



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

**“LA CARICATURA EN MÉXICO”
“PRINCIPALES EXPONENTES DE LA CARICATURA EN
MÉXICO ENTRE LAS DÉCADAS DE 1941 A 1960”**

TESINA
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN DISEÑO GRÁFICO

PRESENTA:
ARTURO ENRIQUE GARCÍA ESPINO

DIRECTOR DE TESINA
MTRO. MIGUEL ÁNGEL AGUILERA AGUILAR

MÉXICO, D.F. 2006

“LA CARICATURA EN MÉXICO”
“PRINCIPALES EXPONENTES DE LA CARICATURA EN
MÉXICO ENTRE LAS DÉCADAS DE 1941 A 1960”



ARTURO ENRIQUE GARCÍA ESPINO

Caricatura de Rafael Freyre Flores

Padres, doy gracias a la vida por tenerlos y ser el pilar de una familia amorosa.

*Hermanos, saben que los quiero mucho y a todos mis **Sobrinos**. Que siempre conserven el amor de la familia.*

Esta es una pequeña retribución por todo el apoyo y confianza que me han tenido.

*Agradezco a la **Universidad** por darme el privilegio de ser parte de sus alumnos y al proyecto **México en el diseño gráfico** por la oportunidad de contribuir a mi profesión.*

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	11
---------------------	-----------

CAPÍTULO 1

Historia de la caricatura

1.1 Antecedentes históricos de México	17
1.2 Origen y desarrollo de la caricatura	28
1.3 Historia de la caricatura en México	46

CAPÍTULO 2

¿Qué es Caricatura?

2.1 El concepto de la caricatura	63
2.2 Características y cualidades de la caricatura	65
2.3 Los recursos de la caricatura	70
2.4 Clasificación de la caricatura	71

CAPÍTULO 3

Principales exponentes de la caricatura en México entre 1941 y 1960

3.1 ¿Qué es el Diseño Gráfico?	79
3.2 Discursos, Géneros y Códigos	82
3.3. La Caricatura Política	88
3.4 Caricaturistas y caricaturas	93

CONCLUSIONES	117
---------------------	------------

BIBLIOGRAFÍA	119
---------------------	------------

ÍNDICE DE LÁMINAS	121
--------------------------	------------

INTRODUCCIÓN

Una de las pretensiones de esta investigación es contribuir al proyecto “México en el diseño gráfico: Los signos visuales de un siglo”, específicamente en los años comprendidos entre 1941 a 1960.

Este proyecto surge por iniciativa de un grupo de académicos de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, con el objetivo de realizar una revisión iconográfica e histórica de la producción de diseño gráfico en México durante el siglo XX. Con esto se trata de reunir una selección relevante que represente como los hechos sociales y políticos influyeron en la evolución del diseño gráfico.

Se pretende también que todo este material iconográfico e información recabada y obtenida de las investigaciones se pueda contener en acervos y bases de datos para futuras referencias o consultas y tener un seguimiento histórico lo más completo posible de esta disciplina.

Cabe mencionar que todos los integrantes que participamos en este proyecto, iniciamos con dos lecturas básicas sugeridas, con el fin de tener un fundamento histórico y teórico. Uno de estos apoyos es el libro *Nueva Historia Mínima de México* de Pablo Escalante Gonzalbo y seis autores más, el otro soporte es *Diseño. Universo de Conocimiento. Investigación de Proyectos en la Comunicación Gráfica* de la Dra. Luz del Carmen Vilchis, en donde se presenta un enfoque teórico con una visión epistemológica.

Asimismo, parte de este trabajo de investigación consistió en localizar y compilar material impreso con diseño gráfico correspondiente a las décadas de 1940 hasta 1959. En este caso logre conseguir entre otras cosas, Libros de texto de nivel primaria, por ejemplo “Sobre las nubes de América” libro de lectura para 5º. Año, obra aprobada por la Comisión Permanente Revisora de Libros de Texto de la Secretaría de Educación Pública, textos previos a los libros de texto gratuitos actuales, también “Aventuras de Choclatín y Bombón” que son mini cuentos (5.5 x 8.0 cm.) para niños, Historieta “Chiquitines. Revista para muchachos” (1948) recetarios, revistas

femeninas como “La Familia” y “La Revista de su Hogar”, programas de eventos públicos como el de la Plaza de Toros, etc. Todo este material se reunió con el fin de apoyar y enriquecer la exposición **México en el diseño gráfico: Los signos visuales de un siglo**. Que se inauguró el 4 de noviembre de 2005, también se localizaron y trabajaron digitalmente imágenes para ilustrar la línea del tiempo que se mostró en la exposición antes mencionada.

En particular este trabajo está enfocado a la caricatura (periodística, de crítica o editorial) más no a los cortometrajes de dibujos animados a los que también se les denomina así.

La caricatura es fugaz, volátil y caduca tanto como un periódico de ayer. Las caricaturas tienen su territorio natural en las páginas de los diarios. Por lo que son pocas las personas que las consideran un objeto digno de ser estudiado.

Las caricaturas están ante la vista de todo el mundo como papeles sucios, arrugados o rotos en parte y su importancia escapa a la atención a fuerza de ser evidente. En efecto, casi oculta ante los ojos del gran mundo de la cultura, la caricatura en México se ha conservado como una fuerza creativa, latente y viva. Sólo así se entiende que a pesar de que poca gente conoce la obra de caricaturistas como Constantino Escalante, las inquietudes sociales, políticas, morales y artísticas que lo animaban siguen vivas todavía.

Si bien la caricatura sigue siendo una fuerza culturalmente viva, también es cierto que la historia de la caricatura es muy poco conocida y su importancia es aún menos reconocida. Sin embargo se tiene mucho que aprender de estos heroicos dibujantes talentosos, creativos, románticos y necios.

La estructura de este trabajo está planteada de la siguiente manera, en el capítulo uno los antecedentes históricos de México desde la época antigua hasta la época contemporánea, para permitir una mejor comprensión del desarrollo y evolución de la caricatura en donde después es vinculada con la historia propiamente de la caricatura en México. Claro que es importante, por lo que no puede faltar mencionar brevemente el origen y desarrollo de la caricatura en la historia de la humanidad.

El capítulo dos puntualiza el concepto de caricatura, sus características y recursos para establecer la relación con los receptores del mensaje. Así como establecer una clasificación que depende de las características de la caricatura.

Finalmente en el tercer capítulo se ubica a los caricaturistas más relevantes y su obra comprendida entre las décadas del 40 al 60 y se sitúa a la caricatura dentro de los discursos, géneros y códigos del diseño gráfico.



CAPÍTULO UNO

HISTORIA DE LA CARICATURA

Andrés Audiffred por Freyre

CAPÍTULO UNO

1.1 ANTECEDENTES HISTÓRICOS DE MÉXICO

Para iniciar este trabajo es de gran relevancia la revisión de los acontecimientos históricos que han tenido lugar en México, desde la antigüedad hasta la época contemporánea, ya que esto permitirá una mejor comprensión del desarrollo y evolución del diseño gráfico en México.

La mayor parte de los datos fueron extraídos del libro “Nueva Historia Mínima de México” de Pablo Escalante Gonzalbo y varios autores más.

De forma sintetizada se expone lo esencial de la historia nacional. Cronológicamente se iniciará desde la época antigua hasta el México de la década de los sesenta.

- En el México antiguo existieron y aún hoy persisten, grandes diferencias de una región a otra, desde étnicas, culturales, demográficas, ecológicas, etc.; la diversidad es una de nuestras características.

El México de nuestros antepasados no sólo fue la gran Tenochtitlán, hubo culturas que también habitaron el norte y sur del país.

Varios pueblos, como los Nahuas, Zapotecas o Mayas, tuvieron un peso político y demográfico y eso ayudo a su supervivencia y adaptación cuando se llevo a cabo la conquista española, es por eso que nuestra historia existen culturas que dejaron más huella que otras.

- Una larga etapa en México fue la época colonial. Años de dominación española en la que el país se llamo Nueva España. En este lapso se dieron importantes cambios, políticos, sociales, económicos, demográficos y culturales que marcaron nuestra identidad nacional.

- En el siglo XVIII se implantan las reformas Borbónicas, que en esencia fueron cambios de la monarquía española para administrar las colonias americanas. Estos cambios fueron principalmente fiscales, militares, comerciales y de fomento a varias actividades productivas, la finalidad de dichas reformas era aumentar la riqueza de la corona española. Por otra parte se busco la defensa del conocimiento científico y tec-

nológico y la solución de problemas sociales a través de la razón y no de la religión. En noviembre de 1781 se funda en la ciudad de México la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos y por primera vez sale el periódico "La gaceta de México".

En 1811 es inaugurado el Colegio de Minería, lugar donde se implantaron métodos educativos superiores y planes de estudio que incluían las más avanzadas corrientes de la ciencia. Durante la etapa de las reformas Borbónicas también se afectaron los aspectos sociales y culturales. En este lapso fue cuando la población más resintió el dominio español.

El historiador Luis Jáuregui escribe "...el período de las reformas Borbónicas fue uno de auge económico y cultural que no se volvería a ver en los siguientes cien años."¹

- De 1808 a 1876 es una etapa donde se lucha por la independencia y la construcción de un Estado Nacional para posteriormente afianzarse como república.

La revolución Norteamericana y Francesa, trajeron nuevos principios a la vida política, los cuales fueron calificados de liberales en 1812, estos rechazaban las monarquías absolutas, ya que instituían que la soberanía estaba en el pueblo, por lo que a través de sus representantes debían elegir el gobierno, que les garantizará sus derechos y libertades como individuos.

La independencia se logro tras una ardua y larga lucha, por lo tanto el estado Mexicano surgiría débil, con deudas, económicamente paralizado, socialmente dividido, desordenado, y urgido de crédito y de reconocimiento internacional para poder funcionar. Gran Bretaña otorgó prestamos que permitieron que la primera presidencia funcionara, el país no pudo pagar los intereses y se perdió el crédito; se quedo la deuda para los siguientes gobiernos.

Se estableció la libertad de comercio y eso permitió la llegada de comerciantes europeos y norteamericanos.

Siguieron los levantamientos militares y hubo lapsos de inconstitucionalidad y por lo tanto los problemas financieros se prolongaron.

Tras muchos años de cambios y una lenta transformación la sociedad Novohispana, se transformo en Estado independiente en 1821.

Después hubo tiempos de varios experimentos políticos que fracasaron.

- Durante 30 años el país fue gobernado por Porfirio Díaz, desde 1877 hasta 1911, tan sólo meses después de estallar la revolución Díaz es exiliado. Termina así el pe-

¹ ESCALANTE GONZALBO, Pablo et. al, *Historia Mínima de México*, México, El Colegio de México, 2004, p. 136.

río de Porfiriato. Esta etapa a pesar de tener grandes contradicciones, rebeliones agrarias, injusticias, pobreza, etc., dejó legados positivos en el ámbito cultural; en lo político hubo avances en la consolidación del Estado-Nación, en la economía se ampliaron mercados y vías de comunicación y la sociedad se urbanizó.

- Tras la caída del Porfiriato surge la revolución mexicana. Durante este difícil proceso fue aniquilado el Estado oligárquico.

La búsqueda de identidad nacional condujo a la revolución mexicana después de un largo recorrido por una historia que, aunque rica y extensa también fue penosa. Fue esta la primera revolución social y popular del siglo XX, se intenta dar forma a un régimen social, político, económico y cultural que logre conducir a México hacia la justicia social con libertad.

ÉPOCA MODERNA

A principios del siglo XX, la espléndida situación de finales del siglo XIX se volvió grave. Después de varios años de crecimiento económico y estabilidad política, el régimen Porfiriano comenzó a dar signos de decadencia. Su crisis afectó en mayor o menor medida lo político, económico, social, diplomático y cultural.

Ciertos sectores católicos, a pesar de su cercanía con el gobierno Porfirista empezaron a inconformarse. Hacia 1900, un grupo de ideología liberal en el que participaron varios grupos de la clase media urbana, como profesionistas, periodistas, maestros y estudiantes, demandaban principios anticlericales, libertad de expresión, democracia electoral, separación de poderes, una adecuada administración de justicia y la autonomía municipal. En esa época los hermanos Jesús y Ricardo Flores Magón, publicaron el periódico opositor Regeneración. En 1906 los hermanos Magón redactaron su programa del Partido Liberal; ellos habían estado exiliados y radicaron en Estados Unidos, ese hecho los influenció y otorgaron la función de vanguardia al movimiento obrero y a los intelectuales de clase media ligados a ellos, pero México era un país eminentemente rural, lo que los llevó a cometer errores de estrategia política. En 1908 decayó su influencia, pero su importancia histórica es incuestionable: Dirigieron las críticas más constantes y certeras al régimen Porfirista y gracias a Regeneración se concientizaron y politizaron muchos mexicanos.

La crisis que caracterizó el final del Porfiriato explica que Francisco I. Madero se volviera crítico de la política económica y llegara a la conclusión de que se debía crear un partido político de alcance nacional que se opusiera a la reelección de Porfirio Díaz en 1910. Desde la segunda mitad de 1909, se avocó a ello. A inicios de 1910, se constituyó el Partido Nacional Antirreeleccionista y se designó a sus candidatos para sus elecciones presidenciales: Madero y Francisco Vázquez Gómez.

Madero ya como candidato presidencial y estando de gira, fue aprehendido, acusado de incitar a la rebelión y encarcelado en una prisión de San Luis Potosí. Durante su encierro, tuvieron lugar las elecciones, en las que fueron declarados ganadores Díaz y Ramón Corral, poco después huyó a Estados Unidos; Madero y su grupo de colaboradores redactaron "El Plan de San Luis" en el que se convocaba a la lucha armada. Sus seguidores antirreeleccionistas originales no secundaron su llamado, sin embargo su rebelión sí fue aceptada en Chihuahua, Sonora, Durango y Coahuila, donde el perfil de la gente era popular y rural y por lo tanto sus reclamos también eran diferentes.

En febrero de 1911 Madero, regresó al país para tomar el liderazgo de la lucha. Surgieron alzamientos en otras partes del país, como en los estados de Morelos y Guerrero.

A finales de mayo de 1911, se aceptó la renuncia de Díaz y con ello se aseguró el triunfo del movimiento. Surgieron nuevos líderes más preparados para una nueva lucha armada rural: Pascual Orozco, Pacho Villa y Emiliano Zapata. En términos sociales ello implicó la incorporación de rancheros norteros, de proletarios agrícolas, miembros de las ex colonias militares, ferrocarrileros, mineros, obreros, artesanos y profesores rurales; contra lo deseado por las autoridades de gobierno, por el propio Madero, los grupos populares se involucraron forzosamente en el proceso de cambio político; más bien y de hecho lo convirtieron en un proceso revolucionario. Los primeros tenían demandas políticas; la sociedad, el pueblo tenían reclamos sociales, principalmente agrarios.

En cuanto a las nuevas elecciones, Madero decidió transformar el Partido Nacional Antirreeleccionista en el Partido Constitucional Progresista.

La presidencia de Madero inicio a finales de 1911 y concluyó de forma violenta en febrero de 1913, en este lapso se notaron las transformaciones políticas a las que dio lugar: Llegaron al gabinete jóvenes pertenecientes a un sector social inferior al de los ministros porfirianos, por lo tanto tenían una ideología distinta; "En resumen tiene que aceptarse que la salida de Díaz trajo, a la vuelta de algunos meses, la transformación de casi toda la pirámide de poder."²

Hacia 1911 y 1912 las clases medias penetraron en el aparato gubernamental y en la toma de decisiones, los obreros y campesinos aumentaron su capital político. "...la presidencia de Madero trajo prácticas políticas más democráticas: hubo elecciones libres y se respetó la libertad de expresión; el poder ejecutivo dejó de dominar al legislativo y al judicial, y el poder central dejó de imponerse a las autoridades estatales y locales."³

Sin embargo, durante 1912 crecieron las organizaciones obreras y hubo muchas huelgas, hubieron ocupaciones de tierras reclamadas como usurpadas y una gran cantidad de solicitudes de aumento de jornales.

"Las propuestas reformista de Madero dejaron insatisfechos a casi todos los grupos políticos y clases sociales del país, lo mismo que a diplomáticos e inversionistas extranjeros."⁴

En febrero de 1913, el nuevo caudillo militar Victoriano Huerta derrocó a Francisco I. Madero quien murió asesinado en esa fecha.

El gobierno de Huerta contó con el apoyo incondicional del Ejército Federal, de los hacendados y de los empresarios.

El ascenso de Huerta provocó movilizaciones de la mayoría de los exrebeldes antiporfiristas, se buscaba proteger y conservar los cambios y puestos políticos obtenidos con Madero, así como evitar la restauración de un gobierno dominado por políticos porfiristas.

² *Ibidem*, p. 233.

³ *Ibidem*, p. 233.

⁴ *Ibidem*, p. 234.

La rebelión contra Huerta se desarrolló en un inicio en cuatro lugares importantes, cada uno con sus particularidades económicas, sociales, políticas, ideológicas y militares. El primero fue Coahuila encabezado por el gobernador Venustiano Carranza quien no reconoció a Huerta y convocó a la creación de un ejército –El Constitucionalista- con el fin de derrocarlo y de restaurar la legalidad.

En Sonora, Álvaro Obregón, Salvador Alvarado, Plutarco Elías Calles, Manuel Diéguez y Adolfo de la Huerta fueron los líderes.

En Chihuahua y el norte de Durango, Pancho Villa dirigió el contingente antihuertista, aquí la situación era muy particular, por que Villa no era una autoridad local, sino un rebelde perteneciente a las clases bajas. A parte de lo militar, su aportación al constitucionalismo fue el gran y protagónico contingente de origen popular, ya que aparte de campesinos, también había jornaleros agrícolas, aparceros, rancheros pobres, vaqueros, mineros, ferrocarrileros y obreros. El levantamiento contra Huerta no fue sólo en el Norte, los zapatistas intensificaron su lucha, gracias a ellos la fase antihuertista de la revolución fue birregional. A mediados y finales de 1913 había movimientos contra Huerta, de considerable intensidad en San Luis Potosí, Zacatecas, Sinaloa, Jalisco, Michoacán y Veracruz. Por abril de 1914, los ejércitos del norte, iniciaron su avance al centro del país, con el fin de echar a Huerta de la capital del país.

La revolución mexicana inició otra etapa y tomó otro rumbo con la ocupación de la ciudad de México y el triunfo sobre el gobierno y el ejército Huertistas.

Los bandos se redefinieron: los Obregonistas decidieron permanecer con Carranza, y los Villistas y Zapatistas resolvieron aliarse por imponer un proyecto común; a causa de esta situación, durante 1915, el país padecería la llamada “guerra de facciones”. La facción constitucionalista alcanzó presencia nacional, y la otra facción terminó por quedar integrada por dos fuerzas regionalistas distantes.

En octubre de 1915 el gobierno de Carranza fue reconocido por el gobierno Norteamericano y durante todo 1916 se dedicó a consolidar su triunfo y a afinar su proyecto nacional.

La etapa de gobierno Carrancista se divide en dos partes, preconstitucional y constitucional, mayo de 1917 es la línea que las divide. En la primera parte el aspecto militar era el predominante.

Para pasar del proceso revolucionario, a la creación del Estado posrevolucionario, los grupos que habían vencido debían definir su proyecto de país, lo que hicieron, a través de la constitución de 1917.

“La constitución de 1917 era la única posibilidad de crear un Estado capaz de consolidar y reglamentar el proceso de transformación que había experimentado el país al pasar del México Porfiriano al revolucionario.”⁵

Carranza enfrentó graves problemas, políticos, militares, económicos, internacionales y sociales durante su presidencia constitucional.

Las dificultades para construir un régimen democrático en un país sin cultura política y sin instituciones adecuadas, y que además su historia reciente había permanecido entre el autoritarismo y el desorden, eran muy grandes.

En 1920, comenzó la campaña electoral por la sucesión presidencial entre Álvaro Obregón e Ignacio Bonillas. Obregón, muy apoyado por numerosos grupos revolucionarios –militares y civiles, urbanos y rurales, populares y de clase media–.

Carranza tuvo actitudes procivilistas que le pusieron a su propio ejército en contra, por lo tanto tuvo que huir de la ciudad de México y murió durante una emboscada, en un poblado de la sierra de Puebla.

“El Estado posrevolucionario mexicano nació hacia 1920, pues sólo entonces lo conformaron, con distintos grados de beneficio e influencia, los grupos fundamentales durante el proceso revolucionario. A partir de 1920 asumió el poder una clase media distinta social, política e ideológicamente al grupo Carrancista, pues carecían de vínculos con el antiguo régimen. Parte del poder de estas clases medias nuevas provenía de su alianza con los sectores populares.”⁶

La revolución fue el acontecimiento histórico más importante del siglo XX, fue un proceso que duró 10 años, y fue un proceso bélico y sociopolítico que implicó el ascenso de los sectores medios y populares y el desplazamiento de las oligarquías Porfirianas.

⁵ *Ibidem*, p. 251.

⁶ *Ibidem*, p. 254.

La presidencia de Obregón, fue la primera del Estado posrevolucionario.

Dos de los mayores problemas que tuvo el gobierno Obregonista fueron sus relaciones difíciles con Estados Unidos y la rebelión militar por motivos sucesorios.

“Puede decirse que el nacionalismo imperante en esos años, más que político y económico, fue cultural, puesto que el país tenía que diseñar y consolidar su nueva identidad cultural, propia de un país joven pero con numerosos ancestros, nacionalista sin xenofobias y revolucionario pero con orden e imaginación transformadora; sobre todo, justiciero pero aglutinante.”⁷

En 1920, la llegada al poder de la nueva clase media permitió que José Vasconcelos fuera el primer Secretario de Educación Pública. Para Vasconcelos la revolución debía ser moral antes que agrarista, obrerista o nacionalista. También concebía la educación, no sólo como una simple instrucción, sino que debería incluir el aspecto cultural y aprendizaje extracurricular. En esa época apoyó la edición de libros y la organización de bibliotecas, y propicio que los muralistas Orozco, Rivera y Siqueiros pintaran temas revolucionarios.

También nació una nueva corriente literaria, la “novela de la revolución”, con escritores como Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán, Rafael F. Muñoz, Francisco L. Urquiza y José Vasconcelos.

Tras una serie de conflictos, Plutarco Elías Calles asumió la presidencia a finales de 1924 hasta el fin de 1928. Su gobierno se distinguió por sus esfuerzos institucionales y su enfrentamiento con la iglesia católica. Fundó la comisión Nacional Agraria, la Bancaria, y la de Caminos y de Irrigación, entre otras. Además trató de reactivar y reglamentar la economía con la creación de Instituciones como el Banco de México y el Banco de Crédito Agrícola.

El gobierno de Calles, tuvo grandes conflictos con la iglesia católica, hasta llegar a la denominada “guerra cristera”, que duró casi 3 años, de finales de 1926 a mediados de 1929.

Con las rebeliones preelectorales de 1920 y 1924 y los asesinatos de tres candidatos, para 1928 era evidente que faltaba ordenar los asuntos electorales y crear una institución que juntara, organizara y disciplinara a todos los ex revolucionarios, reglamentando los procesos de selección de candidatos a puestos de elección popular, por lo tanto en marzo de 1929 se crea el Partido Nacional de la Revolución. “Con esta

⁷ *Ibidem*, p. 256.

creación partidista, con el fin de la guerra cristera y con la institucionalización del ejército termino el periodo "bronco" de la Revolución Mexicana. Puede decirse que por entonces comenzó una nueva etapa histórica, no exenta, obviamente, de cambios y problemas, pero que se caracterizaría por su considerable concordia social y estabilidad política –aunque no por ser democrática- y por varios decenios de crecimiento económico.”⁸

A partir de 1929, la sociedad tuvo fuertes transformaciones. La más significativa fue, pasar de ser una sociedad agraria a una sociedad urbana, y al mismo tiempo en el país hubo un gran crecimiento demográfico. Lapsos de prosperidad económica lograron que la industria y los servicios aumentaran. Otro avance fue en el ámbito político, los gobernantes pudieron establecer un arreglo político que logro estabilidad duradera.

En 1929 la depresión económica iniciada en la bolsa de valores de Nueva York, afectó a una gran cantidad de países, entre ellos a México. En el país las exportaciones e importaciones se redujeron y los ingresos del gobierno se vieron mermados.

En el ambiente político, había grandes tensiones entre políticos y militares debido al asesinato del presidente electo Álvaro Obregón ocurrido en 1928.

Por otra parte, La Universidad Nacional gana su autonomía.

En 1930 Pascual Ortiz Rubio toma posesión de la presidencia de la República

El PNR constituyó un avance significativo en la estabilización política del país. El general Calles, después de dejar la presidencia en noviembre de 1928 se convirtió en el hombre fuerte del ámbito político nacional, y tuvo gran influencia dentro del PNR. Esta situación esta vinculada con el hecho de que, entre 1929 y 1935 hubo cuatro presidentes: Emilio Portes Gil, Pascual Ortiz Rubio, Abelardo L Rodríguez y Lázaro Cárdenas. Durante estos años el esfuerzo legislativo estuvo enfocado a sustituir los códigos expedidos durante las últimas décadas del siglo XIX, así como a reglamentar las disposiciones de la constitución de 1917, los códigos penal y civil para el Distrito Federal, la ley federal del trabajo, la ley de aguas y el código agrario.

⁸ *Ibidem*, p. 261.

En 1936, el presidente Lázaro Cárdenas, obligó a Calles a abandonar el país. El gobierno de Cárdenas se fortaleció, tendiendo lazos con los grupos populares y sectores radicales, entre ellos, los comunistas pero también con grupos políticos y de las élites. Durante el gobierno Cárdenista, las dotaciones ejidales aumentaron tanto en cantidad como en calidad, se acrecentaron los montos de crédito rural otorgados por el Banco Nacional de Crédito Agrícola y el Banco Nacional de Crédito Ejidal; también se impulsó la educación socialista, aprobada mediante la reforma constitucional de octubre de 1934, con la finalidad de desplazar toda doctrina religiosa y combatir el fanatismo y darle a la juventud conocimientos exactos de la naturaleza y de la vida social.

En lo internacional, el gobierno Cárdenista mantuvo su apoyo a la República Española contra las fuerzas conservadoras encabezadas por Francisco Franco.

En 1938 desaparece el PNR y surge el Partido de la Revolución Mexicana (PRM), la diferencia fundamental era que el nuevo partido no estaba conformado por grupos y partidos regionales, sino por cuatro sectores: obrero, campesino, popular y militar.

En 1937 la Comisión Federal de Electricidad (CFE) se reorganizó, para hacer frente a las demandas de energía de las compañías eléctricas extranjeras. En este mismo año se creó el Instituto Politécnico Nacional (IPN).

Durante esta etapa, el gobierno también promovió la construcción de infraestructura urbana como agua potable, alcantarillado, y mercados, con el propósito de mejorar la calidad de vida de los habitantes de varias ciudades.

El 18 de marzo de 1938, el gobierno anuncia la expropiación petrolera, en respuesta al desafío de las compañías petroleras extranjeras; la sociedad respaldó la decisión del presidente Cárdenas. Fue en este tiempo cuando el concepto de Nación tomó gran fuerza.

Algunos meses después de la expropiación nació la empresa Petróleos Mexicanos (PEMEX), subsidiada por el gobierno.

En 1939, nació el Partido Acción Nacional (PAN), cuya finalidad era enfrentar lo que ellos consideraban excesos socializantes y colectivistas del Cárdenismo.

En las elecciones presidenciales de julio de 1940, Ávila Camacho se impuso sobre el general Juan Andrew Almazán. "Se estableció así uno de los mecanismos básicos del arreglo político del país en el siglo XX: el presidente de la república, por medio del partido oficial, designaba a su sucesor. Ávila Camacho gobernó de diciembre de 1940 a noviembre de 1946."⁹

En 1939 se desató la segunda guerra mundial. En un principio México se declaró neutral, pero después se sumó a los aliados: Gran Bretaña, Estados Unidos, Francia y la Unión Soviética. En esa época, se impuso el servicio militar obligatorio.

Durante ese difícil periodo, México y Estados Unidos alcanzaron varios acuerdos, al menos en materia de deuda, comercio, braceros, aguas, asistencia pública y en asuntos petroleros derivados de la expropiación de 1938.

"Si el auge económico se suma la moderación del rumbo gubernamental, por ejemplo la eliminación de la educación socialista y el acercamiento con Estados Unidos, podemos entender la manera como se limaron los antagonismos de los últimos años del gobierno de Cárdenas."¹⁰

El Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS), fue creado en 1943, se manifestaba así el interés del gobierno por modernizar las relaciones laborales, dividiendo el costo de la seguridad social entre los obreros, patrones y gobierno.

"La segunda guerra es un parteaguas en la historia del siglo XX. Consolidó el lugar de Estados Unidos como gran potencia mundial, aunque enfrentada a otra gran potencia, la Unión Soviética. En México, las secuelas económicas de esa conflagración ratificaron la preferencia gubernamental, la de los principales intereses económicos y la de la opinión pública por la industria y las ciudades; la idea de un país agrario quedó relegada. Además, sentó las bases para un largo periodo de crecimiento económico que, no obstante las devaluaciones del peso de 1948 y 1954, se sostuvo hasta finales de la década de 1960."¹¹

En 1946, el Partido Revolucionario Institucional (PRI), sustituyó al PRM, en este mismo año se crea también la Secretaría de Recursos Hidráulicos.

⁹ *Ibidem*, p. 270.

¹⁰ *Ibidem*, p. 271.

¹¹ *Ibidem*, p. 273.

En aquellos años de crecimiento económico y de expansión del gasto público, el crecimiento demográfico aumentó de forma impactante, es más, esta es una de las características principales del siglo XX.

Después de 1940, la población se movilizó del campo a la ciudad como nunca antes había sucedido en la historia del país. Según el censo de 1960, la mayor parte de los mexicanos vivía en las ciudades, en lugares mayores de 2500 habitantes. Este era un indicador del cambio social y algo que sucedía en casi todo el mundo.

En esa época de la posguerra mundial, la economía de México, tuvo años de prosperidad sostenida. Conviene destacar que el crecimiento económico se hizo en gran parte con recursos internos, es decir, sin préstamos extranjeros. En 1959 la deuda pública externa era de sólo 649 millones de dólares.

En 1959, la Dirección de Pensiones, creada en 1925, se transformó en el Instituto de Seguridad y Servicio Social para los Trabajadores del Estado (ISSSTE).

El gobierno del presidente Miguel Alemán (1946-1952) se dedicó afanosamente a promover la industrialización y a fomentar el crecimiento empresarial. En ese periodo nació La compañía constructora Ingenieros Civiles Asociados y La Industria de la televisión.

El sucesor de Miguel Alemán, el veracruzano Adolfo Ruiz Cortines gobernó de 1952 a 1958. No exentando problemas, se puede concluir que el crecimiento y la estabilidad política eran los signos más destacados del país en esos años.

1.2 ORIGEN Y DESARROLLO DE LA CARICATURA

Se ha dicho que en la antigüedad se llegaron a utilizar representaciones gráficas caricaturescas en pinturas, dibujos y esculturas. Se podría remontar el curso del tiempo hasta los papiros egipcios, las ánforas griegas o los frescos de Pompeya, y recordar algunas gárgolas, estatuas o altorrelieves de iglesias y catedrales medievales.

También se admite que algunos dibujos precolombinos podrían tener características de la caricatura. Algo similar se ha encontrado en Japón, con muestras que datan del siglo IX. De manera que muchas figuras de la Antigüedad y de la Edad Media deben considerarse representaciones caricaturescas, aunque el propósito de sus autores no haya sido humorístico o satírico.

La caricatura ha sido desde el comienzo de la historia un tipo de representación exagerada de personajes o de hechos con el fin de transmitir un mensaje o una idea, la mayoría de las veces de forma sarcástica sobre una cuestión determinada.

Es por este motivo que desde siempre, el hombre recurrió a realizar una serie de trazos expresivos, simbólicos, pero sobre todo simples para comunicar ideas por medio de las imágenes y así llegar a un mayor número de espectadores mediante representaciones.

Los primeros ejemplos son los del antiguo Egipto. Los autores que se han encargado de estudiar el tema, coinciden en remontar sus orígenes hasta las culturas Mesopotámicas, Precolombinas y Egipcias. Por lo que se refiere a Egipto, en diferentes papiros como el del Museo Británico, el de el Museo Arqueológico del Cairo o el Museo de Egiptología de Turín (todos pertenecientes a la XX dinastía), aparecen representados diversos



1. Pintura egipcia satírica

animales como el asno, el león, el cocodrilo o el mono, tocando instrumentos dentro de un lujoso ambiente o incluso una escena en la que una rata sentada en un trono recibe como ofrenda una flor de loto por parte de un gato, suceso que es contemplado por otras ratas que portan atributos reales (*fig. 1*). Y que se refieren a la representación de dioses con cabezas de animal tales como Isis (Gato), Horus, (Gavilán), Set (Asno), y Sekhet (Leona).

Otro de los periodos en donde más floreció la caricatura del Antiguo Egipto, es en el de la XVIII dinastía, fundamentalmente en el periodo Amarniense, momentos en los que tras la reforma de Amenofis IV (Akenaton) se produce una fuerte crítica a toda su política de cambios, en este sentido son famosos los "graffiti" encontrados en las

antiguas murallas de Tebas representando de manera muchas veces soez a Nefertiti y Akenaton.

Pasando a otra cultura, la griega es rica en representaciones caricaturescas, cuya evolución responde a diversos conceptos que sobre el tema de lo "cómico" aparecen en su filosofía, así desde un punto de vista teórico ésta se preocupaba por indagar la esencia y el valor moral de lo cómico analizando su aspecto estético, ejemplo de toda esta preocupación se encuentra en Platón quien no contempla nada bueno en la hilaridad y en cuya obra " La República" se leen las siguientes frases de clara condena a la risa como elemento de perturbación del alma:

"...No hay necesidad de amar la risa,
en efecto, el que se abandona a una fuerte
risa, ello provoca también un fuerte
desbaratamiento del alma..."¹²

(Platón, De República, 380e.)

o también:

"...La risa conduce a la vergüenza y a la vulgaridad..."¹³

(Platón, De República, 388e.)

O de Aristóteles quien considera la risa de escaso interés, por lo que no se le ataca directamente, más bien se la elude. Es así que en su "Poética", la risa y lo cómico que la produce, adoptan una función de catarsis:

"...Lo cómico es indoloro e inocuo
y no vulgar y repugnante..."¹⁴

(Aristóteles, Poética, 1449a.)

¹² Citado en PELAÉZ MALAGÓN, Enrique, *Historia de la caricatura*, p. 3.

¹³ *Ibidem*, p. 3.

¹⁴ *Ibidem*, p. 4.

Sin embargo una generación posterior con Teofrasto (discípulo de Aristóteles) se inicia lo cómico como algo positivo y es en su obra "Sobre lo cómico" que se puede llegar a leer:

"...Lo cómico y la pintura de carácter es algo popular que representa la vida cotidiana..."¹⁵

(Teofrasto, Sobre lo cómico, 159b.)

De esta forma es que la literatura y el Arte nos empezaron a mostrar los más claros y ricos ejemplos de caricaturas. De entre los cuales, y a modo de ilustración, se pueden citar los siguientes:

a) Cerámica griega del siglo V a.c. que se conserva en el museo de Florencia, y representa la figura de Eneas con Aquiles y Ascanio, todos ellos con cabezas de animales (*fig. 2*).



2. Caricatura de la fuga de Eneas con Aquiles y Ascanio

b) Ánfora Póntica del Museo de Munich, representando una parodia del Juicio de París

c) Kylix ático del Museo del Vaticano del siglo V a.c., en la que se representa a Esopo aprendiendo de una zorra, muy en la línea de la sátira aristofanesca "Las Nubes" (*fig. 3*).



3. Esopo y la zorra

d) Por otro lado existen un buen número de figurillas ridículas de la época helenística que recuerdan las máscaras y los tipos de la farsa griega y de la comedia nueva.

e) Cerámicas áticas del siglo V a.c., donde se dibujan los aspectos más embarazosos de la vida fisiológica del individuo.

¹⁵ *Ibidem*, p. 4.

f) Diversas parodias de la Iliada o de escenas dionisiacas representadas en la cerámica en donde lo cómico encuentra un terreno fértil.

En todos estos ejemplos como se puede apreciar, su fuente recurrente se encuentra en los poemas homéricos o bien en el teatro, sobre todo del teatro popular del siglo IV a.c.; siendo escasas cualquier otro tipo de representaciones, a no ser, de las exageraciones y deformaciones que, con carácter intencionado, se introducen en la pintura o en la escultura de un personaje. De esta forma es en Grecia donde surgen las dos fuentes principales de la caricatura que se darán a lo largo de toda la historia:

1) Por su contenido. Escenas que conducen a la hilaridad por su tema, tal y como aparece en la literatura.

2) Por su forma. Escenas que conducen a la hilaridad por su representación grotesca y deforme.

Por lo que se refiere a los artistas-caricaturistas del momento, pocas son las noticias que se tienen, tan sólo alguna referencia más o menos explícita, citada por algunos escritores así Aristóteles cita a un tal Poson, a quien califica de "pintor malévolo", al igual que Aristófanes quien se refiere a él en estos términos: "... No volverás a ser el juguete del infame Poson..." o Luciano en su obra "El Elogio de Demóstenes ", quien también lo menciona. En cuanto a otros artistas, están Pirálicus, Cálates, Bupalus, Ctsicolo, Atenis, Clesides, Antífilo y Galatón. Todos ellos pintores de cerámica y por lo tanto alejados de las bellas artes, teniendo de esta forma una mayor libertad para mostrar su ingenio, característica inherente al caricaturista de todos los tiempos.

En Roma el caudal filosófico sobre lo cómico no fue tan extenso como en el caso de Grecia, pero sí de gran relevancia, de esta forma es interesante señalar las opiniones de Dionisio de Prusa, quien reivindica el valor moral de la risa y de la sátira de costumbres; Plutarco, que establece en la risa una función ética y transformando la estética de lo cómico en moralismo rígido; Plinio, teorizando sobre lo cómico; Fabio, siguiendo y completando el discurso anterior; y Cicerón, recogiendo en esencia todo lo anteriormente apuntado, entre otros.

Por lo que respecta a las obras caricaturescas, se podrían señalar varias, agrupadas del siguiente modo:

1- Pinturas cerámicas

2- Estatuillas grotescas

3- Frescos

4- Los Graffiti localizados en Roma y otras partes del imperio, en Pompeya y Herculano.

Dentro del primer grupo están diversos tipos de jarrones etruscos que hacen eco de esta temática cómica respondiendo, fundamentalmente a personajes ridículos en cuanto a forma. El segundo grupo lo componen una serie de representaciones escultóricas grotescas, tal es el caso de la estatuilla deforme de Caracalla (*fig. 4*) que se conserva en el museo de Avignon, otras del tipo "Maccus" (antecesor del polichinela) y otras finalmente de carácter pornográfico con sentido caricaturesco (Como las estatuillas del Dios Príapo)



4. Caricatura en bronce de Caracalla

En el tercer grupo destacan los frescos de Grannano (cerca de Herculano) sobre monos, de los que Champfleury escribió que:

"...Es probable que el autor de esta obra se propusiese en ella representar en figuras de monos a determinados sujetos con sus propios gestos y maneras, poniendo en ridículo costumbres de su tiempo que hoy no conocemos..."¹⁶

Por lo que hace al cuarto grupo, se tiene en primer lugar los graffiti encontrados en las antiguas murallas de Roma en donde la crítica al poder por parte de las diversas facciones hostiles del momento es el recurrente general.

¹⁶ CHAMPFLEURY, *Historie de la caricature a mogen- âge*, París, s.e., 1871, citado en PELAÉZ MALAGÓN, Enrique, *Historia de la caricatura*, p. 7.

Pero donde más restos se han encontrado han sido en las ruinas de Pompeya y Herculano, que incluso, dado el material existente, se podrían establecer varios subgrupos, no obstante, la temática original que se estaba gestando era la caricatura de Religión, bien sea contra paganos o contra cristianos, que se nutre de unos ricos y valiosos ejemplos que permiten comprender el sentir religioso del pueblo en esos momentos: por un lado los graffiti cristianos que atacan satirizando el culto a los dioses paganos, éstas se encuentran en la línea de algunos vasos cerámicos que se han



5. Asno crucificado

encontrado, muchos de ellos realizados por el cristiano Annio Serapiodoro; en el lado opuesto hay unos graffiti bastante curiosos de carácter anónimo que representan la ridiculización del culto cristiano, un ejemplo de todo esto es el sarcástico "Juicio de Salomón" (Pompeya) y el "Asno Crucificado" del siglo III d.c. descubierto por Garucci en la Domus Gelotiana, que lleva inscrita la frase en griego "Alexamenos adora a Dios", tipo de imagen que debió de ser más o menos frecuente a tenor de los ejemplos encontrados, hasta tal punto que Tertuliano se hace eco de esta calumnia para criticarla (*fig. 5*).

Otro de los puntos al que se tendría que hacer referencia, es el relacionado con los artistas-caricaturistas de los que nada o muy poco se conoce (anónimos), tan sólo citar los nombrados por Plinio, de esta forma citar a Ludio, de quien se dice que cultivaba el género de las "Comica Tabella" que consistían en unas tablillas donde se dibujaban las escenas cómicas de una representación teatral para colgarlas en las puertas de los teatros y así servían de anuncio para los espectadores. Otros artistas citados por Plinio son Pereico y Ctesiloco.

Si en los casos anteriores de Grecia y de Roma, se habla de un aparato teórico-filosófico que consideraba lo cómico, a partir del cual se genera una producción caricaturesca de mayor o menor fortuna; en el medioevo este aparato desaparecerá ya que ningún filósofo o teólogo de la época hará referencia a él. No obstante y tal vez supliendo a este corpus inexistente, los bestiarios y fisiólogos medievales, en donde, y según la creencia del momento, los animales fueron creados para servicio del Hombre, a fin de que su estudio y la contemplación de sus costumbres fuesen para el Hombre reglas de vida o motivo de escarmiento y corrección según las propieda-

des del animal que se mostraba como ejemplo, de tal forma que era permitido, por la Iglesia, el uso de animales para exonerar al público. Este es el motivo por el que, a pesar de las limitaciones técnicas del caricaturista medieval, se abriese ante él un gran abanico de posibilidades imaginativas.

Por esta razón existen imágenes satíricas que aparecen representadas en los capiteles, vidrieras o códices; donde determinados temas como el diablo, la danza macabra, el infierno, el Juicio Final, los vicios del Hombre, sus pecados... etc. se convierten en claras fuentes de inspiración.

a) La Iglesia de San Quirce en Burgos de desenfadada iconografía.

b) Las sillerías del coro de las catedrales de Plasencia y Zamora, realizadas por Rodrigo Alemán.

c) El enfrentamiento entre Felipe el Hermoso y Bonifacio VIII de la catedral de Sems realizado por Pedro Cugnieres

d) Los capiteles de la catedral de Chartres, donde aparecen las escenas de un cerdo bailando y un asno tocando la guitarra.

e) El libro de las Horas del duque de Berry.

f) La mitología de Renard que sirve para ridiculizar parte de la liturgia cristiana, funcionan como ejemplo las figuras del zorro o del asno que predicán desde un púlpito mientras son escuchados por unos rebaños de ovejas o grupos de gallinas.

g) Las ilustraciones de Ulrich Richental sobre el concilio de Constanza en 1414.

h) La procesión de las ratas del claustro de la catedral de Tarragona del siglo XII.

i) Escultura de un fraile con cabeza de zorro en la iglesia de Nantwich del siglo XII (*fig. 6*).



6. Monje con cabeza de zorro

Entre otros muchos ejemplos en el Arte Medieval.

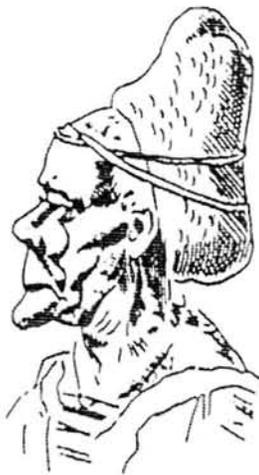
Durante el Renacimiento, la evolución de la caricatura viene marcada por la aparición de la imprenta, lo que supuso alcanzar dos logros fundamentales para este género: por un lado la posibilidad de abaratar costos, por lo que esta forma la caricatura se

hace más accesible, más popular. Por otro lado, la imprenta es la forma de obtener una mayor rapidez y mayor alcance en la difusión de las obras.

Intentando describir un marco histórico en el que se desarrolla el género, en esta etapa se hace referencia a los escritos de Leonardo Da Vinci, cuando recoge en su “Tratado de pintura” varias referencias a la caricatura, tales como:

“...lo necesario que puede llegar a veces ser el copiar los rasgos completos, aunque éstos sean deformes e incluso exagerarlos, con el fin de poder oponer mejor lo bello a lo feo, a fin de que el contraste resulte, por uno y por otro lado, un aumento del poder emotivo...”¹⁷

No se esta ante una necesidad de resaltar lo feo como vicio, tal y como ocurría en la Edad Media, sino de utilizar lo feo con una funcionalidad estética, esto es, de crear un contraste para resaltar lo bello.



7. Leonardo da Vinci

En cuanto a los caricaturistas-artistas de este periodo se tiene que señalar al mismo Leonardo Da Vinci con sus series de bocetos-retratos cargados de un naturalismo exagerado (*fig. 7*) y a Miguel Ángel. En el norte de Europa pintores de la talla de El Bosco o de Durero, Holbein el Joven o Brueghel el Viejo...etc. Aunque siendo el más destacado como caricaturista Carracci, quien hace hincapié en el tema de lo grotesco. En cuanto a los periódicos, pocos años después de que Carracci propusiera su definición, el periódico *Nieuwe Tijdinghen*, en Amberes, publicó una caricatura en la que se ve a un pastor protestante haciendo propaganda político – religiosa mientras el demonio le insufla ideas con un fuelle.

En definitiva se puede señalar que es a partir del Renacimiento cuando, a consecuen-

¹⁷ DA VINCI, Leonardo , *Tratado de pintura*, Cap. Sobre las proporciones, 360. citado en PELAÉZ MALAGÓN, Enrique, *Historia de la caricatura*, p. 10.

cia de los trabajos de los anteriores artistas, surge la caricatura como tal, de una manera estricta atendiendo a la acepción etimológica de la palabra: del término "Ritratti Carichi" (retratos sobrecargados).

Es en el siglo XVII, que empiezan a surgir a nivel teórico las primeras definiciones de caricatura y los primeros estudios, casi monográficos, sobre el tema, así se encuentran trabajos del Conde Mosini, en el primero de ellos, aparece la definición del término en cuestión como "Perfetta deformità" en contraposición al concepto Renacentista-Barroco de "Belleza ideal"; definición que se hace aún más precisa en el segundo de sus estudios cuando la describe como:

"Un procedimiento de retrato, nacido de un interés realista, aunque con finalidad cómico-fantástica"¹⁸

Otro de los teóricos de esta etapa fue Baldinuci quien publicó su obra a finales de siglo, momento en el que gracias a sus aportaciones y a las de los autores anteriores, el Diccionario de la Academia Italiana, en su edición de 1694 incorpora el término por primera vez definiéndolo como:

"Especie de libertinaje de la imaginación"

En cuanto a los artistas-caricaturistas de este periodo se tiene que señalar a figuras como Tiépolo, Jaques Callot, discípulo de Carracci (*fig. 8*) con sus series de "Los Bohemios" y "Los Mendigos"; Stefano Della Bella; Cornelius Dusart, primer cultivador de la sátira política o Bernini con las caricaturas de los cardenales (*fig. 9*).

De la escuela de los Carracci a fines del siglo XVI, la caricatura pasa a Inglaterra a principios del siglo XVIII, donde alcanzó un extraordinario desarrollo en sus tres



8. Callot, *El enemigo del pueblo*



9. Bernini, *El cardenal Virgilio Orsini*

¹⁸ PELAÉZ MALAGÓN, Enrique, *Historia de la caricatura*, p. 10.

vertientes: personal, política y social. Durante este tiempo en Inglaterra queda sellada la unión entre sátira política y caricatura, alianza que si bien significó para la caricatura su pérdida de privacidad, quedó compensada por su nuevo nivel cultural y social”

En general se podría decir que este es un periodo relativamente rico en imágenes caricaturescas como consecuencia de la situación política conformada por las guerras de religión en donde todo lo propagandístico ocupó un lugar fundamental.

En el siglo XVIII, en el terreno filosófico y teórico, destaca la figura de Francis Grose, primer personaje que intenta codificar una serie de reglas sobre la caricatura (*Rules for Drawing caricatures*). No obstante lo más relevante de este siglo son las recopiliaciones de caricaturas que se llevan a cabo. En este sentido se cita por un lado a Arthur Pond, quien en 1743 publicó en Inglaterra una colección de caricaturas europeas, y por otro lado a Boyer De Nimês, quien recopiló para publicar en 1792 toda una colección de imágenes satíricas francesas aparecidas hasta ese momento.



10. Cruikshank

En cuanto a los artistas-caricaturistas, no se pueden dejar pasar por alto figuras como Hogart, gran observador de la vida social, quien estigmatizará la injusticia y el envilecimiento con bromas; En Inglaterra a Rowlandson y Gillray, siendo famosas sus sátiras contra Napoleón; Boilly, Debocourt y Gruikshank (*fig. 10*) en Francia.

La ilustración en el siglo XIX viene determinada por la invención de la litografía en 1796 por Aloys Senefelder, esto propicia un giro importante, ya que hasta entonces el artista dejaba sus dibujos en manos del grabador de reproducciones lo cual implicaba un peligro por el debilitamiento del rasgo gráfico; ahora el artista trabaja directamente sobre el soporte, controlando hasta el último momento todo el proceso de reproducción. Otra de las consecuencias positivas de esta nueva técnica está en íntima relación con la técnica utilizada por la que se pueden abaratar grandemente los costos y conseguir una mayor y más rápida tirada de una misma plancha, lo cual motiva que los grabados resultantes mediante este procedimiento lleguen con más facilidad a un gran número de personas.

Sin embargo la característica predominante de este periodo fue la difusión y generalización de la prensa, vehículo fundamental para el desarrollo y expansión de este género, de tal modo que es en este siglo donde se da una mutación del artista-caricaturista al caricaturista-periodista, es entonces que el caricaturista se convierte en un periodista que utiliza una serie de medios a su alcance (la imagen por ejemplo) para poder llegar a las masas, que en su mayoría no saben leer ni escribir, de ahí el papel fundamental de este medio que se convertirá en el único capaz de utilizar un lenguaje popular y asequible para todos.

Dada la complejidad y variedad existente entre los diferentes países europeos, se aborda la caricatura por separado:

SUIZA: La caricatura en Suiza se caracteriza por el trabajo de los siguientes artistas: En primer lugar Rodolphe Teopffer, cuya labor se sitúa a principios de siglo destacando los defectos y vicios típicamente suizos sin entrar en temas políticos. Otro de los caricaturistas será Adan Teopffer, hijo del anterior que destacó por ser un pintor de escenas de costumbres, escenas que llevadas a la exageración lo convirtieron con el tiempo en uno de los más grandes caricaturistas suizos, sus obras como "El Doctor Festus", "Monseur Vieux-Bois" (el eterno amante), "Monseur Jaleet", "Monseur Grefin" y "Monseur Cryptophone", son viva muestra de esta representación de tipos genuinamente suizos que pueden englobar a gran parte de sus compatriotas. Formalmente utiliza un dibujo próximo al del inglés Steve, bastante profundo en las imágenes centrales contextualizadas en un paisaje bastante anecdótico, profusamente decorado de anécdotas.

Otros de los caricaturistas suizos serán Godefroy, cuyas obras se caracterizan por su gran sencillez; Forestier, también un gran cartelista con un sentido bastante popular del Arte y Fontanez, caracterizado por las sucesivas representaciones de tipos locales.

RUSIA: La caricatura en Rusia pasa, por lo que al siglo XIX se refiere por tres etapas fundamentales, la primera de ellas abarca los primeros años del siglo y se caracteriza en cuanto a tema por una crítica a la situación real al sistema feudal en el que se vive, a las clases dominantes represoras y supersticiosas, en cuanto a forma,

ésta se encuentra íntimamente relacionada con la pintura bizantina, de tal modo que cada una de ellas tiene un aire que evoca a los iconos.

Una segunda etapa corresponde aproximadamente a los años cincuenta del siglo, en ese periodo se esta ante una caricatura bastante influenciada por los modelos europeos, aunque el dibujo comparativamente es de una peor calidad y cuya técnica era el aguafuerte; en el aspecto temático la sátira ahondará más en lo político gracias a la coyuntura del momento en donde tras el desastre de Sebastopol (1855) aparecen nuevos movimientos socio-políticos mucho más radicales que encuentran en este género un cauce para sus ideas y expresiones, estos levantamientos conducirán a la reforma burguesa de 1861 que reforzará la aparición de todo tipo de críticas al sistema teocrático. En estos años aparece la revista *Iskra* predecesora de la Revista de caricaturas del año 1818 fundada por Veretzianev de muy corta duración a consecuencias de la férrea censura; en esta revista empiezan a aparecer nombres como N. Yulev, A. Bogdanev, Voikov, Bordelli, Apollon y Danilov entre otros que se constituyen en los primeros humoristas del siglo, unos años más tarde surgirán otros como N. Stepenov y A. Levedev considerados como el Daumier y el Gavarni rusos respectivamente. La tercera y última etapa del siglo es la que corresponde con la última década, se produce una férrea censura que, dada la situación prerrevolucionaria que vive el país, la caricatura casi desaparece del panorama nacional reduciéndose a contadísimos panfletos revolucionarios.

FRANCIA: Si una de las formas de definir caricatura es decir que ésta comporta exageración e intención cómica, en Francia se encuentra el más claro ejemplo que justifica tal definición, no en vano la Francia del siglo XIX alcanzó en este género tal desarrollo que se convirtió en el punto de referencia obligada, por comparación, con los demás países europeos.

Este desarrollo se sustenta en la tradición cómica francesa de épocas anteriores, que en el siglo XIX, debido al desarrollo de las publicaciones periódicas y a la libertad de prensa llegó a su máximo esplendor.

De esta manera se observan diferentes tipologías en la caricatura francesa, de un lado las que nacen de la envidia, la murmuración y el odio, verdaderas obras satíricas; de otro la crítica política, fruto de un siglo tan polémico; junto a estos dos modelos

también existe un tercero de carácter popular, más rico, variado y cuya finalidad era la consecución de un humor más suave, que haga pensar y provocar una sonrisa en los labios, frente a las anteriores que se encaminan, en la mayoría de los casos a conseguir la carcajada. En definitiva se puede concluir que todas las leyes de la comicidad esbozadas por H. Bergson en 1900 ya eran trabajadas por los caricaturistas franceses de años anteriores, caricaturistas a los que sería difícil englobar por separado en una u otra tipología dado que en mayor o menor medida todos ellos son partícipes de algún tipo de éstas tal y como se puede ver en las obras de: Charles Philipon (1800-1862) quien hizo de la caricatura una parte importante de la vida política a través de sus revistas satíricas, Honoré Daumier (1808-1879) con quien la caricatura Francesa y universal alcanza su máximo esplendor, Cham (Amadé de Noé) (1811-1879), Charles Travies (1804-1854), Gustav Doré (1832-1883), Paul Gavarni (1804-1866) (*fig. 11*), J.L. Forain (1852-1931) heredero y continuador de la obra de Daumier, Henri Monnier (1799-1931) o, Jean Pignal (1794-1873), Eugene Lami (1800-1890), Alfred Gravin (1827-1892), Grandville (1803-1847), André Gosset (André Gill) (1840-1885). Quienes realizaron su trabajo en los periódicos franceses, ya fuesen de carácter general o especializados en la sátira, entre los que destacan: "Le Charivari" (1832), fundado por Charles Philipon, "Le Caricature Provisoire" (1838), "Le Journal Pour rire" (1848) y "Le rire" (1894).



11. Gavarni, En la ópera



12. Monier, Monumento a Prudhomme

Entre los caricaturistas franceses que ejercieron más tarde gran influencia están Henri de Toulouse-Lautrec, que satirizó a los clientes asiduos al teatro y a las variedades, y Jean-Louis Forain, que destacó por sus ataques al sistema judicial francés.

BÉLGICA: El caso de Bélgica, dada la proximidad geográfica con Francia, da lugar a que las características generales de sus caricaturas sean similares a las de su país

vecino, tanto es así que muchos de los periódicos o revistas caricaturescas francesas circulaban libremente por Bélgica, con una salvedad: "Mephistopheles" de 1831, revista satírica, primera de este género en el país y que se adelanto incluso a "Le Charivari" de 1833.

PAÍSES BAJOS: La caricatura Holandesa se sustenta en la tradición de los caricaturistas de Flandes, muchos de ellos pintores, quienes se dedicaban a copiar de la naturaleza aquello que ésta tenía de peculiar con fiel realismo. Por tal motivo los caricaturistas del siglo XIX se caracterizaron por su fiel reflejo de la realidad, sus peculiaridades, sus situaciones críticas, - que surgen de la calle, de la plaza, en el mercado, dentro de una familia...- razones y circunstancias por sí solas que muchas veces producen comicidad sin tener que recurrir a la exageración.

Otra de las características es (a diferencia de la Inglesa, con la que guarda un gran parecido) la ausencia de una lección moral. En esta línea James Ensor será el caricaturista más sobresaliente, quien supo recoger y fundir toda la tradición de Flandes; Sin embargo también se ha de citar a Felicien Rops, quien apartándose de ésa ruta (y siguiendo una influencia Francesa) se convierte en el admirador y por lo tanto continuador de la obra de Gavarni y de H. Daumier.

ALEMANIA: La caricatura en Alemania surge en el siglo XIX con Chodowiecki, quien sienta las bases de la caricatura burlesca y fantástica que se desarrollo en todo este siglo.

Los caricaturistas más representativos de ese periodo fueron: Adolf Oberländer y Wilhelm Busch, seguramente éste fue el más sobresaliente de todos, él se caracterizo por representar en sus personajes una gran humildad que hace frente a la perversidad del destino y por un cierto sentido moral y aleccionador en su obra, algo por otra parte común en la caricatura alemana pero que en Busch se enfatizó. Guillermo Kaulbach, Löffler, Pablo Komewka, Johann Gottfried, Cartel-Biaze, Richter, Reinhardt, Haranger, Meggendeffer fueron caricaturistas que trabajaron en revistas como: "Fligende Blatter" (1844), "Kladderadatsch" (1848), "Simplicissimus" (1896), "Piepmeier" (1849), "Wesper" (1862), "Muenchener" (1848), "Dorfharhier" (1848).

AUSTRIA: En este país debido a su proximidad con Alemania, la caricatura fue similar, pero no idéntica; en Austria circulaban los mismos periódicos que en Alemania, siendo los únicos autóctonos (aunque si bien denotan una gran influencia francesa) Kikeriki (1861) y Wiener Charivari.

INGLATERRA: Durante los siglos XVII y XVIII la caricatura inglesa tuvo prácticamente todas las características Holandesas debido a los contactos, sobre todo comerciales que existían entre los dos países. Ambas caricaturas durante esta época mantienen un contenido moral, bastante acusado en el lado inglés, que fue dando paso, conforme avanzo el siglo XIX a un contenido político, es en esta etapa y por tal motivo que ambas caricaturas comenzaron a distanciarse puesto que los acontecimientos políticos fueron diferentes en cada uno de estos países.

La caricatura política de amplia difusión nació en Inglaterra a mediados del siglo XVIII. Uno de los primeros artistas que caricaturizó a personajes conocidos fue George Townshend, que distribuía folletos con sus dibujos impresos. El pintor y grabador William Hogarth al que se hizo referencia anteriormente y quizá el mayor autor inglés de sátiras. Caricaturizaba lo absurdo de las costumbres sociales y la corrupción moral de los londinenses de su época. Entre 1761 y 1770, los artistas hallaron en publicaciones como "The Town and Country Magazine", "The Political Register" y "The Universal Museum", un nuevo medio para satirizar a las personalidades más destacadas, así como las decisiones políticas. Los caricaturistas más importantes fueron el grabador Thomas Rowlandson, que ridiculizaba el irrisorio comportamiento de aristócratas pedantes; el ilustrador James Gillray, que representaba de forma cómica a los personajes públicos de su tiempo con trajes fantásticos y cabezas enormes y se caracteriza por su alto contenido moral; y el grabador George Cruikshank, que extendió sus sátiras a todas las clases e instituciones de la vida inglesa.

Entre los caricaturista más importantes de este siglo cabe destacar al ya mencionado Gillray, cuya obra arranca en el siglo XVIII (*fig. 13*) y Rowlandson, también nacido en el siglo anterior. Ambos sentarán las bases del desarrollo posterior de la caricatura inglesa con sucesores como: John Leech, John Tenniel, H.B. (Richard Doyle), Phiz (Hablat Browne),



13. Gillray. La asamblea nacional petrificada

Randolph Coldecott, Edward Sambourne, Harry Furniss, Phil May, Francis Gould, Ape (Carlo Pellegrini), Spy (Leslie Ward), Max (Max Beerbohn). Todos bastante identificados con una moral burguesa. Trabajaron en las revistas satíricas características de la época, se pueden citar: "Comic Black-stone" (1846), "Comic History of England" (1847), "Comic History of Rome" (1852), "Vanity Fair" (1868), "Punch" (1841), "The Source", "The Meteor", "The Humorist".

El semanario humorístico Punch, fundado en 1841, llegó a ser una de las publicaciones más conocidas del mundo en el campo de la caricatura, sobre todo por sus bromas contra la familia real inglesa. Entre sus colaboradores estaban George du Maurier, que satirizaba la vida social elegante de la clases media y alta; John Leech, que pormenorizaba la carrera de los hombres de estado más notables de su tiempo; y John Tenniel, cuyos cartones eran una crónica de los acontecimientos internacionales de la época. Después de 1868, la revista "Vanity Fair" presentó caricaturas litográficas en color de personalidades importantes, destacando el trabajo de Leslie Ward, que utilizaba el seudónimo de Spy.

ITALIA: La caricatura de este siglo arranca de la tradicional farsa italiana por un lado y de otro de la tradición caricaturista del país representada por Leonardo Da Vinci, Carraci, Callot, quienes han sido mencionados anteriormente. Con este panorama es extraña la poca importancia que este género tuvo en el siglo XIX (en comparación con otros países como Francia). No obstante aparecen en el panorama figuras como Bartolomeo Pinelli, Steffano della Belle quien se caracterizo por ser uno de los primeros que en la caricatura del siglo XIX recurre a la animalística, a la cual dota de expresiones humanas.

Por lo que respecta a las revistas satíricas hay que señalar a "L'ausino" y "El Mule", la primera de ellas anticlerical y la segunda réplica católica a la anterior.

Conviene señalar el auge que la caricatura cobra a finales de siglo, con motivo de la Revolución Francesa, utilizando este género burlesco en verdaderos panfletos que con muy pocos recursos pueden llegar rápidamente a las masas para comunicar una serie de mensajes revolucionarios y no sólo en la misma Francia sino atravesando las fronteras con el afán de expandir la revolución, de tal modo que los países vecinos han de aumentar la censura y el control de todas las publicaciones llegadas de Francia.

ESPAÑA: Goya es a quien cualquier tipo de investigación lo sitúa como el comienzo de la caricatura contemporánea en España, introduciendo de este modo en sus "caprichos" y "Disparates" un tipo de humorismo trágico que caracterizó la ilustración caricaturesca española. Cada país tiene su propio humor, y el de España viene dado por la obra de Goya, siendo por tanto su caricatura como la de sus seguidores del siglo XIX, una acentuación de la pintura de carácter como la realizada por pintores como Zurbarán o El Greco.

Por lo que se refiere a la prensa ilustrada española del siglo XIX, ésta comenzó en las "Hojas sueltas" que como crítica a la invasión napoleónica circulaban por España entre los años 1808 y 1812, títulos como: "El Arlequín de Europa", "La salida del rey ambulante y su legión devota", "Napoleón trabajando para la regeneración de España", "Napoleón y Godoy", "Fiesta de toros en España" o "Matador corso en peligro". Estos grabados eran anónimos y generalmente impresos mediante el procedimiento en madera y de temas altamente satíricos contra Napoleón.



14. Cilla. Un cesante

Posteriormente, hacia mediados de siglo las caricaturas empiezan a aparecer firmadas, de este modo se completa un panorama artístico español y aparecen nombres como los de Alenza, Cilla (*fig. 14*), Sancha, Sileno, Tovar, Montagud, Marín, Pons, Junoy, Grau, Aragay, Marco, Francisco Ortego, Apeles Mestres (*fig. 15*), y Rodríguez Castela entre otros.



15. Apeles Mestres. Relevo de la guardia

Todos ellos realizaron su labor artística en la prensa Española del siglo XIX, en revistas como "El Fisgón", "El Momo", "El Cascabel", "El Duende", "Madrid Cómico", "Valencia Cómica", "Andalucía Alegre", "Majada Política", "Cu-Cut y "L'esquilla".

1.3 HISTORIA DE LA CARICATURA EN MÉXICO

Durante la Colonia, eran tan restringidos los espacios de opinión, que las pocas caricaturas que se tienen registradas son las que se pegaban durante la noche (a veces con algún verso ofensivo) en las puertas de un lugar público. Así están registradas algunas caricaturas que tienen el espíritu de cuartetas, como aquella dedicada al virrey Marquina que, criticando lo escaso de la obra del mandatario, decía:

*“En recuerdo de su gloria
nos legó el virrey Marquina
una fuente en que se orina,
y aquí se acaba la historia.”¹⁹*

La caricatura política floreció en los periódicos de la ciudad de México a partir de 1861, y aprendió a decir lo que en la correspondencia privada circulaba, lo que los rumores esparcían, lo que los volantes efímeros añadían. Los periódicos empleaban un lenguaje popular y dicharachero; y sus colaboradores se referían a los más encumbrados personajes, y estaban dispuestos a criticar casi todas las acciones de gobierno.

El desarrollo de la caricatura política a partir de 1861 va a la par de la consolidación del liberalismo. Lograda la independencia del país, el periodo 1821-1854 representó una etapa de transición en la que, esencialmente, persistieron estructuras económicas y sociales provenientes del sistema colonial, por más que se perciban algunos cambios propiciados por los diferentes proyectos liberales y conservadores.

El proyecto liberal establecía entre sus objetivos el cumplimiento de la soberanía popular, el equilibrio de los poderes ejecutivo y legislativo y la fundamentación de un Estado laico moderno. La formulación de estas medidas, o su crítica, fue difundida por los periódicos que educaban, informaban y politizaban a una minoría social conformada por la población urbana de lectores. Los caricaturistas, por su parte, impugnaron, conformaron o propusieron alternativas de acuerdo con la fracción liberal a la que pertenecían.

Los periódicos liberales promovieron la caricatura como instrumento de diálogo, si

¹⁹ BARAJAS, Rafael et.al, *Aire de familia. Colección de Carlos Monsiváis*, México, INBA, 1995, p. 12.

bien no todas sus publicaciones estuvieron ilustradas; en cambio, en ningún periódico de ideas conservadoras ni de la llamada prensa obrera se encontró el uso de este instrumento para ventilar inconformidades.

Un primer rasgo de los periódicos con caricatura política es su frecuencia, la cual no es diaria sino semanal, bisemanal o incluso trisemanal, además de su carácter efímero. Tan sólo tres periódicos aparecieron por más de cuatro años, con sus altibajos: La Orquesta (16 años) , El Padre Cobos (6), El Ahuizote (4); seis periódicos salieron a la luz durante dos años: San Baltazar, El Boquiflojo, La Madre Celestina, La Carabina de Ambrosio, Juan Diego y La Tarántula; el resto (32), duró escasamente un año. Hay que decir que esta prensa aparecía o desaparecía según las alternativas de la lucha entre las distintas facciones liberales.

La producción de esta prensa se concentra en varios periodos: en 1861, resurge la caricatura; en 1865, Maximiliano levanta la censura de prensa; en 1869, 1871 y 1877, las elecciones propiciaron la formación de nuevos periódicos de corta existencia. Es necesario recordar que muchas de estas imprentas estuvieron financiadas por intelectuales jóvenes y que, debido a la agudeza de sus críticas, muchos de los redactores terminaron como perseguidos políticos

Otra constante de esta prensa fue la de emplear un formato pequeño para sus caricaturas, a diferencia de otros periódicos de grandes dimensiones editados entonces. Esto indica que el formato los determinaba el tamaño de la plancha litográfica, de aproximadamente 46 centímetros de largo. Así pues, toda la caricatura política del periodo se imprimió utilizando la técnica litográfica, tanto por su rapidez de ejecución como por su bajo costo si se compara con el grabado en sus diversas modalidades, al cual terminó por sustituir.

La piedra en que se preparaba la imagen para su reproducción masiva no permitía entonces, por las diferencias en los medios de impresión, su asimilación al texto del periódico; en consecuencia, la mayor parte de las litografías ocupan por sí mismas una página completa. Esta circunstancia, permitía que algunas casas litográficas se encargaran de ejecutar los impresos litográficos en hojas sueltas, y los impresores de los periódicos las incorporaban a sus publicaciones siempre que contaran con métodos que lograban combinar la imagen con el texto a partir del uso del grabado al pie.

Los artistas que cultivaron la caricatura no tuvieron una formación escolar dentro de la Academia de San Carlos. Algunos de ellos, como Alejandro Casarín, Constantino Escalante y Melchor Álvarez, expusieron obras pictóricas en las exposiciones bienales que efectuaba la Academia, en su carácter de artistas ajenos a la institución, pero sin relación con su trabajo como caricaturistas, pues las realizaron antes de 1861, año en el que empezaron esta labor. Los demás caricaturistas, Vicente Villasana, Jesús T. Alamilla, Santiago Hernández, Méndez, Palomo, Padilla, Piqueta, Moctezuma, Gaitán, Mulher, Cárdenas, Tenorio y Obregón, siempre permanecieron al margen de las disciplinas del sistema académico.

Los periódicos liberales criticaron con frecuencia los rígidos sistemas de enseñanza de la Academia y se opusieron a que la dirección de sus diferentes áreas, como la pintura, escultura, arquitectura y grabado, estuvieran en manos de extranjeros y no de artistas mexicanos de renombre.

Los caricaturistas se apartaron de la Academia a consecuencia de la diferencia de objetivos; en tanto que ésta se encargó de fomentar un arte de consolidación de los valores tradicionales, la caricatura creó un arte que cuestionaba la aplicación de las reformas liberales y exhibía la pugna en la práctica, entre los intereses de los grupos que aspiraban al poder. Fue un arte de ruptura tanto por sus formas pues introdujo un lenguaje artístico que posibilitó cambios estilísticos como por sus contenidos, al presentar de manera crítica los conflictos que enfrentaba el grupo dominante al aplicar sus reformas.

La Academia no tuvo, por tanto, carácter rector en las actividades de los caricaturistas; éstos recibieron influencias de publicaciones extranjeras como *El Charivari* y *Punch*, periódicos de vanguardia en el arte de la caricatura publicados respectivamente en París y Londres.

Describe Manuel Toussaint que es durante la invasión de Francia a España cuando comienzan a circular en la Nueva España caricaturas españolas contra Napoleón Bonaparte. La caricatura se arraiga pronto en territorio mexicano junto con las ideas liberales y las ideas de independencia. Y es de entrada un arma propagandística que se maneja de manera ofensiva al mismo título que un cañón.

Es en *El Iris* (primera revista cultural de la nación) donde el italiano Claudio Linati con la introducción de la litografía al país, publica lo que los expertos consideran como la primera caricatura mexicana llamada *Tiranía* en 1826 (fig. 16). En ella el autor prevenía a las personas ilustradas de la época contra el espectro de la tiranía. Son pocas las estampas políticas que se publicaron en el período que va de la consumación de la Independencia a la República de Juárez. En general, se trataba de litografías incluidas en algún calendario popular. En algunas de las más notables se criticaba a su Alteza Serenísima Don Antonio López de Santa Anna, el primer político mexicano moderno.



16. "Tiranía" Primera caricatura mexicana

Si la primera caricatura reconocida es de 1826, desde 1840, aproximadamente, en panfletos, revistas y periódicos, la caricatura inicia sus funciones didácticas, pronto asimiladas por el Pueblo. Éste se cerciora de los aportes de la caricatura, de agresiones, sarcasmos, impotencias y rencores mediatizados por la ironía, y se adhiere al lenguaje de los símbolos, mediante el patrocinio de una prensa semi-marginal, en donde la caricatura es doble instrumento, de la política y de la percepción artística. Como ejemplo tenemos a, *El Calavera* (1847), *La Caricatura*, *La Pata de Cabra*, o *El Tío Nonilla* (1848).

Si la primera caricatura reconocida es de 1826, desde 1840, aproximadamente, en panfletos, revistas y periódicos, la caricatura inicia sus funciones didácticas, pronto asimiladas por el Pueblo. Éste se cerciora de los aportes de la caricatura, de agresiones, sarcasmos, impotencias y rencores mediatizados por la ironía, y se adhiere al lenguaje de los símbolos, mediante el patrocinio de una prensa semi-marginal, en donde la caricatura es doble instrumento, de la política y de la percepción artística. Como ejemplo tenemos a, *El Calavera* (1847), *La Caricatura*, *La Pata de Cabra*, o *El Tío Nonilla* (1848).

La inspiración evidente, en una cultura tan determinada por la cultura francesa, es la revista *La caricature*, fundada y dirigida en París por Charles Philipon de 1830 a 1835, cuya forma y cuyo destino influirán tanto en el proceso mundial de la caricatura en el siglo XIX, para empezar, en lo relativo a la censura. En 1832, Philipon y el joven caricaturista Honoré Daumier, son detenidos por "pasarse de la raya". Según las autoridades, no perjudica un poco de diversión, pero si se le exagera, la caricatura se convierte en hecho subversivo. Philipon transforma el rostro del rey Luis Felipe en una pera, y Daumier lo ubica: es Gargantúa sobre una cómoda, esto les confiere cinco meses de cárcel.

En México es inmediato el éxito de las publicaciones satíricas. De 1830 a 1880 todo ocurre: guerras, revueltas, invasiones, heroísmos, traiciones, luchas entre el poder

eclesiástico y el poder secular; reconciliaciones, martirios, sueños en torno a la Silla Presidencial, presentación en sociedad de nuevos tipos humanos y nuevas profesiones.

Entre los esfuerzos más notables por rendir una visión crítica del joven país está, sin duda, el que realizara en 1845 Juan Bautista Morales en *El Gallo Pitagórico*. En esta novela publicada por entregas, Morales nos refiere su encuentro con el espíritu de Pitágoras que ha reencarnado en un humilde gallo mexicano, que hace el recuento despiadado de los vicios del México independiente. De esta forma, Morales pone a combatir al gallo de la razón pitagórica contra los gallos de pelea a los que Santa Anna solía apostarles la fortuna de la nación. El Gallo Pitagórico estaba bellamente ilustrado por caricaturas de Heredia y Plácido Blanco. Entre sus estampas podemos admirar la visión que tenían nuestros autores del panorama político de la época, y se puede constatar que algunos de los vicios fundamentales retratados allí aún perduran.

Es hasta 1861 (pocos años después del triunfo de Juárez, y de que los liberales consagraran en la Constitución de 1857 la libertad de prensa), cuando nace la primera publicación periódica estable con caricaturas. *La Orquesta, Periódico omniscio de buen humor y con caricaturas*. En ella trabajó Constantino Escalante, un dibujante con formación académica y con influencias tan fuertes de Daumier que al principio se anunciaba con el nombre de Roberto Macario, uno de los personajes del monero marsellés. Escalante es un cronista ubicuo, representa el filo político y el tejido social, resume el ámbito de los poderes y capta exigencias y caprichos de una sociedad nueva. Encauza el descontento, filtra el encono natural contra la autoridad, indica los pocos alcances y los muchísimos límites de la ciudadanía, evidencia el conocimiento íntimo y público de las injusticias y las ridiculeces del mando. Como en el caso de Villasana, el otro caricaturista famoso, el éxito de Escalante trasciende los enfrentamientos ideológicos. El ya incluye ideas dominantes que serán rituales sobre la vida nacional: la política es aquello que sucede en torno a la Primera Figura, y en cada administración o gobierno se representa una obra de teatro con un primer actor que es personaje único.

Escalante no inventa un estilo, pero podríamos decir que lo establece. Pronto, a su talento se sumaría el de otros caricaturistas como Santiago Hernández y José María Villasana. Santiago Hernández realizaba cartones de espíritu fantástico inspirados

conceptualmente en la obra del francés Grandville. Acrósticos, juegos de imágenes, juegos literarios, imágenes de síntesis y monstruos extravagantes forman parte, junto con políticos de la época, de su universo visual. La imaginación popular mexicana y el espíritu de Grandville se fusionan en él.

José María Villasana, dibujante de talento extraordinario, fue el gran maestro de los caricaturistas de finales del siglo XIX. Su creatividad le permite, como en un juego, dibujar (ocultos) en un paisaje bucólico a todos los personajes del gabinete de Lerdo. Su trabajo en

El Ahuizote, *Semanario feroz aunque de buenos instintos* en contra de don Sebastián y a favor de aquel joven coronel que se levantó al grito de "No reelección" es fundamental para la caída de Lerdo y el ascenso de Díaz. Don Porfirio después haría de este feroz combatiente un dócil diputado. Sin embargo, nadie despoja a Villasana del mérito de ser el maestro de Jesús T. Alamilla y el padre admirado, pero a la vez combatido, de Daniel Cabrera.



En el tránsito del satirizado Sebastián Lerdo de Tejada al dictador Porfirio Díaz, satirizable no sin graves consecuencias, se instala la censura, y en el porfiriato, la caricatura política es, por fuerza, el gran recurso catártico del pueblo, lo que le sirve para el desquite. En la compra de cada revista o de cada hoja volante, el pueblo certifica la cuantía de la opresión y, de paso, celebra las virtudes cívicas de los dibujantes, el riesgo ciertamente físico que implica cada dibujo.

Porfirio Díaz es la obsesión de tres décadas. Es lo más reconocible, lo más exaltado, lo más aborrecible. Si más del 80 por ciento de la población es analfabeto, la intención de cada dibujo deberá ser mortífera. En 1896 ó 1905, Díaz, su corte, sus caprichos y sus ordenanzas sangrientas son la temática generalizada, que nunca cansa. La concentración del mundo es a tal punto inexorable y grotesca que cada dibujo resume toda la situación, y es válvula perfecta de escape

En el porfiriato se forja un movimiento de identificación que es resistencia a través de la burla. Los artistas, José Guadalupe Posada, Alvaro pruneda, Daniel Cabrera y Jesús Martínez Carreón en, *El Colmillo Público*, *El Hijo del Ahuizote*, *El Ahuizote Jacobino*, *El Diablillo Rojo* o *México Nuevo*, captan esa historia de todos los días.



Vanguardia de la oposición, los dibujantes “humanizan” el régimen a través de la cólera, travisten o animalizan a Díaz, revelan lo grotesco de su pompa. En el ámbito de una prensa comprada, reprimida, sometida a feroz escrutinio, la crítica más eficaz es el baile enloquecido de imágenes, la caricatura es desafío y desahogo.

Cada dibujo quiere corroer las apariencias, revelar la truhanería detrás de la suntuosidad, la payasada que es la esencia de la solemnidad y la reelección. Para ellos el poder político es una inmensa construcción de fachadas sociales y personales.

En el primer tomo de *El Hijo del Ahuizote, Semanario de oposición feroz e intransigente con todo lo malo*, y haciendo referencia a El Ahuizote que apoyó el Plan de Tuxtepec el cual llevó a Díaz al poder, Cabrera escribe:

*“Salió Tuxtepec tan malo
que hasta su hijo le arremete.
La cuña, para que apriete,
ha de ser del mismo palo.”²⁰*

Daniel Cabrera, junto con su discípulo Jesús Martínez Carreón, da una batalla absolutamente ejemplar a favor de la libertad de prensa. En respuesta, el gobierno los somete al exilio, a las mazmorras de Belem o San Juan de Ulúa, al desdén por sus méritos artísticos. El destino de los admirables Daniel Cabrera y Jesús Martínez Carreón, es ejemplar: frecuentes detenciones, destrucciones de los talleres de sus publicaciones, hostigamientos, multas, vida en la clandestinidad, represión a niveles inhumanos. Daniel quedó hemipléjico a causa del maltrato porfirista, y Jesús murió de la tortura a la que lo sometieron en la cárcel de Belem.

En lo formal, Escalante, Villasana, Santiago Hernández y Jesús T. Alamilla rinden continuo homenaje a la tradición francesa, a la armonía de su trazo, a su concepción tumultuosa de la sociedad, a la divulgación graciosa de la pintura romántica o neoclásica. De Daumier se toma la perfección retratística, las descomposiciones del

²⁰ *Ibidem*, p. 14.

rostro, la sucesión de escenas de la vida civil y política. De Grandville se desprenden los panoramas zoológicos y vegetales, los árboles del conocimiento del poder, esas rondas de arquetipos y prototipos, de aspiraciones y atribuciones humilladas que son la especialidad de Escalante y Villasana.

Podría decirse que el gran logro de Villasana fue crear un estilo propiamente mexicano de caricatura, al cambiar el lápiz litográfico por la pluma, lo que le permitía un dibujo de trazos firmes y ágiles. El maestro Villasana trabajó junto al joven Posada y hay un momento en el que es difícil distinguir cuál de los dos es el autor de los dibujos y caricaturas que adornan *La Patria ilustrada*. El trabajo de José Guadalupe Posada forma parte de la gran tradición de la caricatura mexicana, lo que se puede ver muy claramente en las litografías del *El Jicote* y en el trabajo hecho en *El Diablito Bromista*. El espíritu popular que después aparecería en sus geniales calaveras ya se asomaban en sus caricaturas (fig 17).



En los años de la revolución, es radical el cambio político de la caricatura. Tómese el lamentable caso de la revista *Multicolor* (1911-1914), patrocinada por remanentes del porfirismo, enemigos mortales del presidente Francisco I. Madero, quien fiel a su creencia en la democracia, no se opone a la libre circulación de injurias. Esta vez, la crítica al gobierno no viene de los liberales, y el talento de Ernesto García Cabral, Pérez y Soto, Santiago R. de la Vega y Clemente Islas Allende, se vierte en el linchamiento moral de Madero y el pánico ante los revolucionarios. Sin embargo, pese a su función mercenaria, los dibujantes de *Multicolor* expresan la transformación artística que fructificará en la década del veinte. En especial Cabral aprovecha las lecciones del arte moderno, y diversifica su estilo, ya no se interesa en la exactitud académica de los franceses, extrae del art nouveau secuencias de línea, desintegra las antiguas perfecciones.



17. José Guadalupe Posada,
La calavera del quijote

El que esta publicación contribuya al linchamiento moral de Madero y que apoye a Victoriano Huerta de manera vergonzosa, no opaca un hecho: Multicolor es una de las cumbres del art nouveau en México. Nunca el refinamiento al servicio de una causa política grotesca fue tan popular.

En los años revolucionarios, la caricatura conoce momentos de excelencia. Por ejemplo, el trabajo de José Clemente Orozco en una de las muchas revistas llamadas *El Ahuizote* (1913-1914), dirigida por Miguel Ordorica. En *El Ahuizote*, Orozco no exalta al pueblo, no ensalza a facción alguna, desprecia por igual a Madero, Bernardo Reyes, Pascual Orozco, León de la Barra, Pino Suárez. Con desdén y sarcasmo realiza sus encomiendas: tiras cómicas, viñetas, dibujos amables, caricaturas aniquiladoras.

En los dibujos de Orozco circula el pueblo, los contingentes que la revolución ha conducido a la superficie, su linaje consignado en un maravilloso gesto obscuro, los léperos que existen en la burla y el duelo a cuchilladas, las estatuas móviles de vendedoras callejeras y policías, las sombras de tugurios y pulquerías, los indios enredados en su sarape y las "huilas" en su soledad ancestral. Esta "estética de lo mexicano" sin particularidad nacionalista, y definida por el rechazo de una "elegancia" ajena a los temas y a la esencia de los personajes, aparece en Posada, se halla en algunos dibujos de *El Ahuizote Jacobino* y se encumbra en Orozco. De la multitud sorprendida y legendaria de Posada se transita a la muchedumbre feliz y encanallada de Orozco.

José Clemente Orozco dibujó entre otras revistas en *El Ahuizote* de esos tiempos, antes de pasar a las filas del carrancismo. Sus monos antimaderistas sólo son superados en virulencia por sus monos antihuertistas. Orozco traslada el arte de compromiso que hacía en los periódicos al arte de compromiso del muralismo mexicano. Así, plasma al fresco en San Ildefonso y en Dartmouth College caricaturas de gran tamaño.

En la década del veinte, en dos publicaciones conocerá sus extremos la caricatura, *Revista de Revistas*, semanario de la casa Excelsior, y *El Machete*, órgano de los artistas del naciente Partido Comunista Mexicano. En la primera etapa de *El Machete* (en la siguiente, en los treinta, tendrán mínima función las ilustraciones), llaman la atención el despliegue técnico, la inventiva, la carencia de respetos. En su turno, en *Revista de Revistas* (o en sus variantes como *Fantoche*) se incorporan a la caricatura

la plena frivolidad y la modernidad entendida como un carnaval, un chiste memorable, una serie art nouveau, un desfile de modas, una historieta, un pelado que representa al pueblo en diálogo con un catrín que también representa al pueblo... Persiste la visión jerárquica que coloca en primerísimo término a la política, pero ya se le concede suficiente espacio a la vida social, a los personajes de la nueva mitología que compiten con caciques y caudillos, a las mujeres modernas que representan las variedades de la moral.

En los veintes o en los treintas, a la caricatura le corresponde públicamente apuntalar, corroborar puntos de vista. Su desempeño genuino es la publicidad de la era moderna, y de modo evidente no se le reconoce ni valor artístico ni eficacia política. Ya pasó el momento de la politización a través de la prensa, ya la caricatura, con la libertad relativa de expresión, se le identifica con el chiste. Las dificultades para localizar convicciones auténticas, la impresión de vivir en un país a la vez tradicional y novedosísimo, obstaculizan el desarrollo de la caricatura, y minimizan el mérito, innegable, de quienes, por ejemplo, dibujan sin piedad alguna a Calles, el Jefe Máximo, y su corte. Ocurre también que, aunque el impulso alfabetizador de la revolución no vaya a fondo, sí le acarrea un público adoratriz al artículo político, centro del periodismo de los veintes y los treintas, cuya fuerza devalúa a la caricatura, reducida al papel de ilustración, lo que no había sido; más bien el artículo ilustró a la caricatura. El caricaturista se vuelve mal menor o bien anecdótico, y a nadie le irritan ya tanto sus audacias como para enviarlo a la cárcel de Belem o sepultarlo en las tinajas de San Juan de Ulúa. Si mucho apuran, se presiona al dueño del periódico para que lo despida.

Al descenso de la importancia de la caricatura contribuyen las campañas de alfabetización, el retorno de la censura, las tiras cómicas y el teatro frívolo con su galería de seres pintorescos, cuya comicidad depende en gran medida de que su habla y su aspecto satisfagan los prejuicios del espectador. Ante el éxito del género, y por razones económicas y técnicas, los dueños de diarios alientan la creación de tiras cómicas mexicanas, que masifican el nuevo humor social

Los autores de tiras cómicas caracterizan y estereotipan al peladito, al lépero, a la rotita, al gendarme de la esquina, al globero, al taquero, al Tarzán del arrabal, al danzante de atrio, a la pareja que va directamente de la estación de camiones a la Villa de Guadalupe, al fotógrafo "con paisaje", al diputado con pistola, a la criadita con sus moño-

tes. El clásico de este repertorio popular, alimentado por el teatro frívolo e inspirador del cine, es Andrés Audiffred quién crea un extraordinario paisaje comunitario, una de las grandes evocaciones de las décadas en que lo popular es visto con optimismo

Entre 1920 y 1950, aproximadamente, lo popular es la fuerza rijosa, chistosa, relajenta, amable, que exaltan el cine, la caricatura, el teatro, la canción. Es el desfile de tipos y arquetipos, de Cantinflas y Tin-Tan, de los tarzanes cantados por Lucha Reyes y las criaditas que interpretan Fraustita y Delia Magaña. El gran retratista del aflorar a la superficie lo popular, es Audiffred, cuya vocación muralista se expresa en dibujos de multitudes animosas, en caricaturas donde "la mexicanidad" es la exaltación de vicios y virtudes. Con enorme calidad descriptiva, Audiffred describe el mito, y la realidad de la Unidad Nacional.

El nuevo sitio de la caricatura en el orden de las tácticas políticas permite la reconsideración del retrato satírico, y el desarrollo de dos obras importantísimas: la de Ernesto García Cabral, el Chango, y la de Miguel Covarrubias, el Chamaco. A Cabral (1890-1968), una de sus víctimas, el presidente Madero, lo envía becado a Europa, de donde regresa para convertirse en maestro indiscutible. Si su humor es por lo menos discutible (chistes de ocasión, casi siempre), y si su posición ideológica es conservadora, son muy considerables sus dones de dibujante y su poder de síntesis.

A su vez, Covarrubias (1904-1957), conoce la fama internacional y perfecciona la idea del caricaturista como retratista. A los 19 años, Covarrubias consigue un empleo en el consulado de México y viaja a Nueva York. José Juan Tablada, el mexicano más relacionado en Nueva York, lo ayuda a colocar ilustraciones y caricaturas en diversas revistas. Casi de inmediato conoce al escritor y fotógrafo Carl Van Vechten, el promotor infatigable de Harlem y del arte de los negros norteamericanos. A Van Vechten lo entusiasman los dibujos de este joven que apenas habla inglés. Gracias a Van Vechten, Covarrubias publica sus primeras caricaturas en la revista *Vanity Fair* donde permanece de 1924 a 1936, y conoce y frecuenta celebridades.

Miguel Covarrubias combina la gran tradición de la caricatura mexicana con las tendencias modernistas de la época. Su influencia es tal que contribuye a fundar el estilo moderno de revistas como el *New Yorker*. Talentos como Saúl Steinberg reconocen

en Covarrubias a su maestro. Sus *Negro Drawings* son punto de referencia de la caricatura del siglo XX.

En México, Cabral, alias el Chango, junto con una pléyade de jóvenes, hace de la revista *Fantoche* una de las piezas más acabadas del art-déco mexicano. El Chango, un dibujante fuera de serie, llena toda una época y fue el maestro e inspirador de una generación que incluye a Rafael Freyre y a Arias Bernal. La excelencia de García Cabral y de Covarrubias domina el panorama por tres décadas. Sólo Andrés Audiffred compite en popularidad con Ernesto García Cabral, rescatando la vieja tradición del siglo XIX: retratar a los tipos populares mexicanos. Es el gran cronista del México posrevolucionario que se moderniza y se agringa sin cambiar en lo esencial. Sus paleteros, sus familias en picnic, sus retratos de diputados, changuitas, peladitos y locutores aún tienen vigencia.

En los cuarentas y los cincuentas la caricatura es género consagratorio del esplendor de una credulidad conjunta: los celebrados y los celebrantes se aman entre sí, adoran la sociedad que los encumbra o los excluye, acuden a los cabarets o a las corridas de toros para disfrutar el arrebató de la fama o del anonimato.

En estos años, el papel del caricaturista es muy específico. Si antes fue elemento de la lucha política, ahora instrumenta la consagración que afianza por igual a la sociedad y a los individuos seleccionados.

Antonio Arias Bernal (1913-1961) desde el principio confía en los tópicos: el mundo con un chichón en la cabeza que indica la zona de conflictos, el oso ruso, el Tío Sam, el indio acuclillado, el charro (México) que sobre el burrito le da serenata a la belleza indiferente (Occidente). Pero durante una etapa él es muy crítico, el más tenaz opositor del alemanismo, multiplica burlas en los periódicos de la oposición, que son destruidos o comprados. Para un caricaturista crítico, antes del 68, hay muy pocos espacios.

El sometimiento de la mayoría de los caricaturistas es orgánico, más vale sacarle partido al rostro de la clase dirigente, elogiar sus ángulos francos y sinceros. Sin ferocidad visual, todo es deleite y estímulo: la afabilidad de Miguel Alemán, la severidad de

Adolfo Ruiz Cortines, la apostura de Adolfo López Mateos, la bonhomía de Gustavo Díaz Ordaz.

La caricatura en el periodo 1940-1968 halla su centro de gravedad en la timidez del impulso crítico. El gobernante es intocable y la censura a figuras menores se produce con agresividad explicablemente cortés. De eso hablan, en las incursiones hemerográficas, los dibujos políticos de tres décadas. Predomina el guiño cómplice al lector, la certeza del chiste veloz como única función del caricaturista; y el dibujante humorista profesional, vuelve vívido el chiste verbal en boga.

En esta etapa prolifera la caricatura que es "ocurrencia" o "distracción visual" y el caricaturista complace, es dueño de un "salón de belleza" donde quien concentra la fuerza (económica, social, política) emerge desbordando virtudes cívicas y faciales. Si el poder político no tiene facciones, tampoco el económico que es, de nuevo, una caricatura, una simpática obesidad coronada por un brillante en la nariz. Desfile de arquetipos y estereotipos, ronda de apariciones y desapariciones.

Desde los cincuentas, Abel Quezada transforma el cartón político y lo adapta a los requerimientos expresivos donde al chiste lo sustituyen el sentido del humor y la burla cultural del PRI y sus verborragias. Quezada es extraordinario: gracia de fabulista, percepción finísima de las circunstancias políticas, captación perfecta del ridículo. Abel Quezada llega a la caricatura desde la tradición de la historieta, creando géneros nuevos como esa especie de cartón-fábula-crónica de monitos-retrato psicológico de una sociedad. El le agrega al cartón una densidad literaria y lo anima al preferir al personaje por sobre el arquetipo: el Charro Matías (el oportunista del gran sombrero que apoya al que se deja), don Gastón Billetes (el multimillonario con el anillo en la nariz), el Tapado (más que el candidato a la Presidencia, la atmósfera de intrigas y complicidades). Y culminan con Eduardo del Río, Rius, quien regresa al género del periodismo de combate a través de historietas como *Los Supermachos* y *Los Agachados*.

Con el tiempo, muchísimos cartones de Quezada no sólo no han perdido: han ganado en eficacia. Sin embargo, en los cincuentas y los sesentas, su intención crítica es leída de modo complaciente por el medio político que no puede darse el lujo de un adversario, pudiendo disponer de una "conciencia humorística".

Mención aparte merece el Taller de Gráfica Popular que reunió a artistas de la talla de Leopoldo Méndez, Alfredo Zalce, José Chávez Morado, Francisco Dosamantes, Isidoro Ocampo, etc., quienes desde los inicios de la LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios) en 1934 reúnen la tradición del gran periodismo de combate con la del arte políticamente comprometido, haciendo un trabajo sumamente notable. Conocedor de las tradiciones populares mexicanas, Leopoldo Méndez retorna, ya con influencias estridentistas, ya con influencias del realismo socialista, el formato de hojas sueltas que utiliza Posada para sus calaveras, y hace con caricaturas grandes carteles de propaganda política y folletos populares.



CAPÍTULO DOS

¿QUÉ ES CARICATURA?

Antonio Arias Bernal por Freyre

CAPÍTULO DOS

2.1 EL CONCEPTO DE CARICATURA

Caricatura, tal y como viene definida en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua española, es:

*“Figura ridícula en la que se deforman
las facciones y el aspecto de alguna persona.”²¹*

Esta definición no se ajusta al alcance y delimitación del concepto al considerar a la caricatura tan sólo como “una deformación ridícula” solamente aplicable a las personas. De esta manera el diccionario sólo considera caricatura a la representación gráfica deforme de una persona dejando de lado por ejemplo la caricatura político social tan importante en el siglo XIX que utilizará este recurso como propaganda de ideas propias y críticas de las ajenas; e incluyendo, por el contrario, cualquier tipo de deformación que se introduzca en una figura humana aunque ésta responda únicamente a un estudio o boceto realizado por un pintor con el fin exclusivo de analizar las posibilidades de una línea o mancha de color como lo han venido realizando pintores de todos los tiempos.

Las definiciones que daban los diccionarios contemporáneos no diferían mucho de éstas, aunque si bien introducen el concepto de “cosa” como objeto de caricatura que enriquece en gran medida la definición, ampliando las posibilidades del concepto al liberarlo de su adscripción humana.

*“Pintura o dibujo en el que bajo
formas alegóricas y burlescas
se representa a alguna persona
o hecho que se trata de ridiculizar.”*

*“Obra de arte en que claramente o
por medio de emblemas y alusiones
se ridiculiza una persona o cosa.”²²*

²¹ DRALE, 20ª ed., Madrid, Academia, 1984, voz Caricatura, p. 276.

²² Gran diccionario PATRIA de la lengua española, México, Editorial Patria, 1983, Tomo 2º, p. 330.

Estos diccionarios contemporáneos van más allá que los de la Academia al introducir en su definición el término "hecho", circunstancia que llena de contenido la palabra ya que abre las posibilidades de que algo caricaturesco pueda ser más que una persona ridiculizada, teniendo en cuenta de este modo que las acciones, comentarios u objetos también son susceptibles de engrosar el término definido.

Sin embargo todas estas definiciones que aparecían en los diccionarios, se circunscriben a una serie de características en común que siguen restringiendo sobre manera el término:

- a) Se circunscriben únicamente a las personas (salvedad de algunos diccionarios contemporáneos)
- b) La intencionalidad ridícula o grotesca como fin
- c) La deformación, exageración o desproporción como medio para llegar a ese fin.

Puestas así las cosas se habrá de definir la caricatura, y para ello se analizarán por separado las diferentes cualidades que se dan en el concepto distinguiéndolo así y descubriendo su identidad. No obstante algunas de sus características pueden llegar a ser contradictorias. Se acepta esa contradicción a priori, ya que es necesaria para poder conformar una definición del término de tal forma que se utilizarán esos argumentos diferentes con el fin de producir un "encuentro" de ideas y un cruce de argumentos, procurando así que dichas características se vayan enriqueciendo unas a otras, ya que los dos principios quedarán conjugados y son parte del concepto de la caricatura. Basta señalar que estas cualidades y características están presentes dependiendo del tipo de caricatura y que no siempre se encontrarán todas en una misma.

Una vez aclarados estos puntos se define la caricatura a través de sus características tal y como se propone a continuación examinando sus posibles cualidades, entendiendo el término cualidad en el sentido clásico, como propiedades de los objetos por las que se llega al conocimiento de la esencia de los mismos y como método para conocer las particularidades y lo definitorio de lo caricaturesco.

2.2 CARACTERÍSTICAS Y CUALIDADES DE LA CARICATURA

La caricatura es una reducción:

Desde el momento en la que a través de muy pocos trazos se logra captar la esencia del representado. La reducción es también un juego por el que se ridiculiza el comportamiento de un hombre. Esta reducción puede no llegar a darse, este es el caso de lo que se llama lenguaje caricaturesco, ya que por ejemplo en la caricatura política se caricaturiza una situación determinada a través de un texto que acompaña a la imagen de tal forma que el dibujo se contextualiza de una forma determinada que lo convierte en crítico sin tener que para ello deformar su apariencia.

De este modo se concluye que la caricatura es una reducción que no siempre necesita de este elemento para que se pueda conformar.

Ejemplo de reducción se encuentra en la obra del caricaturista Gavarni, quien mediante la utilización de pocos trazos, capta la esencia del personaje y ejemplo de la no reducción en Daumier, para quien lo anecdótico en la representación ocupa un papel fundamental.

La caricatura como recurso agresivo:

Recurso básico en la caricatura que dirigiéndose contra personas u objetos respetables e investidos de autoridad los degrada como objetos eminentes. Esta apreciación se ajusta a la realidad desde el momento en que toda caricatura y todo subgénero de ésta tiene siempre como fin la crítica y desde el momento en que esa crítica siempre va acompañada de un planteamiento degradante, bien sea en la forma o en el fondo será agresiva. Este planteamiento es fundamental en la caricatura romántica del siglo XIX que utiliza la crítica agresiva como recurso político en una realidad que intento cambiar por todos los medios.

No obstante y como en el caso anterior podemos llegar a encontrar caricaturas por medio de una imagen que no juega un papel agresivo, se encuentra en el arte oriental ya que la caricatura puede poner en evidencia un movimiento de simpatía o un juicio de aprobación.

Se localiza aquí otro contraste, este es, que la caricatura usa la agresividad para conseguir sus fines, aunque este elemento no se considera imprescindible o determinante.

La caricatura como exageración:

Esta característica se da desde el momento en el que el caricaturista toma uno de los rasgos del caricaturizado, normalmente el más significativo y determinante y lo exagera convirtiéndolo en un elemento diferenciador del personaje. Sin embargo esta cualidad es difícil de aplicar en el lenguaje caricaturesco ya que un elemento cualquiera, por ejemplo la representación de un animal aludiendo a un personaje político no es una exageración sino más bien un símil de lo que se quiere representar. Tal es el caso del famoso grabado de una "pera" para hacer referencia a Luis Felipe de Francia realizado por Philipon.

La idea como caricatura:

Por encima de una representación más o menos real la caricatura lleva consigo la representación de una idea por encima de la imitación gráfica, la caricatura es ante todo algo que se quiere comunicar, desde una crítica a un elogio, pero desde una perspectiva abstracta ya que por encima de todo se comunica un concepto.

La caricatura como retrato:

Por mucha exageración, desproporción, reducción o cualquier otro elemento que pueda existir en una caricatura, ésta siempre deberá ser un retrato en el sentido de que la representación ha de ser necesariamente reconocible e identificable para que pueda existir, de ahí que no pueda detenerse en lo externo sino en lo verdaderamente característico de lo que se quiere representar. Esto es ir más allá de un simple retrato físico para poder lograr un retrato psicológico utilizando para ello unos medios propios característicos y definitorios.

La caricatura como fantasía:

Si en la anterior característica se argumenta la necesidad de apoyarse en la realidad para que la caricatura pueda ser considerada como tal, en este punto se refiere

al papel que la fantasía juega en la caricatura. De este modo hay fantasía desde el momento en que el caricaturista no representa la realidad tal y como es, sino que la deforma.

De tal forma que lo que se plantea no es una verosimilitud entre el objeto y la caricatura de éste sino una equivalencia que permite ver la realidad en términos de una imagen y una imagen en términos de una realidad. Todo esto en referencia directa a la formación de un lenguaje propio que tiene que ver con la realidad sólo en cuanto se remite a ella, pero que no la imita

La caricatura como línea:

Si la caricatura exagera, deforma o señala determinados rasgos, todo esto lo hace por medio de la línea, elemento sintetizador por excelencia y se desarrolla fundamentalmente en el grabado como medio de masas si quiere difundirse, que equivale a decir que se desarrolla y difunde por la línea. La línea y la psicología forman los elementos característicos y esenciales de una caricatura, incluso teóricos señalan que ni siquiera tiene cabida la línea neutra ya que la caricatura debe constituirse de tal forma que una línea de más o de menos, cambie o modifique toda la expresión del conjunto, pero en modo alguno debe de existir algo neutro.

No obstante a lo anterior también existe un tipo, aunque minoritario, de caricaturas con volúmenes, es lo que se ha llamado la caricatura aguada.

La caricatura como moralidad:

Hecho que se produce cuando la caricatura crítica, circunstancia que motiva que el caricaturista se sitúe en otro plano que el caricaturizado, convirtiéndose así en el acusador de una actitud moral en el más amplio sentido de la palabra.

La caricatura como degradación:

En principio la degradación se constituye como recurso básico de la caricatura de tal forma que ésta lleva a cabo la degradación extrayendo del conjunto del objeto un rasgo aislado que resulta cómico, pero que antes, mientras permanecía formando parte de la totalidad, pasaba inadvertido.

Esta degradación tiene una manera muy peculiar de actuar: lo hace comparando lo sublime con lo vulgar, lo eminente con lo humilde. Se produce por la asociación en la que se consigue la percepción por medio de dos estructuras de referencia habitualmente incompatibles.

La caricatura como juego:

Desde el momento en el que el caricaturista juega con la fisonomía humana trasponiéndola a un lenguaje determinado. Este juego con el signo gráfico se convierte en un símbolo o ideograma, estableciendo un juego funcional ya que reemplaza al objeto caricaturizado.

La caricatura como síntesis visual:

Para algunos autores es más determinante que la propia exageración y consistiría en la plasmación sobre el papel de una idea con los mínimos trazos. No obstante esta afirmación se ha de tomar con la debida prudencia desde el momento en el que los primeros caricaturistas como Chezzi, Rivalentz o Rowlandson realizan caricaturas muy elaboradas que crearon escuela y que influyeron decisivamente a los caricaturistas del siglo XIX.

No olvidar por otro lado, que la simplificación y sintetización de los complicados mecanismos de la vida político social son el exponente de una depurada sofisticación intelectual.

La caricatura como ingenuidad:

Idea que se refiere a que la caricatura puede ser comparada al dibujo de los niños. Esta idea no se utiliza de una forma absoluta desde el momento en que la simplificación es ante todo intelectual, pero sí parece más apropiado hacer referencia a esta característica en lo que se refiere a su aspecto formal.

La caricatura como código o lenguaje fisonómico:

En una caricatura personal como en una caricatura en cualquiera de sus posibles subgéneros, se aplican reglas fijas que hacen reconocible el objeto, crea por tanto un código convencional que no nace de una imitación de la realidad, sino de una similitud con ésta.

Estas reglas en lo que a la caricatura personal se refiere se originan en la fisonómica precientífica que clasifica la cabeza, cara y gestos conforme a unas determinadas pautas que hablan del personaje en cuestión, dichas pautas terminan por estandarizarse en el pensar popular que ve en la caricatura el reflejo de esta idea y la toma como propia.

La caricatura como posesión:

La caricatura toma los rasgos de la "víctima", en palabras del antropólogo Levi Strauss es una revisión puesta al día del "Hombre de paja", el muñeco usado por el pueblo para exteriorizar sus ataques contra la persona odiada, la caricatura entonces se llena de elementos satíricos de tal forma que maneja a su antojo al caricaturizado, lo lleva por donde quiere ir, lo somete a una reducción como si de un sortilegio se tratase.

La caricatura como contenido:

Toda caricatura del tipo que sea representa algo, mediante una serie de signos reconocibles hace que su comunicado sea entendido por amplias capas de la sociedad de su momento. Pese a ello hay veces que se hace necesaria la inclusión de un texto que proporcione un mensaje, esto se debe a tres motivos:

- a) Como parte fundamental, ya que explica la imagen.
- b) Como parte única de la comicidad, convirtiéndose así la imagen en un "chiste ilustrado".
- c) Como complemento de la imagen, emitiendo un juicio sobre ella que la complementa.

La caricatura como medio de masas:

La caricatura está ligada a los medios de masas, tanto es así que los autores señalan que no se puede hablar de caricatura en la historia hasta que aparecen los nuevos sistemas de reproducción en la Época contemporánea, y que incluso la excepción confirma la regla ya que en la antigüedad no conocían las caricaturas salvo por las estatuillas de terracota que exigían un procedimiento mecánico. Con ello se quiere decir que la caricatura por definición necesita de un contemplador que es una sociedad o amplios sectores de la misma, con lo que para ello se hace necesario un sistema de

reproducción adecuado; por otra parte la caricatura por definición es en gran medida política, se usa como instrumento de cambio político y para ello se han de contar con medios de difusión que puedan facilitar esta labor.

La caricatura como encuentro:

Desde el momento en que cada persona pudiera tener una caricatura de si misma, y la forma en la que ésta se realiza es única, de tal manera que al contemplar una caricatura no sólo se reconoce al personaje representado, sino también a la persona que la realizó, pues en cada representación existe un estilo personal del caricaturista y así el trabajo pasa no sólo a ser una representación psicológica del caricaturizado sino también una representación psicológica de cómo el caricaturista ve al caricaturizado.

La caricatura como opinión:

La caricatura es una opinión, un entrevistador refleja lo que el entrevistado dice, un caricaturista refleja lo que él quiere.

La caricatura como versión humorística de un personaje:

El humor es un elemento esencial y definitorio de la caricatura.

2.3 LOS RECURSOS DE LA CARICATURA

El caricaturista utiliza un conjunto de recursos con el fin de establecer una relación emotiva y de acercamiento con los receptores de su mensaje. Algunos de ellos proceden en buena medida de la literatura y pueden estar en el componente icónico de la imagen, en su parte verbal, o en ambas, siendo las más conocidas: la hipérbole, la metáfora, la metonimia, la sinécdoque, la alusión, los juegos de palabras, los retruécanos, el doble sentido, la antonimia, la paradoja, la redundancia y la antítesis.

La hipérbole supone una exageración visual o verbal y en razón de ello, es quizás el recurso retórico más empleado en la caricatura, pues, la tendencia a la exageración y a la distorsión es el rasgo más notable de la caricatura.

La metáfora se caracteriza por una comparación entre dos contenidos, pudiendo también devenir en una identificación entre ellos. *La metonimia* supone aludir a un objeto o concepto por medio de otro que lo sustituye y la *sinécdoque* es la utilización de una parte para referirse a un todo.

La alusión consiste en referirse a una persona o cosa sin nombrarla o sin expresar que se habla de ella y puede hacerse a través de símbolos. *Los juegos de palabras* consisten en encontrar un solo término para expresar dos significaciones, y los *retruécanos*, se basan en el juego de dos palabras que se recuerdan mutuamente a través de cualquier analogía manifiesta, ya sea una semejanza en su estructura, *una cacofonía* (mezcla de sonidos discordes), comunidad de algunas letras vocales o consonantes.

El doble sentido consiste en que el mensaje tiene una palabra que es susceptible de diferentes interpretaciones, característica que permite al receptor cambiar de un pensamiento a otro. *La antonimia* por su parte, conlleva la presencia de palabras de sentido contrario.

La paradoja conlleva una contradicción, considerándose también como tal a lo que va en contra de la opinión común. *La redundancia* es la presentación repetida o múltiple, explícita o implícitamente, del mismo contenido. Por último *la antítesis*, es la correlación de dos o más palabras cuyos resultados son opuestos.

Todos estos recursos pueden encontrarse en una caricatura, claro que nunca todos juntos, pero siempre puede estar presente alguno.

2.4 CLASIFICACIÓN DE LA CARICATURA

Podemos definir caricatura como: Una imagen generalmente unida al grabado o a cualquier otro tipo de reproducción masiva que consiste en una reducción o síntesis visual por medio de líneas de la persona u objeto que se representa; en donde la idea de agresividad, degradación, exageración, juego fantasía o vertiente humorística están en mayor o menor medida patentes con el fin de crear un código por el que se

pueda representar una opinión, una crítica, o en definitiva un contenido que se quiere dar a conocer en relación a una persona, una idea o una situación determinada.

En esta definición de la caricatura se dan una serie de tipologías que intentan clasificar el concepto.

Por un lado tenemos la clasificación de Barros²³ para el que dentro de lo que denomina el Arte Humorístico se encuentra la caricatura propiamente dicha, la parodia, la fantasía y la sátira.

En el primer caso, la caricatura sería aquella que se ciñe a lo personal y busca la comicidad de un individuo, las actitudes y su psicología; la parodia encerraría la sátira más intencionada y cruel, la fantasía haría alusión a aquellas imágenes exclusivamente cómicas y finalmente la sátira sería la que ejercitando la imaginación crea lo ridículo para provocar un ataque.

Quien también intenta clarificar una serie de tipos será Carracci, él marca tres estadios para llegar a la caricatura propiamente dicha, cada uno de estos estadios conforman un determinado tipo de caricatura:

a) Algunos objetos son deformados y alterados por la naturaleza, ridículos y fuentes de placer cómico, nada impide que el hombre los imite reproduciendo así este placer cómico.

b) El artista puede aún deformar más estos objetos, en ese caso estaríamos ante un "Ritratti carichi"

c) Elaborando aún más ese objetos llegamos a la "Perfetta deformita" o la "Bellezza della deformità".

Otro de los autores que intentarán clarificar el concepto será el mexicano Ras,²⁴ para quien existe caricatura:

²³ BARROS, Bernardo, *La caricatura contemporánea*, Madrid, Ed. América, p. 25.

²⁴ RAS, *Caricaturigenia*, México, Alameda, 1955, p. 80.

- a) Deformativa, esto es, la que deforma los rasgos.
- b) Caracterizante, en la que la deformación intenta caracterizar un personaje
- c) Simbolista, en la que se va más allá del personaje para representar una idea.

Baudelaire también aborda el tema, éste dividirá la caricatura conforme a las distintas categorías de lo cómico, así tenemos:

- a) Lo cómico absoluto: Es aquel humor sólo aceptado por la intuición , y por lo tanto considerablemente sutil.
- b) Cómico feroz: Es lo cómico significativo llevado a lo extremo
- c) Cómico inocente: Es un cómico absoluto
- d) Cómico significativo: Es el humor más fácilmente comprensible por el público y más sencillo de analizar

Se pueden seguir citando diversas posturas, cada una de ellas encerrando en sí unas ideas que clasifican la caricatura dando para sí una serie de reglas para dividir el concepto, todas ellas son válidas desde el momento en que en sus divisiones se engloba la caricatura pero fallan en lo que Ortega se refiere a "intentar dar reglas de división a algo que no tiene reglas ya que todas estas divisiones adolecen de que difícilmente pueden abarcar todo lo que se engloba bajo el término caricatura y otras porque son demasiado generales."²⁵

Se puede dividir la caricatura de una forma pragmática que se adecue más a la realidad, para ello se ha de hacer referencia a los diferentes subgéneros que sobre caricatura existen, es decir abocarnos más por las diferentes características que tienen las caricaturas que por su fin (el cual puede o no conseguirse), por su desarrollo o por su relación con conceptos abstractos como lo cómico.

²⁵ PELÁEZ MALAGÓN, Enrique, *El concepto de la caricatura como arte en el siglo XIX*, p. 20.

De este modo se habla de:

a) La caricatura política:

Es aquella cuyo tema gira en relación a cuestiones estrictamente políticas, desde un nivel local o internacional; en la que no sólo se representan a diversos personajes contemporáneos, sino que además también se representan por medio de imágenes conceptuales, decisiones u opiniones sobre política en general.

b) La caricatura social:

Es aquel tipo de caricatura en la que se refleja a una determinada sociedad sea en plan de crítica, burla o chiste, y tiende a representar a una serie de personajes en situaciones de la vida contemporánea.

c) La caricatura político-social:

Hay ocasiones en las que es sumamente difícil clasificar una imagen como caricatura social o política, desde el momento en el que muchas veces representando y criticando una determinada situación social, a la vez también se está criticando lo político que crea esa situación por lo que la diferencia que en algunos casos se da entre estos dos subgéneros algunas veces es inexistente.

d) La caricatura costumbrista:

Sería una escena de costumbres en la que aparece una excesiva carga de crítica o sátira que la convierte en una caricatura dando así lugar a una observación irónica de la realidad. En ella se refleja la vida cotidiana de las personas, sus hábitos, oficios, profesiones, modas, defectos, valores y, en general, su forma de vida. Este tipo de caricatura muestra escenas de vendedores ambulantes, incidentes callejeros, salas de espera de consultorios médicos, puestos de venta, compras en el mercado, etc.

e) La caricatura simbólica:

Este tipo de caricatura representa a un objeto determinado que dentro de un contexto especial adquiere una fuerte carga política o social.

f) La caricatura festiva:

Es aquel tipo de caricatura alegre y desenfadada que sólo busca la comicidad como fin utilizando para ello la caricatura de personas u otros objetos contemporáneos.

g) La caricatura fantástica:

Es aquella que recurre a lo fantástico con el fin de poder reflejar así una idea, el ejemplo más significativo lo encontramos en los grabados de Goya tal y como señala Baudelaire

h) La caricatura personal:

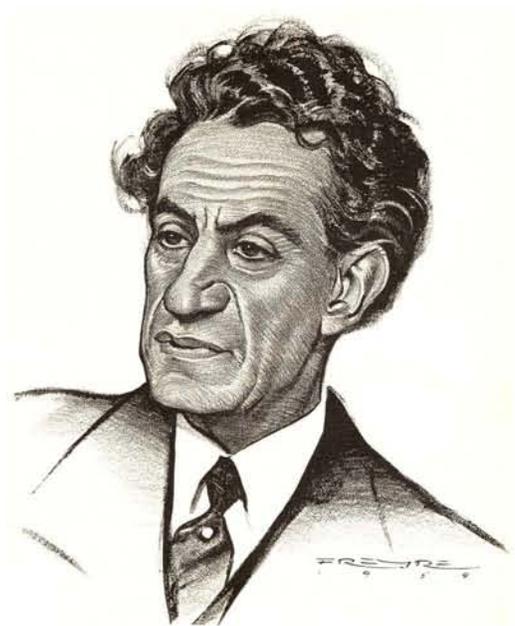
Es aquella que tiene a los seres humanos como su punto de referencia, que se centra en los personajes contemporáneos y en su representación caricaturesca ya sea sólo de la cara o de todo el cuerpo.

i) La caricatura psicológica:

Es la que no se limita solo a lo obvio del personaje, sino que va más allá de lo físico. En este último caso, el caricaturista trata de reflejar los rasgos psíquicos que transmitan algún aspecto de la verdadera personalidad del individuo, en busca de su vida interior, y presentando una visión interpretativa a partir de los detalles que detecte en él.

Existen también otras clases de caricaturas que se caracterizan por el medio técnico que se emplea para obtenerlas. Es así como se pueden nombrar la caricatura impresa, que es la más conocida y la más cercana a las personas, la caricatura fotográfica que se obtiene gracias al uso de recursos técnicos fotográficos, la caricatura escultórica, la caricatura radiofónica, en la cual se utiliza la palabra como vehículo de opinión para graficar las características de algún personaje y por último, se tiene la caricatura televisiva

Concluyendo, existen muchas y variadas clases de caricaturas, pero que son realizadas gracias al ingenio del caricaturista, sujeto que debe conocer a los personajes de sus trabajos, saber algo acerca de su fisonomía y de su espíritu.



CAPÍTULO TRES

PRINCIPALES EXPONENTES DE LA CARICATURA EN MÉXICO ENTRE 1941 Y 1960

Ernesto García Cabral por Freyre

CAPÍTULO TRES

¿QUÉ ES EL DISEÑO GRÁFICO?

El diseño gráfico es un proceso de creación visual con una intención predefinida. Es una disciplina que pretende satisfacer necesidades prácticas de comunicación visual.

Podemos definir el diseño gráfico como el proceso de programar, proyectar, coordinar, seleccionar y organizar una serie de elementos para producir objetos visuales destinados a comunicar mensajes específicos a grupos determinados.

La función principal del diseño gráfico será entonces transmitir una información determinada por medio de composiciones gráficas, que se hacen llegar al público destinatario a través de diferentes soportes, como folletos, carteles, trípticos, etc.

El diseño gráfico busca transmitir las ideas esenciales del mensaje de forma clara y directa, usando para ello diferentes elementos gráficos que den forma al mensaje y lo hagan fácilmente entendible por los destinatarios del mismo.

El diseño gráfico no significa crear un dibujo, una imagen, una ilustración, una fotografía. Es algo más que la suma de todos esos elementos, aunque para poder conseguir comunicar visualmente un mensaje de forma efectiva, el diseñador debe conocer a fondo los diferentes recursos gráficos a su disposición y tener la imaginación, la experiencia, el buen gusto y el sentido común necesarios para combinarlos de forma adecuada.

Una manera de considerar al diseño es no verlo como una pieza acabada, sino como un proceso en sí mismo. El sentido básico del diseñador es simplificar y clarificar. Todo diseño debe dar forma a los materiales en bruto con los que trabaja, secuenciarlos, ordenarlos y clasificarlos.

El resultado final de un diseño gráfico se denomina grafismo, y es una unidad por sí misma, aunque esté compuesto por multitud de elementos diferentes. Se puede

establecer una analogía entre un grafismo y un plato de cocina. Ambos están compuestos por diferentes elementos individuales que, unidos correctamente y con conocimiento, componen una obra final única y definida que va más allá de la suma de las partes que la forman.

FORMAS, COLORES Y TEXTOS EN UN GRAFISMO

Toda obra de comunicación visual nace de la necesidad de transmitir un mensaje específico. Un diseñador gráfico no es un creador de formas, sino un creador de comunicaciones, un profesional que mediante un método específico (diseño) construye mensajes (comunicación) con medios visuales (grafismos). No es el creador del mensaje, sino su intérprete.

El principal componente de toda composición gráfica es pues el mensaje a interpretar, la información que se desea hacer llegar al destinatario a través del grafismo. Esta información se debe representar por medio de diferentes elementos gráficos, que pueden ser muchos y variados, aunque los más comunes son:

- Elementos gráficos simples
Puntos y líneas de todo tipo (libres, rectas, quebradas curvas)

- Elementos geométricos, con contorno o sin él
Polígonos, círculos, elipses, óvalos, etc.

- Tipos
Letras de diferentes formas y estructura, utilizadas para presentar mensajes textuales.

- Gráficos

- Ilustraciones

- Fotografías
o cualquier otro elemento visual apto para comunicar un mensaje.

UN DISEÑO LIMPIO

Estos elementos básicos se combinan unos con otros en un grafismo, y de esta combinación surge un resultado final en el que tienen mucha importancia una serie de conceptos propios del diseño gráfico, entre los que destacan:

- Las agrupaciones

Conjuntos de elementos relacionados mediante proximidad, semejanza, continuidad o simetrías.

- La forma

Forma de cada elemento gráfico aislado y de las agrupaciones de elementos.

- Los contornos

Partes límites de los elementos, que permiten distinguirlos de los demás y del fondo, pudiendo estar definidos mediante bordes, cambios de color o cambios de saturación.

- La ubicación

Lugar que ocupa cada elemento gráfico o agrupación de ellos en el espacio del grafismo.

- El tamaño

Tamaño relativo de cada elemento gráfico respecto a los que le rodean.

- Las escalas

- El color

Color de cada elemento individual, colores de cada agrupación de elementos, conjunto total de colores usado en un grafismo, disposición relativa de los elementos con color y armonía entre colores.

- El contraste

Intensidad de visualización de cada elemento con relación a los que le rodean y al grafismo completo.

- El equilibrio

Cada grafismo conlleva un sistema de referencia espacial que consigue un nivel de equilibrio mayor o menor.

- La simetría

Disposición espacial regular y equilibrada de los elementos que forman la composición gráfica.

Los diferentes elementos de un grafismo son percibidos por el destinatario de acuerdo con la influencia que ejercen cada uno estos conceptos a nivel individual, grupal y total. Pero la unión de todos ellos, la obra gráfica, es una entidad comunicativa individual y completa, cargada de complejos elementos humanos asociados con el lenguaje, la experiencia, la edad, el aprendizaje, la educación y la memoria.

3.2 DISCURSOS, GÉNEROS Y CÓDIGOS

Los mensajes que transmite el diseño gráfico son a través de los discursos visuales. A continuación se muestran los discursos, géneros y códigos.

Discursos: Se entienden como sistemas de comunicación que tienen sus propias formas de mostrar a emisores, mensajes y receptores. Se dan elementos de pertinencia que permiten definir estos discursos, donde recursos como la retórica, toman significado. Existen determinantes del texto visual, y en la comunicación visual están condicionadas por la finalidad que se persigue. Cada manera premeditada de proceder conforma un modo particular y característico de construir y ordenar los mensajes.

Tipología
de los
Discursos

Publicitario: Integración de la imagen diseñada con un proceso mercantil. Son todas las formas de expresión de la publicidad.
Finalidad: promoción y ventas.

Propagandístico: Integración de la imagen diseñada con el pensamiento político.
Finalidad: Persuasión o promoción de ideas.

Educativo: Integración de la imagen diseñada con procesos de comunicación didáctica.
Finalidad: enseñanza formal y/o no formal:

Plástico: Integración de la imagen diseñada con el pensamiento estético y lúdico.

Ornamental: Integración de la imagen diseñada con funciones de ornato y artes decorativas.
Finalidad: Proceso mercantil

Perverso: Se encuentra en todos aquellos géneros de comunicación gráfica que intencionadamente causan un daño—visual (perceptual), moral o intelectual.

Comunicación amarillista: intención principal = sensacionalismo.

Comunicación violenta: Se muestran situaciones con actores, mostrando agresividad y falta de control emocional.

Comunicación aberrante: Muestra escenas contrarias a la lógica.

Comunicación morbosa: Muestra manifestaciones propiciatorias de interés malsano hacia objetos, personas o acontecimientos.

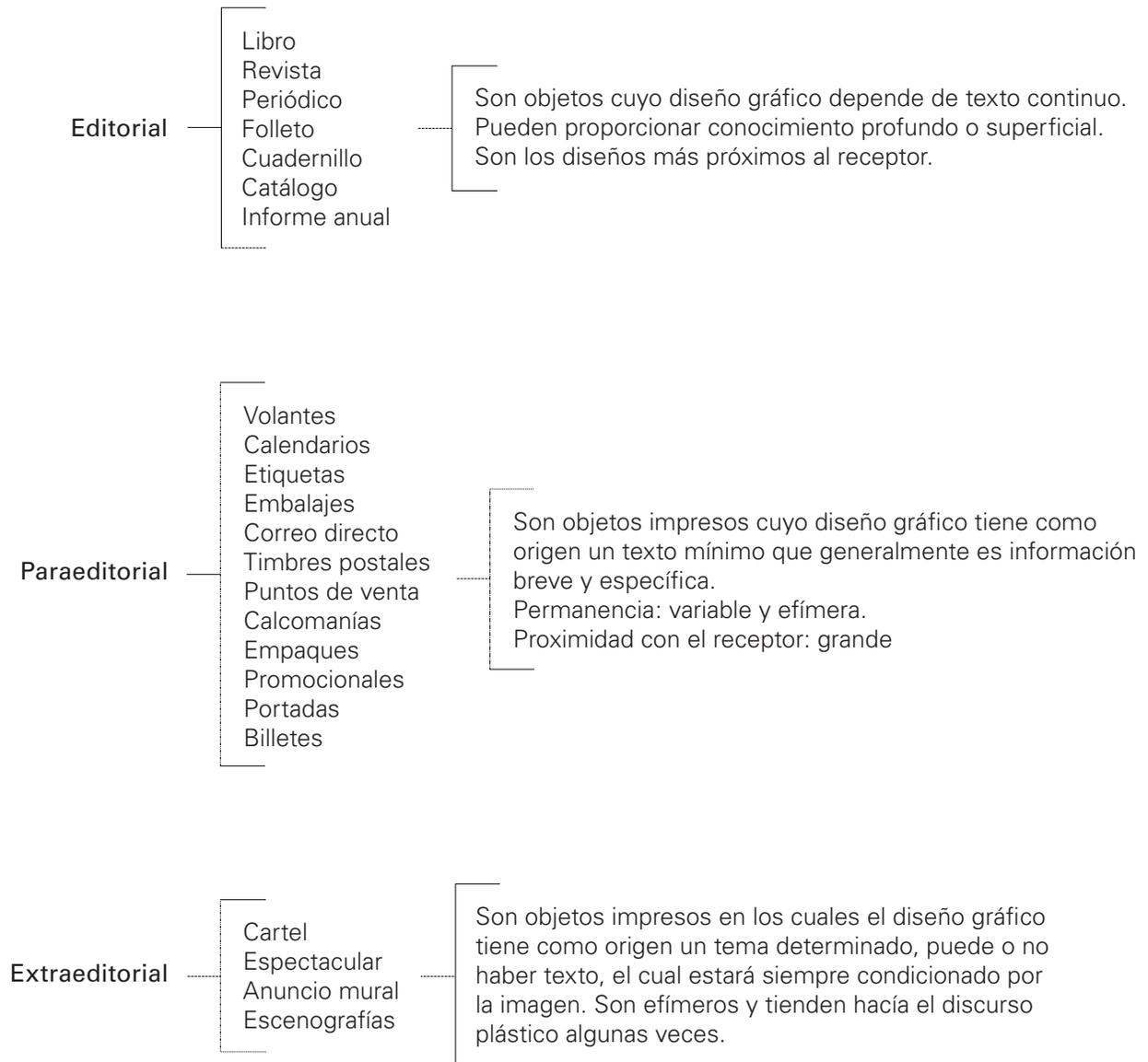
Comunicación escatológica: Uso de la imagen relacionada con la vida de ultratumba y con excrementos o suciedades.

Comunicación pornográfica: presenta mensajes relacionados con situaciones de carácter obsceno, impúdico y ofensivo.

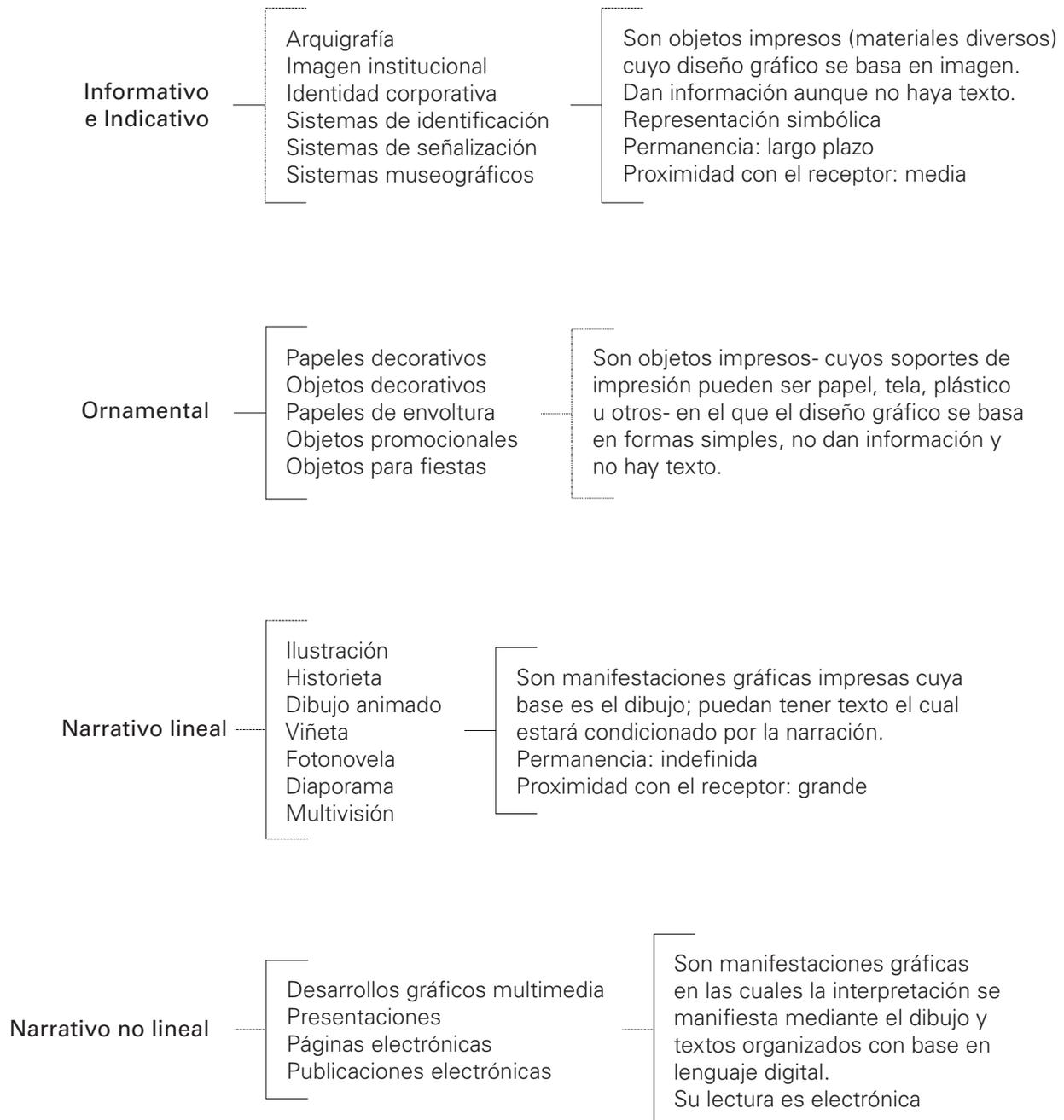
Híbrido: resulta de la unión de dos discursos de diferente naturaleza, dando lugar a una confusión.

Géneros: Son medios organizados por sus características físicas y sus condiciones de configuración, producción y reproducción.

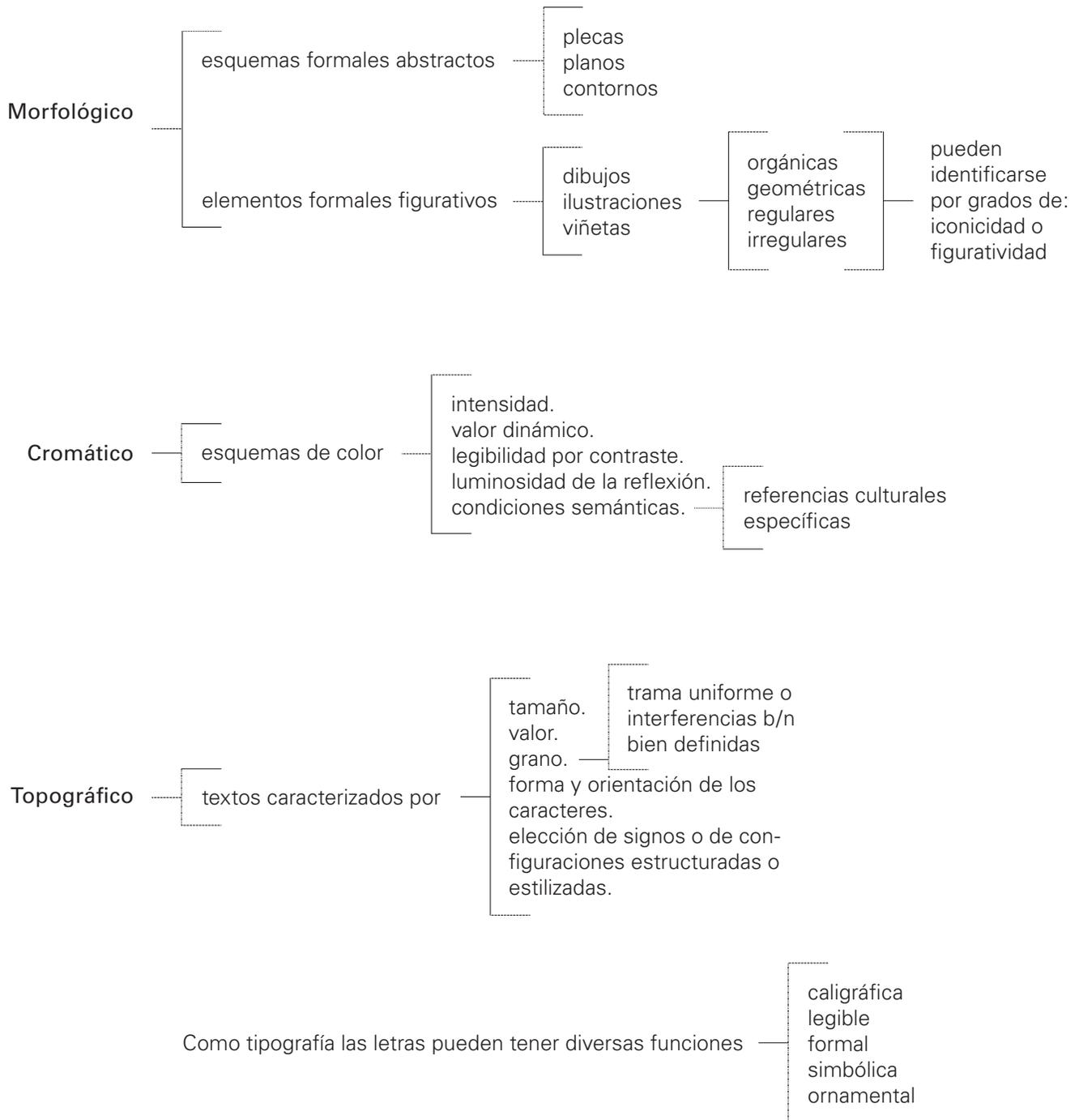
“Es pertinente aclarar que los objetos mencionados pueden pertenecer a otra categoría, aquí han sido ubicados en la que tienen mayor identidad.”²⁶

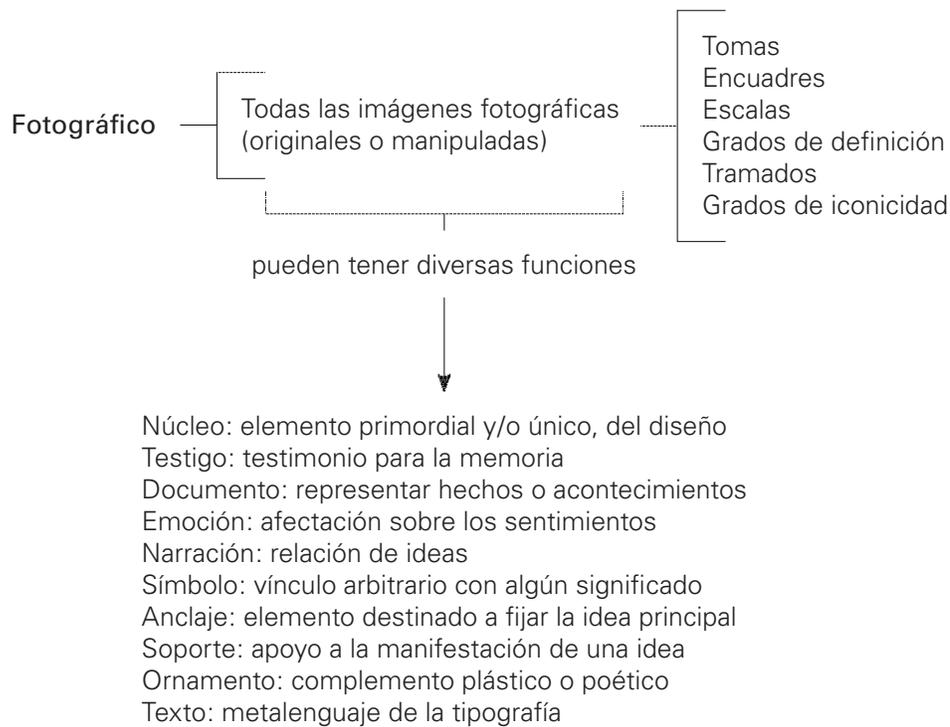


²⁶ VILCHIS, Luz del Carmen, *Diseño Universo de Conocimiento*, 2ª ed., México, Centro Juan Acha A.C. 2002.



Códigos: Conjuntos de elementos pertinentes con los que se forma el sistema de comunicación gráfica, a través de combinar, según reglas básicas prefijadas.





Si se desea ampliar más esta información consultar el libro: *Diseño. Universo de Conocimiento. Investigación de Proyectos en la Comunicación Gráfica* de Luz del Carmen Vilchis.

DISCURSOS GÉNEROS Y CÓDIGOS EN LA CARICATURA

En la comunicación gráfica se establecen discursos, géneros y códigos. La caricatura en algunos de sus tipos, como la caricatura político-social, costumbrista, simbólica contiene un **discurso propagandístico** ya que fusiona las relaciones de la imagen diseñada con el pensamiento político, es además conocido como imaginaria política y su finalidad es persuadir o promocionar ideas.

Algunos otros tipos de caricaturas como la festiva, la fantástica, la personal y la psicológica se pueden englobar en el concepto de *discurso plástico*, que es el que “integra las relaciones de la imagen diseñada con el pensamiento estético y lúdico, se inserta en las artes visuales como parte de la denominada gráfica.”²⁷

Contenido de los mensajes: “Se refieren a los valores que son objeto del mensaje político –voto, democracia, poder, libertad, solidaridad, represión, etc.-, los problemas cotidianos de una población, el ámbito de vida –ciudad habitable, proyectos de estabilidad económica, educación-, aliados del poder – censura, policía, ejército-, formas de contra-poder –huelgas, manifestaciones, llamados a la unidad, invitaciones a la movilización- o las fiestas como el primero de mayo, ritual de los trabajadores de todos los países.”²⁸

La caricatura impresa se ubica dentro del *Género Narrativo Lineal*: que son manifestaciones gráficas impresas cuya base de interpretación se manifiesta por medio del dibujo; cuando hay texto, este se encuentra condicionado por la narración misma, su proximidad con el receptor es indefinida.

En la caricatura el código fundamental y predominante es el *Código Morfológico*: “comprende tanto los esquemas formales abstractos –plecas, planos, contornos, llamadas, etc.- como los elementos formales figurativos –dibujos, ilustraciones, viñetas, etc.- que integran un diseño, pueden caracterizarse como orgánicas, geométricas, regulares, irregulares, etc. e identificarse por grados de iconicidad o grados de figuratividad.”²⁹

3.3 LA CARICATURA POLÍTICA

Como se ha visto en el capítulo sobre las cualidades de la caricatura y enfocado en particular a la caricatura política, se debe agregar que la ironía también cubre a las instituciones del estado relacionadas con el poder, lo mismo que a hechos y circunstancias de la vida política. Este tipo de caricatura representa figuras reconocidas o

²⁷ VILCHIS, Luz del Carmen, *Diseño Universo de Conocimiento*, 2ª ed., México, Centro Juan Acha A.C. 2002, p. 49.

²⁸ *Ibidem*, pp. 47-48.

²⁹ *Ibidem*, p. 57.

genéricas (como un partido, una nación, el pueblo, etc.), situaciones o hechos reales, claro, desde una perspectiva deformadora que exagera los rasgos sobresalientes o distintivos, o trabaja con parlamentos o frases dichas por alguna autoridad, lo cual indica que el caricaturista se preocupa por darle identidad a sus creaciones. Está interesado en que se reconozca a quienes y a que situaciones ha dibujado, todo ello con el ingrediente de la ironía o la mordacidad.

Esto nos indica que la caricatura política es algo más que un simple complemento o ilustración de la línea editorial de un medio de comunicación, que no está hecha para simplemente hacernos reír, y que no es sólo exageración, ella es parte de la lucha política y está cargada de motivaciones ideológicas. Cabe advertir, que no debe ser mirada como un documento a través del cuál se puede reconstruir la verdad histórica de los acontecimientos, es decir, como herramienta para establecer una realidad determinada, porque desde sus inicios, las caricaturas han sido vehículo de ideas e instrumentos de divulgación de intereses de partidos y de dirigentes. En tal sentido, no siempre constituyen la voz del dibujante independiente, crítico del poder y de los gobiernos. La caricatura política es, ante todo, ideológica, condición que afecta a su lenguaje y se fundamenta en una relación de poder.

Lo que no se puede olvidar es que la historia es mucho más que la simple reconstrucción de episodios puntuales y que además de estos existen otros fenómenos o creaciones relativos a procesos de la realidad imaginada y a formas de representación de la realidad, cuyo desentrañamiento sólo puede hacerse con el apoyo de fuentes no siempre tradicionales, siendo la caricatura una de ellas. Claro está, a condición de proceder con un enfoque contextualizador, vinculante y relacional que permita ver su articulación con la red de elementos significantes del momento histórico. Pero la caricatura también informa acerca del ambiente, del estado de ánimo, de las pasiones, de los sentimientos, de los símbolos e imágenes usuales, de las miradas y visiones, en fin, de las representaciones en las que los protagonistas sociales encontraban el sustento y la justificación de sus acciones y proceder. En ella se descubren “datos significantes”, signos, metáforas, símbolos y figuras arquetípicas, que se relacionan con titulares y editoriales y con otros discursos y episodios abriendo la posibilidad para una mejor comprensión del imaginario político, y, en ese empeño, la ayuda que puede proporcionar es muy apreciable.

Para entender la caricatura de una determinada época se considera indispensable el estudio de la política de la época en cuestión, el conocimiento del estado de desarrollo del periodismo y las artes gráficas, así como del contexto social y artístico en el que es producida.

La discusión no se ha quedado en el campo semántico, la bibliografía existente permite apreciar el gran valor de éste género artístico-periodístico en las pugnas políticas. Su producción y su masificación corrieron de modo parejo con el desarrollo de los diarios, del periodismo y de las artes gráficas y se fue convirtiendo en elemento infaltable de compañía de la línea editorial de los medios impresos. Se considera que las caricaturas o cartoons son una fuente o recurso para los historiadores que se ocupan del estudio de la opinión pública y de las costumbres o hábitos sociales en la medida en que ellas se ocupan de tales asuntos. Las de contenido político, se han convertido en armas de ataque y de propaganda, generalmente por la vía de la ridiculización y de la ironía, contribuyendo a enfatizar las diferencias y a incrementar la temperatura en las lides políticas.

Pero no toda caricatura es necesariamente una agresión o un ataque, como tampoco toda pintura satírica es una caricatura. Se puede encontrar en cada época, en cada país, en cada diario o medio impreso, las características comunes del género a saber, la ridiculización, la exageración de rasgos, la crítica o ataque, el trastrocamiento, el humor. Pero ello no será suficiente para dar cuenta de toda su significación, de todo lo que ella encierra como documento a través del cual se representa la realidad política, como expresiones que son de un ambiente o clima de enfrentamiento, como formas de mirar los hechos de la política, como vehículos que dan cuenta de los imaginarios políticos, que divulgan imágenes sintetizadas y que por tanto contribuyen a la producción de identidades.

La caricatura no siempre revela hostilidad, ni es negativa, e incluso puede ser igualmente vehículo de imágenes positivas, que la clave para estudiarlas radica en el conocimiento de las formas y del contexto en que la distorsión aparece, puede ser arma de ataque o de defensa, puede ser hostil o amistosa.

Existen unas características comunes que identifican a las caricaturas políticas:

1. Deformación o exageración de los rasgos de los personajes.
2. Los personajes, situaciones, lugares y hechos que figuran en los dibujos son identificables para el lector.
3. Se inspiran en hechos de la actualidad política doméstica o internacional.
4. Las historias, imágenes, metáforas y alegorías constituyen síntesis o simplificaciones de una situación o personaje, dicen mucho en muy pocos trazos o líneas.
5. Hay dislocación o trastocamiento de hechos o de cosas dichas, de responsabilidades.
6. Tiene cualidades humorísticas y artísticas, particularmente las del dibujo.
7. Constituyen armas de ataque o de defensa.

Además de lo anterior, como son vehículos de divulgación de representaciones, se apoyan en tradiciones iconográficas al utilizar símbolos, alegorías y signos extraídos del contexto cultural en el cual se movía el caricaturista y su órgano de expresión.

Sobre el caricaturista, se habla sobre las cualidades que debe reunir un buen caricaturista: "...no basta tener un espíritu crítico aguzado, ni un penetrante sentido del humor, ni una línea fácil, ni una aptitud para conseguir el parecido. Se necesita todo ello en dosis abundantes y además, no poca cultura literaria, muchísima versación sobre la política y un conocimiento profundo de las costumbres y de la idiosincrasia del pueblo."³⁰

Los caricaturistas se inspiran en la realidad política del momento: un debate en el congreso, la frase de un personaje influyente, un acto de gobierno, en casos de corrupción, en episodios de violencia, en los conflictos internos de los partidos e incluso en acontecimientos internacionales. A partir de ellos se iniciaba el proceso de creación del dibujo, en el que se incorporan elementos de tipo icónico y textual y en el que mostraban su destreza en el manejo de las dos habilidades que caracterizan al caricaturista: "la del dibujante y la del humorista". En sus creaciones apelaban a repertorios corporales, gestuales, vestimentarios y a convenciones semióticas. Claro que aquí nada es gratuito ni neutral, desde un gesto o una forma de mirar de un personaje hasta la vestimenta. También se regodeaban en la exageración de los atri-

³⁰ Gómez Álvaro en el prólogo a Osuna de frente Biblioteca de El Espectador, El Ancora Editores, Bogotá, 1983. p. 9. citado en ACEVEDO CARMONA, Darío, *¿Es la caricatura política una fuente para la investigación de la historia de política?* p. 5.

butos o defectos físicos de las personas y de las situaciones o sucesos, que es algo peculiar en el género.

El caricaturista trataba de ser fiel al objetivo de ridiculizar con sus trazos una situación o un dirigente político, la ironía, la mordacidad y el sarcasmo no faltaban, ni el espíritu de mofa, pero, las pasiones partidistas cubrían los más importantes escenarios y la actividad periodística no escapaba a esa dinámica en la que el dibujante adscrito a una colectividad o facción partidista de manera irremediable, realizaba su labor desde un ángulo militante, por lo que las caricaturas estaban impregnadas de agresividad.

Las imágenes y los recursos icónicos de las caricaturas, eran auxiliados con textos como letreros y leyendas, diálogos, consignas, versos. De tal forma que, texto e imagen se conjugaban dando lugar a un mensaje homogéneo, unitario, sin equívocos, contundente, en el que los distintos componentes de la viñeta tenían un sentido sólo en cuanto estaban asociados con los demás elementos y en cuanto contribuían a aclarar el contenido latente.

El formato de las viñetas era rectangular o cuadrado, generalmente tenían un título a manera de abre bocas o encabezamiento, a veces textos y/o diálogos de los personajes dibujados, también van acompañadas de letreros o palabras que ayudan a designar, para dejar claro un mensaje o un icono.

3.4 CARICATURISTAS Y CARICATURAS

ERNESTO GARCÍA CABRAL *"EL CHANGO GARCÍA CABRAL"*

Ernesto García Cabral nace el 18 de diciembre de 1890 en Huatusco, Ver. El vivaz infante estudia la primaria con entusiasmo y empieza a destacar como buen dibujante. Elabora paisajes, rostros, figuras de personas y también reproduce en su cuaderno o libreta, desde muy pequeño, formas de animales y esquemas de varias plantas.

Para esas fechas dirige nuestro país el general Porfirio Díaz, el Gobernador del Estado de Veracruz es el señor Teodoro A. Dehesa y el Jefe Político de la Región de Huatusco es el ciudadano Joaquín A. Castro, mismo que solicita una beca, en el año de 1906, para que el joven Ernesto García Cabral tenga la oportunidad de estudiar en la Ciudad de México, en la Academia de Pintura y Escultura de San Carlos.

El gobernador Dehesa apoya la petición y Ernesto, de 17 años, tiene la gran oportunidad de estudiar y prepararse durante dos años en la famosa escuela donde recibe las orientaciones, los consejos y las enseñanzas de los maestros Germán Gedovius, Daniel del Valle, Carlos Lazo y Roberto Montenegro.

Inicia su actividad profesional en México en las aulas de la Academia de San Carlos. Es identificado el joven Ernesto por sus dibujos alegres, graciosos y también porque su estilo exagerado deforma ciertos aspectos o características de las personas representadas. Así empieza el gran caricaturista a darse a conocer y gracias a ello colabora en la revista semanal multicolor, durante los años 1911 y 1912, cuando Francisco I. Madero era el Presidente de la República Mexicana.

Una caricatura o dibujo muy hiriente y burlón, relacionado con Madero y hecho por García Cabral a los veintidós años de edad es la razón por la cual tiene que salir del país rumbo a Europa, apoyado por el Gobierno para estudiar en la Ciudad de París.



ESTANCIA DE GARCÍA CABRAL EN EUROPA Y ARGENTINA



Durante el periodo de 1912 a 1914, vive, estudia y trabaja el incansable artista en la capital de Francia; al principio, en buenas condiciones gracias al apoyo económico del gobierno mexicano, pero a la muerte de Madero y con el ascenso al poder de Victoriano Huerta, sobrevive en situaciones difíciles, a veces comiendo lo indispensable. Conoce, aprende y convive con otros artistas importantes como Diego Rivera, Roberto Montenegro, y Ángel Zárraga, intercambiando técnicas y conocimientos plásticos y gráficos. En 1914, estalla la Primera Guerra Mundial y García Cabral se traslada

a vivir unos meses a la ciudad de Madrid en España, donde conoce y recibe la ayuda del Licenciado Isidro Fabela, Ministro de México en Francia y quien lo nombra Agregado Cultural para que labore en Argentina y se instala en Buenos Aires, para ejercer su actividad diplomática de 1915 a 1918.

En la capital argentina colabora en periódicos y revistas mejorando sus trazos e imprimiendo a sus dibujos más realismo y dramatismo.

Su periodo más brillante es en 1919 donde García Cabral recomienza su labor de artista en la Ciudad de México, cuando prevalecen diferencias y luchas políticas entre los principales jefes revolucionarios del país. El caricaturista y afamado dibujante ilustra las portadas de la publicación semanal Revista de Revistas, mismas que son consideradas como verdaderas obras de arte y además participa diariamente con sus audaces y atrevidas caricaturas en el periódico Excélsior. Se puede afirmar que el genial caricaturista cubre toda una época extraordinaria de 1919 a 1935, entregando su máximo esfuerzo y creatividad, agobiado por el tiempo y elaborando sus trazos y bosquejos con ritmo frenético y fatigante.

Los personajes de la época y la gente común y corriente no escapan de la representación humorística, burlona y simpática de García Cabral. Muchos políticos, artistas, hombres de negocios, representantes populares y miembros del Ejército y de la Iglesia se sintieron incómodos, molestos y ofendidos por algunos de "los cartones" o dibujos del artista.

García Cabral, mejor conocido por sus compañeros y amigos como “El Chango” en razón de su físico y de su supuesta facilidad para escalar árboles, fue en 1934 Presidente del Sindicato Nacional de Dibujantes; por esta época, sin pretender ser moralista como los afamados Rivera, Siqueiros y Orozco, pintó para el Museo de Turismo de Toluca, Estado de México, el mural llamado Historia Espiritual del Valle de México en el año de 1943.

Los conocedores y especialistas del arte gráfico opinan que su obra artística es muy importante y que sirve de modelo para los nuevos caricaturistas. Es de reconocerse su gran profesionalismo y sus aportaciones en lo relativo al color, a las perspectivas, al manejo de las líneas, a los acabados y a los detalles diversos que hicieron de las portadas de Revista de Revistas todo un inagotable patrimonio de los coleccionistas y de los amantes de los buenos diseños.

Su fino humor cínico, elegante y un tanto conservador, le permitió relacionarse con muchas personas importantes de la vida política, social y cultural de México. Sus contemporáneos lo veían como una persona despreocupada, alegre y hábil para manejar el pincel o el lápiz; muchos que lo conocieron expresaron que nadie como él para representar a los personajes de la vida diaria, nadie como él para caricaturizar al más importante individuo, como también para representar al más humilde mexicano.

A Ernesto García Cabral se le cataloga como uno de los artistas más productivos y críticos del presente siglo, y se destaca por sus representaciones de la guerra y la paz, de la niñez y de la vejez, de la vida y la muerte.

Su carácter, su fácil conversación y comportamiento sincero, le permitieron establecer lazos de amistad con artistas, periodistas, intelectuales y personajes importantes, tales como Agustín Lara, María Félix, Cantinflas, Pedro Vargas, Alfonso Reyes, Salvador Novo, Juan José Arreola, José Juan Tablada, Carlos Arruza y muchos más, quienes siempre vieron en “El Chango” García Cabral a un individuo bueno y humorista que se burlaba de sí mismo, expresando que nunca quiso ser humano sino una mera caricatura del hombre; es decir, un chango, una figura risible y cómica de la naturaleza.



El caricaturista extraordinario que eludió pintar murales y usar el caballete y los pinceles del óleo o la acuarela, muere en la Ciudad de México, en agosto de 1968, a la edad de setenta y siete años. Los caricaturistas actuales lo consideran su maestro y algunos especialistas en el arte gráfico lo comparan con el destacado Francés Honoré Daumier, reconocido artista internacional de los dibujos burlones y satíricos.

El escritor Juan José Arreola dice del artista:

“Nadie, absolutamente nadie, ha retratado más el rostro de México, con una paciencia infinita de coleccionista y con una gran capacidad genial.”³¹

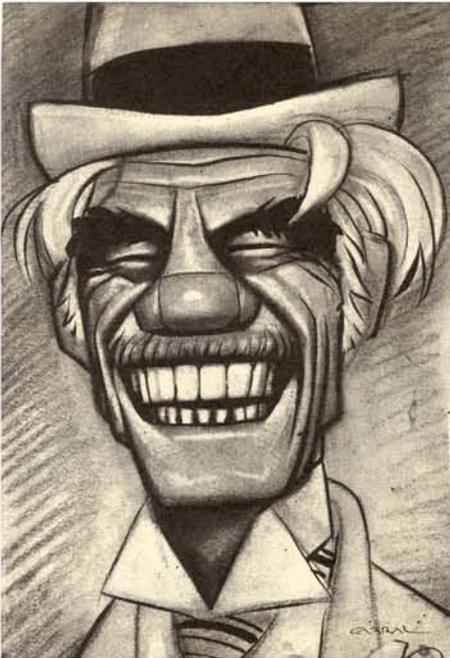
Sus esquemas, sus expresiones gráficas, sus rasgos alegres, son mensajes importantes para las personas, aun para aquéllas que no saben leer o se inician en la escritura de palabras. Sus caricaturas y diseños siguen siendo admirados y son considerados como ejemplos para muchos jóvenes dedicados a la pintura y al dibujo profesional.



—¿Me llevas al cine y después a cenar?
—Pos pueque y hasta bailar te lleve...



³¹ GARCÍA CABRAL Jr. Ernesto, *Las décadas del Chango García Cabral*, México, Ed. Domés, p.12





—Creo que todos están conformes con las condiciones de Paz.
 —Todos, menos mis tíos.
 —¿Por qué?
 —Porque dicen que van á dar «amistias» para los reos.



ANDRÉS AUDIFFRED

La consolidación del nacionalismo en México fue uno de los resultados del movimiento armado de 1910. Aunque desde el siglo XIX se sentaron las bases de esta corriente, es en la década de los veinte, durante la llamada institucionalización de la revolución, cuando logra consolidarse y expresarse en diversos ámbitos de la vida artística y cultural. Prácticamente, el nacionalismo nos dibujó, generando una serie de estereotipos donde las historietas y la caricatura jugaron un papel importante.



Uno de los personajes que contribuyó a ello fue Andrés Audiffred, que en su trabajo expresó, a lo largo de cinco décadas, la concepción nacionalista en boga, retratando nuestra vida cotidiana, con personajes que representan el estereotipo de lo mexicano, como el vaguito sin preocupación, los charros, empistolados, a los políticos con los rasgos que los caracterizaban, comerciantes, “changuitas” de barrio y al sumiso, pero vanguardista catrín de banqueta.

En un país analfabeto, cuya información se nutría de imágenes, como las Hojas Volantes de Posada o la gráfica de Juan Bautista Urrutia en los cigarros del Buen Tono, sumado a la literatura romántica y la versificación popular, como sucedía con las calaveras, Audiffred y otros moneros se encargaron de conformar, culturalmente, las imágenes de lo mexicano.

Nacido en la Ciudad de México, en 1895, desde niño tuvo una gran capacidad para dibujar. En una entrevista publicada en 1938 cuenta que desde que estaba en cuarto año de la primaria, se escapaba para correr a El Heraldo, donde en calidad de aprendiz gastaba lápices y más lápices buscando la expresión de la línea. Pero el aprendizaje duró poco, murió su padre y lo que hasta entonces era un entretenimiento se convirtió en trabajo.

La orfandad le obliga a trabajar, primero en El Heraldo de Luis Reyes Spíndola, donde



EL
"LARGATIJO"

comparte actividades con Juan Arthenack y se convierte en ayudante de Álvaro Pruneda jr.; más tarde trabaja en El Imparcial, donde se convierte en el discípulo favorito de Carlos Alcalde, uno de los más famosos y prestigiados ilustradores y caricaturistas de la época.

Existen pocos datos en torno a su formación artística; según El Universal Gráfico, Audiffred estudió artes plásticas en la Academia de Bellas Artes, donde fue compañero de David Alfaro Siqueiros. También participó en las Escuelas al Aire Libre, fundadas por Alfredo Ramos Martínez. No obstante, su formación fue más autodidacta.

Debido a la guerra que sacudía al país, Audiffred marchó en dos ocasiones a Estados Unidos, en 1911 y en 1917. En ambas ocasiones no logró permanecer mucho tiempo y regresó a

México. Sin embargo, estos viajes le permitieron asimilar el periodismo norteamericano, que empezó a convertirse en una importante industria con una poderosa influencia en la vida política, social y hasta cultural, sobre todo

con las tiras cómicas. Esto le permitió utilizar diversas técnicas sobre la caricatura, los cómics y el periodismo.

Como casi todos los caricaturistas, Audiffred transita por innumerables medios: Nueva Era, El Intransigente y El Mundo, hasta antes de su segundo viaje a Estados Unidos. Tras éste, comienza a trabajar en El Heraldo Ilustrado, semanario gráfico y literario dirigido por el escritor yucateco Antonio Mediz Bolio, uno de los autores que destacan por sus textos nacionalistas.

En este semanario empieza a ser conocido como "el Mister" y va adquiriendo un estilo propio, mostrando la influencia de la historieta norteamericana en su obra; crea la tira cómica Lipe el chino, convirtiéndose en el primer artista en incorporar los elementos del lenguaje de los cómics modernos a nuestras historietas; realiza también una Página para los niños, misma que, más adelante, traslada a la revista Zig-Zag.

En este semanario, fundado en 1920, comienza publicar con el seudónimo "Pipin", realizando, en la página infantil, la historieta Aventuras de Pipiri, e ilustrando, con ese nombre, la página de "Sánchez filmador". Al poco tiempo usa su apellido y comienza

una sección llamada "Muñecos", que años más tarde denominará "Siluetas" y que realizará prácticamente hasta el día de su muerte.

En Zig-Zag comparte espacio con Ernesto "el Chango" García Cabral, recién llegado de París, y quien firma como "Equis" cada una de sus colaboraciones. Cabe notar este dato pues Audiffred, al contrario de sus contemporáneos, se caracterizará precisamente por alejarse de la influencia del Chango.

En el Universal Ilustrado realiza una de las primeras tiras deportivas, Kid Pestañas. Además de haber sido uno de los fundadores de El Universal Gráfico, comienza a colaborar en El Universal en 1927 cuando gana el segundo lugar del concurso de ilustradores de ese diario.

Audiffred concursa con una tira llamada Odilón y se consolida como uno de los autores de El Universal; durante cerca de cuarenta años publicó diariamente sus Siluetas. A la par, colabora en revistas como vea, Todo, y otras más; en 1944 forma parte del grupo que funda Don Timorato, una revista que fue semillero de moneros como Alberto Isaac.

La obra de Audiffred se encuentra muy lejos de la crítica política al entorno nacional; su trabajo se inscribe en la crítica social, en la observación de la vida cotidiana, en el retrato de los mexicanos. Sin duda, Audiffred es un digno heredero de los costumbristas del siglo XIX, y es precisamente por ello que se convierte en un símbolo de la caricatura nacionalista.

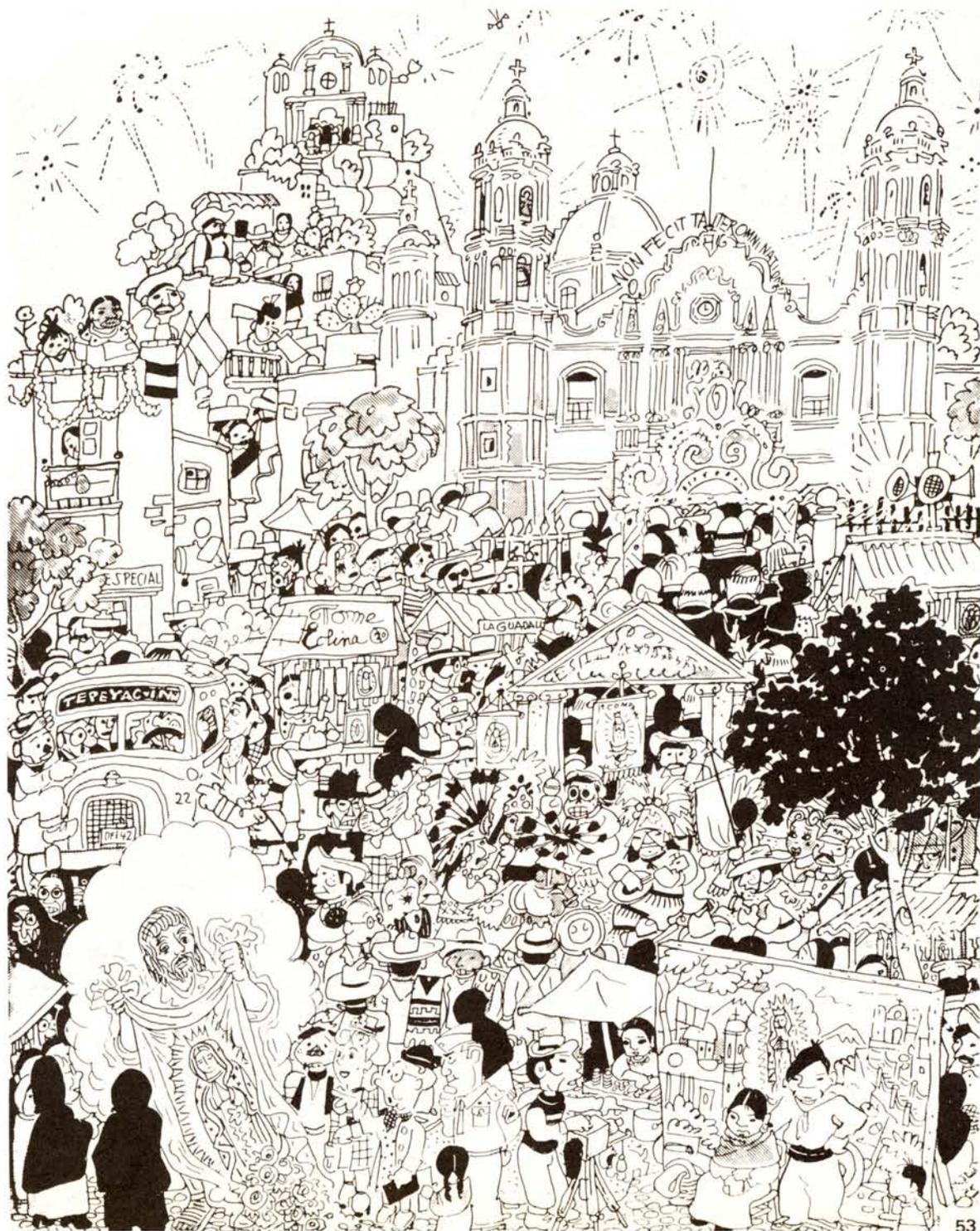
Su crítica política sólo se remite al ámbito internacional, en una concepción anticomunista que le valió el estigma de ser acusado como parte de los llamados "Siete de la Embajada", caricaturistas a los que, según Rius, la embajada norteamericana les pagaba por cada cartón. Fueron llamados así debido su participación en el libro colectivo 7 dibujantes con una idea.

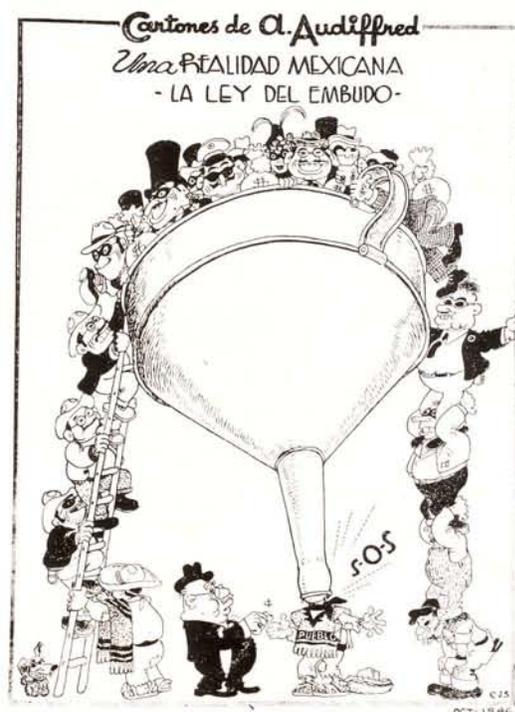


Sin embargo, Audiffred es uno de los grandes caricaturistas Mexicanos. Extrae de los estereotipos del lumpen un repertorio de símbolos nacionales, forja la estética del peladaje, destruye con trazos la invisibilidad social de sus personajes y produce por acumulación el gran mural (tierno y satírico) del costumbrismo urbano.

Audiffred murió en 1958, tras un largo trabajo que se traducía en un cartón diario para El Universal. Sus siluetas, como caricatura costumbrista, seguían impactando a pesar de la posición acrítica, que respondía, al igual que varias generaciones de periodistas y caricaturistas, a una etapa de autocensura y sumisión ante el poder.







MIGUEL COVARRUBIAS
"EL CHAMACO COVARRUBIAS"

Miguel Covarrubias nació en la ciudad de México en 1904 y murió en 1957. Dejó sus estudios en la Escuela Nacional Preparatoria para dedicarse al dibujo de caricaturas. Recorría los teatros y cafés nocturnos tomando apuntes para desarrollarlos y publicarlos en revistas y periódicos.



A los catorce años, Covarrubias publicó sus primeros dibujos a tinta, junto a una reseña de la primera exposición de Roberto Montenegro, en 1920. No obstante a su corta edad, participó en el Movimiento Pro-Arte Mexicano que organizaba Adolfo Best Maugard e ilustró con gouaches y acuarelas el manual de dibujo producido por la Secretaría de Educación Pública en 1923, para la enseñanza de esa materia en las escuelas primarias de la República.

En ese mismo año se fue a Nueva York; sus trabajo tuvo éxito y se convirtió en el caricaturista oficial de la revista Vanity Fair, en la cual colaboró hasta 1936; también trabajó para Fortune. La Enciclopedia Británica lo incluyó en su lista de "Maravillas del Lápiz".



Su labor como dibujante no se limitó al retrato. Desde 1924, se interesó en la vida de los negros del barrio de Harlem y los retrató en sus actividades cotidianas sobre todo, en los salones de baile, y contribuyó con sus Negro Drawings (1929) a la difusión y al éxito del jazz. Creó un estilo de dibujo sintético y con aportaciones del arte moderno (en particular del cubismo y del futurismo), que dejó una fuerte huella en lo que se llamó Art-decò o estilo 1925.

En 1932, ya casado con la bailarina estadounidense Rosa Rolando, viajó al sureste asiático (fue becado por la institución Guggenheim, viajó a Java, Bali, India, Vietman, África y Europa). Después de ese viaje, Covarrubias abandonó Nueva York y volvió a México.

En 1939 pintó dos grandes murales con el mapa económico de América que fueron destinados a la Feria Internacional de San Francisco, los cuales fueron reproducidos en el fotograbado a colores. Del mismo tipo, pero referente a México, realizó los dos tableros que se exhibían en el hotel del Prado de la capital de la República (1947) y el gran mural del Museo de Artes e Industrias Populares (1951).

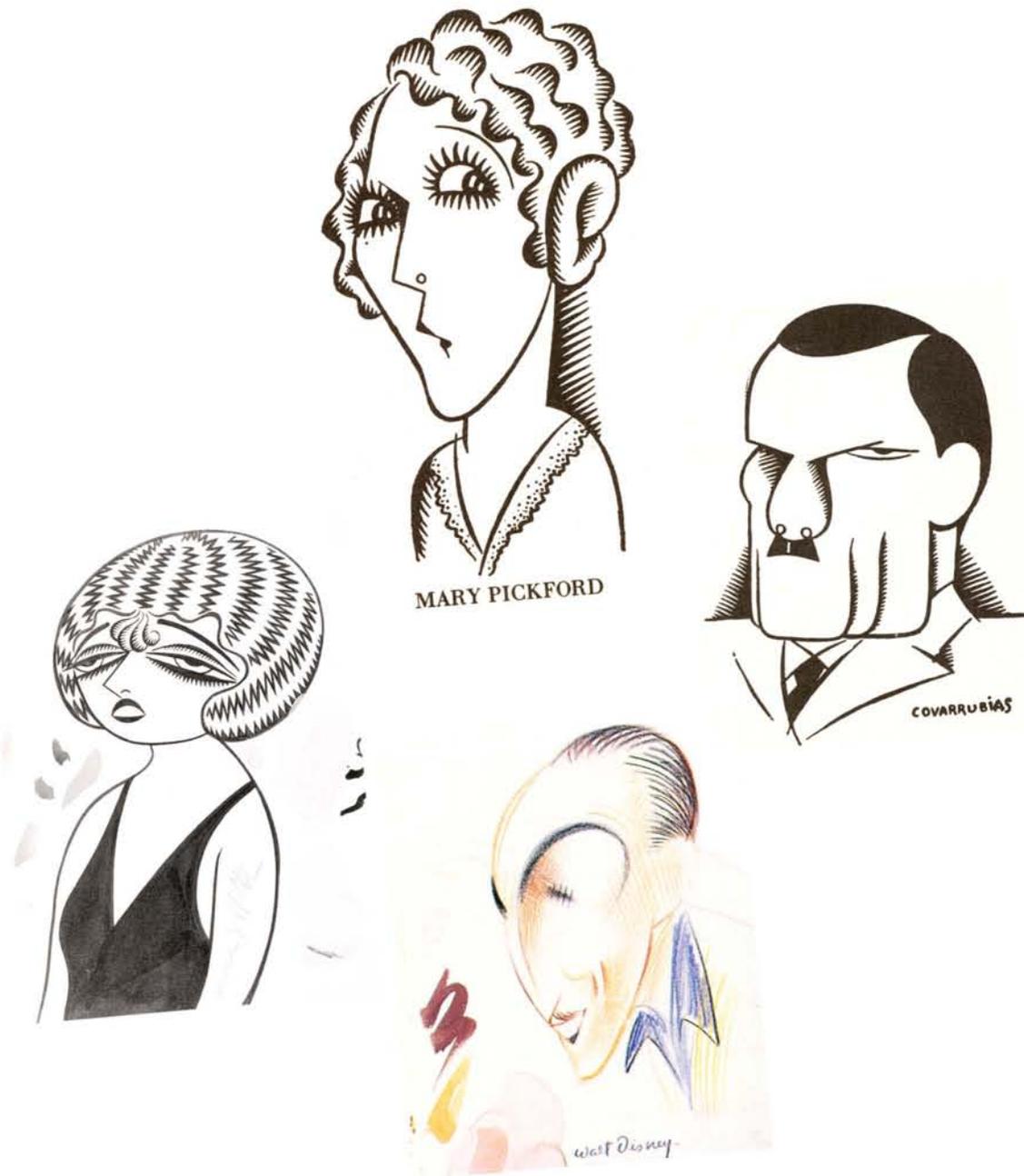
Enseñó etnografía en la escuela Nacional de Antropología y fue Director de la Escuela de Danza del Instituto Nacional de Bellas Artes. Es autor de "The Prince of Wales and Other Famous Americans" que realizó en la ciudad de Nueva York en 1935, "The Bali Island" realizada en 1937, "México South" en 1946, "The Eagle and the Serpent" en 1954, e "Indian Art of Mexico and Central America", en 1957 y todas realizadas en Nueva York: libros de caricaturas y dibujos algunos y de arte y etnografía otros. Ilustró, además, numerosas obras ajenas. Dejó a su muerte, acaecida el 4 de febrero de 1957, una rica colección arqueológica.

Covarrubias era una persona social, estudiosa y dedicada a su trabajo, por el cual se le reconoce. En su obra podemos notar que era una persona interesada en la historia de México. Dueño de un extraordinario sentido del humor, Miguel Covarrubias imprimió una crítica irónica sobre el burócrata mexicano que ha recibido "un hueso" a cambio de su filiación partidista. Con el manejo característico de su caricatura, Covarrubias hace alusión a este personaje del México de entonces, que recibía prebendas a cambio de su apoyo político, práctica muy usual del manejo del partido oficial de la época.

Ya en México se dedicó a la investigación antropológica en los estados del sur de la República, y apoyó la



danza mexicana. Publicó importantes libros sobre aspectos diversos del arte prehispánico y de la historia de México. Miguel "El Chamaco" Covarrubias pertenece a la generación de artistas nacionales del siglo XX, que se empezó a producir en México al finalizar la Revolución.





Prohibition Law, by Covarrubias.

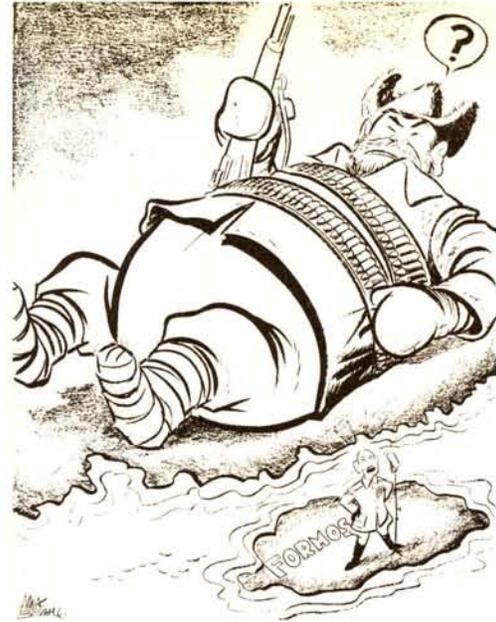
ANTONIO ARIAS BERNAL

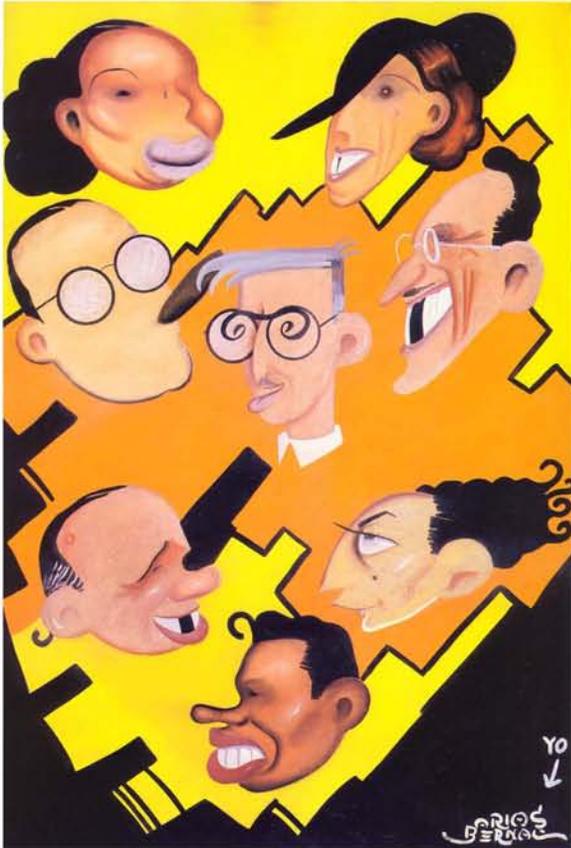
Antonio Arias Bernal Junto con Abel Quezada y Ernesto García Cabral, fue uno de los caricaturistas políticos más importantes de México durante la primera mitad del siglo XX. Nació en la ciudad de Aguascalientes el 10 de mayo de 1913 y murió el 30 de diciembre de 1960. En Aguascalientes realizó sus primeros estudios, trasladándose a la ciudad de México en 1932. Al año siguiente ingresó a la Academia de San Carlos, en donde destacó como uno de los alumnos más brillantes. Al tiempo que estudiaba, comenzó a trabajar haciendo caricaturas para diferentes revistas, como El Hogar, Vea, México al Día, Don Timorato y Todo.



Gracias a su trabajo, destacó rápidamente en el medio periodístico, lo que le valió ser llamado por Regino Hernández Llergo para colaborar en la revista Hoy. Sus cartones también se publicaron en el periódico Excélsior, así como en la cadena de diarios de provincia García Valseca. Fue miembro fundador de las revistas Mañana y Siempre. A lo anterior, habría que agregar la creación de varias revistas de humor y crítica, como Presente, Don Ferruco, El Serrote y El Futuro, entre otras.

A lo largo de su trayectoria impulsó un estilo original y nuevo, caracterizado por trazos sencillos llenos de ingenio e ironía. Durante el ascenso del fascismo realizó un sinnúmero de cartones antifascistas, es el representante más sobresaliente de esta tendencia, lo que le valió el mote de "el caricaturista de la segunda guerra mundial", y adquirió gran prestigio internacional. Sus cartones ilustraron las principales revistas de Estados Unidos, como Collier's Magazine, Life y The New York Times. Entre los reconocimientos que recibió por su trayectoria periodística destacan el premio "Mary Moors Cabot", otorgado por la Universidad de Columbia en 1959 por sus tiras cómicas "Las Bombas y el Sueño de Hitler" y "Don Timorato", así como el homenaje organizado por el gobernador Luis Ortega Douglas cuando Arias Bernal cumplió 25 años como caricaturista.







—¡Ahi la tienes! ¡Es la plaga de la "mosca" PRIeta!
—¡Ahi la tienes! ¡Es la plaga de la "mosca" PRIeta!

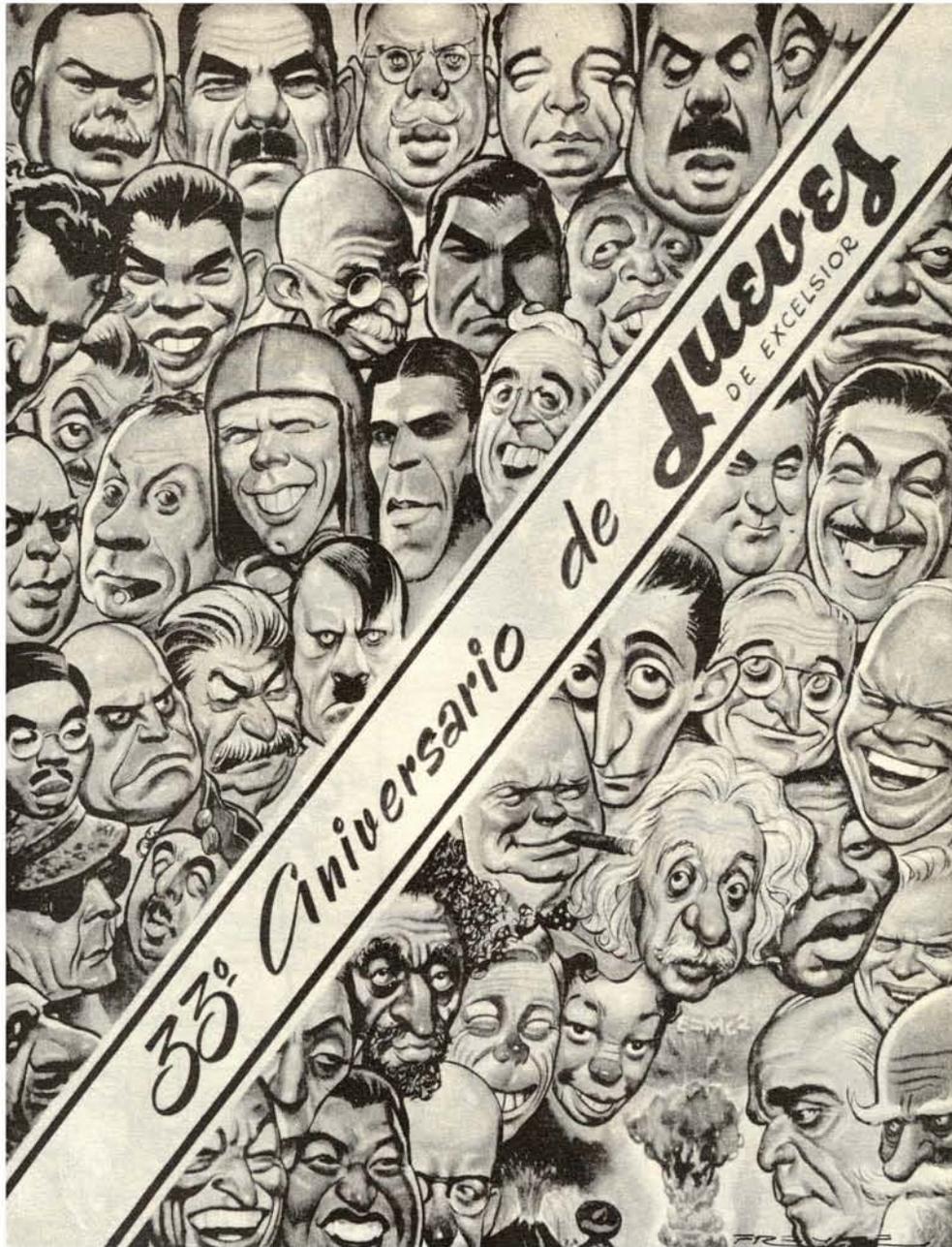
RAFAEL FREYRE FLORES

Rafael Freyre Flores nació en Veracruz, Ver., el 3 de noviembre de 1917. Desde los 13 años empezó a dibujar caricaturas en El Dictamen, de su ciudad natal. Un año después recibió un premio por sus dibujos, otorgado por la Sociedad Pro-Bellas Artes de Veracruz. Ha publicado en "México al Día", Don Timorato, Excelsior, Jueves de Excelsior, Ultimas Noticias, Revista de revistas y en Siempre! En 1943 publica sus Posadas de Excelsior, junto con Carlos Denegri, firmando ambos como Ric y Rac. En 1945 fue contratado por The National Editor Association, de los Estados Unidos. De 1953 a 1961 participó en las tres etapas del Duelo de dibujantes, programa del Canal 4 de televisión, alternando con Cabral, Guasp e Isaac. En 1958 recibió el premio «Mergenttaller», en Buenos Aires, otorgado por la Sociedad Interamericana de Prensa y compitiendo entre 200 caricaturistas de Latinoamérica.

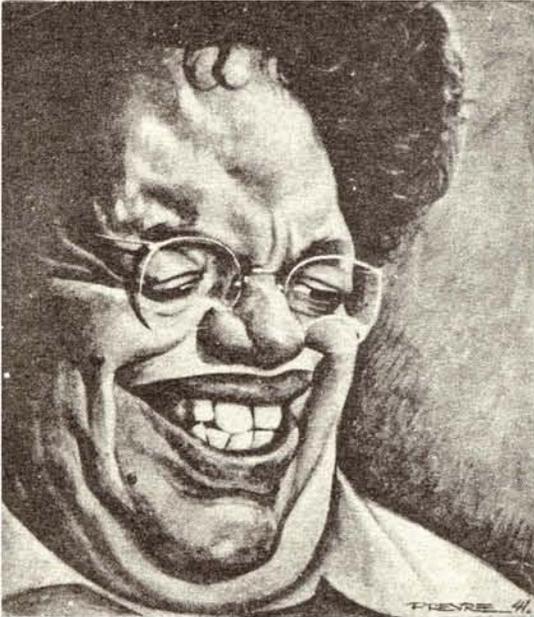


Sus dibujos se caracterizan por su autocaricatura representada por una ranita que surgió de la comparación que uno de sus tíos hacía con su persona y el anuncio de unos cigarrillos donde aparecía una ranita. En 1966 presentó en el Salón de la Plástica del INBA una exposición de sus caricaturas; en 1988 presentó en la UNAM la exposición Freyre y su obra: 1938-1988. Trabajó en el noticiero de televisión 24 horas. En 1979 obtuvo el Premio Nacional de Periodismo. Ha publicado los libros Siete dibujantes con una idea (1954); Caricaturas al aire (1938), Mira lo que me encontré (1957); Bufo Vulgaris (1963), y Algo de Freyre (1980).





El Idolo Ha Muerto



Lo mismo que Antes

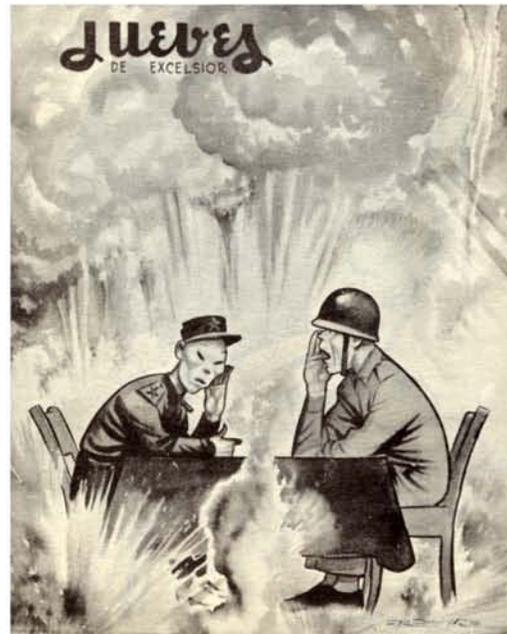




Congelaron las Rentas



...y ahora, Señor, congela nuestros alimentos...



CONCLUSIONES

Pese a la importancia del tema, somos conscientes que varias décadas atrás no se hubiese aceptado el tema como objeto de estudio ¿Es Arte el humor gráfico? Hace años se negaba porque sólo se admitían las llamadas Artes mayores, Arquitectura, Escultura y Pintura, así, por orden de tamaño y peso, eran relegadas a segundo plano como artes menores, industriales aplicadas o decorativas tales como la cerámica, esmalte, orfebrería, etc. El Arte es hoy mucho más, y acoge aspectos que antaño se excluyeron como pobres. Si se toma la palabra Arte en su etimología de algo bien hecho, con esmero y gracia, qué duda cabe que el humor tiene su lugar en él.

Como Fruto de este menosprecio y como se vio en la historia de la caricatura donde a la risa se le condena o se le evita, nadie tomó en consideración el tema hasta que Baudelaire, desde el punto de vista artístico, partiendo de la base de que nada que pueda hacer el hombre es frívolo y a los ojos del filósofo argumentó que algunas de estas obras contienen un elemento misterioso, duradero y eterno que despierta la atracción de los artistas siendo digno de consideración la introducción de este elemento hasta en obras destinadas a presentar al hombre su propia fealdad moral y física. Estos postulados hicieron que el panorama cambiase y que la caricatura entrase en escena y empezara a surgir en el último cuarto del siglo XIX.

El interés de la caricatura radica, no sólo en la calidad de las obras, quienes están determinadas por las corrientes estilísticas del momento, sino también por la enorme cantidad de información que estas sencillas obras pueden proporcionarnos pudiendo asistir y revivir todos los acontecimientos, desde los más triviales a los más importantes y además podemos hacernos una idea más o menos clara de la forma de pensar de aquellos individuos en otras épocas. Lo que no se puede olvidar es que la historia es mucho más que la simple reconstrucción de episodios puntuales y que además de estos existen otros fenómenos o creaciones relativos a procesos de la realidad imaginada y a formas de representación de la realidad, cuyo desentrañamiento sólo puede hacerse con el apoyo de fuentes no siempre tradicionales, siendo la caricatura una de ellas. Claro está, a condición de proceder con un enfoque contextualizador, vinculante y relacional que permita ver su articulación con la red de elementos significantes del momento histórico para tener un panorama más amplio de una determinada época.

La caricatura se produce necesariamente en un contexto particular, en el cual intervienen no solamente los elementos lingüísticos, sino también las circunstancias de su producción: interlocutores, tiempo y lugar, y las relaciones existentes entre estos elementos extra lingüísticos.

En México la caricatura ha desempeñado un papel importante a lo largo de la historia del país, debido a que es una manera de evidenciar los errores que cometen los gobernantes y sus excesos, y los únicos que se animaban a mostrarlo eran los caricaturistas.

La caricatura como medio de expresión que va de la política, social hasta la caricatura festiva o fantástica, es un arte auténtico, popular, de interés histórico y artístico. Antes que la crónica, el cuento y la novela, la caricatura describe sucintamente las posibilidades artísticas del panorama y cumple para sus espectadores varias funciones:

- Crea un espacio de comprensión de la sociedad y sus gobiernos, divertido y útil para alfabetizados y analfabetos.
- Pone al día la impresión de la gente sobre lo que afecta a sus vidas.
- Es método de educación artística a bajo costo.
- Cristaliza oposiciones y descontentos, con sus mecanismos casi siempre al margen de partidos y de organizaciones.

Por todo ello el humor gráfico nos proporciona información en tres aspectos importantes: el cultural, el estilístico y el sociopolítico.

Finalmente podemos decir que aunque en la actualidad exista el debate entre si es arte o no, al final eso pasa a un segundo plano, pues la caricatura cumplió varias funciones importantes en la historia y aún las sigue cumpliendo, actualmente con caricaturistas muy talentosos.

BIBLIOGRAFÍA

ACEVEDO, Esther, **La caricatura política en México en el siglo XIX**, Ed. CONACULTA, México, 2000, 32 p.: il.

BAUDELAIRE, Charles, **Lo cómico y la caricatura**, Visor, Madrid, 1988, 137 p.

BARAJAS, Rafael; Del Conde, Teresa; Monsiváis, Carlos, **Aire de familia. Colección de Carlos Monsiváis**, INBA, México, 1995, 100 p.: il.

BOWERS, John, **Intoduction to two – dimensional design: understanding form and function**, Ed. J. Wiley, New York, 1998, 123 p.: il.

BOZAL FERNÁNDEZ, Valeriano, **El siglo de los caricaturistas**, Grupo 16 Madrid, 1989, 162 p.: il.

CARRASCO, Puente Rafael, **La Caricatura en México**, Imprenta Universitaria, México, 1953, 323 p.: il.

COMES, Prudenci, **Guía para la redacción y presentación de trabajos científicos, informes técnicos y tesinas**, Ed. Oikos-Tau, Barcelona, 1971, 269 p.: il.

Curso de Diseño Gráfico, Vol. III, Educar Cultural Recreativa S.A., Colombia, 1992, 208 p.: il.

El dibujo Humorístico, L.E.D.A. 3ª. Edición, Barcelona, 1963. 96 p.: il.

ESCALANTE GONZALBO, Pablo, et al., **Nueva Historia Mínima de México**, El Colegio de México, 2004, 317 p.

FREYRE, Rafael, **Mira lo que me encontré**, México, 1958, 198 p.: il.

GARCÍA CABRAL Jr. Ernesto, **Las décadas del Chango García Cabral**, Ed. Domés, México, 1979, 308 p.: il.

GARCÍA, Elvira, **La caricatura en seis trazos**, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, Coordinación de Extensión, México, 1983, 144 p.

GRANDVILLE, **Otro mundo**, Imprenta Juvenil, S.A., Barcelona, 1987, 300 p.: il.

MULLER-BROCKMANN, Josef, **Historia de la comunicación visual**, G. Gili, México, 1998, 174 p.: il.

PRUNEDA, Salvador, **La caricatura como arma política**, Talleres gráficos de la nación, México, 1958, 455 p.

RIUS, **Un siglo de Caricatura en México**, Ed. Grijalbo, México, 1984, 168 p.: il.

SATUE, Enric, **El diseño gráfico: Desde los orígenes hasta nuestros días**, Alianza, Madrid, 1988, 500 p.

VILCHIS, Luz del Carmen, **Diseño. Universo de Conocimiento. Investigación de Proyectos en la Comunicación Gráfica**, Centro Juan Acha A.C., 2ª edición, México, 2002, 164 p.

ZUNO, José Guadalupe, **Historia de la Caricatura en México**, Universidad de Guadalajara, México, 1961, 124 p.: il.

INTERNET

<http://sincronia.cucsh.udg.mx/caricatur.htm>

http://ventanaabierta.blogspot.com/list/historia/xicongrh_doc.html

<http://clio.rediris.es/arte/caricaturas/caricatura.htm>

<http://www.saladeprensa.org/art250.htm>

ÍNDICE DE IMÁGENES

- 1 Pintura egipcia satírica: Gato haciendo una ofrenda a una rata. XX Dinastía. Museo Egipcio de Turín.
- 2 Caricatura de la fuga de Eneas con Aquiles y Ascanio. Siglo IV a.c. Museo de Atenas.
- 3 Esopo y la zorra. Kiliz ático del siglo V a.c. Museo del Vaticano.
- 4 Caricatura en bronce de Caracalla. Siglo III d.c. Museo de Avignon.
- 5 Asno crucificado. Graffiti en las murallas de El Palatino. Siglo II d.c.
- 6 Monje con cabeza de zorro. Escultura de la catedral de Nantiwch. Siglo XII.
- 7 Leonardo da Vinci, Caricatura de mujer, Siglo XVI.
- 8 Callot, El enemigo del pueblo, 1646.
- 9 Bernini, El cardenal Virgilio Orsini, ca. 1640.
- 10 Cruikshank, Liquidación de las apuestas en el derby, ca. 1750.
- 11 Gavarni, En la ópera, ca. 1815.
- 12 Monier, Monumento a Prudhomme, mediados siglo XIX.
- 13 Gillary, La asamblea nacional petrificada, 1792.
- 14 Cilla, Un cesante, Finales siglo XIX.
- 15 Apeles Mestres, Relevó de la guardia, Finales siglo XIX.

16 Tiranía. Primera caricatura que apareció en la prensa mexicana, en 1826, en "Iris". Trabajo de un caricaturista anónimo.

17 Caricatura de José Guadalupe Posada, La Calavera del quijote, s/f.

ERNESTO GARCÍA CABRAL

BARAJAS, Rafael, *Aire de familia*, pp. 58-59.

CARRASCO, Puente Rafael, *La Caricatura en México*, pp. 151, 153, 155.

GARCÍA CABRAL Jr. Ernesto, *Las décadas del Chango García Cabral*, p. 199, 201, 221, 222, 226, 242, 244, 247.

ANDRÉS AUDIFFRED

BARAJAS, Rafael, *Aire de familia*, pp. 10, 35, 60, 61, 80.

CARRASCO, Puente Rafael, *La Caricatura en México*, pp. 185, 187, 189.

RIUS, *Un siglo de Caricatura en México*, pp. 53, 93.

MIGUEL COVARRUBIAS

BARAJAS, Rafael, *Aire de familia*, pp. 16, 36, 55, 56, 78.

CARRASCO, Puente Rafael, *La Caricatura en México*, pp. 213, 215, 217.

RIUS, *Un siglo de Caricatura en México*, p. 69.

ANTONIO ARIAS BERNAL

BARAJAS, Rafael, *Aire de familia*, pp. 62, 79.

CARRASCO, Puente Rafael, *La Caricatura en México*, pp. 233, 235, 237.

RIUS, *Un siglo de Caricatura en México*, pp. 59, 61, 73.

RAFAEL FREYRE FLORES

BARAJAS, Rafael, *Aire de familia*, p. 62.

CARRASCO, Puente Rafael, *La Caricatura en México*, pp. 247, 249.

FREYRE, Rafael, *Mira lo que me encontré*, pp. 17, 56, 80, 81, 83, 89, 123, 137, 138, 166.