibuja y del periódico que lo publica son profunda y absolutamente clasistas, aunque es probable que quienes los realizaban –en su mayoría los impresos decimonónicos eran producidos por hombres, aunque no exclusivamente y hacia el final de la centuria la presencia de mujeres en el periodismo se hizo patente– ni siquiera se apercebieran de la forma brutal con la que mostraban su pertenencia a una determinada clase social, que estaba, evidentemente, muy por encima de las clases menos favorecidas: “las inferiores, las ínfimas, las últimas”; así como de la distancia que imponían entre el sector al que pertenecían y los otros sectores, y la supuesta altura moral desde la que juzgaban a sus integrantes. Porque

eso son, en resumidas cuentas, ésta y otros cientos de imágenes más o menos similares que fueron producidas en la época: juicios y veredictos en los que se calificaba y condenaba la pobreza y sus manifestaciones en el espacio público ciudadano.

A primera vista pareciera que la imagen satírica exalta la caridad, pero ¿en realidad es así? Opino que no. Para quienes redactaban el impreso no sería la beneficencia del sector privado la que solucionaría de fondo el problema de la pobreza y la mendicidad, porque mientras en las puertas traseras de una fonda se regalaban a mujeres, infantes, ancianas y ancianos los desperdicios de los alimentos del día, los hombres continuaban gastando el dinero del jornal en alcohol o empeñando lo poco que poseían para consumir pulque o irse con alguna suripanta. Así que la crítica es doble. Por un lado, se cuestionaba la aplicación de una caridad cómoda que no implicaba mayor compromiso que el desprendimiento mínimo de aquello que sobraba y, por el otro lado, se establecía una relación entre caridad y proliferación del vicio y de malos hábitos entre las clases populares.

De acuerdo con esta y otras imágenes, no sería a través de la asistencia pública, la beneficencia o la caridad como los problemas de las clases populares iban a ser extirpados de la sociedad. Por el contrario, predominaba la idea de que con tales medidas sólo se alentaba la expansión de la vagancia, el alcoholismo y la mendicidad. Pero, también hay que decirlo, la caricatura formaba parte de un conjunto en el que se criticaba a los políticos y a los hombres en el poder acusándolos de interesarse sólo en sus ambiciones personales, de ocuparse de sus negocios propios sin atender las necesidades de aquellos sectores de la población a los que había que educar y requerían ser “moralizados”.

Vale la pena preguntarnos si a quienes producían estos periódicos ¿les importaban las y los pobres o lo que les preocupaba era su visibilidad? ¿Era un llamado a tomar conciencia del problema de la cuestión social para tratar de resolverlo o se trataba sólo del dedo acusador con el que se señalaba y se desaprobaba? ¿Se perseguía solucionar la desigualdad social o sólo se quería desterrar a las y los miserables de las calles céntricas de la ciudad y relegarlos a los márgenes?

Si bien resulta difícil de sostener podemos aventurar que más que comprensión había acusación en esas imágenes. La mirada clasista se impone y con ella la incapacidad de empatía, la convicción de algo similar a esa cuestionable idea de que “los pobres son pobres porque quieren”. Lo que se trasluce es el desprecio: “Las mujeres, lo mismo que los hombres de esa clase ínfima son ignorantísimas, incapaces de enseñar la religión, ni prácticamente, ni en los términos más elementales. No creemos necesario demostrar esto, porque está a los ojos de todos”, se señalaba el 3 de septiembre de 1897 en un artículo anónimo en las páginas de *La Voz de México*.

LAS CLASES POPULARES Y MENESTEROSAS IRRUMPEN EN LA CARICATURA

Los impresos periódicos fueron, durante la segunda mitad del siglo XIX, el espacio en que se incluyeron representaciones visuales satíricas, principalmente con tema político, pero también algunas que trataban otros asuntos de orden social y en las que se mostró, sin ser esa la pretensión, el clasismo de los integrantes de las élites y de los grupos que detentaban el poder. En la década de 1880 destacó en la caricatura de la prensa de la ciudad de México la presencia de las clases populares y menesterosas y el tratamiento de algunos de los problemas que caracterizaban a la emergente cuestión social.

Cabe apuntar que el término elite, no formaba parte del vocabulario de época, en su lugar predominaba el de aristocracia para referirse a los estratos que por su poder económico se situaban en la punta de la pirámide social. Las consideraciones, visuales o escritas, respecto a la “aristocracia mexicana” eran diversas y hasta profundamente contrapuestas, había impresos que las consideraban positivas y otras francamente negativas. Algunos más ponían en duda su existencia y otros de plano la negaban. Había, sin embargo, cierto consenso en que una aristocracia de sangre era prácticamente imposible en México, pero sí, en cambio, la había “del dinero”, apuntaba el 13 de septiembre de 1883 *La Libertad*. Aunque aún respecto de este

punto no faltó quien sostuviera que en México tampoco había tan grandes fortunas que ameritaran el calificativo.

En general, los términos para definir a las clases que integraban la sociedad eran: alta, acomodada, media, popular y menesterosa. También solían utilizarse los conceptos de: clases superiores, elevadas, inferiores, ínfimas, última y pueblo bajo. Se encuentran igualmente referencias a las clases favorecidas en contraposición de las útiles, integradas éstas a su vez por las clases que se definían por oficios o labores: clases trabajadora y obrera, pero también militar o agricultora, entre otras. Conceptos como los anotados podemos ubicarlos en periódicos como *El Sufragio Libre* (12 de febrero de 1880) o *El Siglo Diez y Nueve* (6 de marzo de 1880).

Actores y situaciones de la vida cotidiana cobraron mayor relevancia en el universo de intereses que preocupaban a la caricatura, ocupando parte del espacio que hasta entonces se había dedicado, casi exclusivamente, al tratamiento de asuntos políticos. En efecto, en algunos periódicos el tema político que había dominado en las décadas anteriores –en particular en lo referente a la lucha partidista y la crítica al poder ejecutivo federal– perdió centralidad y el foco de atención se desplazó hacia el tratamiento de los temas y problemas sociales. Así, a partir de 1883, en al menos dos periódicos capitalinos, *La Patria Ilustrada* y *La Época Ilustrada*, en los cuales centro mi estudio, las cuestiones políticas y las sociales compartieron el espacio de la caricatura.

El fin de las luchas partidistas y la relativa, pero suficiente, estabilidad del gobierno encabezado por Porfirio Díaz y sus correligionarios, el avance de los procesos de industrialización y urbanización así como los nuevos mecanismos legales y extralegales de censura sobre la prensa convergieron para hacer visible, en los dos periódicos apuntados, los problemas de las clases populares y menesterosas en el espacio de la imagen satírica. Considero que en esta etapa la caricatura construyó un discurso visual respecto de los efectos sociales de las políticas modernizadoras y capitalistas, pero, al mismo tiempo, exhibió posicionamientos y prejuicios de clase.

El inicio de la publicación en 1883 de los semanarios *La Época Ilustrada* (1883 a 1885) y *La Patria Ilustrada* (1883 a 1896), marcó la irrupción de la cuestión social como tema de la caricatura política. A través de ella se hizo patente también el clasismo que privaba en la época. Cuestión social y clasismo adquirieron centralidad y se tornaron en preocupaciones cotidianas de la prensa regular con caricaturas. Si bien con anterioridad algunos periódicos se valieron de caricaturas de tipo social, como es el caso de *El Gallo Pitagórico*, cabe señalar que atendían a temas como los vicios, la moral, la vida amorosa, pero no se preocupaban por los temas de la cuestión social, los cuales están relacionados con los problemas que se desprenden del desarrollo económico industrial en las urbes. Aunque Juan Suriano propone que para el caso argentino los problemas de género y los vinculados a la cuestión indígena deberían ser incluidos a la hora de abordar la cuestión social, en lo que toca a la caricatura mexicana de los periódicos aquí estudiados no he encontrado una clara inclusión de esas problemáticas. También los he seleccionado porque constituyen casos representativos de la relevancia que adquirió el tema en las últimas décadas del siglo XIX. Ambos semanarios se editaron en la ciudad de México, sitio en el que los efectos de la industrialización y el capitalismo, así como los contrastes de la urbanización y de los proyectos modernizadores eran más patentes que en ningún otro lugar de la República.

Temas como la pobreza, que traía aperejados los de la delincuencia y el alcoholismo, ocuparon muchas páginas de ambas publicaciones y, por supuesto, fue inevitable que abordaran lo relativo a la desigualdad social. Como toda selección, la de las caricaturas incluidas aquí para nuestro análisis es arbitraria, pero no gratuita; las elegí por considerar que ilustran adecuadamente los tópicos que dominaban en el ambiente y en las páginas de los semanarios. Cabe señalar que una parte importante del material gráfico de ambas publicaciones está firmado por el dibujante José María Villasana, aliado de Porfirio Díaz desde la época de *El Ahuizote* (1874-1876). Este agudo caricaturista incursionó en la sátira o crítica social desde las páginas de *México y sus costumbres* en 1872 y posteriormente

lo haría desde las de *México Gráfico* en 1888. Pese a que lo social no fue en ningún caso un asunto prioritario de *El Ahuizote*, aquel semanario político de feroz oposición al gobierno del presidente Sebastián Lerdo de Tejada, lo cierto es que la mirada de Villasana en torno a los problemas sociales afloró en un par de imágenes, en las que hizo evidente la situación de miseria de la población, así como el alcoholismo y la violencia callejera, aunque esos asuntos aparecían supeditados a las cuestiones políticas.

La Época Ilustrada, una especie de complemento cultural del diario *La Época*, fue un impreso con una fuerte tendencia de adhesión o filiación gubernamental que publicó caricaturas políticas con un tono prudente, y estuvo bajo la dirección de Villasana. *La Patria Ilustrada*, por su parte, fue un semanario identificado con el oficialismo, también constituía una especie de complemento cultural del diario *La Patria*, fundado en 1877. Ambos impresos eran dirigidos por Ireneo Paz, liberal y republicano, que fue uno de los periodistas más reconocidos durante toda la segunda mitad del siglo XIX. Apoyó la revolución de Tuxtepec en 1876 y fue colaborador de Porfirio Díaz, a cuyo régimen se mantuvo adicto. Ocupó diversos cargos. La mayor parte de las caricaturas de *La Patria Ilustrada* carecían de firma, sin embargo, es posible que durante algún tiempo el autor haya sido Alejandro Casarín, quien, en opinión de Esther Acevedo, se dibuja a sí mismo en una caricatura publicada en el semanario; también cabe la posibilidad de que haya colaborado en el periódico José María Villasana. Alrededor de 1887 José Guadalupe Posada se uniría al equipo de sus redactores.

Un cierto sello gobiernista aflora en las caricaturas de ambos impresos ilustrados, en las que además de cuestiones sociales se abordaban temas de la vida política, cuya crítica se orientaba a las actuaciones de diversos funcionarios y sólo en muy contadas ocasiones se aludía a la figura presidencial – cuando se le incluía era con un tono respetuoso, presentando al presidente con aspecto natural y sin señalarle ningún tipo de responsabilidad o injerencia en la situación que se escenificaba-. En ambas publicaciones además de temas de la vida política se trataron también

los relacionados con las cuestiones sociales, en los que dejaron traslucir la mirada clasista de quienes los abordaban.

¿Qué nos pueden decir las caricaturas de la prensa periódica de las y los protagonistas, individuales y colectivos, de los conjuntos sociales de un determinado momento? Las caricaturas permiten descubrir ideas compartidas –dominantes o minoritarias–, respecto de las personas y sus comportamientos, valores –éticos y morales–, y también prejuicios. Dan idea de las celebraciones, conmemoraciones –cívicas y religiosas–, diversiones –privadas y públicas–; la participación social en la política: reuniones, mítines, protestas; las afectaciones por fenómenos naturales y por los procesos de urbanización y un largo etcétera. Permiten ver usos y costumbres, modas, hábitos higiénicos, enfermedades, vicios, temores. Nos ayudan a entender cómo estaba organizada la sociedad, las visiones de grupos (de unos respecto de los otros), las cuestiones de clase, los estereotipos, las condiciones sociales, económicas y culturales que prevalecían; posibilitan visibilizar los discursos elaborados desde la oficialidad y desde la oposición con respecto a las situaciones imperantes, y revelan también las aspiraciones colectivas. Las caricaturas de las últimas décadas de la centuria decimonónica mostraron muy claramente las posiciones de los periódicos con respecto a las y los protagonistas sociales.

La caricatura se constituyó en un canal para poner en locución tópicos centrales como el tema de la cuestión social mediante la exhibición de la situación imperante, aunque matizada por la impronta del discurso hegemónico y la mirada de clase. En el caso de la prensa oficialista, esta capacidad de hacer visible las condiciones de vida de las clases menos favorecidas encerró ambigüedades. A través de la caricatura se hicieron presentes problemas como la embriaguez o la falta de higiene de las clases populares en clara sintonía con las preocupaciones de las elites, quienes percibían la falta de moral y de “buenas costumbres” de estos sectores como variables que obstruían la marcha del progreso y la modernidad, particularmente en una ciudad que pretendía instaurarse como la vidriera de la prosperidad y la civilidad. En este sentido, la sátira visual registró las condiciones de vida y de trabajo de gran

parte del pueblo mexicano, pero no ahondó en las causas de la miseria ni cuestionó realmente el papel del Estado; básicamente las imágenes se constituyeron en expresión de aquello que las elites gobernantes, económicas, políticas e intelectuales, y aún habría que anotar religiosas, consideraban que era necesario erradicar o, al menos, modificar.

Al dejar al descubierto las condiciones en las que vivía gran parte de la población citadina, la caricatura, en tanto se constituyó en un elemento de crítica, promovió una progresiva visibilidad de los problemas y situaciones que esas otras y esos otros padecían. De esta manera, se convirtió en una de las formas más directas y gráficas de dejar al descubierto y hacer patentes las consecuencias de la industrialización y la creciente urbanización. Podemos decir que logró exponer con una enorme fuerza, y probablemente más allá de las intenciones de sus dibujantes, los debates característicos que marcaron las preocupaciones dominantes en el espacio público.

EL CLASISMO NO SE NOMBRA

“Clasismo”, así como elitismo, racismo o discriminación –conceptos tan caros a los siglos XX y XXI– son términos que no formaban parte del vocabulario común del pensamiento político decimonónico, al menos no de la prensa que era el principal medio de expresión pública de la época. Cuando aparecen es con un significado muy diferente al que tendrían en la siguiente centuria. Para ilustrarlo diré que, en una búsqueda rápida realizada en la base digital de la Hemeroteca Nacional de la Universidad Nacional Autónoma de México, el término clasismo aparece sólo una vez entre 1850 y 1900, en la edición del 17 de agosto de 1889 de *El Siglo Diez y Nueve*, en una carta pública de Justo Sierra y su uso estaba referido a cuestiones de estilo literario en sentido positivo. “Racismo”, aparece sólo dos veces en 50 años, la primera en 1894 (6 de junio) en el periódico *El Universal*, en un texto en que critica a su colega *El Monitor Republicano*. Y ya con el sentido moderno se utiliza en 1900 en *El Correo Español* (26 y 27 octubre) en relación con la situación de Cuba por la división entre negros y blancos.

El concepto que sí se utilizaba era, en cambio, el de “cuestión social”. Desde la perspectiva de los estudios de las ciencias sociales, el término refiere a los diversos problemas que, entre los asalariados y los trabajadores en general, surgieron como consecuencia de los asuntos laborales, de los efectos del proceso de industrialización y de las necesidades de vivienda y servicios urbanos.¹³ También tiene que ver con las nuevas formas de organización para la defensa de derechos y las estrategias de lucha como las huelgas y las manifestaciones en el espacio público, así como con posiciones ideológicas, incluidas las ideas consideradas extremistas. Pero la cuestión social no se restringe a los asuntos laborales, tiene que ver también con las políticas gubernamentales respecto a la pobreza, la marginación, las desigualdades sociales y el mantenimiento del orden público y con aspectos como la atención médica y la salubridad. En este contexto, cabe señalar que esos fueron algunos de los problemas que en los años que aquí estudio acapararon la atención de funcionarios del Estado, médicos higienistas, periodistas, intelectuales, filántropos y miembros de la Iglesia católica.

Procuró acercarme al uso y sentido contemporáneos que daban al término “cuestión social”, el cual puede rastrearse en la literatura de la época, especialmente en los periódicos oficialistas dedicados al mundo laboral, como *La Convención Radical Obrera*. En la década de los cincuenta empezó a perfilarse un sentido más claramente ligado al aspecto laboral, así un grupo de artesanos se dirigía al Congreso de la Unión solicitándole la protección para el trabajo de los nacionales definiéndole como un tema de la cuestión social. Para 1860 se vislumbraba la inminente transformación de la sociedad basada en el empuje de la cuestión social, que significaba la presencia cada vez más importante del proletariado, como fuerza promotora del cambio y la democratización de las costumbres, pero también generaba el temor de que las masas se corrompieran. La necesidad de cambios en el sistema económico por parte de quienes poseían las riquezas era estimada como la forma de hacer justicia al mundo obrero y mantener el equilibrio en la cuestión social.

Ahora bien, en términos del uso y sentido que se daba al término, hay que incluir también el problema de la mendici-

dad y su erradicación, el combate a la vagancia, a vicios como el alcoholismo y a la delincuencia que eran preocupaciones que se consideraban inherentes a la cuestión social y que aparecen planteadas en la prensa desde 1842, como en *El Cosmopolita* del 15 de enero. La necesidad de cambios en el sistema económico por parte de quienes poseían las riquezas era estimada como la forma de hacer justicia al mundo del trabajo y mantener el equilibrio social. En lo que respecta a las regulaciones legales se consideraba que un asunto prioritario era “el fomento del trabajo y el desarrollo de la industria del país”, como lo expresaba el *Boletín Comercial de México* (25 de abril de 1879); para otros, como *El Colaborador Católico* (8 de febrero de 1885) o *El Asilo de Mendigos* (31 de marzo de 1889) también formaba parte del asunto la enseñanza católica o los efectos de la beneficencia. En síntesis, las posibilidades de acceso de los sectores populares a un trabajo digno y adecuadamente remunerado –en íntima relación con el papel que jugaba el capital–, los derechos del proletariado y la capacidad de sus integrantes de satisfacer sus necesidades básicas eran asuntos estimados como constitutivos de la cuestión social.¹⁴

En consonancia con estas ideas, considero que el tratamiento y análisis desde la caricatura revela también los enfoques respecto de la llamada cuestión social de un sector importante de las elites porfiristas. En efecto, los discursos visuales de las caricaturas de *La Época Ilustrada* y *La Patria Ilustrada* descubren como temas centrales las inquietudes relacionadas con la delincuencia, particularmente el robo; los vicios, en especial el alcoholismo; la preocupante presencia, cada vez en mayor número, de las clases populares en las calles; la pobreza, estrechamente vinculada a la condición moral de estos sectores, y, por supuesto, las múltiples instancias en que la desigualdad social se hacía patente en la cotidianeidad (véase figuras 14, 20, 21, 22 y 23). También aparece, aunque con menor frecuencia, la preocupación por la falta de higiene y de educación del pueblo, así como por la circulación de ideologías contestatarias, como el anarquismo (véase figuras 30 y 33).

La percepción de estos problemas sociales, que despertaban el interés de redactores y dibujantes de *La Época Ilustrada*

y de *La Patria Ilustrada*, se encontraba estrechamente vinculada con la mirada e interpretación que las elites hacían respecto de las condiciones de pobreza y marginación en las que vivían las clases menos favorecidas. Esto es, una mirada clasista, de la cual, cabe señalar sin pretensión de disculpar, quizá no eran conscientes; una mirada clasista, ausente de autocrítica, sin alusiones a la responsabilidad del Estado –salvo algunas vinculaciones con el gobierno municipal–, sin referencias a las relaciones económicas de explotación y carente de propuestas de solución. A pesar de esto, aunque con las limitaciones propias del género, la caricatura constituyó una mirada importante porque otorgó amplia visibilidad a las clases menos pudientes y a sus problemas.

DE LA REALIDAD IDEALIZADA A LA ACTITUD DESENCANTADA

Las caricaturas sociales de los semanarios *La Época Ilustrada* y *La Patria Ilustrada* se ocuparon de plasmar temas vinculados con la vida de los sectores populares y estuvieron motivadas por asuntos relacionados con diversas dimensiones de la realidad en el marco de la preocupación social, los cuales eran captados por las distintas ideologías de la época, satirizados y criticados.

En efecto, algunos de los temas centrales de la cuestión social también eran comunes al costumbrismo, de forma que existían aspectos en que ambos estaban íntimamente imbricados.¹⁵ Sin embargo, considero que en tanto el costumbrismo parece constituir una mirada en la que el narrador retrata o relata una realidad idealizada, la cuestión social, en cambio, sugiere una actitud desencantada que conduce a resaltar los defectos sociales que afectaban los ámbitos de convivencia de la esfera pública.

Para ejemplificar esta diferencia tomemos como referencia unas imágenes de *La Patria Ilustrada* en las que podemos observar el tratamiento del enfoque costumbrista y el propio de la cuestión social. El costumbrismo es patente en las secciones “Tipos mexicanos” y “Tipos nacionales” destinadas a representar a la gente y a los oficios característicos de diferentes zonas del país: hombres, mujeres, niñas y niños de diversos estratos sociales; vendedoras y vendedores callejeros ciudadanos; las per-

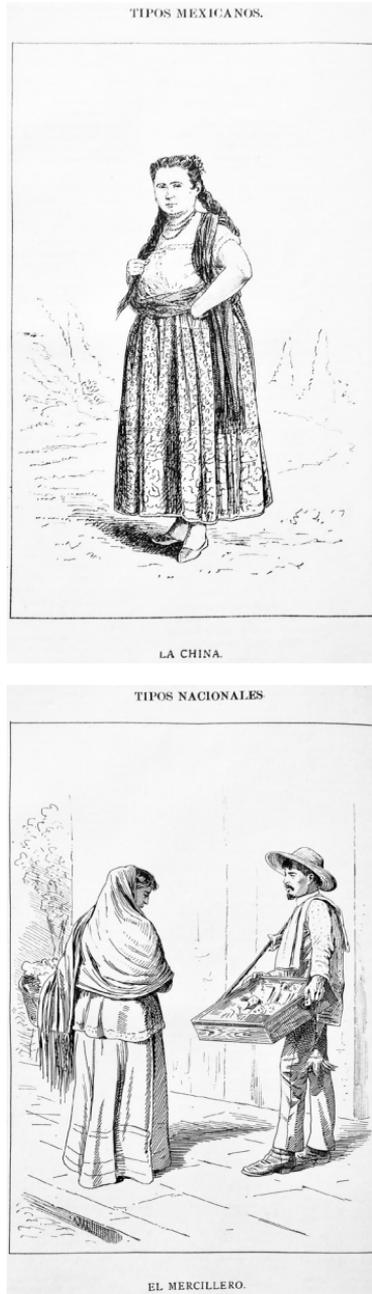


Figura 15. "La china" y "El mercillero", *La Patria Ilustrada*, México, 2 de febrero de 1885 y 6 de abril de 1885, respectivamente

sonas del campo y la recreación de diversiones populares (véase figura 15). Tanto el vendedor que ofrece sus productos – hilos, botones, agujas –, como la clienta que observa la mercancía en tanto decide si la adquirirá, o la mujer que caracteriza a la china poblana, visten correcta y pulcramente. Se nota que son personas con buena educación y buenos modales.

Se trata de litografías en las que se pretendía retratar al natural la realidad, pero en las que, en los hechos, se elaboraba lo que podríamos clasificar como una proyección de tipos ideales, acordes con la mirada modernizadora y las pretensiones progresistas: personas llenas de dignidad, pulcras, orgullosas de sus oficios o de su situación, que traslucen templanza, ecuanimidad y hasta buen ánimo. En esas imágenes, la pobreza se plasma en unos pies descalzos en ocasiones, en la ropa humilde, pero no se asocia con la carencia, el hambre, el aspecto descuidado, la falta de higiene o los vicios. Hay dignidad en las y los protagonistas, hay en todos ellos una sobriedad que los eleva por encima de las carencias.

Hasta “los muchachos callejeros jugando a las canicas”, imagen en la que se evoca una fotografía de Cruces y Campa, tienen ese sello (véase figura 16). Si bien la expresión “muchachos callejeros” no llega a ser despectiva, si hay en ella la intención de marcar una diferencia con otras formas, y podríamos decir, clases, de infancia. Y esa idea se reafirma si atendemos al hecho de que la fotografía en la que se inspiró se titulaba: “Pilluelos”. Los cuatro protagonistas, vendedores de periódicos y de otros productos, son niños-jóvenes apacibles, que aún conservan un aire de inocencia.

En contraparte, el mismo periódico en su sección de caricaturas publicaría una serie de imágenes que agruparía bajo el título de “Tipos reales”. Sin pretensión consciente de marcar diferencias conceptuales entre la costumbre y la crítica social, probablemente sin siquiera darse cuenta de que al mostrar los “tipos reales” se estaba evidenciando que en los otros casos se trataba de tipos ideales, en esa sección satírica las personas que habitaban la ciudad, desde vendedores o vendedoras ambulantes, trabajadoras y obreros hasta ladrones y turistas (inocentes víctimas de los defectos mexicanos), encontrarían su representación.

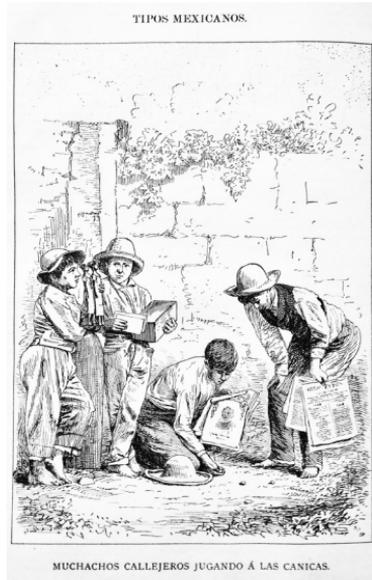


Figura 16. "Muchachos callejeros jugando a las canicas", *La Patria Ilustrada*, México, 16 de febrero de 1885

Centremos la observación en un ejemplo concreto. De la sección de los "tipos nacionales" seleccionamos una estampa en la que podemos observar a unos vendedores ambulantes de comida, los "Vendedores de cabeza", para confrontarla con la imagen de un personaje de caricatura, quien también se dedica al comercio de alimentos: el chicharronero (véase figura 17). En ambas representaciones los vendedores van descalzos, pero mientras en el primero el porte de los individuos es cuidado, las ropas que visten son limpias y nuevas, e impera la pulcritud tanto en los personajes como en el producto de su venta; en la segunda imagen el aspecto es de abandono, la ropa es vieja y raída, el producto de la venta está expuesto a la intemperie y un perro flaco aguarda junto a la comida por los desperdicios que caerán al suelo. La imagen produce en quien la mira una sensación general de rechazo por el desaseo que impera. Se confrontan así el tipo ideal y el tipo común, el costumbrismo y la crítica social, lo que se pretendía y lo que imperaba en la cotidianidad. Y se representaba con un toque que trasluce la mirada de clase.

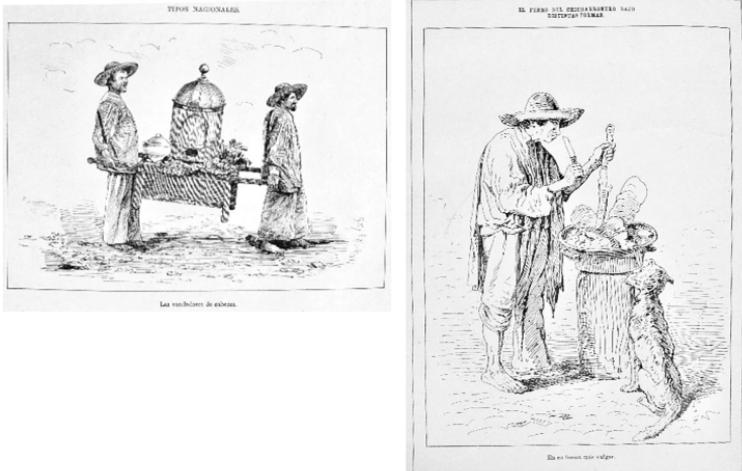


Figura 17. "Vendedores de cabeza" y "El perro del chicharronero", *La Patria Ilustrada*, México, 5 de septiembre de 1885 y 10 de agosto de 1885, respectivamente

En efecto, pese a la imagen costumbrista que presentaba al velero, al panadero, al entulador, al escobero, a la tamalera, y demás oficios, con toda su carga de dignidad y hasta de belleza, varios periódicos, entre ellos *El Tiempo* (28 de septiembre de 1883), denunciaban la venta ambulante como "la verdadera y nueva plaga" social. En opinión de los integrantes de la prensa como *La Voz de España*, quienes se dedicaban a esa actividad proferían "dicterios", usaban "palabras soeces", importunaban a las y los transeúntes y provocaban "lances desagradables" (22 de noviembre de 1883). Invasión las calles céntricas "obstruyendo las banquetas e impidiendo el cómodo tránsito", pues junto con quienes les compraban, la "gente del pueblo", congestionaban las banquetas y "entre tanto los transeúntes se ven en el triste caso de tener que caminar por en medio de la calle". Además de todas las molestias que su presencia provocaba, lo más lamentable era que ese espectáculo resultaba vergonzante porque, apuntaba *El Noticioso* del 5 de abril de 1895, "los extranjeros [...] se formarán una idea muy pobre de nuestra cultura, porque desdice mucho el embellecimiento que debe cuidarse en toda capital de las naciones civilizadas".

En síntesis, a través de las imágenes, los periódicos evidenciaban las tensiones existentes entre dos discursos, dos visiones de la realidad, una que propendía a idealizar a la ciudad y a sus habitantes, otra que, crítica mediante, exacerbaba los aspectos negativos del acontecer social. Este mundo de contrastes asumió en la prensa periódica de la ciudad de México dos formas de representación distinta: por un lado, el retrato costumbrista sintetizaba los ideales y deseos de las elites porfiristas; por el otro, la caricatura, a través del humor y de la ironía, exponía los fenómenos propios de una ciudad que crecía vertiginosamente y que, en consecuencia, padecía la progresiva agudización de las contradicciones y desigualdades sociales.

LA "CUESTIÓN SOCIAL" TOMA POSICIÓN

1883 sería el año en que las clases populares obtendrían definitivamente un papel fundamental en la caricatura de la prensa periódica. A partir de entonces, la cuestión social sería definitivamente un asunto primordial del discurso visual y compartiría ese espacio con la crítica política. La caricatura que se produjo en México, desde su introducción y hasta mediar la década de 1880, fue principal, aunque no exclusivamente, de tipo político. Por lo general, en las caricaturas se pintaba al pueblo en su estrecha relación con la política, destacando particularmente el uso que se hacía de él por parte de los partidos y del gobierno en los procesos electorales. Desde la década de 1840, cuando empezó a adquirir relevancia como parte fundamental del periodismo satírico, en el carácter de la caricatura predominó el corte político. A lo largo de las décadas de 1860 y 1870, marcadas por las confrontaciones entre grupos, se consolidó el uso de las caricaturas en la prensa periódica, pues las imágenes se convirtieron en una estrategia cardinal en las luchas partidistas por el acceso al poder.

Entre 1876 y 1879 las confrontaciones entre partidos políticos ocuparon un lugar central en las caricaturas. 1876-1877 fue la etapa más álgida en la lucha que sostuvieron Porfirio Díaz, Sebastián Lerdo de Tejada y José María Iglesias en sus preten-

siones por acceder a la presidencia. En tanto, en 1879-1880 se vivió la confrontación entre quienes aspiraban a suceder a Díaz en la presidencia y la arena periodística fue una vez más el escenario de los enfrentamientos. Esta situación empezaría a modificarse tras el triunfo de Manuel González en 1880, cuando se logró la transición presidencial en un marco de relativa tranquilidad social y política, sin conflictos postelectorales; si bien la prensa electoral continuó jugando un papel central y recobraría fuerza en la siguiente década. A partir de 1882 la aparente estabilidad política influiría de forma determinante en la reducción de las publicaciones periódicas con caricaturas políticas; la política cedería ese espacio a los asuntos de orden social.

Propongo que en la década de 1880 se conjugaron tres factores que abrieron la puerta para que la cuestión social entrara de lleno a la caricatura política de la prensa periódica; y con su inclusión se acentuó la mirada clasista. En primer lugar, en el caso de la ciudad de México las consecuencias de los procesos de industrialización y urbanización empezaron a gravitar de manera decisiva en la vida pública. El signo más evidente fue el incremento en la población que radicaba en la ciudad. También las manifestaciones de descontento de las trabajadoras y los trabajadores de los distintos sectores laborales se empezaron a hacer más evidentes, así, por ejemplo, aumentaron el número de huelgas; incluso se evidenciaron problemas entre el artesanado y otros sectores como el de la panadería o con quienes se dedicaban a las ventas en calles y mercados. Otras manifestaciones de protesta, como las expresadas por el asunto de la deuda inglesa, la depreciación de la moneda de níquel o aún el antirreeleccionismo, expresaban del mismo modo las tensiones sociales. El gobierno trató de instrumentar diversas medidas que incluían, por un lado, el acuerdo con el sector empresarial y, por el otro, el control de las organizaciones artesanales y obreras para tratar de someter al mundo trabajador.

En segundo lugar, la instrumentación de mecanismos legales y extralegales de censura y represión habrían de determinar el distanciamiento de cierta parte de la prensa con la crítica política. En 1882 las añejas pretensiones gubernamentales de lograr una reforma constitucional respecto de la libertad de

prensa se concretaron con la modificación del artículo séptimo, que trasladó los delitos de imprenta al conocimiento de los tribunales del orden común y brindó a las autoridades un espacio de acción para influir en los representantes de la ley e imponerse al periodismo independiente. En el caso de la represión extralegal el partido en el poder instrumentó una política de mano dura basada en la intimidación y los ataques violentos en contra de personas de la prensa opositora, ataques enmascarados detrás de supuestos actos de delincuencia común. En tal sentido, a manera de hipótesis es posible suponer que, frente a los renovados mecanismos legales de censura, parte de la prensa independiente haya decidido dar un giro a la forma de efectuar la crítica política, al optar por incluir la caricatura de corte social; la cual constituiría otra forma de oposición a las actuaciones del régimen, no exenta, como ya he apuntado, de la influencia del discurso dominante y las posiciones clasistas. Este viraje suponía una menor exposición y, por ende, atenuaba las consecuencias de la represión y censura del gobierno, pero persistía en la actitud crítica hacia el régimen; o hacía crítica del régimen aún sin proponérselo, como es, en buena medida, el caso de las dos publicaciones que aquí estudiamos.

En tercera instancia, la estabilidad política y el afianzamiento de Porfirio Díaz y sus partidarios y correligionarios en el gobierno, aunado a la pérdida de poder y de influencia de los dos liberales más destacados –Sebastián Lerdo de Tejada y José María Iglesias–, se tradujo en la progresiva –aunque sólo provisional– relajación de la competencia partidista, lo que generó un clima de distensión periodística que condujo a fijar el interés en otros aspectos de la vida pública del país y de la ciudad de México. En efecto, ya fuera por la disminución de la contienda facciosa o por el convencimiento o el temor de ciertos periodistas frente a las estrategias gubernamentales, asistimos al surgimiento y consolidación de una prensa que se alinea con el régimen y otra que, pese a alinearse, decide cuestionarlo cambiando de perspectiva y, por ende, busca nuevos temas más allá de los vinculados con las cuestiones políticas –aunque se mantuvieron algunas expresiones del periodismo satírico-político, independientes y contrario a las autoridades, como es el caso de *El Hijo del Ahuizote*.

En ese nuevo contexto, definido por la momentánea disminución, o el disimulo, de la lucha partidista, muchos de los periódicos con caricaturas políticas no tenían ya un objetivo y un fin claros. De repente, quienes durante las dos décadas anteriores habían sabido para qué servía y para qué usaban las caricaturas, la sátira, la ironía y el ridículo –pues entonces combatían desde la oposición y ahora estaban con el gobierno–, perdieron el sentido, dejaron de tener un objetivo claro para saltar a la arena de la vida pública. Íntimamente ligada la prensa satírica con caricatura a las dinámicas de la política nacional, los cambios y reacomodos ocurridos en el espacio público transformaron el carácter y los objetivos de ese género periodístico que, al no funcionar como arma partidaria, adquirió sentido como instrumento de crítica al sistema social.

Encontrar ese nuevo sentido fue, en la década de 1880, la tarea de los periódicos oficiosos que incluían caricaturas. Y aunque parecía difícil, finalmente el objetivo se alcanzaría. Fue precisamente en esta etapa cuando tuvo lugar, desde la sátira visual, la inclusión de una nueva mirada de la realidad. La caricatura de una parte de la prensa capitalina empezó entonces a observar a la sociedad, a ocuparse de los problemas de la vida cotidiana, a darle un espacio a la expresión de las cuestiones sociales que hasta entonces habían permanecido fuera de su órbita. Desde el ámbito del periodismo gráfico, el esfuerzo lo iniciaron *La Época Ilustrada* y *La Patria Ilustrada*, lo continuaron *La Actualidad* y *El Hijo del Ahuizote* (en 1885) y *México Gráfico* (en 1888), cada uno desde su particular posición ideológica.

A diferencia de otros periódicos, la preocupación por el éxito del proyecto de orden, progreso y modernización instrumentado por el Estado dirigió la mirada de semanarios como *La Época Ilustrada* y *La Patria Ilustrada* hacia los asuntos de la vida cotidiana, los sectores populares y la cuestión social. En contra parte, en impresos como *El Hijo del Ahuizote* (1885-1903) el predominio del interés político continuó imponiéndose en la temática de las caricaturas. Se trataba de un semanario satírico con caricaturas políticas de, aparentemente, abierta oposición al régimen encabezado por Díaz, que consiguió subsistir por más de una década en medio del clima de censura y represión

impuesto por el gobierno. En sus caricaturas los temas sociales (la desigualdad, la pobreza, así como la caracterización de tipos sociales) aparecen supeditados a los temas de actualidad política, se representaban constantemente a los principales funcionarios del país, especialmente los ministros y al propio presidente, en situaciones ridículas y comprometidas, señalándolos como los directamente responsables de la situación económica y política imperante en la república.

Si bien es cierto que las filiaciones y compromisos de ambos periódicos, *La Época Ilustrada* y *La Patria Ilustrada*, con el oficialismo los alejaban de la crítica al gobierno, también lo es que ello no significaba que no hicieran caricatura política pues desde sus páginas, y a través de la sátira visual, emprendieron una ardua labor de contrarréplica dirigida a la prensa opositora, a algunos funcionarios y a ciertos ámbitos de gobierno. Atacaban particularmente a periódicos y periodistas de la prensa independiente y de la opositora, tales como *El Hijo del Ahuizote*, *El Monitor Republicano* y *El Tiempo*, entre otros. Aunque no se caricaturizaba al presidente, ocasionalmente se criticaba a funcionarios o representantes, desde secretarios y ministros, senadores y diputados hasta municipales; asimismo, cumplieron con una labor de supervisión frente al desempeño del ayuntamiento y de la policía. Además de la caricatura política, esos periódicos se autodenominaban “ilustrados” porque en sus páginas se incluían otros variados temas gráficos –correspondientes tanto al contexto nacional como internacional– tales como paisajes, monumentos, retratos de personajes públicos e ilustres, modas, reproducción de pinturas, adelantos tecnológicos, entre otros.

No fue pues la falta de temas lo que condujo los intereses de esos periódicos hacia los problemas de la cuestión social. Cumpliendo el papel de defensores del gobierno federal y promotores de la cultura, esa prensa “ilustrada” contaba con temas suficientes para cubrir sus necesidades gráficas. El espacio que abrieron a nuevas propuestas de crítica satírica estuvo relacionado con su estrecha asociación con el oficialismo. Su vinculación con el proyecto gubernamental que propugnaba por la modernización de la ciudad implicaba atender problemas rela-

cionados con la presencia de las clases populares en las calles; en ese contexto, esa mirada incluyente formó parte de una verdadera preocupación desde el poder y desde las elites sociales por un entorno que, en su opinión, afectaba la vida pública colectiva.

El tratamiento de la cuestión social en la caricatura de ambos semanarios carecía de un cuestionamiento profundo y serio respecto a los orígenes y causas que producían problemas como el alcoholismo o la delincuencia. Tampoco se perseguía relacionar el crecimiento de la pobreza y la mendicidad o el descontento del mundo obrero con los agentes económicos que los generaban o con la ausencia de políticas gubernamentales. Se limitaban a mostrar los signos más evidentes, confiando en que el mostrarlos era un camino para corregirlos. En efecto, la presencia de la cuestión social en las caricaturas de *La Época Ilustrada* y *La Patria Ilustrada* no implicaba que en esos periódicos predominara un discurso centrado en preocupaciones ideológicas, políticas y morales enfocadas a lograr el bienestar colectivo, la erradicación de la desigualdad o la defensa de derechos de los trabajadores. No. La caricatura de tipo social era el recurso de acción de una prensa aliada con el poder gubernamental, alineada con el proyecto del Estado y con los intereses de los grupos que detentaban el poder económico. Representaba, en todo momento, una mirada clasista.

La definición misma del público lector perfila claramente la mirada clasista de *La Patria Ilustrada*. Ello lo podemos observar en una litografía de 1887 en la que se representaba a mujeres y hombres, y hasta infantes, con finos atavíos, que en medio de la plaza pública detienen su paso para leer la edición del día. El suyo era un público lector refinado e instruido (véase figura 18).

En el mismo sentido, unos años más adelante, en 1892, dibujaban a hombres de traje formal y elegantes sombreros, señoras bien vestidas y tiestas coronadas por coquetos sombreritos, y hasta algún charro, que constituían el público lector del semanario (véase figura 18). La caricatura de 1892 formaba parte de una serie donde la actitud clasista del periódico era patente en la pretensión de identificar públicos lectores con periódicos.

Así asocian, por ejemplo, a elegantes señores con *El Partido Liberal*, a adustas y mochas mujeres de las clases media



Figura 18. "¡Feliz año!" y "Actualidades. Lectores de La Patria Ilustrada", *La Patria Ilustrada*, México, 3 de enero de 1887 y 8 de agosto de 1892, respectivamente



Figura 19. "Actualidades", *La Patria Ilustrada*, México, 11 y 18 de julio de 1892

con *La Voz de México*, a los miembros del clero con *El Tiempo* (véase figura 19). Pero, además de evidenciar las enemistades político-periodísticas, el clasismo más patente y despiadado se exhibe en la representación que se hace de las mujeres de los sectores populares que se asocian con *El Diario del Hogar*, y de los hombres del pueblo con ánimo levantisco que son el público de *El Hijo del Ahuizote*. El desprecio hacia estas dos últimas publicaciones se hace extensiva a sus públicos lectores. ¿O será al revés; que el poco aprecio hacia esos hombres y mujeres que los leían se hacía extensivo a los impresos que consumían?

También *La Época Ilustrada* mostraría su clasismo en la representación de los diferentes sectores de la sociedad mexicana, y lo haría con la caricaturización de diversos temas, entre ellos uno tan simple como el del uso de paraguas en la temporada de lluvias. Las diferencias se notan ya al contraponer a la clase media, como lo son los redactores del periódico *El Monitor Republicano* con una pareja de las clases bajas: los más pobres no tienen ni paraguas para protegerse de la lluvia (véase figura 20).

Pero la representación más brutal del conjunto es la que muestra a un individuo de la clase alta que para evitar mojarse los pantalones con el agua estancada atraviesa la calle montado sobre la espalda de un muy humilde individuo de las clases bajas, quien ofrece su servicio a cambio de unas monedas. De la necesidad de sobrevivir del miserable saca provecho el rico, sería una forma de leerla. Pero también se puede interpretar en sentido contrario, antes que hacerse de un trabajo permanente, el vago prefiere sacar provecho de los remilgos del rico.

Por sus filiaciones y convicciones ambos semanarios estaban impedidos de hacer una crítica que involucrara a los más importantes responsables tanto del origen como de las posibles soluciones de la cuestión social: las y los comerciantes, las propietarias y los propietarios de bienes en la ciudad y el campo, las y los industriales y aún el gobierno mismo. En ese contexto, las clases populares se cuelan en la caricatura y con ellas sus problemas. Su presencia se impone porque sus condiciones de vida contradicen las pretensiones del gobierno y de las elites porfiristas respecto a la modernización y la



Figura 20. "El paraguas", La Época Ilustrada, México, 7 de julio de 1884

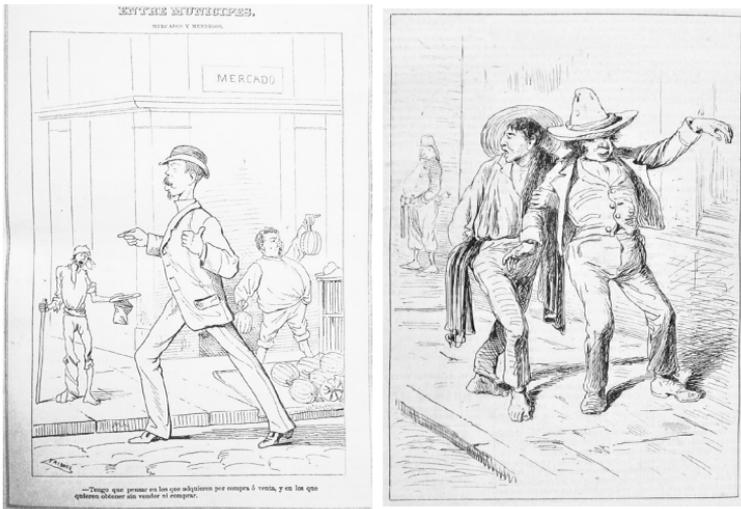


Figura 21. “Entre municipales”, *La Época Ilustrada*, México, 19 de enero de 1885, y “La depreciación de la plata”, *La Patria Ilustrada*, México, 27 de septiembre de 1886

civilidad citadina; se trata pues de males que es necesario ver para empezar a resolver.

ASPIRACIONES Y MIEDOS

Los pobres pululaban por las calles, las llenaban con su presencia y, por qué no decirlo, en opinión de las elites, las afeaban y hasta las volvían peligrosas. En efecto, la mendicidad, la venta ambulante y el voceo de impresos, entre otras actividades y sus protagonistas, tornaban intransitables los espacios públicos citadinos, desde las calles hasta las plazas y los atrios de las iglesias. Estaban en todas partes y con su presencia desdecían las aspiraciones de esas mismas elites y de los gobiernos –el municipal, el del Distrito y el nacional– de sentirse y mostrarse como una sociedad moderna que hacía realidad las promesas del progreso económico, científico, tecnológico, cultural, artístico y, por qué no, acorde con los parámetros internacionales de la elegancia, el buen gusto y el refinamiento (véase figura 21). La actitud del munícipe es muy interesante porque si bien entraña una crítica en lo que a la política admi-



Figura 22. "Tipos reales: El ratero", *La Patria Ilustrada*, México, 13 de diciembre de 1886

nistrativa se refiere, es, al mismo tiempo, una declaración del poco interés de las autoridades en las clases populares.

Además de contradecir las aspiraciones de progreso y modernidad, las y los pobres despertaban los miedos de las clases media, acomodada y alta: su presencia les intimidaba pues temían que les asaltaran y robaran. En consonancia con esas prevenciones, o quizá provocando esos recelos, a lo largo de los años ambos semanarios ilustrados señalaron y acusaron a las y los pobres y a las menesterosas y los menesterosos de estar íntimamente asociados al delito de hurto (véase figura 22). Por supuesto, los personajes más señalados como perpetradores eran los hombres de edad media, pero también lo eran los adolescentes cuya inocencia volvía más vulnerables a las víctimas que no solían desconfiar de ellos. Sin embargo, aunque raros, también encontramos casos en los que las personas señaladas son mujeres de edad avanzada.

Las y los integrantes de los sectores populares vestían harapos, su aspecto era generalmente sucio y descuidado, además de que tenían propensión a los vicios como el alcohol y el tabaco, entre otros. Careciendo de los medios económicos para satisfacerlos no les importaba adoptar actitudes cercanas a la mendicidad. Así, como parte de una serie de caricaturas sobre “El Tabaco”, dibujadas por Villasana, es posible observar a distinguidos señores con gabardina, sombrero, bastón y puro, así como a un gringo, todos ellos fumando puros, mientras en el cuadro de la página siguiente se ve a un hombre, una mujer (del servicio doméstico) y a un muchacho de los sectores populares recogiendo las colillas del suelo. Todo ello acompañado de la leyenda: “Que no haya desperdicio / Y que vuelvan las viejas al servicio” (véase figura 23). La representación formada por texto e imagen parece casi inocente pero es brutal. El clasismo muestra uno de sus peores rostros, ese marcado por una especie de condescendencia hacia la pobreza a la que acusa de falta de dignidad y, por qué no, de elegancia, esa que sí posee la gente de bien. De nuevo, se expone la situación, pero no hay comprensión ni de los motivos que ocasionan las desiguales posiciones sociales y económicas, ni de los significados de la marginalidad. Ni mucho menos de las responsabilidades de quienes dirigen el país.



Figura 23. “El Tabaco”, *La Época Ilustrada*, México, 10 de diciembre de 1883

De acuerdo con lo que mostraban las caricaturas, durante las celebraciones públicas, en las zonas donde imperaban las clases populares había perturbaciones al orden, escándalos, borracheras, riñas (véase figura 24). Esa gente carecía de educación, de buen gusto, de civilidad, constituían la negación de la modernización, del progreso que reinaba entre las clases altas. El contraste entre las representaciones que de unos y otros sectores se hacía lo expresa de forma clara. Su presencia inquietaba y hasta atemorizaba a la “gente de bien”, volvía las calles peligrosas.

Las clases populares se hacían evidentes también en los asuntos de la vida política, a veces para reclamar, en ocasiones para apoyar. En efecto, la presencia callejera de las clases trabajadoras sería valorada y resaltada como positiva siempre que obrara en función de los intereses del gobierno y sería repudiada cuando estaban ahí para denunciar o exigir. Cuando quienes integraban los sectores populares se hacían presentes para manifestarse desde una posición francamente contraria, o al menos diferente de los intereses gubernamentales, el descrédito era la respuesta. Así, en alusión a las expresiones populares de inconformidad por el reconocimiento de la deuda inglesa que tuvieron lugar en 1884, *La Época Ilustrada* dibujaba a una masa indefinida, excitada y violenta, en la que era imposible establecer actividades u oficios; se trataba entonces de seres incapaces, fácilmente manipulables, que no perseguían ningún fin meritorio. Ninguna causa auténtica, ningún recla-

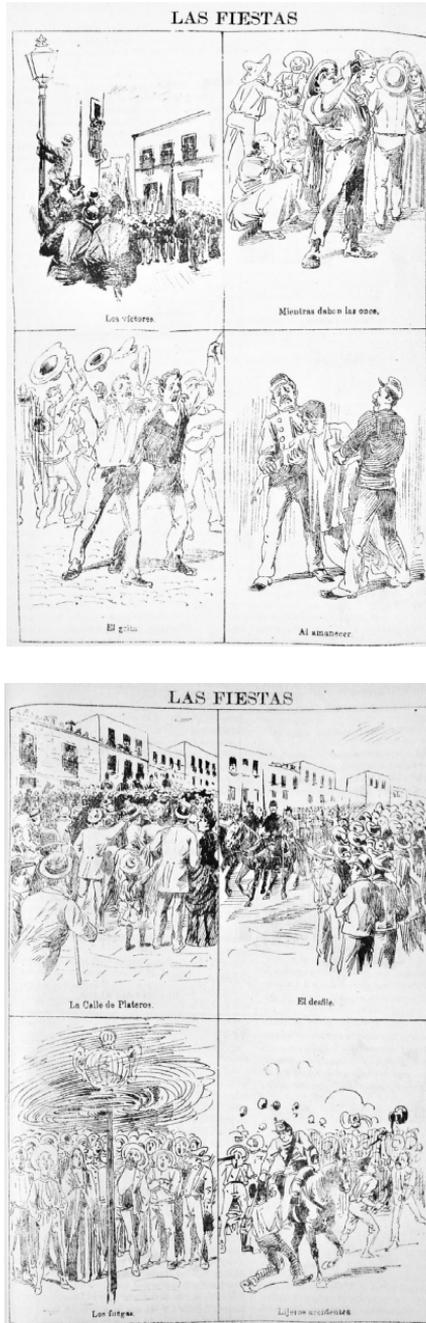


Figura 24. "Las fiestas", *La Patria Ilustrada*, México, 17 de septiembre de 1894

de sus gremios o asociaciones, eran dibujados desfilando por las calles para manifestar su solidaridad con el gobierno. Mujeres y hombres de la clase alta observan en las banquetas y aplauden tal despliegue.

Mientras esos sucesos tienen lugar en las calles, en los salones de Palacio Nacional o en otros espacios adecuados para la situación, el presidente departía con quienes lo apoyaban, generalmente nutridos grupos de hombres que por el aspecto de sus ropas desdicen su origen trabajador pues casi siempre van vestidos de elegantes trajes, difícilmente son ellos quienes han desfilado por las calles. También eran esos individuos de las elites, “los capitalistas”, quienes tenían el privilegio de agasajar al mandatario y departir con él en banquetes y otras celebraciones privadas. Claro, los trabajadores lucen en las calles pero deslucen en los salones. Los que se manifiestan, si bien pueden estar correctamente vestidos y pulcros, llevan ropas que denotan su pertenencia a las clases populares. Quienes están en los salones, en cambio, visten elegantemente (véase figura 26).

También es necesario dibujar las muestras de apoyo para desmentir a quienes ponían en duda la popularidad del General, y para desacreditar a quienes cuestionaban el éxito y espontaneidad de tales manifestaciones, por ello se exhibía a los miembros –las mujeres difícilmente formaban parte de esas actividades, salvo como espectadoras– del mundo trabajador participando en desfiles organizados para felicitar al presidente por sus hazañas gloriosas como aquella del 2 de abril, para solicitarle que aceptara una nueva candidatura o para proclamarlo como primer magistrado tras las elecciones. En el discurso elaborado por esas caricaturas los artesanos y obreros se manifestaban espontáneamente, formaban parte de la ruta del progreso, eran seres valiosos con ideas propias y fines elevados.

En el mismo sentido, las manifestaciones del “partido de la oposición”, en lugar de estar conformadas por clases “útiles”, se transformaban en una especie de tumultos desorganizados en la que cada hombre tiraba para un lado diferente; encabezados por la gente más ruda del pueblo y bajo una bandera que amenazaba con destruirlo todo: “Nihil”. Además, no se mani-

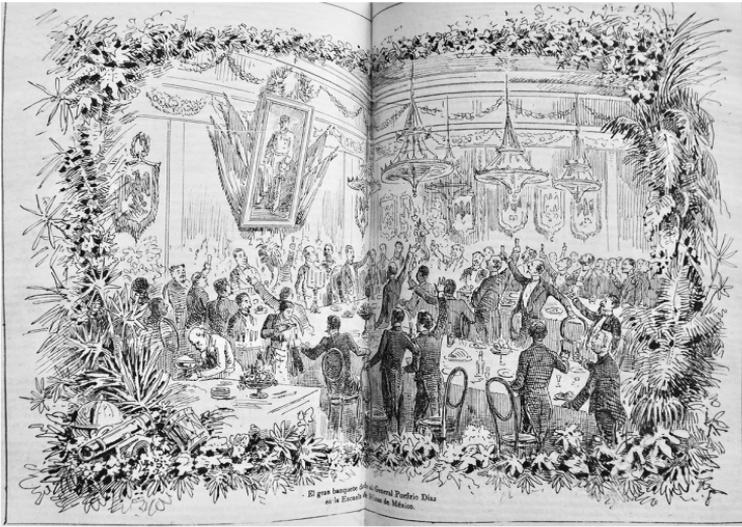


Figura 26. "El gran banquete", *La Patria Ilustrada*, México, 28 de mayo de 1888 y 13 de abril de 1896

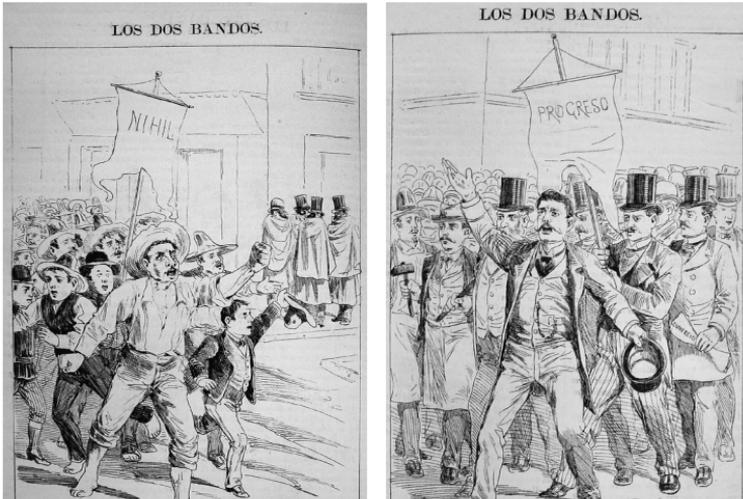


Figura 27. “Los dos bandos”, *La Patria Ilustrada*, México, 4 de julio de 1892

festaban de forma espontánea, sino azuzados y dirigidos por los intereses de un grupo de revoltosos embozados que, desde las sombras y enmascarados, para proteger su identidad, lanzaban a la gente contra el gobierno. Por el otro lado, “el partido del gobierno” se manifestaba bajo la bandera del “progreso”, conformado por hombres de bien, miembros de las clases trabajadoras, de la industria y del comercio, que sólo perseguían construir el bienestar y la prosperidad del país (véase figura 27).

Cuando los sectores populares protestaban o se manifestaban desde la oposición las imágenes los presentaban como turbas destructoras, nihilistas, que alteraban el orden y atentaban contra las pretensiones de progreso. En los hechos evidenciaban las carencias de una ciudad que se pretendía moderna. Sus manifestaciones podrían carecer de razones y de sentido para las cúpulas de poder y las elites, pero estaban ahí, estaban tomando las calles y estaban invadiendo las caricaturas.

NO SOMOS IGUALES

Que en el tren existieran vagones de primera y segunda clase y de clase especial era algo absolutamente natural, refería a las



Figura 28. "Cómo se viaja en el ferrocarril del Distrito", *La Patria Ilustrada*, México, 24 de mayo de 1886

posibilidades económicas de quienes viajaban en ellos, pero también, claro está, establecía diferencias, evidenciaba la profunda desigualdad entre los sectores que conformaban la sociedad. En los carros “especiales” viajaban muy pocos pasajeros, gente fina, elegantemente ataviada, para ellos y ellas se trataba de un paseo cómodo y agradable. En “primera” se viajaba con un poco menos de espacio, las clases medias, correctamente vestidas observaban buenos modales y conducta, los caballeros cedían los asientos a las damas y departían entre sí cortésmente, se imponía el orden. En “segunda clase”, en cambio, viajaban hacinados los sectores populares, la gente del pueblo, personas que transportaban sus mercancías o las compras, llevaban bultos y aves de corral, se apretujaban sin orden ni educación; hombres, mujeres, infantes y animales se mezclaban entre sí, el olor era desagradable e imperaba el caos. Ahí nadie estaba a gusto, nadie disfrutaba el trayecto (véase figura 28).

Las mismas condiciones de desigualdad se repetirían en los espectáculos, los salones de fiestas, en los teatros y en las plazas de toros, donde la entrada se reservaba exclusivamente para lo más selecto de la sociedad, mientras la gente común se quedaba afuera con la única posibilidad de tratar de escuchar desde atrás de las bardas u observar por los agujeros (véase figura 29). En amplios sectores sociales, la diferencia se asumía y no se cuestionaba su existencia, ni las causas que originaban la desigualdad, ni la pobreza inherente a ella. Aparentemente, los orígenes de tales hechos no se buscaban, no preocupaban, pero su existencia subyacía en el discurso.

Las y los integrantes de los sectores populares que circulaban por las calles iban mal vestidos, medio andrajosos y, muchas veces, descalzos. En las caricaturas no se reflexionaba respecto de los salarios y el poder adquisitivo o sobre las posibilidades de acceso a la educación como alternativa para modificar hábitos y conductas. La pobreza y la desigualdad simplemente existían y pocas personas se preguntaban cuáles eran las causas que las generaban ni cómo afectaba las relaciones entre clases. Pocas se preguntaban de dónde habían salido todos esos pobres. Y cuando llegaba a plantearse

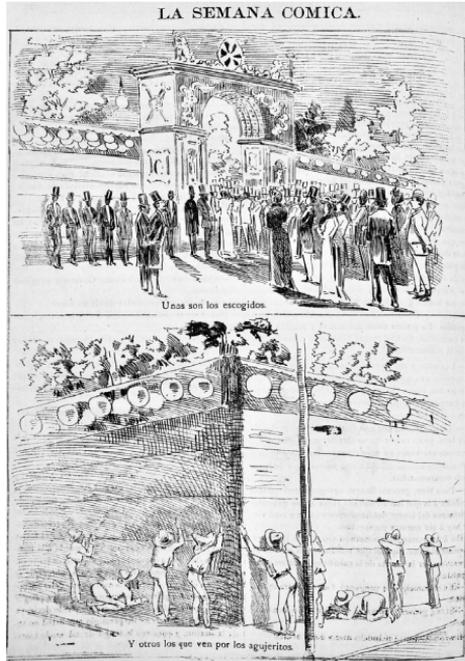
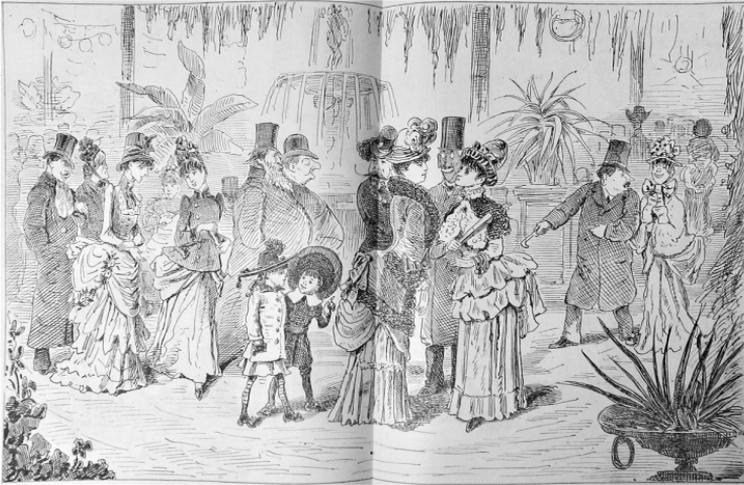


Figura 29. "Asuntos del salón" y "La semana cómica", *La Patria Ilustrada*, México, 9 de noviembre de 1885 y 6 de noviembre de 1893, respectivamente

el cuestionamiento la respuesta moral se imponía: era la naturaleza de sus miembros la que hacía a las clases populares proclives a la vagancia, el desaseo, la falta de responsabilidad, el alcoholismo, el desinterés por el trabajo. Los trazos de las caricaturas evidenciaban las profundas diferencias sociales, pero las asumían como connaturales al orden social imperante. Es preciso tener en cuenta que las –porque quizá las había– y los caricaturistas acordaban, cuando no recibían del director o la directora del periódico o del caricaturista titular, la línea sobre la que había que desarrollar la sátira visual. Sin embargo, al mostrar lo negativo, al poner de manifiesto todo lo malo e incorrecto, implícitamente se asumía la existencia de ciertos factores que habían provocado los problemas y también se hacía evidente la necesidad de encontrar alternativas para modificar la situación. Con esa caricatura social –pero con una innegable carga política– mesurada y oficialista empezaban, sin embargo, a expresarse y a asociarse las relaciones entre pobreza y necesidad, carencia y falta de alternativas para resolverlas.

Diremos que era raro, en realidad excepcional, que las caricaturas aludieran a la relación entre capital y explotación de mano de obra, a las condiciones laborales presentes en las fábricas capitalinas, ni mucho menos a la escasez de trabajo o a la injerencia y competencia gubernamental para modificar las condiciones de vida de las clases populares. Esos temas sólo empezaban a aparecer en la primera década del siglo XX cuando el descontento por los abusos se harían patentes como en la denuncia efectuada desde las páginas de *San Lunes*, cuyo análisis efectuamos en el capítulo tercero y al cual remitimos (véase figura 7). No aparecen en estos semanarios pues este enfoque sólo cobraría importancia más tarde, a comienzos de la siguiente centuria en la prensa crítica y en la opositora. Tampoco se reflexionaba sobre la forma en que las diferencias y la desigualdad social podía alimentar el resentimiento de clase, pero lo que sí se mostraba era cómo la ignorancia, la miseria, la falta de higiene y la consecuente proliferación de plagas y epidemias, la venta ambulante y los puestos de comida callejeros contravenían los ideales del régimen, retrasando la transformación a un México moderno y cosmopolita.

Es evidente que no era la finalidad de quienes hacían las caricaturas, ni de los impresos en sí, llamar la atención respecto de la desigualdad social ahondando en sus causas y buscando alternativas de solución, pero lo cierto es que la presencia cotidiana de esa situación se colaba repetidamente en las imágenes, señalando la desigualdad como foco de alarma. En tal sentido, la caricatura de corte social también puede ser interpretada como una forma de aprehender la ciudad, de construir imaginarios urbanos y de convertirse en un espacio de “intermediación cultural” y de progresiva concientización social. En efecto, como sostiene Silvy Saítta en su artículo “Ciudades escritas: mapas urbanos en la literatura y el periodismo”, hay que tener presente que “las notas sobre la vida de los pobres y marginales [...] dan cuenta de zonas de la ciudad que se suponen desconocidas para el lector”. De esta forma, “pone en comunicación culturas, prácticas y discursos provenientes de espacios de circulación diferenciados, convirtiéndose en un importante espacio de intermediación cultural”. La caricatura social brinda la posibilidad de graficar y dar a conocer otras realidades de vida, por ende, ofrece a quien las mira elementos para reflexionar sobre una situación en gran medida ajena a sus circunstancias.

EL PAPEL DEL AYUNTAMIENTO

Como ya he apuntado, desde las limitaciones que impedían a los semanarios identificar o reconocer la responsabilidad de las autoridades gubernamentales en las consecuencias sociales del avance de la industrialización y la urbanización, lo que sí asomaba en las caricaturas era una crítica dirigida a algunas y algunos responsables en relación más directa con los problemas y la forma en que ellos afectaban. Dos referentes, involucrados en diferentes grados y formas con los sectores populares, serían descubiertos y denunciados: el ayuntamiento y los especuladores. No podemos dejar de observar que el hecho de ser publicaciones oficialistas obligaba a quienes los editaban a mantener una especie de protección hacia las autoridades nacionales y hacia su responsabilidad con la cuestión

social, por lo tanto, la crítica se enfocaba en los representantes y funcionarios locales.

El municipio era responsable de la apariencia, estado y uso de las vías y sitios públicos de la ciudad. A él le correspondía todo lo relacionado con la higiene, la limpieza, la tranquilidad, la atención de la mendicidad, el control de la venta ambulante y demás temas ligados al ordenamiento y al aspecto de las calles. Las referencias al municipio y su responsabilidad en torno a la higiene se hacían evidente en *La Época Ilustrada*, en una serie de imágenes trazadas por José María Villasana en las que se va relacionando a diferentes protagonistas sociales con su participación en la generación y control de epidemias. En uno de los cuadros se exhibe a los miembros del ayuntamiento sentados dormitando, en completa pasividad ante el problema que representaba el tifo para la ciudad, una enfermedad que cada tanto cundía entre la población, mermándola; mientras los hombres de ciencia, los facultativos, mirando crecer el hongo de los microbios intentan buscar explicaciones y soluciones a la crisis; por su parte, políticos, comerciantes y miembros de las clases media y alta esperan el tren para salir huyendo de la ciudad; finalmente, quienes integran los sectores populares, representados aquí en una mujer vestida con harapos que, actuando con total inconsciencia, contribuye a agudizar el problema tirando a la calle aguas sucias, contaminando las vialidades con los desperdicios cotidianos (véase figura 30). Así es, las críticas de corte político más comunes se dirigirían a los representantes y funcionarios de la municipalidad, pero, según la sátira visual, eran las clases más pobres, carentes de buenos hábitos higiénicos, las verdaderas culpables.

La cercanía con el oficialismo impedía una crítica descarnada, pero no evitaba que se cuestionara la capacidad del ayuntamiento para controlar y erradicar la mendicidad y la venta ambulante de las calles de la ciudad; ambas eran consideradas graves problemas sociales, eran vistas como un freno al desarrollo y al progreso, a las aspiraciones de orden y de modernización. El gobierno de la ciudad, directamente responsable del aspecto urbano, tanto material como social, resultaba incapaz de dar soluciones.



Figura 30. "Preparativos contra la epidemia", *La Época Ilustrada*, México, 28 de julio de 1884



Figura 31. “Mejoras materiales”, *La Patria Ilustrada*, México, 10 de febrero de 1890

También *La Patria Ilustrada* efectuaría su propia crítica al ayuntamiento como responsable del estado material de las vialidades y de los espacios y sitios públicos. Así, del deterioro de calles y banquetas era culpable el municipio; también aquí el abandono y falta de atención estaba relacionado con las desigualdades de clase. Las “calles céntricas” lucían descuidadas y con basura, pero el problema se agravaba conforme las calles se volvían menos céntricas, hasta llegar al caos total en aquellas más retiradas, las calles periféricas de zonas marginales, en las que la circulación de carros y personas resultaba imposible (véase figura 31).

MIRADAS CRUZADAS

Dos miradas se cruzan en la caricatura respecto de las formas en que se enfrentaban y se buscaban soluciones a los problemas de la cuestión social. Una era la que provenía de los gobiernos y las elites, en la línea del pensamiento conservador católico, que pretendían poner freno al tema de la pobreza



Figura 32. "Refranes animados. A buena hambre no hay pan duro",
La Patria Ilustrada, México, 11 de mayo de 1885

mediante la implementación de estrategias de beneficencia y caridad (véase figuras 14 y 32). La otra surgía de las y los integrantes de las clases populares y estaba relacionada con las pretensiones de justicia e igualdad social, basadas en las ideas socialistas y anarquistas difundidas entre los núcleos artesanal y obrero. Unos y otros serían criticados a través de las caricaturas.

Pese a la postura oficialista de *La Patria Ilustrada*, emergería el cuestionamiento a las principales estrategias instrumentadas para atender el asunto de la cuestión social. La crítica se dirigiría contra la idea de la caridad como solución, tanto a la practicada por el Estado como a la privada. Sin duda, el hambre de hombres y mujeres que carecían de trabajo, y de posibilidades de encontrarlo en razón de su edad y sus condiciones físicas –muchos eran viejos soldados lisiados o ancianas de avanzada edad–, no se erradicaría gracias a una “tesorería” que pretendía aliviar el mal regateando miserables mendrugos de pan duro a cientos de pobres que se amontonaban en su umbral, muchos sosteniéndose en bastones o muletas, por la falta de brazos o piernas, mientras intentaba mantenerlos a raya colocando largas y filosas puntas metálicas en las puertas (véase figura 32).

Aunque fuera de manera velada el cuestionamiento a las autoridades se deja sentir, se critica su incapacidad para atender y resolver asuntos como los del desempleo, que a su vez repercutía en el incremento de la mendicidad, sumando así un problema a otro. Es posible observar también el llamado de atención para que el gobierno asumiera responsabilidades y jugara otro papel en la solución de los problemas sociales, para que garantizara otro tipo de política asistencial y de protección.

También sería criticada la proliferación de ideologías contestatarias entre quienes conformaban las clases populares, pues se consideraba que alentaban la confrontación y la lucha de clases; en especial las del anarquismo que atentaba contra el orden imperante. Así, la circulación y asimilación de ideologías provenientes de Europa, por parte de integrantes de aquellos sectores resultaba preocupante para las elites. La

gente “educada” consideraba que las obreras y los obreros, las artesanas y los artesanos o las vendedoras y los vendedores ambulantes eran incapaces de comprender a cabalidad las ideas libertarias. La mirada clasista que asomaba desde la caricatura, la mirada de quien se asumía superior y se mofaba ante la supuesta ignorancia de la gente que no alcanzaba a comprender la profundidad de las ideas que asumía sin entender, no ocultaba, sin embargo, la sombra del miedo ante la proliferación del pensamiento anarquista entre la gente trabajadora o la francamente pobre. Y sí, en cambio, evidenciaba el hecho de que esas ideas peligrosas y radicales habían sido asimiladas por las clases populares.

El transcurso de los años poco modificaría la mirada de impresos como *La Patria Ilustrada*, la cual continuó estando marcada por el clasismo hacia los sectores populares y las clases bajas en general. De la comprensión y puesta en práctica del precepto anarquista de justicia como facultad del individuo haría mofa en una caricatura compuesta por cuatro imágenes –de las cuales presentamos dos. En ellas vemos a hombres y mujeres trabajadoras –pues tienen recursos para vestir y calzar y hasta pagarse una entrada a los toros– aplicar esos principios a situaciones de la vida cotidiana. Así, ante la puerta de una casa de empeño un hombre profiere amenazas tales como “Se cogieron mi prenda... ¡judíos! ¡judíos!... algún día me las pagarán”; en la tocinería, una mujer protestaría “Ladrones! Ya subieron otro centavo a la carne y la manteca... ¡ardieran todas las tocinerías!” Y en la plaza de toros un integrante del público grita: “¡No son toros, son bueyes!... ¡es un engaño al público!... ¡muera el empresario!” Y la burla final y más evidente radicaba en la asociación directa entre religión y anarquismo, así un hombre –con cabeza de burro y portando un estandarte con una cruz– arenga: “Conmigo católicos!!! ¡Guerra a lo establecido!” (véase figura 33).

Los prejuicios de clase afloran y determinan la crítica, patente en el desprecio ante la supuesta ignorancia de las y los pobres y sus absurdas manifestaciones de descontento. Lo cierto es que la burla trasluce, pese a sus propios objetivos, la

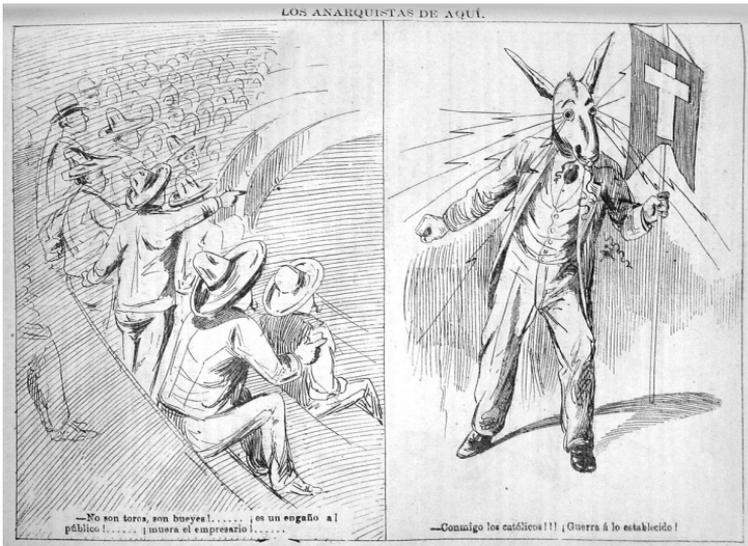
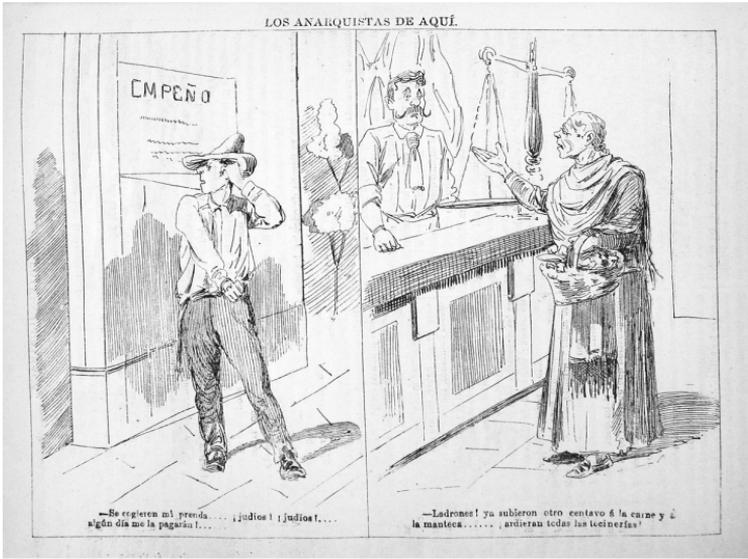


Figura 33. "Los anarquistas de aquí", *La Patria Ilustrada*, México, 20 de agosto de 1894

presencia de una creciente desigualdad social y un principio de descontento entre las clases populares.

LOS POBRES TIENEN LA CULPA

Después de varias décadas en las que el interés público estuvo centrado en asuntos relacionados con el acceso al poder, la cuestión electoral y el control político, finalmente el dominio del partido porfirista, la consolidación del ascendente personal de Porfirio Díaz sobre el Estado, la necesidad de estabilidad y crecimiento por parte del sector económico, la demanda de la sociedad mexicana de tranquilidad y seguridad, aunado a los consensos generados en torno a la figura del militar en amplias capas de la población, fueron todos factores que se conjugaron para brindar el espacio para que otras preocupaciones, tales como el avance de la industrialización y la urbanización, adquirieran relevancia en el periodismo con caricaturas.

Como se ha señalado, los problemas sociales importaban a cierto periodismo como el realizado por *La Época Ilustrada* y *La Patria Ilustrada*, y a su correspondiente expresión visual, porque entorpecía el desarrollo proyectado por las autoridades gubernamentales; su existencia misma contradecía las aspiraciones modernizadoras. El tratamiento de la cuestión social estuvo limitado por la postura oficialista que asumían y por la mirada clasista desde la que la enfocaban. En este sentido, la responsabilidad respecto de las condiciones imperantes en su entorno, como el alcoholismo y la falta de higiene, la ignorancia y aún la pobreza en que vivían, eran achacadas por quienes elaboraban las imágenes y los textos satíricos a las y los integrantes de los sectores populares. ¿Hasta dónde esa postura era la expresión de una auténtica convicción? Es difícil saberlo, pero parece genuina. Sin duda podían darse cuenta que en aquello de la desigualdad social mucho tenían que ver el mundo del capital y las autoridades, pero también había convencimiento que una parte era causada por quienes la padecían. Es cierto, existía una preocupación patente en las publicaciones de la época, pero también una especie de

fatalismo provocado por la convicción de que el problema era irresoluble dado que “La miseria proviene de mal gobierno. [pero] El mal gobierno proviene de la miseria”, como sentenciaba Juvenal (Enrique Chavarri) en *El Monitor Republicano*, el 24 de febrero de 1871. Sin embargo, todo ello no impidió que en las imágenes satíricas se hicieran patentes algunos asomos de crítica.

La atención que el tema de la cuestión social fue adquiriendo en la caricatura política trasluce la importancia que esas preocupaciones habían ganado en el desarrollo de la vida pública. Preocupaciones que estaban presentes en la prensa escrita desde hacía al menos una década y cuyo tratamiento pone de manifiesto los cambios experimentados en la dinámica de la vida citadina. La inclusión de esos males sociales en la sátira visual, además de que exhiben su centralidad, muestran los cambios operados en el paisaje urbano y, al mismo tiempo, contribuye a hacerlos visibles para la población. El clasismo, presente de antaño aunque no fuera así llamado, empezaría a surgir como categoría para definir la forma de relación social que califica.

PALABRAS FINALES

Este libro es el resultado de más de dos décadas de trabajo con las caricaturas como fuentes para la investigación histórica. Es, de cierta manera, una síntesis de mi proceso de aprendizaje que comparto por si resultara útil a otras personas que quieran acercarse a su uso. Un proceso abierto, cabe aclarar, porque con cada tema que exploro, con cada pesquisa que emprendo descubro algo nuevo sobre la caricatura como fuente y sus posibilidades para escribir historia. Por supuesto, lo que aquí he expuesto no es una receta, ni pretende serlo; es, en todo caso, una invitación a sondear las posibilidades que a la disciplina de la historia ofrece una fuente tan singular, rica y compleja como lo es la sátira visual.

Expreso también que estas páginas no agotan la discusión, ni lo pretenden; por el contrario, la aspiración de lo aquí apuntado es sólo sumarse a los diálogos informales y a los debates académicos en torno a su producción, circulación, usos, sentidos y un amplio etcétera. Las rutas de trabajo con la caricatura son muchas y variadas. En mi caso, considero entre las tareas pendientes y necesarias el estudiar y analizar los debates de época sobre el tema de la caricatura; la forma en que las y los protagonistas se posicionaron a favor o en contra de ella, exaltaron o detractaron su uso; las maneras en que reaccionaron las personas porque se sintieron aludidas y agraviadas, o en que se mofaron de aquellas otras a las que consideraron que las imágenes agredían. Me parece que es fundamental descubrir las polémicas que su utilización generó, cuando así lo hizo, las querellas legales a las que dio lugar, los procesos judiciales seguidos en contra de impresos, caricaturas y quienes las publicaban, lo mismo que las acciones violentas que se han instrumentado para atacarla o tratar de contenerla.

En efecto, el estudio de la caricatura no se constriñe exclusivamente al análisis de las imágenes, abarca todo lo que se desarrolla y produce a su alrededor. Incluye, por supuesto, lo que se dice sobre la caricatura, los debates y las polémicas que suscita y que, en algunas ocasiones, podía conducir al enfrentamiento no sólo verbal. También supone lo que se opina de ella, cómo se define, cómo se caracteriza, y también lo relacionado con su regulación; esto es, el aspecto legislativo y, aun, con los procedimientos judiciales a que da origen. Ni qué decir de los usos del concepto a lo largo del tiempo, las características y los sentidos que se le han atribuido o con que se le ha pretendido definir. Incluso podríamos señalar los epítetos con que se le ha exaltado o los insultos con que se le ha pretendido denigrar. El reto es seguir pensando la historia a partir de las sátiras visuales.

POSDATA

Antes de cerrar este escrito quiero llamar su atención ante una característica de la narración que probablemente algunas y algunos notaron, pero es posible que otras y otros no. Me refiero al hecho de que está escrito con lenguaje incluyente o inclusivo. Lo apunto hasta ahora para evitar que el prejuicio gane en el ánimo de quien se acerque a este libro y decida no leerlo si lo señalara desde el principio. Se trata de un asunto debatido y polémico, sin duda. Existen diversas formas de uso; al menos tres que yo identifico: una de ellas es la del lenguaje no binario que recurre a neutros tales como “e”, “x” o “@”, pero que yo no utilizo en estas páginas. Otra es la del lenguaje desdoblado, que es una de las que empleo; es decir, el uso de femenino y masculino cuando aquello que se estudia implica a protagonistas de ambos sexos, y evita las generalizaciones en masculino. También está el lenguaje sin inflexión de género, que es la otra forma a la que me adhiero, esto es, acudir a palabras invariables que son aquellas que aluden al conjunto al que refieren.

El uso del lenguaje incluyente no es una simple frivolidad ni responde al intento de sumarse a una moda, sino que se funda en el convencimiento de la necesidad de hacer visible la presencia de las mujeres que al usar únicamente el masculino quedan si no borradas, al menos desdibujadas de la historia. Es importante apuntar que no se trata de forzar la historia ni de imponerle fórmulas. Cuando aquello que se narra se constriñe a un universo masculino, utilizo el lenguaje en esos términos. No hay, pues, anacronismo sino un esfuerzo por restituir a las mujeres su lugar en la narrativa. Finalmente, lo digo con claridad, uso esta forma de expresión porque soy una convencida de que el lenguaje genera realidad y que lo que no se nombra no existe.

NOTAS

- 1 Cabe precisar que, en función de los intereses y fines del trabajo, he usado, uso, y usaré, indistintamente los términos caricatura y caricatura política. Y como sinónimos, los conceptos: imagen, representación visual, discurso visual, narrativas visuales, crítica visual y, aunque quizá menos precisos, pero igualmente válidos: gráfica, humor gráfico y crítica gráfica; las más de las veces anteceditos o seguidos del calificativo irónico o satírico: imagen satírica, imagen irónica, ironía visual, sátira visual, discurso satírico visual, discurso visual satírico, representaciones satírico visuales, crítica visual satírica o irónica, entre otras variantes.
- 2 Sobre los significados del concepto puede consultarse: Jean Chevalier y Alian Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Hereder, 1999, p. 144 a 147. El uso de la frase bíblica denota la burla en el sentido de exponer las ambiciones de ambos personajes, como la causa que los conduce al límite del absurdo, esto es, equipararse con el Dios creador.
- 3 Recupero en este capítulo parte de lo expresado en Fausta Gantús, “¿Héroe o villano?” y en “Sabotear los comicios desde el humor”, ambos de 2016.
- 4 Bonilla clasifica las caricaturas, basada en sus estudios sobre la primera mitad del siglo, en celebratoria y condenatoria, pero precisa que también “la intención de una imagen puede ser doble: zaherir a unos y celebrar a otros”, en Bonilla, “La gráfica satírica”, 2001, p. 171.
- 5 En el caso de Porfirio Díaz, quien fuera presidente de México de 1877 a 1880 y de 1884 a 1911, las caricaturas, particularmente las publicadas a partir de 1876, acusaban y denunciaban los métodos y los resultados de sus acciones y las de sus aliados, quienes habían accedido al poder y se mantendrían en él con altos costos para el país, según la sátira visual.
- 6 El Plan de Tuxtepec en su artículo segundo desconocía los poderes federales emanados de las elecciones de 1875, en las que se habían elegido diputados y senadores; y en el quinto establecía

- que se convocaría un nuevo sufragio para los Supremos Poderes de la Unión a los dos meses de haber ocupado la capital.
- 7 Esta misma problemática la encontramos en casi todas las expresiones de las artes producidas en países bajo regímenes dictatoriales, autoritarios y/o represivos. Muchas y muchos artistas recurren a la estrategia de “disimular” sus contenidos de tal suerte que, por ejemplo, lo que se presume una simple canción de amor es en realidad una crítica al sistema. El uso de esa táctica responde a la necesidad de, por un lado, evitar la censura que de otra forma impediría su circulación y, por otro lado, a la exigencia de salvar al autor de las consecuencias que tendría la franca exhibición de la crítica.
 - 8 Esta apreciación se basa en la revisión cualitativa de las imágenes satíricas con tema electoral pues, como ya apuntamos en una nota anterior, no podemos presentar balances estadísticos al respecto de la producción de caricaturas del periodo.
 - 9 Si la violencia se hacía presente en el contexto de las elecciones presidenciales, las federales para elegir diputados, senadores y magistrados también estarían marcadas por el mismo sello. Así, en una caricatura de 1882 titulada “Sufragio libre” y publicada en *El Rasca-Tripas*, la casilla electoral se transforma en una especie de salón en el que los casilleros comen y beben en un festejo anticipado de los resultados favorables a sus intereses, los cuales se presumen garantizados por la ausencia de los electores, la suplantación del voto ciudadano orquestado por los funcionarios municipales, y efectuada por los empleados de menor rango, así como por la presencia intimidante de las fuerzas armadas que, con sables y cañones, desalientan el cumplimiento del ejercicio ciudadano. “Sufragio libre”, en *El Rasca-Tripas*, 25 de junio de 1882.
 - 10 En palabras de Cosío Villegas, “el Occidente del país está dividido entre Vallarta y los generales García de la Cadena y González; Méndez domina en el Oriente, si bien no escasean los partidarios de Vallarta y García de la Cadena; el Norte se lo dividen por igual Gerónimo Treviño y García de la Cadena; el Sur lo tiene ganado el general Ignacio Mejía, aunque hay alguna simpatía por González; por último, Benítez y Riva Palacio privan en la región central del país”. Daniel Cosío Villegas, *El Porfiriato. La vida política interior*, Primera parte, t. IX, Historia Moderna de México, México, Hermes, 1970, p. 525.
 - 11 “Ya me conocen mi flaco / Electores de la homilía / Aunque sea más feo que Caco / Elegirán a un Oaxaco / Para que quede en familia”.

- “La Vice-Presidencia. Nota preventiva”, en *El Ahuizote Jacobino*, 1 de enero de 1904.
- 12 A lo largo de este capítulo recupero textualmente partes sustanciales del contenido de Fausta Gantús, “La ciudad de la gente común”, 2010.
- 13 Para los fines de este libro, suscribo la definición de “cuestión social” elaborada por James Morris, quien la describe como los problemas que entre los asalariados resultaron de las “consecuencias sociales, laborales e ideológicas de la industrialización y la urbanización nacientes [...], la aparición de problemas cada vez más complejos pertinentes a vivienda obrera, atención médica y salubridad; la constitución de organizaciones destinadas a defender los intereses de la nueva «clase trabajadora»; huelgas y demostraciones callejeras, tal vez choques armados entre los trabajadores y la policía o los militares, y cierta popularidad de las ideas extremistas, con una consiguiente influencia sobre los dirigentes de los trabajadores”. James Morris, *Las élites, los intelectuales y el consenso. Estado de la cuestión social y el sistema de relaciones industriales en Chile*, Chile, Pacífico, 1967.
- 14 Por su parte, los redactores de *La Convención Radical Obrera* relacionaban directamente la cuestión social con el mundo del trabajo y los conflictos habidos entre la mano de obra y el capital. Para ellos resulta preciso que el trabajador no mirara al capital como a un enemigo, ni al patrón como un explotador sin entrañas e insistían en la necesidad de que esos dos elementos de la producción tuvieran una relación armónica (*La Convención Radical Obrera*, 26 de agosto de 1888).
- 15 Por costumbrismo se entiende la tendencia artística consistente en retratar las costumbres y tipos de una región o de un país, pudiendo hacerlo con un tono satírico-humorístico o sin él. Los cuadros o artículos de costumbres recrean hábitos, usos, paisajes, diversiones y tipos representativos de una región o país y su finalidad puede ser simplemente la recreación, la diversión o también la crítica social y en algunos casos la reforma de la costumbre misma.
- 16 Sobre el tema: Fausta Gantús, Florencia Gutiérrez y Alicia Salmerón, *La toma de las calles. Movilización social frente a la campaña presidencial, Ciudad de México, 1892*, México, Instituto Mora, 2020.

BIBLIOGRAFÍA

- Bonilla Reyna, Helia Emma, “La gráfica satírica y los proyectos políticos de nación (1808-1857)”, en *De la patria criolla a la nación mexicana, 1750-1860*, México, Banamex/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001, p. 170-187.
- Chevalier, Jean y Alian Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1999.
- Cosío Villegas, Daniel, *El Porfiriato. La vida política interior*, Primera parte, t. IX, *Historia Moderna de México*, México, Hermes, 1970.
- Coudart, Laurence, “El espejo estrellado: la caricatura periodística decimonónica”, en *Impressions du Mexique et de France. Imprimés et transferts culturels au XIX^e siècle/Impresiones de México y de Francia. Edición y transferencias culturales en el siglo XIX*, coordinación de Lise Andries y Laura Suárez, París/México, Maison des Sciences de l’Homme/Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2009, p. 255-274.
- , “Presse et image. Notes sur la caricature mexicaine du XIX^e siècle”, *Histoire et Sociétés de l’Amérique Latine*, Association Aleph, París, n. 11, *L’image comme source pour les sciences humaines*, 2001, p. 133-153.
- Didi-Huberman, Georges, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 2010.
- , *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2008.
- , *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*, Madrid, Paidós, 2004.
- Fontcuberta, Joan, *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.
- Foucault, Michel, *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Madrid, Anagrama, 2001.
- , *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, México, Siglo XXI Editores, 1997.
- Freedberg, David, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, Cátedra, 1992.

- Gantús, Fausta, “Amagada, perseguida y ¿sometida? Discurso satírico-visual y normativa legal sobre la libertad de imprenta. Ciudad de México, 1868-1883”, *Historia Mexicana*, El Colegio de México, México, v. LXIX, n. 1 (273), julio-septiembre 2019, p. 257-310, <<https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/3920>> (consulta: 29 de agosto de 2023).
- _____, “¿Héroe o villano? Porfirio Díaz, claroscuros. Una mirada desde la caricatura política”, *Historia Mexicana*, El Colegio de México, México, v. LXVI, n. 1 (261), julio-septiembre 2016, p. 209-256, <<https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/3246>> (consulta: 29 de agosto de 2023).
- _____, “Sabotear los comicios desde el humor. Caricatura y violencia electoral en la ciudad de México, 1876-1910”, en *Cuando las armas hablan, los impresos luchan, la exclusión agrade... Violencia electoral. México, 1812-1912*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2016, p. 271-310.
- _____, “La caricatura y la historia política. El caso del México decimonónico”, *Boletín Bibliográfico Electrónico del Programa Buenos Aires de Historia Política*, Programa Buenos Aires de Historia Política del Siglo xx, Buenos Aires, n. 11, primer semestre 2013, p. 13-19, <<http://historiapolitica.com/datos/boletin/PolHis11.pdf>> (consulta: 29 de agosto de 2023).
- _____, “Una reflexión en torno a la prensa, las caricaturas y el poder político. Apuestas y propuestas desde la experiencia personal”, en *Miradas y acercamientos a la prensa decimonónica*, coordinación de Adriana Pineda y Fausta Gantús, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo/Red de Historiadores de la Prensa y el Periodismo en Iberoamérica, 2013, p. 97-118.
- _____, “La ciudad de la gente común. La cuestión social en la caricatura de la ciudad de México a través de la mirada de dos periódicos, 1883-1896”, *Historia Mexicana*, El Colegio de México, México, v. LIX, n. 4 (236), abril- junio 2010, p. 1247-1294, <<https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/1841>> (consulta: 29 de agosto de 2023).
- _____, *Caricatura y poder político. Crítica, censura y represión en la Ciudad de México, 1876-1888*, México, El Colegio de México/ Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2009.
- _____, “Porfirio Díaz y los símbolos del poder. La caricatura política en la construcción de imaginarios”, *Revista Cuicuilco*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, n. 40, mayo-agosto 2007, p. 205-225.

- Gantús, Fausta y Martha Santillán, “Transgresiones femeninas: fútbol. Una mirada desde la caricatura de la prensa, México, 1970-1971”, *Tzintzun*, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Morelia, n. 52, julio-diciembre de 2010, p. 143-165.
- Gaskell, Ivan, “Historia de las imágenes”, en *Formas de hacer historia*, edición de Peter Burke, Madrid, Alianza Editorial, 1999, p. 209-239.
- Gombrich, Ernst Hans, *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- , *Meditaciones sobre un caballo de juguete. Y otros ensayos sobre la teoría del arte*, Madrid, Debate, 1998.
- , *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, Debate, 1998.
- Joly, Martine, *Introducción al análisis de la imagen*, Buenos Aires, La Marca Editora, 2009.
- Kossov, Boris, *Fotografía e historia*, Buenos Aires, Biblioteca de la Mirada, 2001.
- Levín, Florencia, *Humor político en tiempos de represión. Clarín, 1973-1983*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2013.
- Ory, Pascal, Christian Delporte, Bertrand Tillier, Laurent Bihl, Emmanuel Pierrat y Marie-Mérodie Delgado, *¿La Caricature... et si c’était sérieux?*, París, Nouveau Monde, 2015.
- Panofsky, Erwin, *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.
- Pérez Vejo, Tomás, “Nacionalismo e imperialismo en el siglo XIX: dos ejemplos de uso de las imágenes como herramientas de análisis histórico”, en *Imágenes e investigación social*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2005, p. 50-74.
- , “Pintura de historia e imaginario nacional: el pasado en imágenes”, *Historia y Grafía*, Universidad Iberoamericana, México, n. 16, 2001, p. 73-110.
- , “La invención de una nación: la imagen de México en la prensa ilustrada de la segunda mitad del siglo XIX”, en *Historia de la prensa en Iberoamérica*, México, Altexto, 2000.
- Pruneda, Salvador, *La caricatura como arma política*, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1958.
- Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*, México, Penguin Random House, 2016.

- Starobinski, Jean, 1789, *los emblemas de la razón*, Madrid, Taurus, 1998.
- Streicher, Lawrence H., "On a Theory of Political Caricature", *Comparative Studies in Society and History*, Society for Comparative Study of Society and History, Cambridge, v. IX, n. 4, julio 1967, p. 427 a 445.
- Vovelle, Michel, *Imagens e imaginário na historia. Fantasmas e certezas nas mentalidades desde a Idade Média até o século xx*, São Paulo, Editora Ática, 1997.
- Wagner, Peter, *Reading Iconotexts. From Swift to the French Revolution*, Londres, Reaktion Books, 1995.

**Caricatura e historia
Reflexión teórica
y propuesta metodológica**

DE FAUSTA GANTÚS

editado por el Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM,
se terminó de imprimir en offset el 17 de diciembre de 2023
en los talleres de Gráfica Premier, S.A. de C.V.,
5 de febrero 2309, San Jerónimo Chicahualco, C.P. 52170,
Metepec, Estado de México.

Su formación tipográfica en tipos MorePro y Barlow
estuvo a cargo de Ónix Acevedo Frómata.

La edición, en papel Bond ahuesado de 90 g, consta de 1000 ejemplares
y estuvo al cuidado de Pedro Marañón Hernández
y corrección de estilo de Hilda Leticia Domínguez Márquez



Históricas Comunicación Pública es una serie que ofrece a públicos no especializados productos históricos de calidad, textos originales y rigurosos sobre temáticas generales.

Este libro constituye una contribución, desde la academia mexicana, al ejercicio de pensar en las imágenes en términos del quehacer historiográfico. Tiene la particularidad de que, además, el análisis y la reflexión están centradas en un soporte visual muy específico: la caricatura política. En sus páginas se sintetiza el trabajo desarrollado por la autora durante más de dos décadas, en el que las imágenes satíricas han sido fuente y objeto de sus estudios, así como la experiencia adquirida a través de la impartición de cursos sobre imágenes y caricatura. A lo largo del texto se encuentran claves para investigar, interpretar y entender el papel que desempeñaron en el momento en que fueron generadas y lo que permiten contar a quienes escriben historia. He aquí, pues, una invitación para acercarse a *Caricatura e historia*, una obra novedosa y propositiva.

historicas.unam.mx

ISBN 978-607-30-8379-9



9 786073 083799 >



INSTITUTO DE
INVESTIGACIONES
HISTÓRICAS

