



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
Programa de Posgrado en Ciencias Políticas y Sociales  
Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

**HERMES Y LA CARICATURA POLÍTICA,  
UNA APROXIMACIÓN DESDE LA HERMENÉUTICA**  
AMLO y Donald Trump en *El Universal*, *La Jornada* y  
*Reforma* (2018 - 2021)

**TESIS**

Que para optar por el grado de:  
Maestra en Estudios Políticos y Sociales

Presenta:  
Ameyalli Monserrat Valentín Sosa

Tutor Principal:  
Dr. Fernando Ayala Blanco  
Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

Ciudad Universitaria, Ciudad de México; Mayo 2023



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**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.

## ÍNDICE

<b>AGRADECIMIENTOS</b> .....	5
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	8
<b>CAPÍTULO I: HERMES Y LOS MONITOS. REFLEXIONES SOBRE HERMENÉUTICA, IMÁGENES, CARICATURA Y PODER</b> .....	12
<b>Reflexiones sobre la imagen y el poder desde una mirada hermenéutica</b> .....	12
El Dios que mira y traduce: Observaciones generales sobre las imágenes y la hermenéutica .....	12
Hermes, el mediador: Aproximaciones conceptuales al poder y sus relaciones con las imágenes.....	18
Entre Dioses y los hombres: Aproximación a la relación entre imágenes, política y arte .....	21
<b>¿Hermes y los <i>monitos</i>? Reflexiones sobre el origen de la caricatura política</b> .....	26
Origen de la caricatura .....	26
De la caricatura a la caricatura política .....	30
Breve origen de la caricatura política en México .....	33
Después de La Orquesta: Finales del siglo XIX y la caricatura política del siglo XX .....	38
Caricatura política del siglo XXI: Nuevos espacios, vacíos y usos de otras imágenes cómicas.....	50
<b>Conceptualización y características de la caricatura política</b> .....	53
¿Hoy Hermes debe leer <i>monitos</i> ? Del porqué de la caricatura política .....	53
A todo esto, ¿qué son los <i>monitos</i> ? Características y definición de la caricatura política.....	61
<b>CAPÍTULO II: LEYENDO <i>MONITOS</i>. METODOLOGÍA EN TRES NIVELES PARA LA LECTURA DE CARICATURAS POLÍTICAS</b> .....	68
<b>Problematización con los enfoques tradicionales</b> .....	68
La caricatura política más allá del género de opinión .....	68
No son sólo monitos: cinco dimensiones de la caricatura política .....	72
Dimensión estética .....	73
Dimensión comunicativa.....	75
Dimensión política .....	76
Dimensión emotiva .....	78
Dimensión crítica- ética.....	83
Del porqué de una hermenéutica sobre la caricatura política.....	85
<b>Hermes ve, significa y narra: Tres niveles de significación aplicados a la caricatura política</b> . 87	
Hermes y lo que ve: dimensión formal en la caricatura política.....	87
Forma .....	92
Color.....	93
Tono .....	95
Cualidades materiales.....	96

Texto .....	97
Composición.....	98
Expresión.....	99
Estilo .....	102
Hermes y lo que devela: Dimensión simbólica de la caricatura política .....	104
Hermes y sus relatos: Dimensión narrativa de la caricatura política .....	110
Análisis estructural.....	112
Análisis histórico- cultural .....	114
Análisis de las funciones sociales del mito .....	115
Análisis de las interpretaciones .....	117
<b>CAPÍTULO III. HERMES SE BURLA: LAS REPRESENTACIONES DE ANDRÉS MANUEL LÓPEZ OBRADOR Y DONALD J. TRUMP EN LA PRENSA MEXICANA ....</b>	<b>120</b>
<b>Reflexiones generales sobre los populismos .....</b>	<b>120</b>
Origen de la discusión y evolución histórica de los populismos .....	120
Del porqué de los populismos y las caricaturas.....	130
AMLO Y Donald Trump: dos populismos, una misma región .....	132
<b>El gansito y el muro: representaciones de AMLO y Donald Trump en la caricatura política mexicana.....</b>	<b>137</b>
<i>Monitos del me canso ganso: Representaciones de AMLO .....</i>	<i>137</i>
<i>Monitos del Make America Great Again: Representaciones de Donald Trump .....</i>	<i>153</i>
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>160</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>162</b>
<b>Imágenes y gráficos .....</b>	<b>162</b>
<b>REFERENCIAS .....</b>	<b>164</b>
<b>Bibliográficas .....</b>	<b>164</b>
<b>Electrónicas.....</b>	<b>167</b>
<b>Hemerográficas .....</b>	<b>174</b>
<b>Otras.....</b>	<b>175</b>

Esta investigación es resultado de los apoyos a otorgados por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) en su programa de becas en coordinación con el Posgrado en Ciencias Políticas y Sociales impartido por la Universidad Nacional Autónoma de México.

*Qu'il craigne ma fureur ! De l'encre la plus noire  
Je lui veux engraver les faits de son histoire  
D'un long trait sur le front, puis aille où it pourra  
Toujours entre les yeux ce trait lui demeurera.*  
- Ronsard (1524- 1585)

*La caricatura primero hizo reír,  
después hizo ver y ahora hace pensar.*  
- Robert de la Sizeranne (1866- 1932)

*El triunfo sobre lo bello es realizado por el humor,  
por la alegría que se siente en el mal ajeno, en cada privación conseguida.  
Es un reírse del hecho de que no hay nada de qué reírse.  
La risa se convierte en un instrumento de engaño a la felicidad.*  
-Adorno (1903- 1969)

## AGRADECIMIENTOS

Al Gran Arquitecto porque sin él, Nada.

A la Universidad Nacional Autónoma y a la Facultad de Ciencias Políticas, porque en sus aulas me he formado y he encontrado mi lugar para pensar y creer que otros mundos siempre son posibles. Como heteropías en ellas se sueñan, se piensan y a veces se materializan utopías.

A mi padre, a quien le regalo una de las máximas arendtianas: *la política se trata del estar juntos y los unos con los otros de los diversos*, porque es en la diferencia donde la libertad y la palabra aparecen. No se puede ni se debe olvidar que es la diferencia lo que constituye a la política.

A mi madre, pues de ella siempre aprenderé la importancia de la esperanza y de la caridad. En mi camino personal y profesional siempre recuerdo buscar bondad, alegría y paz, ¿de qué sirve reflexionar lo político y lo público sin aspirar a lo justo y a ser fraterno con lxs otrxs?

A mi hermana, quien siempre hace más cálida mi vida. Ella es mi fuente de confianza y fortaleza para enfrentarme a los monstruos cuando no puedo hacerlo sola. Puede no ser la mejor hermana de todo el mundo pero es la mejor de todo mi mundo, y es a quien en mis vidas restantes no dudaría en pedir como mi compañera de aventuras.

A Óscar, quien desde el inicio comenzó este viaje conmigo y aún hoy me sigue acompañando en la escritura de la última página. En cada paso que doy contigo a mi lado, nunca me han faltado las risas, el apoyo y el amor. No sé qué nos depare la vida, pero hoy y ahora te quiero y espero que el *bendito azar me permita seguir encontrándote*.

A mi tutor, el Dr. Fernando Ayala Blanco, quien no sólo enriqueció el trabajo en forma y contenido, siendo él mismo pionero en los estudios de la caricatura política desde la mirada del poder, sino que a lo largo de la investigación siempre me recordó la importancia del disfrute y el asombro en los procesos de investigación. Trabajando de manera conjunta en este par de años me ha enseñado que el trabajo académico no es de ninguna manera sinónimo de un camino tortuoso, sino que siempre se enriquece desde el respeto, el apoyo mutuo y el trabajo cotidiano.

A mis lectores el Dr. Julio Amador Bech y el Dr. Enrique Díaz Álvarez, quienes apoyaron de principio a fin todo el proceso, porque aportaron tiempo, ideas y correcciones en cada uno de los espacios de discusión y construcción de esta investigación. Este trabajo de ninguna manera hubiera sido posible sin la metodología propuesta y trabajada por el Dr. Amador Bech o sin las observaciones críticas del Dr. Díaz Álvarez cuyos trabajos sobre la reivindicación ético-política de la narración y de las emociones permearon en gran medida la investigación.

A la Dra. Rosa María Lince, cuyos trabajos sobre hermenéutica han abierto las puertas para investigaciones sobre el poder y sus símbolos desde los caminos de la interpretación. Sus observaciones sobre la risa fueron un punto de partida importante para profundizar y cobrar consciencia sobre la importancia de lo cómico como punto de resistencia y confrontación a los poderosos.

A mis colegas del Seminario, quienes en cada sesión de trabajo enriquecieron no sólo el proyecto sino mi misma estancia el Posgrado. En ellxs encontré extraordinarias personas y grandes amigxs de quienes aprendí la importancia de mirar otros mundos a partir del cine o del dibujo, de las emociones como el miedo, y de la importancia de nombrar las violencias ocultas por la historia para reivindicar las diferencias y la dignidad humana. Yiri, Jaqui, Juan, Diego les quiero y les querré mucho. Emmanuel, Ale, Augusto, gracias por su apoyo, por sus preguntas y paciencia para escuchar cada semestre las discusiones sobre mis dibujos.

A Nat, para quien no tengo palabras que alcancen a describir lo agradecida que estoy por coincidir con ella, y porque sin tantas noches en vela compartidas este trabajo no hubiera llegado a su fin. ¿Qué tienen en común Polonia y Oaxaca? La verdad es que no tengo mucha idea de ello pero lo que sí sé es que es en el arte donde se reconocen verdades más allá de lo inmediato, que es en las *praxis* artísticas donde se pueden cuestionar los grandes temas de la vida como la risa, el cariño y la amistad.

A mis compañeros de hogar. Alejandro, Miguel y Teté siempre los quiero mucho porque es con ustedes entre risas y berrinches que mi vida en la Ciudad siempre es más cálida. Después de esos días cansados, o cuando la vida duele, siempre es bueno volver a casa con ustedes. A Auditore, porque en estos años siempre encuentro en su amistad otros mundos mágicos, y *aunque sabemos que no somos elegidos no esperamos una profecía para ser especiales, nosotros hemos decidido ser nuestros propios elegidos.*



A cada unx de ustedes, infinitas gracias.

## INTRODUCCIÓN

Siempre es difícil escribir desde el Yo y hablar de un trabajo propio, ¿qué se puede decir aparte de lo que ya se ha escrito? Sin embargo, en un esfuerzo es necesario recordar lo siguiente: el ejercicio de introducir un texto siempre va más allá de una percepción personal, y por ende subjetiva, de un trabajo. Una introducción es un ejercicio que permite hilar las ideas escritas de quien escribe y de quien se acerca por primera vez al texto, de alguna manera es un puente entre el posicionamiento subjetivo de quien escribe y sus intentos de plasmar de la manera más objetiva posible sus ideas sobre un asunto (o varios).

Sin otro preámbulo: en un trabajo de investigación sobre caricatura en un país caótico y violento como el mexicano, donde las vidas humanas se pasan de lado y se convierten en cifras frías, en principio surgen algunas preguntas: ¿cómo definen y entienden los caricaturistas a México?, ¿en el que es, o en el que se desea mejor?, ¿cómo se interpretan y qué representan las caricaturas políticas a 200 años de existencia en un país como el nuestro?

En este sentido se puede formular una pregunta más: ¿qué pasa cuando se piensa a la caricatura política?, ¿se piensa en ella como una imagen meramente cómica, como un género meramente periodístico o como un punto de encuentro donde es posible dialogar con el poder? Una posible respuesta quizá tendría que ver con el reconocimiento de las *praxis* artísticas como una ventana de posibilidades para observar y reconocer las verdades más allá de lo inmediato, pues es el arte el vehículo idóneo para materializar cuestionamientos que no pueden ser explicados de otra manera.

Después de estas reflexiones, siendo cada una futura línea de investigación, es válido comenzar con la siguiente cuestión: ¿qué es (y qué no es) este trabajo? La respuesta aunque intente ser simple no lo es. Iniciemos con los noes: la siguiente investigación no es una tesis sobre la historia de la caricatura mexicana, tampoco es una tesis sobre hermenéutica ni mucho menos un estudio comparado entre dos fenómenos populistas. Continuemos con el sí: esta investigación pretende ser una propuesta metodológica, basada en herramientas del método hermenéutico y recuperando elementos de la iconografía y la iconología, para la conceptualización y la interpretación de las caricaturas políticas.

Una observación que se desprende de lo anterior: ¿por qué un trabajo de caricatura política desde la hermenéutica? De entrada porque reconocer las posibilidades del método hermenéutico permite posicionarse desde un marco crítico distinto a los métodos analíticos que pretenden ser meramente objetivos, racionales y totalmente universales, aquellos que desconocen la influencia de la mirada al momento de percibir los fenómenos.

La hermenéutica, como marco de análisis, permite explorar otros modos de conocer y de percibir lo social, como aquello relacionado con las emociones, los símbolos, los mitos y el arte. Otra razón: la figura de Hermes sirve como metáfora para reconocer el problema que implica la interpretación, el dios de los pies alados tiende vasos comunicantes entre diversas esferas que involucran al espíritu humano.

Sobre lo anterior una última justificación: existen pocas metodologías que reconozcan la relevancia actual del cartón político y que lo reconozcan más allá de su uso histórico y periodístico. Un ejercicio exploratorio desde la hermenéutica permite reconocer a la caricatura política desde distintos niveles de interpretación, teniendo en cuenta que ninguno es que es más válido que otro, sino que son sus dimensiones interseccionadas las que se articulan para constituir la potencia del cartón político como género de representación con capacidad de dialogar con el poder. La caricatura política como forma de expresión artística se determina a partir de distintas funciones y niveles sobre lo público y lo político.

Vayamos a la cuestión de las formas: la investigación se presenta en tres grandes apartados. El capítulo uno propone un desarrollo teórico conceptual sobre la hermenéutica, su relación con la caricatura política y un pequeño desarrollo histórico de este género. El primer capítulo marca un conjunto de reflexiones sobre el tema de la interpretación, el poder y el arte, las cuales pretenden ser útiles para reconocer sus vasos comunicantes. En un segundo momento se trazan algunas reflexiones sobre la transición entre la caricatura a la caricatura política, y su desarrollo en México, a la par del reconocimiento de algunos vacíos, como el de la participación de las mujeres, en este campo de la gráfica.

El capítulo dos propone un marco de análisis para la interpretación de las caricaturas políticas, se plantean cinco dimensiones para explicar la naturaleza de la caricatura política y tres niveles de interpretación. Lo anterior retoma elementos de la metodología para la interpretación de las obras de arte visuales propuesta por el Dr. Julio Amador Bech.

El tercer capítulo recopila un conjunto de caricaturas políticas sobre dos personajes con características en común, pone en marcha el modelo de análisis propuesto a partir de un par de actores políticos definidos como populistas: Andrés Manuel López Obrador y Donald J. Trump. El apartado no pretende ser un desarrollo extensivo sobre el tema del populismo sino reconocer este fenómeno como pretexto, aunque bien podría tomarse otros actores, tiempos, problemáticas, espacios, procesos o problemas de la teoría política, para proponer un acercamiento a las representaciones de este género. Las caricaturas seleccionadas, todas entre 2018 y 2021 siendo el lapso compartido entre ambos presidente, pertenecen a tres de los periódicos con mayor tiraje nacional: *El Universal*, *La Jornada* y *Reforma*.

Reconocer la importancia de este marco de análisis subraya la potencia narrativa de la caricatura política, posibilita verla como un tipo de relato visual sobre los asuntos de lo público. Justo por lo anterior es indispensable nombrar la potencia crítica de la caricatura política pero siempre tomando precauciones para reconocer lo que se le puede pedir o no a este tipo de imágenes. Como un espacio de resistencia la caricatura política recuerda la enorme capacidad que tienen las pequeñas prácticas estéticas para expresar y conmover, para contar historias y mover afectos en quien las ve.

Finalmente pienso en un primer aforismo que define la presente investigación, así como al cartón político mismo: la caricatura política es como una hoja en blanco con una capacidad infinita de enunciar, de mostrar, de retratar, de criticar... pero cuando esta llega a cortar de una manera tan fina se sabe que la herida no es mortal, y que casi nunca no hay riesgo de morir desangrado; pero esa herida, muchas veces imperceptible, se vuelve incómoda, constante, molesta, fastidiosa, inaguantable.



*Crying moon Hermes Atlas Ares cannon*

Thomas Nast

1877

## **CAPÍTULO I: HERMES Y LOS MONITOS. REFLEXIONES SOBRE HERMENÉUTICA, IMÁGENES, CARICATURA Y PODER**

*El hombre es el único ser que se interesa por las imágenes en sí mismas.  
Los animales se interesan, pero sólo cuando éstas los engañan [...].  
Cuando el animal se da cuenta de que se trata de una imagen,  
se desinteresa por completo [...]. El hombre es el animal que va al cine.*  
Giorgio Agamben (1942- )

*De la fecunda unión del tipo grotesco y del tipo sublime,  
nace el genio moderno, tan complejo, tan variado en sus formas,  
tan inagotable en sus creaciones.*  
Víctor Hugo (1802- 1885)

### **Reflexiones sobre la imagen y el poder desde una mirada hermenéutica**

#### **El Dios que mira y traduce:**

#### **Observaciones generales sobre las imágenes y la hermenéutica**

El ser humano requiere del lenguaje como una facultad mediadora entre él y la realidad concreta que lo rodea. Tomando como cierta dicha afirmación, el mundo cobra sentido a partir de las representaciones que el ser humano crea y recrea. En términos de Ernst Cassirer es obligatorio recordar que el ser humano es un *homo symbolicus*, un *homo* que explica sus espacios, tiempos y tejidos con los otros a partir de dichas construcciones simbólicas las cuales ordenan y dan sentido a su mundo.

Dando por sentado lo anterior se vuelve pertinente entender al lenguaje como una facultad activa y por consecuente creativa, capacidad creadora que se concreta en manifestaciones sensibles las cuales no son estáticas sino que se ajustan y mutan en tiempos y en espacios. En este marco explicativo estas concreciones sensibles ya no cobran sentido como representaciones neutrales puesto que se convierten en articulaciones de signos y símbolos, artificialmente construidas que se producen y observan en marcos específicos.

El desplazamiento anterior obliga a mover de lugar las conceptualizaciones sobre las representaciones de este *homo symbolicus* y, de manera no menos importante, a reinterpretar

el mismo hecho del mirarlas. De esta manera, el tema de la mirada ya no se explica solamente desde relaciones meramente neurobiológicas sino como un proceso artificial y culturalmente condicionado.

En otras palabras, la visión humana no es un simple reflejo neurológico de una cadena causal que empieza con un haz de luz sobre el ojo y termina en el córtex; aunque esta cadena sea una condición necesaria para la visión, la visión misma es una práctica humana: vemos nosotros, no nuestros ojos, ni la porción visual del córtex, ni siquiera nuestro sistema neurológico completo; vemos nosotros, como seres humanos, como agentes cultural e históricamente desarrollados y diferenciados. La visión humana es algo construido, es el producto de nuestro propio hacer; es un artefacto histórico y cultural, creado y transformado por nuestros propios modos de representación<sup>1</sup>.

En este mismo sentido el tema de la mirada se liga casi inmediatamente a una pregunta que, más allá de la obviedad, se vuelve un primer eje en esta discusión: ¿qué es lo que vemos? Porque si lo que se ve significa necesariamente mirar algo, entonces este movimiento parte de una intencionalidad: se desea ver algo. Al mirar algo cargamos deliberadamente la mirada en un objeto que se vuelve el lugar depositario de este proceso sensorial y cultural.

Hans Belting menciona:

Nuestra percepción está sujeta al cambio cultural, a pesar de que, desde los tiempos más remotos imaginables nuestros órganos sensoriales no se han transformado. A este hecho, contribuye de manera determinante la historia medial de las imágenes<sup>2</sup>.

Desde esta conceptualización la experiencia visual se compone de tres dimensiones: lo propiamente visual, la mirada y la de la imagen<sup>3</sup>. El nivel visual corresponde al acto perceptivo en sí, el proceso de ver propiamente el objeto; el nivel de la mirada “sobredetermina esa intencionalidad cargándola de modalizaciones subjetivas: las del deseo y el afecto (...), pero también las del hábito y el comportamiento institucionalizado”<sup>4</sup>;

---

<sup>1</sup> César González Ochoa, *Imagen y sentido. Elementos para una semiótica de los mensajes visuales*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM, 1986, p. 8.

<sup>2</sup> Hans Belting, *Antropología de la imagen*, Argentina, Katz editores, 2007, p. 28.

<sup>3</sup> Abril Gonzalo, *Análisis crítico de textos visuales. Mirar lo que nos mira*, Madrid, Editorial Síntesis, 2007.

<sup>4</sup> *Ibidem.*, p. 35.

mientras que la imagen lleva a la representación tal cual, el objeto que se construye a partir de las dimensiones anteriores.

En este marco explicativo la imagen cobra relevancia por lo que es obligatorio partir de un marco de referencia común, ante su naturaleza evanescente los ejercicios para definirla generalmente tienden a ser imprecisos. Si bien entre las distintas reflexiones teóricas sobre la cuestión existen disparidades hay ciertos elementos que permiten concretar, de manera más o menos exitosa, dichos acercamientos.

Partiendo de la etimología latina imagen se traduce como representación del aspecto de algo o de alguien, de alguna manera podemos decir que la imagen trae aquello que está ausente y lo (re)crea, lo hace aparecer. Esta primera aclaración se complementa con la siguiente idea: la imagen es la primera forma de pensamiento.

La imagen sirve como la estructura explicativa elemental de la realidad, es la base de toda forma de pensamiento y, por ello, de toda forma de comunicación. Es la unidad simbólica originaria de interpretación de la realidad, el núcleo de todo pensamiento simbólico<sup>5</sup>.

En la misma exploración etimológica en un acercamiento más detallado, la raíz derivada del latín *imagine*, acusativo de *imago* (raíz *imagin-*), significa retrato, efigie, visión, idea, pensamiento. En una primera cuestión podemos definir a la imagen como “un conjunto de formas y figuras cuyos elementos dotan de unidad y significación a la representación”<sup>6</sup>.

John Berger refiere:

Una imagen es una visión que ha sido recreada o reproducida. Es una apariencia, o conjunto de apariencias, que ha sido separada del lugar y el instante en que apareció por primera vez y preservada por unos momentos o unos siglos. Toda imagen encarna un modo de ver<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> Julio Amador Bech, *El significado de la obra de arte. Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*, México, UNAM, 2017, p. 109-110.

<sup>6</sup> Fernando Ayala Blanco; Rosa Lince Campillo, *Las imágenes como textos. Estudio político y sociocultural*, México, UNAM, 2019, p. 11.

<sup>7</sup> John Berger, *Modos de ver*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2005, PP. 15-16.



En estos aterrizajes parece pertinente regresar un poco y remarcar lo siguiente: ninguna imagen se encuentra aislada: estas se producen, están insertas y se interpretan en entramados simbólicos mucho más grandes en donde se les da sentido. La imagen “se manifiesta como resultado de una simbolización personal o colectiva, todo lo que pasa por la mirada o frente al ojo interior puede entenderse así como una imagen, o transformarse en una imagen”<sup>8</sup>.

Aquí es donde el problema se reconoce complejo pues al intentar asir a las imágenes se reconocen distintos niveles en su problematización, los cuales inician en los cuestionamientos sobre su construcción, continúan por el tema de la interpretación y los afectos<sup>9</sup> que surgen en quienes las observan; y porque no mencionarlo, también sobre lo que ellas mismas enuncian y representan. Un enunciado válido sería el siguiente: “queremos saber qué significan las imágenes y qué hacen: cómo se comunican en tanto signos y símbolos, qué tipo de poder tienen para afectar las emociones y el comportamiento humano”<sup>10</sup>.

La vida en todas sus dimensiones produce imágenes que pueden ser interpretadas. Justo por lo anterior sólo es posible acercarnos a las imágenes entendiéndolas como elementos constitutivos de todas las esferas de la vida humana y como efectos de niveles más amplios de significados. En una reflexión sobre Hans-Georg Gadamer y su discusión con la interpretación:

El autor no podía ser más claro al respecto: toda partitura musical, toda literatura, toda obra pictórica... toda experiencia humana pone en juego, de inmediato, el proceso de la interpretación; la necesidad de la comprensión nos enfrenta al problema hermenéutico<sup>11</sup>.

Ante esta necesidad de interpretar(nos), en un ir y venir continuo, es que la hermenéutica cobra importancia como lente teórico y metodológico capaz de articular los distintos niveles de significación e interpretación en los tejidos y entramados entre las imágenes y sus mundos.

---

<sup>8</sup> H. Belting, *Op. Cit.*, p. 14.

<sup>9</sup> Sin una conceptualización tan rígida entenderemos afecto como sinónimo de emoción, aquella emoción que se provoca en el observador y que trastoca su estado anímico.

<sup>10</sup> W.J. T. Mitchell, *¿Qué quieren realmente las imágenes?*, México, COCOM- ESAY, 2014, p.9.

<sup>11</sup> Julio Amador Bech, *Ensayos sobre hermenéutica. Perspectivas para una teoría de la interpretación*, México, UNAM, 2020, p. 53.

Si bien la problematización de la hermenéutica es tan antigua como las antiguas culturas occidentales (particularmente la griega), y nace con la necesidad de mediar e interpretar lo sagrado, es un problema tan vigente y que se ha despegado de lo sacro y filosófico para tender puentes con las ciencias sociales contemporáneas.

La hermenéutica puede entenderse como un traducir, interpretar y, muy importante, un comunicar a otros lo que se encuentra secreto o herméticamente cerrado. Por eso, se puede decir que el proceso consiste en abrir a la luz y con ello aclarar el significado de algo. La interpretación no se basa en presentar sólo lo evidente, sino en observar con cuidado todos los detalles que están presentes en una obra, pero que no siempre aparecen a primera vista, y relacionarlos con su contexto para identificar su significado, haciendo aparecer delicadamente lo que en primera instancia se encuentra invisible y por tanto pasa desapercibido<sup>12</sup>.

Hablar de hermenéutica es relacionarnos con un problema de dos dimensiones: antiguo y contemporáneo. La problemática antigua se remite al mismo origen del problema (hermenéutica deriva de la palabra griega *hermeneia* que significa interpretación o expresión), y la contemporánea que remite al contexto actual donde el imperio de las imágenes es innegable.

Desde la Antigüedad, la hermenéutica se planteó el problema de establecer las diversas dimensiones de significado de los textos sagrados, así como de todo texto o expresión verbal. Ya sea desde una perspectiva clásica o contemporánea, de cara a la interpretación de toda obra, estamos frente a un sistema semántico complejo, en el cual el enunciado de un plano sirve de punto de partida para introducirse en el significado del nivel siguiente y así sucesivamente<sup>13</sup>.

La hermenéutica ya no sólo en la Filosofía sino ahora en las Ciencias Sociales se construye como un espacio obligado de reflexión y de discusión donde la interpretación se convierte en un proceso vivo, en movimiento, que permite viajar entre tiempos y planos de significación. Lo anterior en ningún momento indica que estos senderos conduzcan a relativismos

---

<sup>12</sup> F. Ayala Blanco y R. M. Lince Campillo, *Op. Cit.*, p.24.

<sup>13</sup> J. Amador Bech, *Op. Cit.*, *El significado de la obra de arte*, p. 214- 215.

conceptuales, más bien encaminan a proponer lecturas sobre las imágenes que se van completando y resignificando.

Entre otras cosas hablar de hermenéutica obliga a hablar de Hermes, el de pies alados, quien fluye y deviene entre hombres y dioses. El origen del concepto parte del panteón griego específicamente en la figura del dios Hermes, el dios de los caminos y de las conexiones, quien interconecta lo divino y lo humano, el que traduce las voluntades divinas a los seres humanos.

Este dios es el que traduce, traslada y transcribe la voluntad divina a un lenguaje que sea accesible a los seres humanos. Hermes se conecta con la palabra *hermeneuein* que se refiere al arte o técnica del *hermeneutés* o intérprete. El intérprete es quien traduce a un lenguaje comprensible lo que se dice de una forma incomprensible e ininteligible, es decir, realiza la acción de explicar algo mediante un lenguaje hablado o escrito”<sup>14</sup>.

Lo anterior lo podemos enunciar de la siguiente manera: la hermenéutica permite un traslado de las imágenes a sus significaciones, es decir, de lo formal al contenido, de lo iconográfico a lo iconológico<sup>15</sup>, de lo visible a lo no visible. La hermenéutica, en el caso del arte por ejemplo, permite develar lo que ocultan los signos y los símbolos que estructuran a las imágenes, y a su vez plantea y reconoce en la interpretación un espíritu vivo y dinámico.

La hermenéutica tendría que entenderse de una manera tan abarcante que tendría que incluir en sí toda la esfera del arte y su planteamiento. Cualquier obra de arte, no sólo las literarias, tiene que ser comprendida en el mismo sentido en que hay que comprender todo texto, y es necesario comprender así. Con ello la conciencia hermenéutica adquiere una extensión tan abarcante que llega incluso más lejos que la conciencia estética. La estética debe subsumirse en la hermenéutica<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> Fernando Ayala Blanco, *Reflexiones sobre hermenéutica, arte y poder*, México, UNAM, 2014, p. 15.

<sup>15</sup> Sobre esta distinción se profundizará en el capítulo dos del texto pero de manera muy general se puede definir a la iconografía como el estudio y descripción de las imágenes como documentos compuestos por signos mientras que la iconología es el “medio por el cual se alcanza el significado intrínseco o contenido del tema de una obra de arte que denota el ser de una civilización, de un pueblo, de un periodo histórico, de una clase de una élite, etc.”. Ver: F. Ayala Blanco y R. M. Lince Campillo, *Op. Cit.*, p. 17.

<sup>16</sup> Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 2003, p. 217.

## Hermes, el mediador: Aproximaciones conceptuales al poder y sus relaciones con las imágenes

Remarquemos una de las tesis preliminares: toda imagen es construida, enmarcada y vista en tiempos y espacios específicos. Lo anterior reconoce que sumado a las experiencias psíquicas, sensibles y estéticas, los entramados que rodean a las imágenes no son ajenos a las relaciones de poder por lo que es posible tender puentes entre estos elementos: las imágenes y el poder. Michel Foucault declara:

En toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar sus poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad<sup>17</sup>.

Trabajar sobre la cuestión del poder excede lo que se puede reflexionar aquí y ahora, pues hablar sobre él obliga a reflexionar tanto su naturaleza como los efectos que produce, así como colocar en los reflectores a aquellos que lo ejercen. Sin embargo, reflexionar sobre el poder y trazarlo casi sin cuestionamiento en una relación parasitaria con la producción de discursos e imágenes demanda al menos un par de precisiones.

En su significado más general, la palabra poder designa la capacidad o posibilidad de obrar, de producir efectos, y puede ser referida tanto a individuos o grupos humanos como a objetos o fenómenos de la naturaleza (como en la expresión “poder caló rico” o poder absorbente”). Entendido en sentido específicamente social, esto es en relación con la vida del hombre en sociedad, el poder se precisa y se convierte de genérica capacidad de obrar, en capacidad del hombre para determinar la conducta del hombre: poder del hombre sobre el hombre<sup>18</sup>.

Esta aproximación rompe con cualquier definición que pretenda enunciar que el poder sea un algo que se posea, pues al remarcar su naturaleza como ejercicio amplía las esferas en las

---

<sup>17</sup> Michel Foucault, *Orden del discurso*, México, Editores Tusquets, 2016, p. 14.

<sup>18</sup> Gianfranco Pasquino, Norberto Bobbio y Nicola Matteucci, *Diccionario de política*, México, Siglo XXI editores, 2015, p. 1190.

que se ven sus efectos, y por supuesto también reconocerlo a través de los símbolos y de las imágenes que produce. En *Microfísica del Poder* se propone:

En términos generales, creo que el poder no se construye a partir de voluntades (individuales o colectivas), así como no deriva de intereses. El poder se construye y funciona a partir de poderes, de múltiples cuestiones y efectos de poder. Lo que hay que estudiar es ese dominio complejo. Esto no quiere decir que sea independiente y que pueda descifrarse al margen del proceso económico y de las relaciones de producción<sup>19</sup>.

Definiendo al poder de esta manera se desliga de los enfoques, por ejemplo los marcos jurídicos o administrativos, que lo limitan a la esfera gubernamental, lugar donde recurrentemente se le ha pensado. El poder forma entramados complejos y amplios, en cualquier nodo social donde existan relaciones asimétricas que pueden legitimarse, reproducirse, romperse y replantearse.

En este sentido, el poder se puede interpretar como la capacidad que tenemos los seres humanos de condicionar la vida en un entorno social, de ordenarla y de disponer la conducta de los otros. Muchas veces pasamos por alto que la fundación del poder político es un artificio. Artificio necesario para la vida en sociedad, cierto, pero que no deja de ser una ficción, una representación, un simulacro<sup>20</sup>.

Justo en este ordenamiento social ficticio el poder intenta desvanecer su naturaleza artificiosa a partir de estructuras fundacionales como el mito<sup>21</sup>, el cual no (sólo) se explica desde un orden lógico racional sino de los símbolos que lo componen y de su naturaleza sagrada. En este urdimbre conceptual entre poder, mito y símbolos Hermes, quien al trasladarse entre lo

---

<sup>19</sup> Michel Foucault, *Microfísica del poder*, Argentina, Siglo XXI editores, 2019, p.184.

<sup>20</sup> F. Ayala Blanco, *Op. Cit.*, p. 70.

<sup>21</sup> El tema del mito no es tema de la investigación pero es obligatorio remitirlo a una dimensión genealógica del poder. Si bien no es tema del trabajo profundizar en la relación entre mitos, símbolos y poder es pertinente concebir al mito como una narración sagrada llena de elementos simbólicos cuya función explica las relaciones fundamentales entre el Cosmos, lo Divino y lo Humano. Ver: Julio Amador Bech, *Las raíces mitológicas del imaginario político : elementos básicos para una hermenéutica del discurso político*, (en línea), México, UNAM, 1988, dirección URL: [https://tesiunam.dgb.unam.mx/F/3UCGKGEU1MFALE9L1TXPM3U4C6BX5J34SQU6F8BLV6NXLJA3DH-08263?func=full-set-set&set\\_number=709581&set\\_entry=000004&format=999](https://tesiunam.dgb.unam.mx/F/3UCGKGEU1MFALE9L1TXPM3U4C6BX5J34SQU6F8BLV6NXLJA3DH-08263?func=full-set-set&set_number=709581&set_entry=000004&format=999), (consultado el 01 de diciembre de 2022).

sagrado y lo humano, tiene la capacidad de interpretar y traducir a los hombres dichos símbolos que constituyen al poder y que este a la vez produce.

Todos los sistemas políticos y sociales se han sustentado en discursos míticos, en sus símbolos y en sus rituales que los celebran. Hoy en día, los Estados y las organizaciones políticas de todo tipo continúan buscando su fundamento en figuras ideológicas que son formas degradadas de los procesos de simbolización mitológicos.<sup>22</sup>

En esta lectura foucaultiana, volviendo al eje rector de las imágenes, se vale reconocer que estas se producen como consecuencia del ejercicio del poder. Toda imagen se produce para ser vista, por lo que verlas, reflexionarlas e interpretarlas implica entender las articulaciones y contradicciones internas y externas que las constituyen. En este sentido las imágenes ya no se definen como objetos inertes ni neutrales sino como efectos activos, como objetos dinámicos los cuales al ser recibidos se interpretan y generan impactos en quien las ve.

En los obligados límites epistémicos y metodológicos de la reflexión es necesario diseccionar el universo de las imágenes. ¡Toda la vida de la humanidad no alcanza para hablar de todas ellas! Porque casi desde el primer momento del *homo symbolicus*<sup>23</sup> había trazado una relación simbiótica con ellas. Justo por lo anterior, un primer gran corte va a orientar estas reflexiones hacia las obras de arte, específicamente a las prácticas artísticas visuales.

---

<sup>22</sup> J. Amador Bech, *Op. Cit.*, *Las raíces mitológicas del imaginario político*, p. 87.

<sup>23</sup> La elección del uso de *homo symbolicus* por encima del *homo sapiens* -*homo symbolicus* concepto acuñado por el filósofo alemán Ernst Cassirer- parte del siguiente presupuesto: la capacidad de representar y simbolizar es previa al género *Sapiens*. Lo anterior parte del caso del *Homo Neandertal* sobre el cual se ha problematizado su capacidad de entender, simbolizar y representar el mundo, lo que necesariamente involucra procesos psíquicos y simbólicos, debate que se ha abierto gracias al descubrimiento y avance sobre las pinturas rupestres. Lo anterior permite proponer muchas reflexiones: la dimensión simbólica de dichas representaciones, los usos de estas prácticas pictográficas, o incluso abre la puerta para cuestionar el peso de los factores biológicos y culturales en los procesos evolutivos de los primeros seres humanos poniendo en duda la concepción de “culturas primitivas”, la cual reproduce y mitifica una lectura lineal, progresiva y ascendente sobre la racionalidad humana. Para profundizar en la discusión cultura y biología en la mente humana. Ver: Clifford Geertz, “El desarrollo de la cultura y la evolución de la mente” en *La interpretación de las culturas*, España, Editorial Gedisa, 2003, pp. 60- 83.

## Entre Dioses y los hombres:

### Aproximación a la relación entre imágenes, política y arte

Entre 1956 y 1959 Hannah Arendt preguntaba: ¿Tiene la política todavía algún sentido? Su cuestionamiento, casi como una pulsión, buscaba entender y explicar el trauma de la Segunda Guerra Mundial y la aniquilación causada por las bombas atómicas de 1945. Arendt en un mundo con las barandillas resquebrajadas, en un ejercicio inconcluso y en algún sentido robado<sup>24</sup>, buscó repensar la política y sus significados, dando un paso atrás para escarbar entre ruinas y rastrear los pilares esenciales de la cuestión, siendo el caso de la naturaleza de la política y la *polis*.

La política se basa en el hecho de la pluralidad de los hombres. (...) La política trata del estar juntos y los unos con los otros de los diversos. Los hombres se organizan políticamente según determinadas comunidades esenciales en un caos absoluto, o a partir de un caos absoluto de las diferencias. En la medida en que se construyen cuerpos políticos sobre la familia y se los entiende a imagen de ésta, se considera que los parentescos pueden, por un lado, unir a los más diversos y, por otro, permitir que figuras similares a individuos se distingan las unas de las otras<sup>25</sup>.

En este primer acercamiento la igualdad y la diferencia, y por consecuente la pluralidad, se vuelven elementos constitutivos de la política: en la *polis* sólo hablan los hombres iguales y libres para reconciliar los desacuerdos en beneficio de todos. Esta relación dialéctica, igualdad y diferencia, permite el mantenimiento y la reproducción de la vida social, y reconoce que “la política nace en el Entre–los–hombres”, desprendiéndose de esta manera la finalidad de la política.

La política, se dice, es una necesidad ineludible para la vida humana, tanto individual como social. Puesto que el hombre no es autárquico, sino que depende en su existencia de otros, el cuidado de ésta debe concernir a todos, sin lo cual la

---

<sup>24</sup> El texto de Hannah Arendt *¿Qué es la política?* es una colección de escritos, notas, ensayos e ideas inconclusas de un libro no escrito entre 1956 y 1959, con el título de *Introducción a la política*. Una hipótesis sobre el porqué Arendt no terminaría el proyecto es una carga apretadísima en ese lapso, sin embargo, muchas de sus ideas en relación con la política serían presentadas con mayor acercamiento y profundidad en sus obras posteriores como *La condición humana*, *Sobre la revolución* y *Entre pasado y futuro*.

<sup>25</sup> Hannah Arendt, *¿Qué es la política?*, Barcelona, Paidós editorial, 2015, p. 45.

convivencia sería imposible. Misión y fin de la política es asegurar la vida en el sentido más amplio. Es ella quien hace posible al individuo perseguir en paz y tranquilidad sus fines no importunándole —es completamente indiferente en qué esfera de la vida se sitúen dichos fines: puede tratarse, en el sentido antiguo, de posibilitar que unos pocos se ocupen de la filosofía o, en el sentido moderno, de asegurar a muchos el sustento y un mínimo de felicidad<sup>26</sup>.

Pero ahora, ¿cómo se relaciona esto con el arte?, desde esta lectura ¿cómo y desde dónde se puede tender la conexión entre arte y política? Una respuesta: en la pluralidad, diferencia y en la libertad. Así como la *polis* se entreteje a partir de la diferencia, y la política aparece a través de la palabra en el ejercicio del reconocimiento de los otros, las prácticas artísticas en sus múltiples expresiones parten de una libertad creadora e intervienen el mundo desde distintos lugares y pluralidades. ¿Qué son las prácticas artísticas sino narrativas, sensibles y estéticas, distintas formas de apropiación, representación e intervención en el mundo?

En este sentido, el arte y la política se interconectan pues ambas esferas se enuncian y resignifican de manera casi infinita, sus interpretaciones y los conflictos que de ellas se desprenden son inagotables. En otras palabras: la política y el arte terminan cuando la pluralidad y el conflicto se agotan, cuando la diferencia se elimina y se presente un Yo hegemónico incuestionable que no da cabida a cuestionamientos e interpelaciones.

La tensión entre arte y política no es novedosa y contemporánea, basta con regresar al primer gran recelo occidental sobre el arte para problematizar sobre los efectos que este causa y los peligros que de él emanan. Ya desde Platón el tema de la representación se discutía en relación directa con el poder, con temor y recelo a consecuencia de los efectos que las imágenes causaban, ¿qué es sino el *Mito de la caverna* una alerta sobre el engaño y la manipulación que ejercen las representaciones del mundo sobre los hombres?

En esta marca de inicio Platón presupone altamente peligrosas a las imágenes y a los artistas, ¿por qué? Porque ya desde el modelo platónico, con el mundo sensible y el de las ideas, estas se muestran como sombras en el mundo que impiden a los hombres conocer la Verdad, mientras que gracias a ellas estos timadores engañan y generan efectos que alejan de la virtud.

---

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 67.



La perspectiva platónica, en su aspecto esencial, dice que es imitación o copia de la realidad; el arte es la copia de una copia. Si la verdad hay que buscarla en la forma, en la esfera arquetípica, la creación artística se encuentra entonces dos grados alejada de la verdad<sup>27</sup>.

En el recelo platónico sobre las imágenes y los artistas también resaltan las preocupaciones sobre la *polis* por los efectos que estos causan<sup>28</sup>, pues son ellos quienes son capaces de generar emociones indeseables en los miembros de la *polis*, como el hecho de cuestionar a los gobernantes y burlarse de los Dioses. Si bien hay que aclarar la función moral y pedagógica en las leyes propuestas para la *polis* ideal, lo cierto es que la censura platónica es con consciencia y pleno reconocimiento de los efectos que producen los artistas en el ciudadano y en la *polis*.

Entonces estarás de acuerdo conmigo en cuanto a la segunda pauta a la que hay que atenerse para hablar y obrar respecto de los dioses: que no son hechiceros que se transformen a sí mismos ni nos induzcan a equivocarnos de palabra o acto (...) Cuando un poeta diga cosas de tal índole acerca de los dioses, nos encolerizaremos con él y no le facilitaremos un coro. Tampoco permitiremos que su obra sea utilizada para la educación de los jóvenes; al menos si nos proponemos que los guardianes respeten a los dioses y se aproximen a lo divino, en la medida que eso es posible para un hombre<sup>29</sup>.

Para Platón el arte se vuelve peligroso porque pone en riesgo la legitimidad y sacralidad del poder por lo que es primordial la censura y expulsión de los artistas de la *polis* para conservar la legitimidad del gobernante y el orden político. En estos problemas planteados ya en el pensamiento platónico, la relación entre el poder y el arte se vuelve innegable.

No sólo a los poetas hemos de supervisar y forzar en sus poemas imágenes de buen carácter - o, en caso contrario, no permitirles componer poemas en nuestro Estado, sino que debemos supervisar también a los demás artesanos, e impedirles representar,

---

<sup>27</sup> F. Ayala Blanco, *Op. Cit.*, p. 41.

<sup>28</sup> El libro X de la República comienza con la expulsión de los poetas de la *polis* ideal acorde a Platón, sin embargo, en el desarrollo del diálogo la idea se extrapola a los artistas y pintores por lo que aquí se recupera de manera general la figura del artista y no sólo la del poeta.

<sup>29</sup> Platón, *Diálogos. IV República*, Madrid, Gredos, 1988, pp. 145-146.

en las imitaciones de seres vivos, lo malicioso, lo intemperante, lo servil y lo indecente, así como tampoco en las edificaciones o en cualquier otro producto artesanal. Y al que no sea capaz de ello no se le permitirá ejercer su arte en nuestro Estado, para evitar que nuestros guardianes crezcan entre imágenes del vicio como entre hierbas malas, que arrancaran día e tras día de muchos lugares, y pacieran poco a poco, sin percatarse de que están acumulando un gran mal en sus almas<sup>30</sup>.

En un segundo esfuerzo más reconciliador Platón, muy consciente de la importancia de la cuestión, problematiza sobre la imagen y su función: ¿imita o presenta lo que es? Algunas de sus reflexiones permiten reconocer los niveles de discusión sobre el tema de la representación, y también de alguna manera sobre el asunto del arte:

Estamos de acuerdo en cuanto al imitador. Dime ahora lo siguiente con respecto al pintor: ¿qué es lo que crees que intentará imitar, lo que en cada caso está en la naturaleza o las obras de los artesanos? (...) Examina ahora esto: ¿qué es lo que persigue la pintura con respecto a cada objeto. imitar a lo que es tal como es o a lo que aparece tal como aparece? O sea, ¿es imitación de la realidad o de la apariencia?<sup>31</sup>.

Reconociendo el tema de la censura y su relación con el arte es posible notar que es Platón quien coloca una primera piedra angular sobre este antiguo problema (el de la representación) y sus efectos. Si bien tradiciones posteriores como la aristotélica romperán con la postura platónica, no sólo en relación con el arte, las emociones y algunos efectos como el caso de la risa, el parteaguas platónico es indispensable para observar una tradición sobre la relación del uso de las imágenes, sus efectos, sus peligros y su relación con lo político.

En estas reflexiones Hermes, burlón y revoloteando, aparece capaz de resolver el aparente problema. Esta figura media en los distintos niveles de discusión pues no reconoce a la imagen como algo acabado e inerte, sino como un espacio de representación y ausencia simultaneas, como un algo que al mismo tiempo vela y devela, es él quien reconoce que son esas contradicciones las que dotan de significado a la imagen, y por consecuente a las expresiones visuales artísticas.

---

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 175

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 462.

La obra de arte logra que se haga presente aquel aspecto sustancial de toda apertura de la verdad que muchas veces se pierde de vista: el ocultamiento de las cosas, el enigma en todo su esplendor. El enigma es el origen de toda revelación. En la obra de arte acontece la verdad no solamente como revelación y apertura, sino también como oscuridad y ocultamiento<sup>32</sup>.

En este sentido la importancia de la obra de arte radica en su posibilidad de ser y de expresar, en ser un agente activo y vivo. Aún en su naturaleza contradictoria la potencia de las obras artísticas, las visuales entre ellas, radica en la capacidad de con-mover en tiempos y lugares distintos, y dar cabida a distintas voces en los intentos de su interpretación. Lo anterior recuerda: “el arte no contesta las preguntas; las reenvía a dimensiones donde resuenan de manera distinta y devienen eco de sí; multiplican de este modo sus sentidos posibles”<sup>33</sup>.

En esta potencia, que ya desde Platón se veía, el arte es capaz de confrontar la condición humana y su relación con tiempos, espacios, lugares, experiencias. Justo en esta posibilidad de sentidos posibles, el arte tiene otro vaso comunicante no sólo con la hermenéutica sino con la política misma, entendiendo que esta se basa en que todo espacio político por naturaleza se constituye en y para el *zoon politikón*<sup>34</sup>. En esta lectura Hermes como posibilidad comienza con el juego de la interpretación, a favor de la constitución del espacio de la política como espacio de libertad y de diferencia.

---

<sup>32</sup> F. Ayala, *Op. Cit.*, p.55.

<sup>33</sup> Ticio Escobar, *Aura latente. Estética /Ética /Política /Técnica*, Buenos Aires, Ediciones Tinta Limón, 2021, p. 24.

<sup>34</sup> *Politikon* era un adjetivo para la organización de la polis y no una caracterización arbitraria de la convivencia humana, no se refería de ninguna manera a que todos los hombres fueran políticos o a que en cualquier parte donde viviesen hombres hubiera política, o sea, polis. De su definición quedaban excluidos no sólo los esclavos sino también los bárbaros de reinos asiáticos regidos despóticamente, bárbaros de cuya humanidad no dudaba en absoluto. A lo que se refería era simplemente a que es una particularidad del hombre que pueda vivir en una polis y que la organización de ésta representa la suprema forma humana de convivencia y es, por lo tanto, humana en un sentido específico, igualmente alejado de lo divino, que puede mantenerse por sí solo en plena libertad y autonomía, y de lo animal, en que la convivencia —si se da— es una forma de vida marcada por la necesidad”. Ver: *Op. Cit.*, Arendt, p. 68.

## ¿Hermes y los *monitos*?

### Reflexiones sobre el origen de la caricatura política

#### Origen de la caricatura

En el apartado anterior se reflexionó sobre el tema de las imágenes, pero a partir de aquí se comienza con la necesidad de aterrizar la discusión en un grupo específico de ellas. Ya desde la introducción se justificó la vigencia de las caricaturas políticas, aún hoy, en el universo inconmensurable de imágenes que crece día con día. Sin embargo, para poder entender las complejidades y características de este género es pertinente iniciar en un primer punto de inflexión: su nacimiento en la Italia renacentista del siglo XVI, pues antes de hablar de la caricatura política es indispensable hablar de caricatura.

La caricatura es un género de comicidad moderno y bien documentado<sup>35</sup> con características esenciales, como la deformación y la exageración, las cuales han estado presentes casi desde el inicio de la representación. En algunas pinturas rupestres se han encontrado ejemplos de deformación y aunque es sumamente aventurado enunciar una relación con la comicidad, es un hecho que estos hallazgos dan cuenta de su antigüedad<sup>36</sup>.

La deformación continuó presente en diferentes tiempos y lugares, entre ellas las llamadas culturas clásicas, como la egipcia y la romana donde algunos grafitis daban cuenta del uso de humor y de la deformación. En el arte religioso renacentista por ejemplo, aún con todo el rigor que tenía el arte religioso, Jheronimus van Anken mejor conocido como *El Bosco* ridiculizaba haciendo uso de deformaciones a través de figuras animalescas y surreales en *El Jardín de las Delicias* (imagen 1).



Imagen 1

*El Jardín de las delicias* (detalle)

Jheronimus Bosch

1500 - 1505

<sup>35</sup> Isabel Paraíso, “Teoría psicoanalítica de la caricatura”, *Monteagudo. Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura*, tercera época nº3, 1997, p. 98.

<sup>36</sup> Manuel Álvarez Junco, “La caricatura antes de la caricatura. Una arqueología del humor gráfico desde la Prehistoria”, *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, nº 35, 2015, pp. 100- 113.

La exageración, como característica de la caricatura, se encuentra como antecedente en expresiones pictóricas y es en ellas donde este elemento genera y refuerza emociones que afectan a quien mira la imagen. Exagerar define rasgos, emociones, valores morales, vicios y defectos por lo que se vuelve una categoría estética importante. En *El expolio de Cristo* de Domenikos Theotokopoulos, conocido como *El Greco*, se distinguen rostros deformados y caricaturizados los cuales maltratan y torturan a la figura central de Cristo (figura 2).



Imagen 2

*El Expolio*

Domenikos Theotokopoulos *El Greco*

1577 – 1579

Es en este período en el que la caricatura se consolida en la medida en que trabajos como los de Alberto Durero, Leonardo Da Vinci o de Miguel Ángel aparecen, se proponen exageraciones en los rasgos de los personajes y de las composiciones, contraponiendo lo feo a lo bello como forma de expresión estética. De igual manera la caricatura surge como una de las formas de lo cómico, específicamente en la Italia del siglo XVI. ¿Se pueden dar motivos sobre por qué aquí y no antes aparece la caricatura? En un intento de respuesta aparecen dos elementos.

Primero: el despunte de imágenes relacionadas con la risa asociadas al *Quattro* y *Cinquecento* permitió liberar a los artistas romper con los cánones del momento ya que la risa había estado condicionada y permitida sólo en ciertos usos, para distanciarse de las desgracias del día y para ser portadores de un mensaje moral, y ahora gozaba de mayor libertad<sup>37</sup>. Segundo: el

---

<sup>37</sup> Francis Grose, *Principios de la caricatura. Seguidos de un ensayo sobre la pintura cómica*, España, Ediciones Katz, 2012, p. 15.

cambio significativo del artista pues es en este período donde hay un cambio en el papel del artista en la sociedad.

*The end of the sixteenth century, the period when caricature first appears, is marked by a complete change in the artist's role and his position in society. This refers neither to the artist's income nor to his prestige as a member of a concrete social group, nor to whether or not he carried a sword—but to the fact that he was no longer a manual worker, the banausos of antiquity, but he had become a creator. And this only happened fully and completely in this century of the great masters. The artist was no longer bound by fixed patterns, as in the Middle Ages; he was not even bound to the imitation of reality—he shared the supreme right of the poet to form a reality of his own. Imagination rather than technical ability, vision and invention, inspiration and genius made the artist, not merely the mastering of the intricacies of handicraft. From an imitator he became a creator<sup>38</sup>.*

Justo en este espacio de libertad figuras como DaVinci experimentaban y ejercitaban esta innovadora manera de representación, privilegiando la deformación por encima de otros elementos. En los estudios que realizaba en relación con los cuerpos y rostros, no parece aventurado pensar que estos primeros ejercicios caricaturescos se dieran como resultado de investigaciones compositivas. Un pasaje del teórico Lombardo refiere:

(...) Y, al hacérsele más familiares por intermedio de algunos amigos suyos [Leonardo] invitó a todos a una reunión sentándose junto a ellos, se puso a contar las cosas más locas y ridículas del mundo, de tal modo que él consiguió hacerlos reír a mandíbula batiente, aunque no supieran muy bien de qué. Luego, observó con gran diligencia todos sus gestos ante los dichos ridículos que le impresionaban la mente y,

---

<sup>38</sup> “El final del siglo XVI, el período en que aparece por primera vez la caricatura, está marcado por un cambio completo en el papel del artista y su posición en la sociedad. Esto no se refiere ni a los ingresos del artista ni a su prestigio como miembro de un grupo social concreto, ni a si llevaba o no una espada, sino al hecho de que ya no era un trabajador manual, los banausos de la antigüedad, sino que se había convertido en un creador. Y esto sólo sucedió completa y completamente en este siglo de los grandes maestros. El artista ya no estaba atado a patrones fijos, como en la Edad Media; ni siquiera estaba atado a la imitación de la realidad -compartía el derecho supremo del poeta a formar una realidad propia. La imaginación más que la capacidad técnica, la visión y la invención, la inspiración y el genio hicieron al artista, no simplemente el dominio de las complejidades de la artesanía. De imitador se convirtió en creador”. Ver: E.H. Gombrich y Ernst Kris, “*The Principles of Caricature*”, *British Journal of Medical Psychology*, vol. 17, 1938, p. 325.

una vez que partieron, se retiró a su cuarto y lo dibujó con una perfección tal que no provocaban menos risa a quienes los miraban que las que les hubieses suscitado las historias de Leonardo en el convite”<sup>39</sup>.

Estos nuevos juegos entre la deformación y lo cómico fueron ampliando cada vez el margen de acción de las obras visuales cómicas, por ejemplo con las ilustraciones de libros destinadas a reír<sup>40</sup>. Sin embargo, sería con la familia de pintores Carracci donde las caricaturas como género se formalizarían, se desprenderían de la pintura y se conceptualizarían como una forma novedosa de representación.

Annibale Carracci es un personaje central de nuestra historia por cuanto a él y a su parentela de pintores boloñeses, Ludovico y Agostino, se atribuye nada menos que la invención de la caricatura. El taller que todos ellos instalaron y mantuvieron en su ciudad natal fue un centro dinámico de aprendizaje, experimentación artística y vida bohemia en las últimas décadas del siglo XVI<sup>41</sup>.

A los Carracci se les acuña el concepto *ritratti carichi*, retratos cargados, sobrecargados. “Siendo los Carracci unos pintores afamados en su época, su innovación fue objeto de estudio por parte de los críticos de arte contemporáneos: Agucchi (1646), Bellori (1672), Baldinucci (1681) y otros escriben sobre los “*ritratti carichi*” o “*caricature*”<sup>42</sup>.

Malvasia, un biógrafo de los Carracci, relata sobre ellos que después de los trabajos en su taller, a manera de actividad de relajación paseaban por las calles buscando modelos para sus caricaturas. En 1681, el historiador del arte Filippo Baldinucci proponía una definición de la caricatura en su *Diccionario toscano del arte del dibujo* sobre la voz italiana *caricare*:

Cargar, caricare, dicese también acerca de los Pintores y Escultores sobre una manera practicada por ellos en el hacer Retratos, lo más semejante que se pueda a las personas retratadas, pero con sus partes imitadas desproporcionadas a forma de juego. De

---

<sup>39</sup> Gian Paolo Lomazzo, *Scritti sulle arti*, Italia, editorial Marchi & Bertolli, 1973, pp. 96-97.

<sup>40</sup> Francis Grose, *Op., Cit.*, p. 22.

<sup>41</sup> *Ibidem.*, p. 31.

<sup>42</sup> Isabel Paraiso, *Op. Cit.*, p. 98.

forma tal que, en el todo, las personas parezcan ser ellas mismas y, en las partes, diferentes<sup>43</sup>.

De esta manera la caricatura nace como paradoja: rompe con la tendencia de representar e imitar con exactitud pero es su remarcada intención en exagerar las características del objeto lo que acorta la distancia entre sus elementos. Haciéndolo más asequible: “el caricaturista revela el verdadero hombre tras su máscara, muestra su pequeñez y fealdad esenciales”<sup>44</sup>. La paradoja también recae en lo siguiente: en pocos trazos tiene que decirlo todo o casi todo. “*See, this great man is nothing but a lot of lines; I can grasp his personality in a few strokes*”<sup>45</sup>.

La caricatura moderna, en cambio, nace como instrumento polémico frente a una persona real o a lo sumo frente a una categoría social reconocible, y exagera un aspecto del cuerpo (por lo general, el rostro) para burlarse o denunciar un defecto moral a través de un defecto físico. En este sentido la caricatura nunca embellece el propio objeto, sino que lo afea, enfatizando uno de sus rasgos hasta la deformidad<sup>46</sup>.

Las primeras caricaturas del siglo XVI y XVII, sencillas y juguetonas, como un tipo de broma que realiza el pintor fueron muy bien acogidas en el clima de la época y poco a poco se fueron difundiendo a lo largo de Europa. Annibale Carracci viajó para Roma en 1595 y ahí influyó enormemente a grandes artistas de la época como Guercino, Pier Francesco Mola e incluso Bernini<sup>47</sup>. La caricatura había dejado de ser un ejercicio despreocupado nacido en un taller de Bolonia para tomar presencia en las artes visuales europeas.

### **De la caricatura a la caricatura política**

En las prácticas artísticas visuales, la caricatura entre ellas, “no se trata de conseguir una reproducción fiel de lo que aconteció, sino de ofrecer una versión en la que el autor realza algunos aspectos mediante la selección de elementos que parecen interesantes, utilizando

---

<sup>43</sup> Francis Grose, *Op. Cit.*, pp. 33. 34.

<sup>44</sup> Isabel Paraiso, *Op. Cit.*, p. 99.

<sup>45</sup> E.H. Gombrich, *Op. Cit.*, p. 322.

<sup>46</sup> Umberto Eco, *Historia de la fealdad*, Italia, Lumen, Italia, 2007, 152.

<sup>47</sup> F. Grose, *Op. Cit.*, p. 37.



diversos recursos con los que se introducen significados”<sup>48</sup>. Los diversos conflictos europeos de los siglos XVII y XVIII tuvieron una influencia considerable en la evolución de las representaciones cómicas, entre ellas la caricatura, pues comenzaron a utilizarse para satirizar y ridiculizar a los enemigos del conflicto en turno.

Ya para el siglo XVIII fueron tres los factores que provocaron una nueva etapa en el desarrollo de la caricatura: el desarrollo de la prensa escrita, las dos grandes revoluciones liberales (la estadounidense y la francesa) y la conformación de los Estados nacionales modernos. Estos tres factores trastocaron y modificaron el espacio de lo público, por lo que en este contexto la caricatura comenzó a despegarse de su primer uso cómico para privilegiar su capacidad crítica, como una expresión que consciente de su capacidad sintética y expresiva puede enunciar críticas frente al poder.

Para este momento las caricaturas ya encontraban un variado número de soportes en los cuales se producían y divulgaban y ya “en 1767 se inició una nueva fase en la historia de la caricatura, pues apareció la revista mensual ilustrada con grabados satíricos, que siguió a la moda de las tarjetas de formato pequeño y las historias políticas y satíricas”<sup>49</sup>. A los artistas se les comenzaron a solicitar caricaturas por encargo, igual que pasaba con la pintura y la escultura: para trabajos personales o para textos como libros u hojas volantes donde aparecían noticias, o incluso se producían algunas láminas sueltas que eran adquiridas por las clases medias que aspiraban a cierta elegancia.

“En el siglo XVIII, se introducen en los periódicos los llamados “retratos caricaturas”, y esta forma adquiere un nuevo sentido: pasa a ser arma social que mata por el ridículo, desenmascarando las pretensiones de los poderosos”<sup>50</sup>. Poco tiempo después aparecerán grandes nombres de distintos artistas como William Hogarth quien se convertiría en el padre de la caricatura inglesa y cuyos trabajos serían censurados por sus rasgos exagerados, siguiéndole caricaturistas como James Gillray y Thomas Rowlandson.

---

<sup>48</sup> F. Ayala Blanco y R.M. Lince Campillo, *Op. Cit.*, Ayala Blanco, p. 30.

<sup>49</sup> F. Grose, *Op. Cit.*, p. 58.

<sup>50</sup> I. Paraíso, *Op. Cit.*, p. 99.

Posteriormente la caricatura llegaría a Francia donde Honoré Daumier<sup>51</sup>, de quien una de sus caricaturas titulada *Gargantúa* - dirigida a Luis Felipe de Orleans- le valdría una estancia en prisión, comenzaría una tradición gráfica de caricaturas críticas al poder político. Dicha tradición continuaría con artistas como Doré, Gavarni, Grandville, Monier, DÁche y muchos más que publicaban sus trabajos de manera anónima por miedo a la represión. De esta manera se puede reconocer que la intención social y política de la caricatura emigró de los ingleses a la Francia revolucionaria donde comenzó a ser utilizada como una herramienta poderosa para criticar los abusos del poder político.

Eduardo del Río menciona al respecto:

Podemos decir sin exagerar que la caricatura fue una de las hijas que nos dejó la Revolución Francesa. (...) Con la Revolución, los caricaturistas tienen todos los temas del mundo para su lápiz: finalmente pueden criticar al rey, a la aristocracia, a la iglesia, y llegada su hora, al mismo Napoleón Bonaparte<sup>52</sup>.

Aunado a su evolución como género y su cambio en términos estéticos, la caricatura poco a poco se fue convirtiendo en un elemento ideológico y utilizado para enunciar críticas políticas valiéndose de la deformación, de la ridiculización y de la comicidad. En este giro en el siglo XVIII la caricatura ahora se caracterizaba por ser una denuncia gráfica, un ejercicio subversivo que trazaba a manera de imagen una confrontación hacia el poder.

Con base en las reflexiones anteriores es posible hacer una primera propuesta de definición que permite diferenciar a la caricatura de la caricatura política. Entendiendo a la caricatura como “una representación gráfica en la cual se deforman exageradamente los rasgos o vicios característicos de una persona, institución, situación o idea, señalando una marcada intención humorística y crítica”<sup>53</sup>, la caricatura política, como un subgénero de la primera, prepondera

---

<sup>51</sup> Daumier está considerado como el primer caricaturista político al ser el primero en publicar en prensa una caricatura política, de igual manera desarrolla la primera revista de humor gráfico de la que se tenga registro, *Le Caricature* en 1831. Ver: Eduardo del Río Rius, *El arte irrespetuoso. Historia incompleta de la caricatura política*, México, Grijalbo, 2000, pp. 21-22.

<sup>52</sup> *Ibidem*, pp. 21-22.

<sup>53</sup> Fernando Ayala Blanco “La caricatura política en el Porfiriato”, *Estudios Políticos*, novena época n° 21, septiembre-diciembre 2010, p. 20.

antes de su uso cómico, el diálogo y la confrontación hacia el poder político. La caricatura había nacido y se había convertido en política.

### Breve origen de la caricatura política en México

La historia mexicana desde sus inicios pareciera tener una relación estrecha con la imagen. La cultura mexicana, por ejemplo, contaba con un sistema de escritura iconográfica en el cual se registraban los temas relevantes en torno a la vida religiosa, económica, social y política. La observación anterior toma como punto de partida las reflexiones por parte del caricaturista Eduardo del Río *Rius* en las que compara a los caricaturistas actuales con los tlacuilos mexicanos, llamando a los primeros “modernos tlacuilos”, en tanto ambos crean expresiones visuales que sirven para registrar acontecimientos políticos<sup>54</sup>.

Desde el siglo XVIII en México se encuentran algunos antecedentes de la caricatura política, tal es el caso de las hojas volantes las cuales se repartían en el centro de las ciudades. Un ejemplo icónico del uso político de estas imágenes es el que involucró al Virrey Bernardo de Gálvez en 1785, a quien le dirigieron una caricatura acompañada de un verso satírico y que fue colocada en las Puertas del Palacio de Gobierno<sup>55</sup>. Sin embargo es el siglo XIX el que vio nacer a la caricatura política mexicana a partir de dos hechos clave: la independencia del país y su consolidación como Estado, y la maduración de la prensa junto con la llegada de la prensa litográfica al país.

Claudio Linati, alumno del pintor francés Jaques-Louis David, sería quien traería a México la primera prensa litográfica. Como consecuencia, Linati publicaría el 15 de abril de 1826 la primera revista literaria del México independiente y dirigida a un público femenino<sup>56</sup> llamada

---

<sup>54</sup> Ruby Sheets, *Leyendo monitos: un estudio de recepción de la caricatura política en México*, (en línea), México, ITESO, mayo de 2006, dirección URL: [https://rei.iteso.mx/bitstream/handle/11117/2431/ruby\\_sheets.pdf?sequence=2,p.%2063](https://rei.iteso.mx/bitstream/handle/11117/2431/ruby_sheets.pdf?sequence=2,p.%2063), (consultada el 26 de junio de 2022), p. 28.

<sup>55</sup> Eduardo del Río *Rius*, *Un siglo de caricatura*, México, Grijalbo, 1984, p. 7.

<sup>56</sup> María Eugenia Claps Arenas, “El Iris: Periódico crítico y literario”, *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, vol. 21, 2001, pp. 5- 29.

*El Iris*, en colaboración con Florencio Gill y el poeta cubano José María Heredia, la cual aparecía cada dos semanas y que contó únicamente con 40 ejemplares.

Ese año fue particularmente complicado para la política nacional pues se preparaban elecciones para el Congreso federal, además de renovar la mitad de los miembros del Senado y diversas legislaturas de los estados. Frente a ese clima de incertidumbre los editores de *El Iris* publicaron diversos temas relativos a la política, alejándose de los propósitos originales del bisemanario<sup>57</sup>. La importancia de esta publicación radica en que es en ella donde aparece la primera caricatura política mexicana titulada *Tiranía* (caricatura 1).

*Tiranía*, en la que se ve un pedestal sobre el que hay un tirano pisando los derechos del hombre, un diablo y un sacerdote sobre un fondo con escenas de la Inquisición. Al costado izquierdo se distingue otro diablo alado quemando los periódicos liberales de la época, tales como el *Correo de Francia*, la *Gaceta de Bogotá*, *El Águila Mexicana* e, inclusive, *El Iris*<sup>58</sup>.



*Cette impudicité et férocité  
De tyrannie nous ont vus  
Et un terror y mortuaire espère  
De pour rendre la santé à l'humanité*

Caricatura 1

*Tiranía*

Atribuida a Claudio Linati

*El Iris*, 1826

*El Iris* marca un punto de inflexión en la historia de la prensa y de la caricatura mexicana, sin embargo, no marcaría una tendencia con relación al uso recurrente de caricaturas en los periódicos por lo que había que esperar un par de décadas para poder hablar de la consolidación de este tipo de representaciones en los diarios nacionales. La falta de prensas litográficas, las pocas publicaciones existentes y su poca duración, entre otra razones, no permitieron la publicación recurrente de caricaturas políticas.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p.8.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 10.

El empleo de la caricatura como recurso periodístico fue en México producto y consecuencia de influencias externas. Muchas de las primeras caricaturas que se hicieron en el país, si no es que todas, fueron en realidad copias de otras de factura europea adoptadas a circunstancias mexicanas (...). El mérito de esas caricaturas fue que sirvieron para introducir en México el estilo que estaba en boga desde años atrás en Francia, en célebres periódicos como *La Caricature* y *La Charivari*<sup>59</sup>.

En estos primeros años resaltan algunas publicaciones como *El Calavera* publicado en 1847, *El Gallo Pitagórico* publicado en 1845 y que incluía de manera esporádica algunas caricaturas, *Don Bullebulle* que apareció por primera vez en 1847 en el estado de Yucatán o *Tío Nonilla* impreso en 1849. Poco a poco, los primeros caricaturistas mexicanos experimentaban en sus prácticas y rompían con las imitaciones de los estilos francés y estadounidense para crear un estilo nacional<sup>60</sup>.

Fuera de los cánones académicos, las caricaturas recogían lo grotesco, lo feo, lo ridículo, invirtiendo el orden del mundo y el poder establecido como expresión crítica de una época. En el pequeño mundo de las publicaciones la visión que contaba era la del editor, el caricaturista y el redactor, escogiendo los momentos conflictivos de los cambios sociales que estaban a la orden del día<sup>61</sup>.

En la consolidación de la caricatura política en la prensa mexicana fue fundamental la apertura de libertades civiles y políticas, pues fue gracias a ellas que las caricaturas políticas gozaban de espacios más libres para su circulación y para dirigir sus críticas. “La producción de caricatura mexicana del siglo XIX fue y es una fuente artística e histórica que remite a los

---

<sup>59</sup> Fausta Gantús, *Caricatura y poder político: Crítica, censura y represión en la Ciudad en México, 1876-1888*, México, El Colegio de México-Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2009, p.23

<sup>60</sup> Ameyalli M. Valentín Sosa, *La caricatura política y el movimiento popular en Oaxaca de 2006: imagen, discurso político e imaginarios colectivos*, (en línea), México, UNAM, 2021, dirección URL: [https://tesiunam.dgb.unam.mx/F/3UCGKGEU1MFALE9L1TXPM3U4C6BX5J34SQU6F8BLV6NXLJA3DH-19460?func=full-set-set&set\\_number=718535&set\\_entry=000004&format=999](https://tesiunam.dgb.unam.mx/F/3UCGKGEU1MFALE9L1TXPM3U4C6BX5J34SQU6F8BLV6NXLJA3DH-19460?func=full-set-set&set_number=718535&set_entry=000004&format=999), pp- 49- 51, (consultada el 26 de julio de 2022).

<sup>61</sup> Esther Acevedo (coord.), *A la luz de la caricatura. Diccionario gráfico México (1861- 1903)*, México, Secretaría de Cultura- INAH, 2021, p. 11.

idearios de una sociedad que había comenzado a buscar una identidad tanto política como cultural encaminada a lograr una cohesión como nación”<sup>62</sup>.

Por supuesto la apertura de más talleres litográficos como espacios de creación también fueron un factor clave para una mayor producción de las caricaturas políticas:

Los caricaturistas que se fueron abriendo camino en los años sesenta se entrenaron primeramente en los talleres litográficos -individuales o en sociedad- existentes en la Ciudad de México, entre ellos los de Jean Charles Fournier, Jules Michaud, Jean Baptiste, Thomas Agustín Masse, José Decaen; los mexicanos Hipólito Salazar, Hesiquio Iriarte; más tarde, White Impresores y fue en esos talleres donde los caricaturistas de mediados del siglo comenzaron sus prácticas. Lo caricaturesco llegó a representar lo que en otro medio como la pintura o la escultura era intolerable<sup>63</sup>.

Sin embargo, la publicación que consolidó a la caricatura política mexicana como práctica recurrente, y la que sería una de los grandes ejemplos de prensa crítica y con compromiso social, fue *La Orquesta*. La revista fue un bisemanario que se publicaba los miércoles y sábados y que permaneció como publicación periódica por 17 años (con breves lapsos de ausencia). Su formato era de 31x21cm y se ilustraba con una litografía de página entera, el editorial casi siempre se relacionaba con la caricatura presentada, la cual la mayor parte del tiempo trataba asuntos políticos; también presentaban ensayos, traducciones o alguna nota de carácter cultural.

Gracias a los más de diez años de duración de la publicación casi ininterrumpidos (1861-1877) la caricatura política poco a poco se convirtió en un elemento constante y siempre crítico ante los episodios convulsos que vivía el país. A lo largo de las páginas de *La Orquesta* desfilarían y se formarían los primeros caricaturistas mexicanos: Jesús T. Alamilla, Constantino Escalante, Hesiquio Iriarte y Santiago Hernández, quien fungiera como alumno defensor de la invasión estadounidense en el Castillo de Chapultepec (caricatura 2).

---

<sup>62</sup> *Ibidem*, p 11

<sup>63</sup> *Ibid.*



Caricatura 2

*Guiados por esa estrella llegamos a ofrecerte nuestros dones*

Santiago Hernández

*La Orquesta*

7 de enero de 1871

Otro de los aportes de *La Orquesta* es la discusión que tuvo con los episodios de la segunda mitad del siglo XIX que condicionaron el nacimiento de Estado nacional. Uno más: las caricaturas políticas al volverse cada vez más recurrentes y críticas a los procesos políticos de la época fueron creando un estilo propio cada vez más alejado de las primeras caricaturas que buscaban imitar el estilo francés, característico de las primeras décadas del siglo. Por su naturaleza crítica, mordaz y despiadada algunos historiadores han definido a este período de la caricatura política mexicana como *caricatura de combate* encontrando aquí su período más álgido<sup>64</sup>.

Aquí se sitúa el punto de quiebre donde se abrió un campo de conocimiento inmenso en relación con la gráfica nacional en materia estética, y al registro de los conflictos políticos nacionales y sus representaciones. A partir de aquí la relación entre prensa mexicana y caricatura sería simbiótica y casi inamovible, no con buenos ojos pero sí con dientes filosos la caricatura política había llegado para quedarse.

El dominio de lo cómico se abrió y ahora denotaba los vicios no sólo de las clases populares, sino de los políticos, de los empresarios, de los poderosos de la sociedad

<sup>64</sup> Rafael Barajas Durán *El Fisgón, La historia de un país en caricatura. Caricatura mexicana de combate 1829-1872*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Arte e Imagen, 2000, p. 19.

decimonónica. A la luz del sistema académico la crítica contra superiores provistos de autoridad, los valores como lo ridículo, lo feo o lo contrario a la belleza, no existían en su vocabulario, carecían de sentido. La caricatura introdujo la subversión de los valores aceptados, esta no fue admitida como parte de las artes en las instituciones académicas<sup>65</sup>.

### **Después de La Orquesta:**

#### **Finales del siglo XIX y la caricatura política del siglo XX**

La caricatura política mexicana de finales del siglo XIX y principios del siglo XX entraría en un período lleno de claroscuros. Tres años antes de la desaparición de *La Orquesta* en 1877 nació un feroz semanario de tendencias anti-lerdistas y pro-porfiristas: *El Ahuizote*. A diferencia de *La Orquesta*, esta publicación no ocultó sus preferencias políticas y desplegó una campaña a favor del entonces candidato presidencial Porfirio Díaz. El uso propagandístico de sus caricaturas era más que evidente: se buscaba desprestigiar al también candidato Sebastián Lerdo de Tejada y demostrar un apoyo total al general Díaz en su camino a la presidencia (caricatura 3).

Este periodo permite identificar a la caricatura como una herramienta ideológica susceptible de ser utilizada por diferentes facciones ideológicas, y cómo a partir de ella se proyectan y refuerzan imaginarios colectivos (...). En su mayoría, las representaciones del militar oaxaqueño, más que caricaturas críticas, se convirtieron en una especie de panegírico, las cuales buscaban situar en el imaginario popular la imagen de Díaz como el gran héroe de la intervención francesa y como el hombre ideal para asumir la presidencia del país<sup>66</sup>.

---

<sup>65</sup> E. Acevedo, *Op. Cit.*, p. 11.

<sup>66</sup> A. M. Valentín Sosa, *Op. Cit.*, p. 65.





Caricatura 3

José María Villasana

*El Ahuizote*

5 de mayo de 1876

A la par de *El Ahuizote* muchos periódicos más, como *El Padre Cobos*, *La Historia Cantante*, *Don Quixote*, *La Casera*, *El Tranchete*, *La Patria Ilustrada*, *El Rascatripas*, participaron en los conflictos políticos de la época generando caricaturas a favor o en contra del general oaxaqueño. Primero como héroe y después como villano, en gran medida las caricaturas políticas de la época jugaron un papel importante en las disputas y posterior ascenso de Díaz por lo que en ellas encontramos no sólo excelente material historiográfico sino discursos políticos gráficos que permiten diseccionar, analizar y comprender el régimen político porfirista.

Así pues, el análisis del cartón político se manifiesta como importante herramienta de trabajo en el estudio del régimen porfirista a partir de diversos momentos: las constantes reelecciones de Díaz en detrimento de la libertad del sufragio, las constantes transgresiones a la Carta Magna, el polémico problema de la sucesión presidencial y la vicepresidencia, la sed de poder de grupos en pugna cercanos a la persona de Díaz (Manuel González contra Romero Rubio, “científicos” contra reyistas, etc.), la constante adulación hacia Díaz, las relaciones Iglesia- Estado, la persecución contra la prensa independiente, la represión contra la oposición liberal, la imposición de los gobernadores, la conferencia Creelman, y por supuesto, la centralización absoluta del poder en un solo hombre: Porfirio Díaz. La caricatura política en el porfiriato

reconstruye minuciosa y críticamente, aun cuando lo haga de manera fragmentada, los acontecimientos políticos y sociales más relevantes<sup>67</sup>.

La llegada de Porfirio Díaz a la presidencia restringió y amordazó a la prensa de oposición y a las caricaturas políticas de tradición crítica, y conforme transcurrió el Porfiriato la política hacia los medios impresos cambió. Sin embargo, pese a las duras restricciones del régimen existieron distintos ejemplos de periódicos opositores y caricaturas políticas que pese a la represión gubernamental lograban escabullirse y publicarse.

Es verdad que el presidente Díaz persigue y encarcela periodistas desde su primer mandato y que, a partir de su primera elección, adopta una política hacia la represión hacia la prensa- repetidas veces encarcela a editores distinguidos como Filomeno Mata o Daniel Cabrera-, pero el dictador no sólo reprime a los publicistas que se le oponen, también les abre espacios de negociación, busca conciliar cuando es posible, con frecuencia los seduce, engaña o manipula para su causa. Una rápida ojeada a los periódicos de la época, especialmente a los de caricaturas como *Don Quijote*, *La Casera*, *El Tranchete*, *El Rascatripas* y *El Hijo del Ahuizote*, revela que, durante ese periodo, la prensa satírica de México es rebelde, vital, agresiva e insumisa<sup>68</sup>.

Ya en el siglo XX la Revolución mexicana representó un punto de quiebre. Las distintas facciones planteaban distintos proyectos de Nación y a costa de una guerra civil se logró un cambio de régimen. Las publicaciones de la época, y con ellas las caricaturas políticas, mostraron las desigualdades sociales, las distintas filiaciones partidistas, los actores políticos y el proceso del movimiento armado aprovechando la apertura de las libertades civiles que concedió el efímero gobierno maderista.

Sin embargo uno de los giros principales de la caricatura política en la época tiene que ver con el sacrificio del humor y dejar de lado su uso como sátira social para privilegiar su uso como herramienta crítica para perturbar al lector. Las caricaturas políticas ya no buscaban

---

<sup>67</sup> Fernando Ayala Blanco, *La cartografía política del Porfiriato*, (en línea), México, UNAM, 1992, dirección URL:

[https://tesiunam.dgb.unam.mx/F/3UCGKGEU1MFALE9L1TXPM3U4C6BX5J34SQU6F8BLV6NXLJA3DH-25511?func=full-set-set&set\\_number=718868&set\\_entry=000009&format=999](https://tesiunam.dgb.unam.mx/F/3UCGKGEU1MFALE9L1TXPM3U4C6BX5J34SQU6F8BLV6NXLJA3DH-25511?func=full-set-set&set_number=718868&set_entry=000009&format=999), (consultado el 26 de julio de 2022), p. 11.

<sup>68</sup> R. Barajas Durán, *Op. Cit.*, p. 20.

ser meras imágenes cómicas sino discursos gráficos violentos, los cuales buscaban impactar en la opinión pública y generar miedo.

Pero algo cambió profundamente, en la sociedad y en el periodismo, en el contexto de los agitados tiempos de inconformidad política que empezaron a correr hacia 1909, se concretaron en el estallido revolucionario de finales de 1910 y continuaron durante los siguientes años: la agresión y el miedo cubrieron el escenario mexicano con su sombra, se dejaron sentir en las páginas de los impresos y transformaron las representaciones visuales. Surgió entonces un tipo de caricatura que dejó de tener como propósito fundamental la crítica y la risa y buscó, en cambio, destruir a quien representaba y atemorizar a quien leía: caricatura a la que definiremos como intimidatoria<sup>69</sup>.

Uno de los personajes en los cuales es posible ver este cambio en la caricatura política mexicana es Emiliano Zapata, a quien muchas caricaturas lo retrataban como un personaje monstruoso, violento, causante de la inestabilidad y las desgracias que sucedían en el país. Entre muchos recursos de los caricaturistas al *Caudillo del Sur* se le retrataba como un criminal que incluso llegaba a prácticas terribles como el canibalismo. Como ejemplo está una caricatura de 1911 acompañada de la siguiente locución: “Estaba más sabrosa la pata del hacendado que comí en el almuerzo”, ejemplo que da cuenta de la potencia de este tipo de representaciones para aproximarse a contextos de violencia (caricatura 4).



Caricatura 4

*A la hora de la comida*

*Multicolor*

24 de agosto de 1911

<sup>69</sup> Fausta Gantús, *El miedo: la más política de las pasiones: Argentina y México, siglos XVIII- XX*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2023, p. 150.

Uno de los nombres icónicos de principios del siglo XX es el de grabador y caricaturista José Guadalupe Posada cuyos trabajos destacan tanto por su carácter costumbrista así como el uso que le dio a la sátira para dirigir críticas sociales. En 1868 entró como aprendiz al taller de Trinidad Pedroza y sus primeras caricaturas políticas se publicarían en *El Jicote*. Posteriormente varios de sus trabajos saldrían en diarios como *La Juventud literaria*, *La Patria Ilustrada*, *El Padre Cobos*, *Gil Blas* y *El Popular*.

La trascendencia del trabajo de Posada radica en ser un artista del pueblo, quien, alejado de la elite artística y cultural, plasmó en sus trabajos un peculiar humor y una gran admiración por la vida cotidiana del mexicano. Las imágenes realizadas por el ilustrador evidencian a través de símbolos retomados del imaginario mexicano (animales ponzoñosos, culebras, rayos, sangre, calaveras, etc.), las desigualdades e injusticias sociales de la época<sup>70</sup>.

Otro de los grandes de la misma época es Ernesto *El chango* Cabral quien desde edad temprana incursionó en la caricatura. Si bien en sus primeros años casi todos sus trabajos eran por encargo, el trabajo de su obra ayudó a renovar la caricatura mexicana a través de la perfección técnica de sus trabajos lo que le permitió crear una escuela de caricatura, y al incursionar en distintos tipos de ilustraciones logró producir una extensísima obra conformada aproximadamente por 25 000 documentos<sup>71</sup>.

Sus primeros trabajos en *Multicolor*, publicación antimaderista y financiada por actores que apoyaron el golpe de Estado contra Madero, fueron caricaturas políticas distinguidas por sus críticas mordaces y que sin duda ayudaron a reforzar la idea del presidente como un hombre débil con poca fuerza para el ejercicio del poder presidencial, lo que finalmente llevó a que se le otorgara una beca por parte del gobierno para estudiar en París (caricatura 5).

---

<sup>70</sup> A. M. Valentín Sosa, *Op. Cit.*, p. 76.

<sup>71</sup> Juan Manuel Aurrecoechea, “García Cabral: el hombre de en medio”, [en línea], México, El Universal-Confabulario, México, 11 de agosto de 2018, dirección URL: <http://confabulario.eluniversal.com.mx/ernesto-garcia-cabral-3/>, (consultado el 1 de mayo de 2019).



Caricatura 5

*El atuendo de moda*

Ernesto *El Chango* Cabral

*Multicolor*

2 de noviembre de 1911

Terminada la Revolución la caricatura política crítica desapareció casi por completo de la prensa nacional, con contadas excepciones, siendo la caricatura costumbrista y personal las que abarcaban la mayoría de las publicaciones. Las caricaturas que se presentaban, casi siempre en la sección editorial de los periódicos, se publicaban con las limitaciones de la censura.

Aunque las revistas y publicaciones en el contexto mexicano presentaban cartones en las páginas editoriales, el humor que se manejaba era blanco y rara vez se presentaban cartones políticos incendiarios o que causaran revuelo social. Esto se debía a la censura que imperaba como característica del sistema, teniendo como ejemplo icónico la revista *El Turco* aparecida en 1931 bajo la dirección del caricaturista Juan Arthenack, desaparecida por la policía callista el mismo día de su aparición pues criticaba al Jefe Máximo<sup>72</sup>.

Una de las explicaciones más fuertes para entender este retroceso en relación con la libertad de prensa y a la potencia crítica de las caricaturas tiene que ver con los efectos que se vieron en la campaña de desprestigio dirigida al presidente Madero. Las caricaturas políticas tuvieron una influencia considerable en la opinión pública de la época por lo que el gobierno posrevolucionario tuvo un control férreo sobre ellas.

---

<sup>72</sup> A. M. Valentin Sosa, *Op. Cit.*, p. 124

Ya en el régimen presidencialista comenzó una política dura sobre la prensa. En alguna medida la derrota del gobierno de Madero se explica gracias a una campaña mediática en su contra dirigida por los medios impresos más importantes de la época<sup>73</sup>, por lo que ya en el Presidencialismo se buscó un duro control contra la prensa mexicana. Aunque existieron revistas con caricaturas, muchas de ellas eran de humor blanco sin críticas políticas sustanciales.

Sin embargo, aún con el poco espacio de libertad que tenían los caricaturistas políticos la caricatura política de alguna manera seguía tendiendo puentes con la política nacional siendo un caso icónico el del asesinato del general Álvaro Obregón quien fuera asesinado *so pretexto* de una caricatura<sup>74</sup>. De igual manera, las publicaciones independientes cobijaron las corrientes críticas y no oficialistas siendo *El Machete*, cuyo primer número se publicó en 1924, una expresión clara de esta caricatura política altamente politizada la cual conglomeró a distintos artistas como al Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores de México<sup>75</sup>.

Los objetivos de *El Machete* fueron, entre otros, “apuntalar la pintura revolucionaria, denostar arribistas, vituperar a los intelectuales revolucionarios, menospreciar a la pintura de caballete, y animar y plasmar nuevas mitologías”. A través de hojas volantes, *El Machete* buscaba una socialización de la estética y la educación del pueblo para la lucha<sup>76</sup>.

En la década de los años treinta también existieron algunas publicaciones con caricaturas políticas las cuales eran financiadas principalmente por líderes sindicales y con interés

---

<sup>73</sup> Rafael Barajas *El Fisgón*, “Caricatura política”, (en línea), Curso en línea La revolución mexicana en el arte-INEHRM, 2022, dirección URL: [https://www.youtube.com/watch?v=x4Ra8JmnhUc&ab\\_channel=CanalINEHRM](https://www.youtube.com/watch?v=x4Ra8JmnhUc&ab_channel=CanalINEHRM), (consultado el 23 de agosto de 2022).

<sup>74</sup> Un día después de su reelección en 1928, Obregón celebró un banquete en un restaurante de la Ciudad de México conocido como “La bombilla”. Un fanático religioso de nombre José de León Toral se infiltró al banquete haciéndose pasar por caricaturista, y después de dibujar a algunos comensales y declarando intenciones de hacerle una caricatura al general le disparó con el arma que llevaba consigo. Ver: Mario Ojeda Revah, *La Revolución Mexicana*, Madrid, Editorial Dastin, 2006, pp. 126-127.

<sup>75</sup> John Lear, “La revolución en blanco, negro y rojo: arte, política y obreros en los inicios del periódico El Machete”, *Signos históricos*, n° 18, 2007, p. 109.

<sup>76</sup> Valentin Sosa, *Op. Cit.*, p. 87.

partidarios. Algunas revistas como *Omega* y *El hombre libre* publicaban caricaturas cuyos autores firmaban bajo seudónimos debido a las políticas de represión. Un hecho sintomático de este período es el ataque que recibió el caricaturista *Inclán* quien fuera agredido aparentemente por órdenes de Fidel Velázquez a quien no le gustó una caricatura suya<sup>77</sup>.

En 1935 se constituyó la Empresa Productora e Importadora de Papel (PIPSA S.A) la cual intentaba resolver en el país el problema de demanda de papel periódico ante los altos precios que debían pagarse al importarse de Estados Unidos y Canadá. Aunque la medida en un inicio fue aprobada, el monopolio estatal sobre el papel periódico estableció una rígida censura y un duro control de los medios impresos y por supuesto al trabajo de los caricaturistas<sup>78</sup>.

En el mismo lapso trabajaron diversos caricaturistas con estilos propios pero con caricaturas poco críticas. Antonio Arias Bernal, por ejemplo, fue alumno y sucesor de García Cabral en *Excelsior* y muchos de sus cartones apoyaban ideológicamente el gobierno estadounidense en la Guerra Fría. Otros nombres de caricaturistas que aparecerían en el contexto son: Rafael Freyre Flores, Ángel Zamarripa, Ángel Zamarripa *Facha* y muchos más.

Con los ascensos de los gobiernos totalitarios y las persecuciones políticas México recibió un gran número de exiliadas y exiliados quienes buscaban escapar de la represión. Con el ascenso de Francisco Franco en 1939 llegaron a México miles de refugiados españoles, entre ellos diversos caricaturistas que apoyaban las ideas liberales y republicanas, entre los que destacan Ernesto Guasp García, Francisco Rivero Gil y Avel-lí Artis Tísner.

Para la década de los cuarenta la caricatura política seguía con tirantes de fuerza ajustados, aunque ya empezaba a contar con una generación de caricaturistas fortísima y extraordinaria con artistas como Arias Bernal, Freyre, *Fa-cha*, Audiffred, Valdés, X-Peña, Puga, Bismarck Mier, Guerrero Edwards, y nuevos caricaturistas como Abel Quezada. Sin embargo el peso político y partidista a modo seguía siendo aplastante para las caricaturas políticas. Un ejemplo de ello es *Don Timorato* el cual en 1944 perdió a la mayoría de sus trabajadores

---

<sup>77</sup> E. Del Río, *Un siglo de caricatura, Op. Cit.*, p. 50.

<sup>78</sup> Sergio Arturo Sánchez Parra, “El día de la libertad de prensa en México como medio de control del Gobierno sobre la prensa, 1951-1969”, *Reflexión Política*, vol. 20 n° 4, julio- diciembre, 2018, p. 185

cuando se le solicitó hacer caricaturistas a modo y a favor de Miguel Alemán, los caricaturistas al igual que el director renunciaron a la publicación<sup>79</sup>.

En 1948 se fundó una revista de nombre *Presente* siendo esta el gran trampolín para un extraordinario caricaturista político: Abel Quezada, quien no sólo renovó la estética de la caricatura nacional al recobrar el uso conjunto de texto e imagen, también inventó personajes que se volverían icónicos en el imaginario social mexicano, los cuales rompieron con la solemnidad de los actores políticos.

En los años cincuenta se consolidarían trabajos como los de Jorge Carreño, quien sería el sucesor en la página editorial de *Novedades* tras la muerte de *El Chango* Cabral<sup>80</sup>, cuyos trabajos comenzaban a quitar el peso del aspecto humorístico en las caricaturas de la época. En la misma década, entre 1953 y 1954, a diversos caricaturistas mexicanos se les conocería como “Los siete de la embajada” pues se les acusó de dirigir caricaturas políticas en contra del gobierno guatemalteco encabezado por Jacobo Árbenz por indicaciones de la Embajada de los Estados Unidos.

En esta tesitura, en la década de los cincuenta un grupo de caricaturistas participó activamente en una campaña contra el gobierno de Jacobo Árbenz, de Guatemala. El libro *7 dibujantes con una idea*, publicado en esa época, es una buena muestra de ello. Según *Rius*, cada caricatura publicada en contra de Árbenz "les era bien pagada por la embajada (de Estados Unidos). El único requisito era que fuera contra Guatemala". Los que *Rius* llama los "Siete de la embajada" eran Ernesto García Cabral, Rafael Medina de la Vega, Ángel Zamarripa (Fa-Cha), Andrés Audiffred, Ernesto Guasp y Antonio Arias Bernal (no existe, por cierto, nada que confirme este hecho)<sup>81</sup>.

Para 1959 las revistas con caricaturas de humor blanco se seguían publicando siendo el caso de *La Gallina*, la cual sería publicación similar a una revista española de nombre *La Codorniz*, en la cual comenzarían a publicar caricaturistas como Helio Flores, Eduardo Gómez *El nene* y Carlos Dzib. Sin embargo sería en los sesenta cuando empezarían a emerger

---

<sup>79</sup> Eduardo del Río, *Op. Cit.*, p. 65.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>81</sup> Agustín Sánchez González, *El 68 en monos: sumisión y rebelión*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes y literatura, 2005, p. 4.



publicaciones con caricaturas políticas con mayor sentido crítico como el *Mitote Ilustrado*, dirigida por Raúl Prieto Río de la Loza *Nikito Nipongo* y Eduardo del Río <sup>82</sup>, en el cual se darían a conocer caricaturistas como Emilio Abdalá *AB*, Rogelio Naranjo y Palmira Garza, primera caricaturista mujer en el México contemporáneo.

La década de los sesenta y los primeros años setenta fueron convulsos para el sistema político mexicano, contexto que no pasó desapercibido para la caricatura política nacional. En 1968 bajo la dirección de *AB*, Helio Flores, Naranjo y *Rius* siendo editor Guillermo Mendizábal, se publicó el primer número *La garrapata*, la cual a pesar de las medidas coercitivas en su contra<sup>83</sup> publicó su segunda época la cual terminaría en 1970, y regresando para una tercera época de 1980 a 1981.

Uno de los reconocimientos a la publicación es sin duda el uso de su humor y la naturaleza crítica de sus publicaciones las cuales incomodaban ya desde el subtítulo de la publicación, *El azote de los bueyes*, así como sus caricaturas políticas. *La garrapata* sirvió de plataforma a una nueva generación de caricaturistas entre los que destacaban Manuel Ahumada, Rafael Barajas *El Fisgón*, Gonzalo Rocha, José Ignacio Solórzano y Arturo *Kemchs* Dávila.

---

<sup>82</sup> Eduardo del Río es uno de los personajes emblemáticos de la caricatura mexicana. Gracias a sus trabajos se debe el uso generalizado del término monero para hacer referencia a los trabajos de los caricaturistas, pues si bien en un principio se utilizó el término de forma peyorativa, el maestro “Rius” afirmaba hacer *monitos* y no caricaturas, lo cual se debía a su formación autodidacta. Uno de los grandes aportes del caricaturista al uso político de la caricatura fue la elaboración de textos didácticos relacionados a un sinnúmero de temas con el fin de politizar y concientizar a los lectores y espectadores de su trabajo. Carlos Monsiváis menciona: “No es fácil captar lo que “Rius” significó en la sociedad mexicana de los sesenta. Por sí sólo amplía el espacio y las reglas del juego de la libre expresión y asume –en forma aislada y por lo mismo más visible-, demandas de un sector crítico y democrático ansiosos de respiraderos de salida”. *Vid.*: Ruby Sheets, *Op. Cit.*, p. 57.

<sup>83</sup> Con el Estado, las relaciones con *La Garrapata* eran lamentables. A diferencia de *Los Agachados*, cuyo éxito sostenía en esa época a Editorial Posada, *La Garrapata* provocó múltiples formas de represión: “Tenían todos nuestros teléfonos intervenidos; nos negaron la venta de papel PIPSA, obligándonos a buscar papel entre particulares, obviamente más caro. Presionaron a los voceadores para que no distribuyeran la revista y varias ediciones fueron secuestradas; ordenaron una o varias auditorías a la editorial, amén de que había vigilancia permanente fuera de las oficinas para ver quiénes llegaban, etcétera, etcétera. Y el broche de oro, fue el intento de Luis Echeverría Álvarez y la Secretaría de la Defensa Nacional de desaparecerme del mapa, de lo que me salvó la intervención del Gral. Cárdenas”. *Vid.*: Carlos Enrique Villarreal Morales, *Estrategias y tácticas en el género discursivo de la caricatura política contemporánea: La primera época de La garrapata*, (en línea), México, Universidad Veracruzana, marzo de 2013, dirección URL: [https://www.uv.mx/dher/files/2013/04/Tesis\\_Villareal\\_Morales.pdf](https://www.uv.mx/dher/files/2013/04/Tesis_Villareal_Morales.pdf), consultado el 15 de julio de 2020.

La importancia de *La Garrapata* fue el haber sido la primera revista de humor político hecha en el México posrevolucionario, sin ligas con ningún grupo político ni patrocinio gubernamental. Y haber servido como medio para la consolidación definitiva de dos grandes caricaturistas, Naranjo y Helio Flores, quienes saltaron a las páginas de los diarios más vendidos de México<sup>84</sup>.

En este período la caricatura política, y los caricaturistas de distintas ideologías y generaciones que se encontraban en los combates gráficos, de alguna manera visibilizaron los cambios en relación con los valores y percepciones tanto a nivel político y social:

Mucho se habló entonces de la lucha generacional, que en el ámbito de la caricatura se veía muy clara: por un lado, estaban veteranos de muchas batallas, como *El Chango* García Cabral, de 78 años; Cadena M. de 62; *Kaskabel*, de 58, o Salvador Pruneda de 70, que asumieron una posición política institucional, ajena al movimiento estudiantil, mientras que los jóvenes treintones (*Naranjo* de 31; *Helio Flores* de 30 y Rius de 34) se sumaron al clamor social por los cambios<sup>85</sup>.

Ya en la década de los años setenta la caricatura mexicana comenzaría a salir de las revistas, de las hojas y de la tinta, y encontraría otros espacios de visibilización. En 1973 el Palacio de Bellas Artes por primera vez abriría sus puertas para montar y presentar en una exhibición a distintos artistas gráficos, entre ellos historietistas y caricaturistas políticos. Lo anterior tenía como intención construir las bases para un museo de la caricatura mexicana, proyecto que se consolidaría hasta el 7 de octubre de 1975 con la creación de la Sociedad Mexicana de caricaturistas<sup>86</sup> y posteriormente la apertura del Museo de la Caricatura en 1987.

A partir de los años setenta los medios como la radio y la prensa escrita convivían cada vez más con los medios audiovisuales. Si bien la televisión tenía cada vez más alcance la caricatura política seguía teniendo un papel importante en la opinión pública y por supuesto como discurso gráfico político crítico al poder.

---

<sup>84</sup> Eduardo del Río, *Op, Cit.*, p.113

<sup>85</sup> Agustín Sánchez González, Esther Acevedo, *Historia de la caricatura en México*, España, Editorial Milenio, 2011, p. 194.

<sup>86</sup> Sus miembros fundadores: Alberto Huici, Abel Quezada, Alberto Isaac, Marino Sagastegui, Rogelio Naranjo, Helio Flores, Magú Iracheta, Rius, entre otros

El incremento de producción de revistas y suplementos en conjunto con una apertura en las líneas editoriales de los periódicos creó un boom en la caricatura política que se siente ahora. En los años setenta, los diarios contaban con uno o dos caricaturistas. Actualmente cada diario tiene más de tres y a veces hasta seis o siete caricaturistas y existen más periódicos en comparación con 30 años atrás. Otra tendencia nueva es en la motivación de los caricaturistas, como dice *Rius*: “Creo que la bohemia entre los moneros ha desaparecido y hay más sentido de la responsabilidad. Ahora tiene más cancha donde moverse, menos censura y más posibilidades de decir lo que quieren”<sup>87</sup>.

Otro factor que contribuyó a la maduración de la caricatura política del período es la ampliación de medios, lo que comenzó a cristalizar mayor pluralidad y márgenes más amplios para la libertad de expresión. En 1976 Julio Scherer como director de *Excelsior* junto con un grupo de trabajadores entre ellos Abel Quezada, renunciarían al periódico tras conflictos internos. Como consecuencia del rompimiento surgieron nuevas publicaciones entre las que destacan *Uno más Uno* (1977), *El Financiero* (1981), *La Jornada* (1984) y *El Economista* (1988), lo que amplió el número de publicaciones y con ello el de caricaturas políticas.

En la década de los 90 las caricaturas políticas abordaron los conflictos sociopolíticos del momento: las consecuencias de las crisis económicas y las medidas económicas cambiantes, los fraudes electorales, los procesos en relación con el Tratado de Libre Comercio (TLCAN) y el levantamiento zapatista. Un ejemplo de lo anterior: antes de la firma del TLCAN el caricaturista Rafael Barajas Durán publicó en *La Jornada* algunas caricaturas políticas para manifestar su postura contra el tratado del entonces presidente Carlos Salinas de Gortari.

Sin embargo, días después en el mismo periódico el caricaturista *Magú* respondía con una caricatura la cual aseveraba que la caricatura política no servía para nada, caricatura que fue respondida de nueva cuenta por *El Fisgón*. De alguna manera este juego de imágenes fueron una especie de juego entre los caricaturistas pero lograron evidenciar la espinosa polémica sobre la función social y política de la caricatura política (caricatura 6).

---

<sup>87</sup> Ruby Shetts, *Op.Cit*, pp. 31-32.

## Caricatura 6

Izquierda:

Bulmaro Castellanos  
Loza Magú, *La Jornada*//

Derecha: Rafael Barajas  
Durán *El Fisgón*  
como respuesta a la caricatura de Magú.



### Caricatura política del siglo XXI:

#### Nuevos espacios, vacíos y usos de otras imágenes cómicas

Los últimos años del siglo XX y el siglo XXI trajeron consigo cambios en el desarrollo de la caricatura, uno de ellos se relaciona con un uso cada vez más amplio de las técnicas digitales. Otro de ellos es la emergencia de espacios nuevos para la circulación de este tipo de imágenes, tanto en las nuevas plataformas digitales del siglo XXI como en espacios físicos; la caricatura política dejaba de ser un género exclusivo de los medios impresos y ahora se visibilizaba en espacios nuevos como museos y libros especializados.

Algunos nuevos espacios que pueden mencionarse son los siguientes: desde 1987 en la Ciudad de México se abrió el Museo de la Caricatura, el cual cuenta con ejemplares desde el siglo XIX<sup>88</sup>. Otro ejemplo es el acervo que se encuentra en el Centro Cultural Tlatelolco, el cual cuenta con más de 20 mil caricaturas. Algunos ejemplos más recientes son las como *Travesuras de Helguera: Un crítico de Los Pinos en los Pinos* montada en el Centro Cultural Los Pinos, o la exposición *Gabinete de maravillas de Antonio Helguera* montada en el Museo de la Ciudad de México

<sup>88</sup> Hoy día a consecuencia de los sismos de septiembre de 2017 y la pandemia a causa del SARS- COVID19 el recinto se ha visto comprometido tanto en espacio pues el edificio histórico resultó dañado, como en relación con el personal ya que sus actividades se han visto reducidas casi en su totalidad sin respuestas y resoluciones concretas por parte de las autoridades de la Ciudad. Ver: Redacción, “Cómo la pandemia dejó al Museo de la Caricatura con sólo tres trabajadores”, (en línea), México, Cultura, 8 de abril de 2021, dirección URL: <https://www.eluniversal.com.mx/cultura/como-la-pandemia-dejo-al-museo-de-la-caricatura-con-solo-tres-trabajadores>, (consultado el 1 de mayo de 2022).

Sin embargo, aunque la caricatura ya ha salido de las páginas de los diarios y hoy día se ha desprendido de aseveraciones, como aquellas que la definen como un arte menor, aún existen vacíos en ella que merecen explorarse. Uno de los más evidentes es la ausencia (histórica y contemporánea) de la mirada femenina en la crítica política gráfica mexicana. Si bien han existido algunas artistas la distancia en comparación con sus colegas varones es escandalosa, sólo en el *Diccionario biográfico ilustrado de la caricatura mexicana* se tiene un registro de 22 caricaturistas mujeres siendo la primera de ellas Ema Best, cuya vida y trabajo son prácticamente desconocidos.

En la historia contemporánea de la caricatura política nacional destacan nombres como el de Palmira Garza quien fuera la primera caricaturista con trabajos de circulación nacional en revistas como *Ovaciones*. Si trabajo destaca por algunas de sus colaboraciones en asistencias con Gabriel Vargas en *La Familia Burrón*<sup>89</sup>, y por ser contemporánea de grandes artistas como Eduardo del Rio.

También destacan Guadalupe Rosas quien fuera directora del Museo de la Caricatura, Patricia Aguilar Palafox *Landy* quien obtuvo reconocimientos en Tabasco y Jazmín Velasco *Jotave* quien también publicó en *UnoMásUno* y *Paréntesis*. También algunas artistas cuya historia se ha perdido y omitido como el caso de *Alicia* quien fuera colaboradora en la tercera época de *La Garrapata* y en *UnoMásUno*.

A consecuencia del certamen de *El Chamuco* en 1996 surgieron artistas como Bibi Ayala, Erika Martínez y Cintia Bolio. Bolio es caricaturista activa en medios como *Milenio*, *El Chamuco* y *La Jornada* e incluso para algunas ediciones especiales de la UNICEF y UNIFEM de la ONU. Otra referente de la caricatura política mexicana es Cecilia Pego quien comenzó su carrera en el *Diario de Juárez* y en *Diario de Chihuahua* en 1990. Actualmente se pueden agregar algunas artistas más que han propuesto su mirada en relación con lo político como Beatrix Gutiérrez de Velasco (caricatura 7), Anna Karenina o Idalia Candelas quienes colaboran en publicaciones como *El Chamuco*.

---

<sup>89</sup> *Bef*, (en línea), Twitter cuenta personal, 8 de marzo de 2019, dirección URL: <https://twitter.com/monorama/status/1104112089432506375>, consultado el 17 de julio de 2020.



Caricatura 7

*Deuda, Beatrix*

Es Imagen/ Twitter

15 de noviembre de 2022

En esta disparidad surgen varias preguntas: ¿Por qué un vacío tan grande en la caricatura nacional en relación con las mujeres?, ¿es que a las mujeres no nos ha interesado la política y la caricatura, o es por qué históricamente nos han negado espacios como la política?, ¿cómo se vive el ser mujer caricaturista en un espacio históricamente dominado por miradas masculinas?, ¿cómo se retrata el tema de las violencias en México desde una mirada femenina? Una última pregunta: ¿Se debe incentivar espacios en México para darle mayor visibilidad al el trabajo de las mujeres con relación a la gráfica política?

Reconociendo la potencia de la caricatura política para enmarcar problemáticas en relación con el poder y visibilizar narrativas desde distintos márgenes de enunciación, la caricaturista mexicana Cecilia Pego reflexiona:

En todos mis cartones, comics o tiras de género yo hago política, considero a mi feminismo absolutamente político. Somos las mujeres las que hablamos de estos temas, como caricaturistas ayudamos a politizarlos a través del cómic y el cartón. Los hombres nunca van a hablar de cosas como violencia, derechos reproductivos y muchos temas más que tocar, como guarderías infantiles, menor salario. Creo que sacar los temas de género es nuestra contribución al cartonismo y son temas que deben tener una mayor relevancia política y estar en la mesa. Es nuestra contribución a poner temas que se deben tocar en la política<sup>90</sup>.

---

<sup>90</sup> Ángeles Espinoza, Jorge, México, [en línea], México, UNAM, febrero de 2007, dirección URL: [http://oreon.dgbiblio.unam.mx/F/?func=service&doc\\_library=TES01&doc\\_number=000640212&line\\_number=0001&func\\_code=WEB-BRIEF&service\\_type=MEDIA](http://oreon.dgbiblio.unam.mx/F/?func=service&doc_library=TES01&doc_number=000640212&line_number=0001&func_code=WEB-BRIEF&service_type=MEDIA), (consultado el 17 de julio de 2020), pp. 33-34.

El siglo XXI se ha caracterizado por la apertura y crecimiento de los espacios digitales, y las imágenes desbordan por todos lados. Como nunca antes en la historia de la humanidad la información se ha vuelto inconmensurable por lo que la caricatura política en un mundo global goza de un alcance jamás visto en su historia, entre claros y oscuros ahora nos plantea nuevas preguntas entre tantas y tantas imágenes. Pero entre tantas imágenes, ¿la caricatura política ha perdido la potencia que históricamente la caracterizó?, ¿la sobreexposición a tantas imágenes nos ha vuelto indolentes?

Lo anterior plantea varios cuestionamientos pues la caricatura política convive con otros tipos de imágenes como los memes los cuales nacen con la revolución digital y las redes sociales. Sin embargo, aunque ambos tipos de imágenes tienden puentes con la comicidad e interseccionan en algunas funciones son elementos gráficos distintos. ¿Importa reconocer el creador del meme así como el creador de la caricatura?, ¿el meme tiene una potencia emotiva más allá de la comicidad? Un último cuestionamiento: ¿es posible reconocer una postura ética y narrativa a través de ellos?

### **Conceptualización y características de la caricatura política**

#### **¿Hoy Hermes debe leer *monitos*? Del porqué de la caricatura política**

Las reflexiones hasta este punto han propuesto una relación entre imagen- hermenéutica- poder, y a la caricatura política como un punto de encuentro entre ellos. En un Universo infinitamente extenso de posibilidades Hermes, un dios burlón y picaresco, revolotea en un vaivén alado sobre las caricaturas como un tipo de imágenes que al igual que él, se mofan del poder y de los Dioses, y se acerca a los hombres.

En ese momento apareció Apolo en la cueva, despertó a Maya y le exigió que obligara a su hijo a que le devolviera las vacas robadas. Maya señaló al niño, cobijado en sus pañales, quien fingía dormir, y dijo que la acusación era absurda, pues era un recién nacido. Apolo reconoció los cueros de las vacas y se llevó al niño al monte Olimpo, para acusarlo formalmente de robo. Después de una larga discusión con Apolo, en el marco solemne del tribunal de Zeus, Hermes confesó. Dijo que devolvería el rebaño a su hermano y que en realidad sólo había matado dos vacas, dividiéndolas en doce

partes iguales para sacrificarlas a los doce dioses olímpicos. Apolo cuestionó con ironía quién era el doceavo dios. Hermes contestó que él era ese dios<sup>91</sup>.

Hermes es un dios ingenioso y burlesco quien prometió no decir mentiras sin decir tampoco toda la verdad por lo que no es aventurado pensar que a través de él se tiende un puente con las caricaturas las cuales desde su origen, confrontan y se burlan del poder. En este punto surge una pregunta: a más de doscientos años de existencia, ¿por qué voltear la mirada y acercarnos a la caricatura política, expresión gráfica tradicionalmente asociada con la prensa escrita, en un mundo repleto de imágenes de todo tipo? ¿Por qué es necesario un detenimiento aquí sabiendo de la infinidad de imágenes, tanto en el mundo físico como en el mundo digital?

Una primera respuesta: la caricatura política es un género que aún en la inmensidad de imágenes, donde la tiranía de la imagen es innegable, sigue siendo vigente. La caricatura política como diálogo vivo discute no sólo en el corpus periodístico que históricamente lo ha acompañado, sino con los actores políticos vivos y tangibles y los efectos que en ellos produce, sigue cuestionando e incomodando al poder.

En 2005 el periódico danés *Jyllands-Posten* se colocó en el centro de la discusión por diversas caricaturas que causaron polémica por la forma en que abordaban a Mahoma, la publicación decidió presentar 12 caricaturas representando a Mahoma contraviniendo la prohibición musulmana de representar tanto a Alá como al Profeta. Lo anterior planteó la discusión sobre los límites de las libertades de expresión, de prensa y de credo.

Dichas imágenes controversiales no sólo se enmarcaron en el problema de la iconoclastia musulmana sino en el de la representación misma de la caricatura, pues algunas de estas dibujaban un personaje sagrado como Mahoma con un turbante explosivo. La trascendencia de la polémica del *Jyllands- Post* radica en que no sólo fue una discusión contemporánea sobre la iconoclastia sino que escaló a tales niveles que diversas embajadas de los países árabes exigieron disculpas públicas por lo que ellos consideraban una afrenta directa y una profunda ofensa.

---

<sup>91</sup> F. Ayala Blanco, *Op. Ci., Reflexiones sobre hermenéutica, arte y poder*, p. 27.



Convocando la libertad de expresión y sus respectivas garantías, el periódico no sólo no se disculpó sino que atrajo la atención y apoyo de otros medios occidentales, y de varios países que respaldaron la decisión del periódico y de las autoridades danesas. A manera de apoyo varias publicaciones recircularon las polémicas caricaturas entre las que destacó el semanario satírico francés *Charlie Hebdo* el cual en su portada colocó una caricatura de Mahoma llevándose las manos a la cabeza y diciendo "Es duro ser amado por tontos"<sup>92</sup> (caricatura 8). Conforme pasaron los días las manifestaciones aumentaron en niveles de violencia hasta cobrar víctimas mortales.



Caricatura 8

Portada

Cabu, Charlie Hebdo

Septiembre 2006/ 2015

En 2011, años después del caso danés, *Charlie Hebdo* volvió a publicar caricaturas ofensivas e irreverentes sobre Mahoma molestando a gran parte de la comunidad musulmana. Como respuesta a las caricaturas la página *web* del semanario fue hackeada y su sede atacada. Tras los ataques el director de la publicación se excusó en el amparo de la ley de prensa y el reconocimiento de las leyes francesas, sin considerar legítimas las demandas y molestia de la comunidad musulmana<sup>93</sup>. Siguiendo el rastro de este camino espinoso, tanto las declaraciones del personaje como la polémica del semanario francés abrieron un amplio abanico de reflexiones y cuestionamientos en términos políticos.

<sup>92</sup> Redacción, “Un semanario satírico francés lanza un número especial en el que ridiculiza a los musulmanes”, (en línea), *El País*, consultado el 29 de noviembre de 2022, dirección URL: [https://elpais.com/internacional/2006/02/08/actualidad/1139353209\\_850215.html](https://elpais.com/internacional/2006/02/08/actualidad/1139353209_850215.html)

<sup>93</sup> Enrique Suárez- Iñiguez, “Sobre el cambio en la relación libertades-seguridad. Un ensayo”, *Estudios Políticos*, 45, 2018, p.20.

Primero: en relación con las libertades civiles y políticas de una comunidad, ¿es posible establecer límites en las imágenes para la representación de las diferencias sociopolíticas? Lo anterior se plantea porque fue justo en el amparo de la libertad de prensa que los caricaturistas francés se cobijaron, y fueron pocos o nulos los cuestionamientos sobre los límites éticos de la representación y del humor político para referirse a la pluralidad religiosa y política.

Segundo: ¿cómo conviven en un mundo global el derecho a ser representado y el derecho a no serlo? En “una loa a la libertad desenfrenada”<sup>94</sup> la revista no cuestionó sus límites, lo cual evidenció un mal entendimiento de lo que es la libertad, no se entendió al límite como elemento constitutivo de cualquier libertad, no se debe olvidar que en términos filosóficos ninguna libertad carece de restricciones, pues si no las tuviera esta sería absoluta e invadiría las de los demás. En términos arendtianos, sólo la libertad puede ejercerse a través del reconocimiento de mi diferencia en el espacio de los iguales.

Por eso también lo que afirmaba Montesquieu sobre la obediencia a lo que las leyes permiten, que antes apunté. La libertad de expresión, como cualquier otra libertad, debe tener límites legítimos; de hecho, los tiene. Así como no se permite publicar acusaciones sin pruebas, calumnias u obscenidades, tampoco se debería permitir la publicación de este tipo de materiales. Si como vimos, la libertad de cada uno termina donde la de los demás empieza, ¿por qué un grupo de periodistas –si se les puede dar ese nombre a los de *Charlie Hebdo*– puede atentar contra la libertad religiosa de millones de musulmanes?<sup>95</sup>

Al año siguiente el semanario volvió a publicar las caricaturas del Profeta hasta que en 2015, un grupo fundamentalista musulmán atacaría las instalaciones del periódico asesinando a 12 personas. La opinión pública se volcó en apoyo y solidaridad a las víctimas, a la revista y al gobierno francés bajo la consigna *Je suis Charlie Hebdo* -Yo soy Charlie Hebdo-. Sin justificar ni legitimar ningún tipo de terrorismo, una pregunta necesaria: ¿fue una sorpresa el ataque y una respuesta inentendible o sólo fue la gota que derramó el vaso ante una serie de

---

<sup>94</sup> Emma León y Reyna Carretero, *Indigencia trashumante. Despojo y búsqueda de sentido en un mundo sin lugar*, México, 2009, p.130.

<sup>95</sup> E. Suárez- Iñiguez, *Op. Cit.*, p. 21

ataques a la comunidad musulmana que venía de años antes? Si Mahoma desde la mirada occidental siempre ha sido el impostor<sup>96</sup>, el terrorista, el violento, ¿cuál fue la sorpresa del mundo cuando ocurrió la tragedia del 2015?

Reconociendo esta potencia de movilización no es tan arriesgado proponer un puente entre la caricatura política y las emociones, siendo estas un elemento explicativo importante no sólo en el caso *Charlie Hebdo* sino en el entendimiento mismo del cartón político. En el caso de la revista satírica francesa una reflexión importante: la ira, la rabia y la ofensa no se construyen, ni se viven ni se expresan de la misma manera desde la alteridad musulmana que desde la occidental.

De esta manera el llamado *Je suis Charlie Hebdo* fue un grito de justicia y fraternidad incompleto pues no enmarcó con suficiente fuerza la doble tragedia del atentado ya que sólo narró y enunció a las víctimas sin otorgar un entendimiento legítimo a la comunidad musulmana y a sus demandas. Un acercamiento más justo a la desgracia probablemente hubiera sido *Je ne suis pas Charlie Hebdo* -Yo no soy Charlie Hebdo-, porque cuando se habla de libertad y justicia no sólo se habla de las francesas (occidentales) sino la de todos<sup>97</sup>. De nueva cuenta, la pluralidad es la característica esencial y constitutiva por naturaleza de la *polis*, sólo a partir de su reconocimiento y reconciliación la política aparece y cobra sentido.

En abril de 2019 *The New York Times* presentaba en su sección internacional una caricatura de Antonio Moreira publicada originalmente en el semanario portugués *Expresso*, la cual presentaba al entonces presidente estadounidense Donald Trump como ciego y al primer ministro israelí Benjamín Netanyahu como perro lazarillo (caricatura 9). La caricatura fue

---

<sup>96</sup> Edward W. Said, *Orientalismo*, España, Random House, 2008, p. 108.

<sup>97</sup> E. Suarez- Íñiguez, *Op. Cit.*

acusada de antisemitismo y días después retirada; el escándalo causó tanto revuelo que el diario ofreció disculpas y decidió suspender por un año la publicación de cartones<sup>98</sup>.

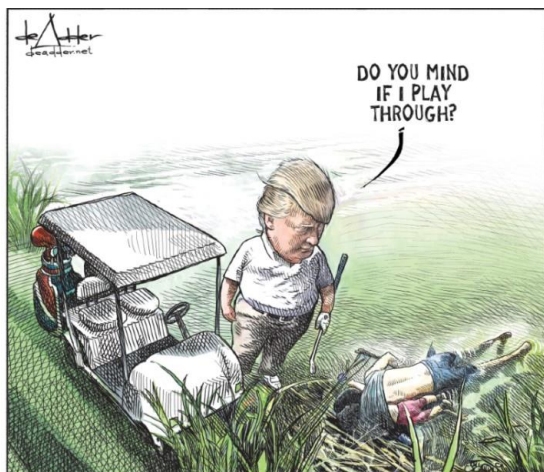


Caricatura 9

Antonio Moreira

*The New York Times*, 25 de abril de 2019

Después de la decisión del *The New York Times* y el eco internacional que tuvo durante muchos meses después, los conflictos en relación con la caricatura política estarían lejos de acabar pues en junio del mismo años el caricaturista canadiense Michael de Adder publicaba un cartón político sobre Donald Trump quien jugando golf encima de los cuerpos de dos migrantes ahogados se atreve a preguntar: *Do you mind if I play through?* (caricatura 10). Dos días después, el periódico *Brunswick News* despedía al caricaturista, mientras él acusaba que ya desde meses atrás todos los cartones dirigidos al entonces expresidente le habían sido rechazados<sup>99</sup>.



Caricatura 10

Michael De Adder

*Twitter*

26 de junio de 2019

<sup>98</sup> Chavo del Toro, “¿El NYT sentencia al cartón político?”, (en línea), *El Economista*, 14 de junio de 2009, dirección URL: <https://www.economista.com.mx/opinion/El-NYT-sentencia-al-carton-politico-20190614-0027.html>, (consultado el 26 de mayo de 2022).

<sup>99</sup> Jaime Porras Ferreyra, *Un grupo canadiense prescinde de un viñetista tras una dura caricatura sobre Trump*, (en línea), *El País*, 1 de julio de 2019, dirección URL: [https://elpais.com/sociedad/2019/07/01/actualidad/1561979374\\_788349.html](https://elpais.com/sociedad/2019/07/01/actualidad/1561979374_788349.html), (consultado el 26 de mayo de 2022).

Un último apunte: en 2020 un profesor francés fue asesinado en una escuela secundaria días después de mostrar en una clase de libertad de expresión algunas caricaturas de la revista satírica *Charlie Hebdo* sobre Mahoma, siendo el autor del crimen un refugiado de origen checheno. Lo anterior de nueva cuenta planteó la potencia que tiene la caricatura política para causar y mover afectos, lo cual obliga a reflexionar sobre estas imágenes, los límites del humor y sus respectivas dimensiones éticas. ¿Hay que tomarlas con precaución o censurarlas y expulsarlas totalmente de la *polis* como sugería Platón? En 2021, un año después del acontecimiento anterior, en un colegio al norte de Inglaterra se suspendía a un profesor por mostrar a su alumnado una serie de caricaturas de Mahoma.

Pero, ¿por qué se vuelven incómodas este tipo de imágenes?, ¿cómo dimensionar y entender los afectos que producen?, ¿a qué se debe que sean excluidas y expulsadas de la *polis*?, ¿por qué censurar y expulsar de las repúblicas contemporáneas a estos *monitos*? Platón lo alertaba: el peligro de los artistas y sus imágenes radica en que estas desprestigian a los gobernantes, los cuales por naturaleza buscan ser legitimados, y a los dioses quienes se mueven en la dimensión de lo sagrado.

En términos más contemporáneos Foucault extiende algunas luces para reflexionar sobre el tema de la prohibición y el rechazo, las cuales sirven como lentillas para aproximarse a las reflexiones de la caricatura política. Sobre lo primero y en una definición mínima: la caricatura política nace de la irreverencia. ¡Qué discurso más alejado de la lógica racional que una crítica hacia el poder desde la ironía, la risa y la locura! Sin la formalidad y la seriedad el discurso del caricaturista podría definirse como irreverente, como loco<sup>100</sup>. Pensando en términos de rechazo y siguiendo la lógica foucaultiana en términos de oposición de locura y razón, al loco se le excluye y su discurso no puede circular como el de los demás pues la palabra del loco es nula y sin valor.

Desde la más alejada Edad Media, el loco es aquel cuyo discurso no puede circular como el de los otros: llega a suceder que su palabra es considerada nula y sin valor,

---

<sup>100</sup> El presente escrito no busca ser una tesis enfocada al papel del artista- caricaturista, sin embargo, se presentarán algunas reflexiones más adelante al discutir sobre las funciones de la caricatura y en la reflexión de una propuesta inclusive ética en el abordaje de este género artístico.

que no contiene ni verdad ni importancia, que no puede testimoniar ante la justicia, no puede autenticar una partida o un contrato, o ni siquiera, en el sacrificio de la misa, permite la transubstanciación y hacer del pan un cuerpo; en cambio suele ocurrir también que se le confiere, opuestamente a cualquier otra persona, extraños poderes como el de enunciar una verdad oculta, el de predecir el porvenir, el de ver en su plena ingenuidad lo que la sabiduría de los otros no puede percibir<sup>101</sup>.

Regresando al tema de la prohibición se sabe que no se puede hablar de todo el tiempo. Foucault refiere sobre esto: “Por más que en apariencia el discurso sea poca cosa, las prohibiciones que recaen sobre él revelan muy pronto, rápidamente, su vinculación con el deseo y con el poder”<sup>102</sup>. Se prohíbe lo que se relaciona directamente con el poder, poder asociado fundamentalmente al control de los universos simbólicos que las personas han de considerar como válidos.

Esta serie de definiciones nos permite preguntar: ¿se prohíbe la caricatura política porque habla de lo prohibido, del poder político? A sabiendas que este tipo de imágenes cuestionan al poder y rompen con el tabú que este implica, ¿se explica la vigilancia constante que en ella se posa, la cual deviene, en ocasiones, como prohibición y exclusión? Para responder lo anterior hay que reconocer lo siguiente: la caricatura política cuestiona a los hombres y mueve de sus pedestales a los dioses.

Una última justificación en términos actuales en relación con el estudio de la caricatura política: su capacidad de dar memoria en contextos políticos determinados. Entendiéndola como una expresión gráfica creadora y con capacidad de visibilizar narrativas políticas, a la par de reconocer su diálogo frontal con el poder político, es a través de ella que es posible identificar problemáticas, posturas, episodios de efervescencia y actores clave en contextos políticos específicos pues al hacer uso de una capacidad sintética, decir mucho en pocos trazos, se convierte en un discurso político gráfico capaz de ser interpretado, resignificado y cuestionado.

---

<sup>101</sup> M. Foucault, *Op. Cit.*, *El orden del discurso*, p. 16.

<sup>102</sup> *Ibidem*, p. 15.

En una reflexión hermenéutica sobre las imágenes como registro visual aplicada a la fotografía pero que perfectamente aplica para la caricatura política cito:

En algunos casos, es una forma de denunciar y mostrar al mundo una situación como testimonio para la historia de la humanidad. Es un documento social y político sobre hambrunas, guerras, miseria, deforestación, masacres, desastres naturales, movimientos migratorios, desplazados en diferentes regiones. Las imágenes intentan mostrar al mundo una situación crítica, exponer una realidad olvidada y en lo posible inspiran un entendimiento entre los hombres de cualquier parte del mundo, ante la guerra, las epidemias, las catástrofes...<sup>103</sup>.

De esta manera la caricatura política se presenta como un documento encadenado a la memoria, producto de ella y a la vez como mecanismo de resistencia para enfrentar su naturaleza evanescente y volátil. Así como Hermes, el de dios de los caminos, la caricatura política tiende vías entre tiempos pasados y presentes que posibilitan reconectar y mirar historias y efectos a través de lo irreverente y de sus posturas frente a poder político.

**A todo esto, ¿qué son estos *monitos*?**

**Características y definición de la caricatura política**

La documentación histórica de la caricatura política más allá de un mero registro histórico permite identificar sus características constitutivas para poder conceptualizarla y problematizarla en relación con el poder político para diferenciarla de otros géneros caricaturales y de otro tipo de imágenes. De manera simple y esquemática: la caricatura política se caracteriza en un primer momento por su diálogo directo en relación con el poder político.

Retomando la clasificación hecha por Portillo Ruíz podemos hablar de distintos géneros caricaturales: la tira cómica, la historieta, la ilustración y el cartón,<sup>104</sup> el cual se divide en

---

<sup>103</sup> F. Ayala Blanco y R. M. Lince Campillo, *Op. Cit.*, pp. 95-96.

<sup>104</sup> La palabra cartón deriva de la palabra inglesa *cartoon* que significa caricatura por lo que cartón es su castellanización lo que hace que en este contexto funcione como concepto intercambiable de caricatura. Justo por lo anterior, la noción de cartón de opinión o periodístico aparentemente funciona también como sinónimo

cartón blanco y de opinión de acuerdo con su contenido<sup>105</sup>. La caricatura política entonces se conceptualiza como un subgénero de la caricatura y que si bien se ha arraigado profundamente en el periodismo, a veces es posible verla en otros formatos, como en el caso de las caricaturas políticas del monero mexicano *Rictus* quien propone una mezcla entre el uso tradicional de hacer cartón político y la animación digital, ejemplo que recuerda series animadas televisadas como *South Park*.

En límites poco claros y en zonas grises, es posible afirmar que la caricatura ha devenido como diálogo y convivencia con otros tipos de formatos fuera de los tradicionales tabloides. *Napalm*, *Devolved Parliament* o *The Son of Migrant of Syria*<sup>106</sup>, tres obras de *Banksy* ¿son sólo ejemplares de *street art* o se convierten en denuncias públicas que aparecen en espacios comunes y que se valen de recursos de la caricatura política, los cuales se reinterpretan y se desligan de la prensa, para catapultarlas a otros espacios? (Imagen 3).



Imagen 3

*The Son of a Migrant of Syria*

Banksy, 2015

al hablar de la caricatura política, sin embargo, se profundizará más adelante sobre los abordajes desde los estudios del periodismo sobre este género caricatural.

<sup>105</sup> Francisco Javier Portillo Ruíz, *La caricatura periodística*, México, UNAM- FCPyS, 2002, p. 10.

<sup>106</sup> *Banksy* es el pseudónimo con el que se conoce a un artista británico desconocido quien a través del grafiti ha creado distintas obras de arte urbano a lo largo de distintas ciudades alrededor del mundo. *Napalm* es una obra de 2004 que presenta a Mickey Mouse, Ronald McDonald y Kim Phuc recreado la famosa fotografía del incendio con Napalm en la guerra de Vietnam, *Devolved Parliament* es una pintura de 2009 en donde se rempazan a los legisladores de los Comunes, mientras que *The Son of a Migrant from Syria* es un mural realizado en un campamento de refugiados cerca de Calais, al norte de Francia. La obra muestra a Steve Jobs, hijo de un migrante sirio musulmán, como un migrante.



En estas zonas grises donde a veces las líneas divisorias se desdibujan, proponer y discutir las características de la caricatura política obligan a reconocer la necesidad de marcos de análisis sobre el género. Estas características que van de lo simple a lo complejo, reconocen que la caricatura política tiene una dimensión, aparentemente simple, en donde están todas sus características formales, hasta una más compleja la cual reconoce su estructura como relato político.

Lo anterior obliga a recordar que las distinciones corresponden únicamente a criterios de abstracción para el entendimiento de las obras y no a una división real y fragmentaria. Dichas características no hay que entenderlas como aisladas, antagónicas, contrapuestas e inseparables sino como correlaciones inseparables. A diferencia de aseveraciones como las planteadas por Panofsky las cuales separan lo puramente formal del contenido de las obras visuales, es pertinente recordar que cualquier práctica artística se traduce como “una unidad total y sustantiva de forma y contenido”<sup>107</sup>.

Desde el tema de la forma algunas características básicas: deformación, exageración, ridiculización y texto, pues de entrada dichos elementos son los que permitieron el surgimiento del género caricatural en el siglo XVI. El caricaturista a partir de la deformación o exageración de algunos rasgos comunica y enuncia una postura, en palabras del caricaturista mexicano Rafael Barajas *El Fisgón*: “La técnica básica del dibujo satírico consiste en aislar el defecto físico, mental o moral de su modelo y magnificarlo (...), puedo afirmar que los caricaturistas somos grandes retratistas”<sup>108</sup>.

Sobre la deformación la caricatura se relaciona con lo cómico y lo antiestético, pues hay que recordar “lo feo en cualquiera de sus manifestaciones es objeto de la comicidad”<sup>109</sup>. La deformación no sólo evidencia vicios y defectos, realza características que el artista obliga a mirar, la deformación entonces no es un elemento pasivo; vela y descubre aquello que se tiene que mirar por lo que es una característica no sólo estética sino narrativa en la representación.

---

<sup>107</sup> Bech, *Interpretación de la obra de arte*, Op. Cit., pp. 28-29

<sup>108</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>109</sup> Sigmund Freud, *El chiste y su relación con el inconsciente*, España, Alianza Editorial, 2012, p.10.

Juan Domingo Argüelles menciona:

La caricatura amplifica y deforma al caricaturizado y, con ello, al cargar la tinta en sus defectos y yerros, en su torpeza, ignorancia, presuntuosidad, ampulosidad y demás peculiaridades, consigue la risa o la carcajada, pero como los faltos de buen humor son incapaces de reírse de sí mismos o de lo que idolatran, la risa o la carcajada se les congela, les contractura la quijada y los deja rígidos<sup>110</sup>.

La deformación en la caricatura política incluso ha permitido un juego con la misma figura del caricaturista, como ejemplo el concepto de *monero* el cual se asegura fue invención del caricaturista mexicano Eduardo del Río *Rius* quien, asumiendo su formación autodidacta, reivindicó el término de *monos* el cual era utilizado de manera peyorativo, por lo que él afirmaba que no hacía caricaturas sino *monitos*<sup>111</sup>. Con un estilo simple, de pocos trazos y con un grado alto de deformación *Rius* elaboró un sinnúmero de textos con la intención de politizar a sus lectores evidenciando la potencia de sus *monitos* para hablar y proponer lecturas en relación con el poder político.

La caricatura política también se nutre del uso de los textos y bien puede ser utilizado o no dependiendo del estilo del caricaturista y del cartón político, en ocasiones completa el cartón político. El texto en las caricaturas políticas es un elemento que ha modificado su uso y forma, pues originalmente acompañaban versos o refranes populares, hoy día este puede aparecer a manera de diálogo o hace presencia desde el título de la obra misma.

Continuando con el tema de la forma hay que pensar en el tema del formato: ¿dónde se publica un cartón político? La caricatura política por su tradición histórica se publicaba en periódicos, ya sea en las secciones editoriales o de opinión, sin embargo hoy en día la caricatura política se ha desligado del corpus periodístico y si bien casi siempre tiende a presentarse como “*an illustration, usually in a single panel, published in the editorial or*

---

<sup>110</sup> Juan Domingo Argüelles, *El humor en tiempos de ira*, (en línea), México, El Universal, 24 de octubre de 2020, dirección URL: <https://confabulario.eluniversal.com.mx/humor-gobiernos/?fbclid=IwAR2m3F0SJ2dFQI38O7Mwz4jHJ8tmxtkweam3Ry0QPRjPIL1S2DkIGfO23Tw>, consultado el 02 de febrero de 2023.

<sup>111</sup> R. Sheets, *Op. Cit.*, p. 57.

*comments page of a newspaper*”<sup>112</sup>”, esto no es inamovible. Sin embargo hoy es posible ver estas imágenes tanto en formatos tradicionales, como revistas y prensa, pero también en formatos digitales e incluso animados, y que pueden ser vistos en distintos espacios físicos como murales y por supuesto también en medios digitales como páginas *web* o redes sociales.

En relación con el contenido, autores como Argüello proponen la concreción semántica como elemento de la caricatura, el cual se define como “el manejo de lenguajes icónicos y elementos simbólicos con el fin de darle claridad y contundencia al mensaje”<sup>113</sup>. Lo anterior plantea una dimensión simbólica de la caricatura política y a la vez un nivel narrativo, pues estas imágenes cuentan historia y sucesos sobre la política. “La caricatura política narra visualmente acciones políticas. Como discurso político su emergencia es consecuencia de la articulación de estructuras sociales, ideológicas, discursivas e imaginarias”<sup>114</sup>.

Un elemento que necesariamente atraviesa a la caricatura política es el tema del humor. Reconociendo que la caricatura política se caracteriza por la deformación es pertinente recordar que “puede ser cómica toda deformidad que una persona bien formada logre imitar.”<sup>115</sup>, por lo que en un primer momento es posible decir que la caricatura política en un momento pretende provocar la risa. Ahora, ¿cómo se tiende el puente entre el humor y la caricatura política? Entrar a la relación entre la caricatura política, lo cómico y el humor es reconocer una zona de grises que al explorarla abre un campo amplio para múltiples interpretaciones.

Lo cómico, aquello que produce la risa, produce un efecto en el observador que en ocasiones puede ser la risa por lo que la caricatura política puede volverse risible. La caricatura política ridiculiza a partir de las formas que presenta<sup>116</sup>, de las actitudes que enfatiza, de los actos, movimientos o situaciones que enmarca, es en lo cómico donde encuentra un medio para enunciar vicios, enmarcar características esenciales y dirigir su lectura hacia el poder político.

---

<sup>112</sup> “Una ilustración, generalmente en un solo panel, publicada en la página editorial o de opinión de un periódico”. Ver: María Jesús Pinar-Sanz, “*Humour and intertextuality in Steve Bell’s political cartoons*”, *The European Journal of Humour Research*, vol. 8 n°3, octubre de 2020, p. 17.

<sup>113</sup> Portillo Ruíz, *Op. Cit.*, p.22.

<sup>114</sup> Valentín Sosa, *Op. Cit.*, p. 37.

<sup>115</sup> Henri Bergson, *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Buenos Aires, Ediciones Godot, 2011, p. 21

<sup>116</sup> *Ibidem*.

Para que la exageración sea cómica, es menester que no se la tome como objeto, sino como simple medio que emplea el dibujante para presentar a nuestros ojos las contorsiones que ve en la Naturaleza. Esta contorsión es lo único que importa (...). El caricaturista que altera la dimensión de una nariz, pero que, respetando su forma, la alarga, por ejemplo, en el mismo sentido en que la alargase la Naturaleza, imprime a esa nariz una verdadera mueca, y en adelante nos parecerá que el mismo original pretende alargarse y hacer ese gesto. En este sentido es como se podría afirmar que la misma Naturaleza es un hábil caricaturista. Parece que el impulso con que ha hendido tal boca o hinchado tal mejilla, ha logrado cristalizar toda aquella mueca, burlando la vigilancia moderadora de una fuerza más racional. Y entonces nos mueve a risa una cara que parece llevar en sí misma su propia caricatura<sup>117</sup>.

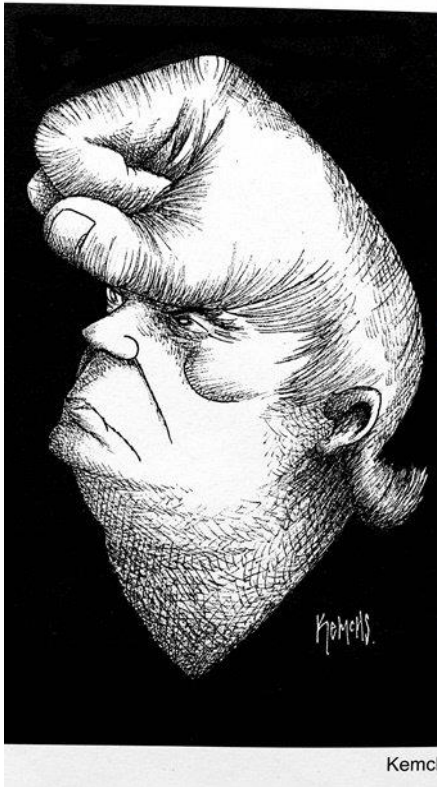
Sin embargo, la caricatura política no siempre produce la risa, en ocasiones los cartones políticos también duelen y se ponen serios. En este ajuste serio-cómico es necesario recuperar la siguiente definición: “*Political cartoons form a subcategory of political humour, but as is well known, they can also be decidedly unfunny or non-satirical, especially in the case of certain tragic political events*”<sup>118</sup>.

Con base en lo anterior es posible proponer una diferenciación entre la caricatura como género de representación y la caricatura política como un subgénero de esta, lo cual se sostiene a partir del siguiente planteamiento conceptual: se puede definir a la caricatura política como un tipo específico de caricatura que, si bien utiliza recursos estéticos -como la deformación, la exageración y lo cómico-, y discursivos -como la ironía y el sarcasmo-, se diferencia de otro tipo de géneros caricaturales por su dialogo directo con el poder al emitir una postura ideológica en relación con un actor o una situación determinada a través de elementos formales, simbólicos y narrativos.

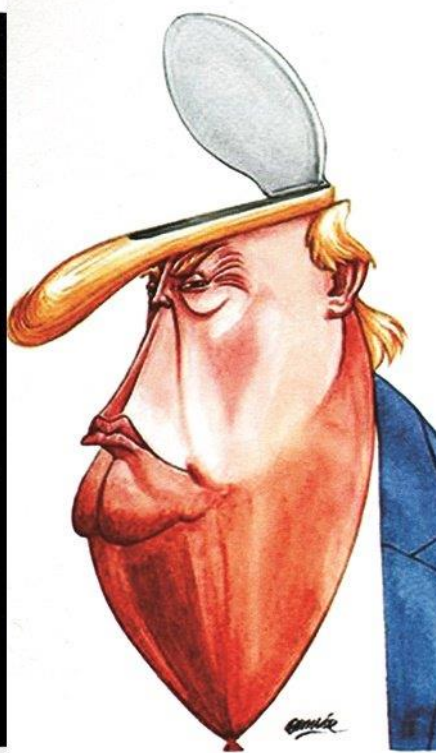
---

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 19.

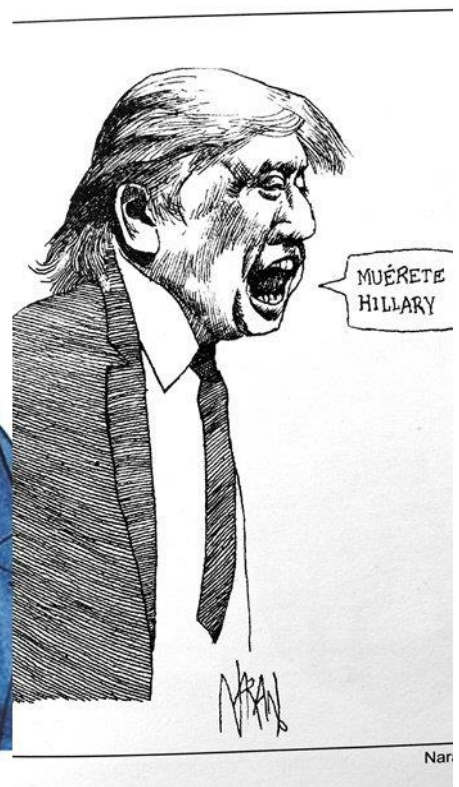
<sup>118</sup> “Las caricaturas políticas forman una subcategoría del humor político, pero como es bien sabido, también pueden ser decididamente no divertidas o no satíricas, especialmente en el caso de ciertos acontecimientos políticos trágicos”. Ver: Juha Ridanpää, “*Geopolitics of Humour: The Muhammed Cartoon Crisis and the Kaltio Comic Strip Episode in Finland*”, *Geopolitics*, 14, noviembre 2009, p. 732.



Kemct



omar



Nar

Cartones políticos sobre el expresidente de los Estados Unidos Donald Trump realizados por los caricaturistas mexicanos *Kemchs*, Omar y Rogelio Naranjo. Caricaturas presentadas en el libro *Trump. Un personaje de caricatura*.

## **CAPÍTULO II: LEYENDO *MONITOS*. METODOLOGÍA EN TRES NIVELES PARA LA LECTURA DE CARICATURAS POLÍTICAS**

*El Señor cuyo oráculo está en Delfos, no dice ni oculta,  
sino indica por medio de signos.*  
Heráclito (540 a.c- 480 a.c)

*Se reconoce la obra de arte por su vida propia.  
La obra de arte que no tiene vida, no es obra de arte.*  
Mathias Goeritz (1915- 1990)

### **Problematización con los enfoques tradicionales**

#### **La caricatura política más allá del género de opinión**

Desde las primeras hojas volantes y los primeros periódicos la caricatura política fue entablando una relación intrínseca con la prensa escrita. Sin embargo, es pertinente reconocer que si bien la relación ambos es consecuencia de su desarrollo histórico, la potencia de la caricatura política no se limita a su ejercicio periodístico por lo que sus aproximaciones de ninguna manera deben de referirse a ella como una imagen cualesquiera en las hojas de un diario periodístico.

Sobre lo anterior es pertinente recordar que existen diversos espacios y premios que reconocen a la caricatura política como género periodístico así como género artístico y como discurso político, algunos certámenes internacionales relevantes son el *World Press Cartoon*, los premios Walter Reuter o incluso los premios Pulitzer. En México existen el Premio Nacional de Periodismo y el Premio a la Trayectoria de Caricatura Gabriel Vargas, los cuales contemplan y reconocen los trabajos de las y los caricaturistas mexicanas.

Esta tendencia a reconocer los cartones políticos tanto en su calidad artística como en su potencia como discurso político no es algo reciente, pues ya desde 1922 los Premios Pulitzer inauguraban una nueva categoría que hasta 2021<sup>119</sup> se mantendría como un referente para

---

<sup>119</sup> En 2021 la categoría para premiar a los cartones editoriales fue sustituida por la *categoría Illustrated Reporting and Commentary*.

reconocer la importancia de este tipo de representaciones: el premio Pulitzer al cartón editorial. Sobre este caso: la primera caricatura política galardonada fue una obra gráfica del caricaturista estadounidense Rollin Kirby, quien ganaría dos veces el premio, la cual presentaría una lectura feroz en relación con la crisis de hambruna que se vivió en Rusia en 1921 como resultado de la Primera Guerra Mundial, la Guerra Civil y los cambios que se vivieron en territorio ruso (caricatura 11).



Caricatura 11

*On the Road to Moscow*

Rollin Kirby, *New York World*

5 de agosto de 1921

Partiendo de estos antecedentes se explica, al menos de una manera, que las aproximaciones que han trabajado la caricatura política lo hayan hecho desde las herramientas del periodismo y de las Ciencias de la comunicación. De lo anterior se desprende que de manera predominante se haya definido a la caricatura política como un género periodístico de opinión.

Ejemplo de lo anterior la definición de Baena sobre la caricatura política: “un género periodístico que combina el texto y el lenguaje gráfico, que hace una crítica sobre un hecho conocido”<sup>120</sup>, o la de Torres quien la conceptualiza como “una modalidad de artículo editorial; la representación dibujada, en vez de escrita, de la opinión del medio”<sup>121</sup>. Estas

<sup>120</sup> Guillermina Baena Paz, *El discurso periodístico. Los géneros periodísticos hacia el siguiente milenio*, México, Editorial Trillas, 1999.

<sup>121</sup> Vid: Ana Laura Torres González, *La caricatura política y el contexto socio político regiomontano de los años 2006-2010*, México, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2013, dirección URL: <http://eprints.uanl.mx/3727/1/1080256751.pdf>, (consultado el 4 de marzo de 2023), p.25

definiciones de alguna manera encasillan a la caricatura política como parte del periodismo y dejan en segundo plano el resto de sus aristas.

Al referir a la caricatura política como un género periodístico necesariamente obliga a discutir el concepto caricatura editorial ya que en ocasiones ambos conceptos se intercambian, por lo que es pertinente proponer la siguiente condición: toda caricatura editorial es caricatura política pero no todas las caricatura políticas son caricaturas editoriales. Este tipo de imágenes al estar tradicionalmente ligadas al periódico se permean de la ideología e intereses no sólo del artista que las crea sino del periódico como agente activo en los procesos de comunicación masiva, pues son las caricaturas las que, en ocasiones, plasman de manera gráfica la visión del periódico.

Un caso en la historia de la caricatura nacional son las caricaturas políticas de la primera época del dibujante Ernesto García Cabral:

En este tiempo yo era un chamaco que no sabía nada de nada: a mí me daban los pies de los chistes y yo nomás los dibujaba o Santiago R. de la Vega... Yo no era ni maderista ni porfirista ni nada, ni sabía nada de política. Pero sabía dibujar y a mí me llamó el gachupín Vitoria para que le dibujara. También estaba en *Multicolor* otro español Mario Victoria, que también le hacía a la caricatura, ¿ves? Cuando la cosa se puso fea y mataron a Madero, yo ya no estaba en *Multicolor*; estaba en París con la beca que me había dado el gobierno de Madero. Se quedaron ahí trabajando ahí R. de la Vega y este otro Islas Allende. Pero mira yo en ese tiempo era un niño casi, no entendía ni por qué atacábamos a Madero. Tú sabes, uno siempre hace lo que dicen los editores, los directores del periódico<sup>122</sup>.

Un caso más reciente es el del *monero* mexicano Fernando de Anda *El Fer* quien después de siete años de colaborar renunció al periódico *Excelsior* por la manipulación, sin su consentimiento, de un cartón político enviado al periódico. El cambio consistió en cambiar el nombre original del Partido Revolucionario Institucional (PRI) por el de la Coordinadora Nacional de Trabajadores de la Educación (CNTE), cambiando con ello todo el sentido de la imagen. Al respecto el dibujante mencionó: "Su dirección editorial me orilla a renunciar. Una

---

<sup>122</sup> E. del Río, *Un siglo de caricatura*, Op. Cit., p. 29



cosa es que tengan una línea editorial y otra que manipulen mi trabajo para adjudicarme una opinión que no es mía"<sup>123</sup>.

La capacidad de confrontación de la caricatura política que ha sido inherentemente ligada al periódico lo excede por completo, por lo que es erróneo pensarla solamente como un género periodístico. Pensando en Eduardo del Río, por ejemplo, presentaba historietas y volúmenes donde sus *Supermachos* y sus trabajos sobre temas complejos como *Marxismo para principiantes* impactaron de manera profunda en el imaginario mexicano. Otro ejemplo es el del caricaturista mexicano Helio Flores quien junto a su *Hombre negro* dirigió críticas ácidas a diversos gobiernos mexicanos donde la crítica casi carece de palabras para ser desplazadas por imágenes.

El hombre de negro es quizá el mejor ejemplo de este ingenioso ejercicio de crítica radical en plena época de censura y represión. Pocos trabajos en la historia de la caricatura mexicana destacan tanto la experimentación geográfica, en equilibrio con la contundencia poética y política, como *El hombre de negro* a través de todos sus episodios. Para constatarlo basta hojear cualquier capítulo de este sombrío personaje, que enfrenta penurias y abusos de autoridad asumiendo todas las virtudes y desdichas de ser tan solo un personaje de historieta<sup>124</sup>.

Hoy en día este tipo de imágenes no sólo han emigrado a otros formatos ajenos a la prensa sino que han aprendido a convivir en nuevos espacios como el televisivo, y por supuesto hoy día en formatos digitales como las redes sociales donde la caricatura se despegó totalmente del corpus periodístico. Los *monitos* de los que hablaba *Rius* de a poco han recordado que son una cosa muy seria si no, ¿de qué otra manera Hermes se detendría sobre ellos?

Otra idea que permite romper con las conceptualizaciones tan rígidas que determinan a la caricatura política como género de opinión periodística tiene que ver con la figura tan compleja del caricaturista quien no sólo desempeña su labor como líder de opinión sino como

---

<sup>123</sup> Redacción, “Monero renuncia a 'Excelsior' porque manipularon su cartón (en línea), México, Excelsior, octubre de 2013, dirección URL: <https://aristeguinoticias.com/0110/mexico/imagen-renuncia-a-excelsior-porque-manipularon-su-carton/?jwsourc=cl>, consultado el 27 de febrero de 2023.

<sup>124</sup> HelioFlores, “El hombre negro”, (en línea), Kurimanzutto libros, 2023, dirección URL: <https://kmlibros.kurimanzutto.com/products/helio-flores-el-hombre-de-negro>, consultado el 27 de marzo de 2023.

artista. Si bien es cierto que la figura del caricaturista es compleja (¿es periodista, humorista o artista?), es posible afirmar que al partir del dibujo, y entendiendo a este como lenguaje y proceso, obliga a un detenimiento minucioso para deconstruir y construir los objetos para lograr la representación, por lo que desde una arista fundamental la caricatura política dialoga con el dibujo y las discusiones estéticas y teóricas que esta praxis artística implica.

Para desarrollar la habilidad de dibujar de forma fluida, se necesitan ejercitar diferentes áreas de manera individual y posteriormente en conjunto. (...) Se podría decir que el dibujante debe desarrollar la imaginación externa e interna del objeto. La palabra clave, en la que coinciden algunos teóricos del dibujo, es la comprensión. El objeto se debe entender, identificar, interiorizar; pero, sobre todo, debe ser comprendido. Este concepto nos vincula directamente con el conocimiento hermenéutico, cuya finalidad última es la comprensión de los fenómenos sociales y del arte. Entonces primero hay que comprender y posteriormente “expresar”<sup>125</sup>.

A través de su mirada diaria de lo cotidiano *el caricaturista transmite ideas, sentimientos y emociones*<sup>126</sup> y todo ello a través de sus dibujos.

### **No son sólo *monitos*: cinco dimensiones de la caricatura política**

Se ha hablado de las imágenes como textos y de que toda imagen por definición comunica, por lo que la caricatura política juega en el mismo sentido. Estas relaciones entre imagen y palabra “no sólo funcionan como fuentes en el análisis histórico de las representaciones visuales sino como vías de comprensión de los usos del lenguaje verbal y visual en la

---

<sup>125</sup> Yiri Eduardo Alcántara Estrella, *Interpretación de algunas formas del poder expresadas a través de la imagen digital: Elementos para la comprensión de la Realidad Virtual*, (en línea), México, UNAM, 2022, dirección [https://tesiunam.dgb.unam.mx/F/BRDB8ALVBXJJHBL95UR63TQNQ8SV2LCT6JEGPAKR6441K2E2GR-18163?func=full-set-set&set\\_number=243155&set\\_entry=000001&format=999](https://tesiunam.dgb.unam.mx/F/BRDB8ALVBXJJHBL95UR63TQNQ8SV2LCT6JEGPAKR6441K2E2GR-18163?func=full-set-set&set_number=243155&set_entry=000001&format=999), p. 98.

<sup>126</sup> Juan Alarcón, *Taller de caricatura e historieta. Un trazo por Ahumada. Dibujar para recordar*, Ciudad de México, 31 de marzo de 2022.

producción de la risa y la comicidad”<sup>127</sup>, lo cual es indispensable recuperar en un género de imágenes que históricamente se ha relacionado con la risa.

La caricatura política no se limita a ser meramente un documento comunicativo, ya sea como tema actual o histórico, sino que en ella conviven distintas funciones las cuales la estructuran tanto como una *praxis* artística y política. Dichas dimensiones son necesariamente intrínsecas y sólo pueden separarse para fines conceptuales y analíticos, a saber: la estética, la comunicativa, la política, la emotiva, y la ética- crítica.

### *Dimensión estética*

La primera dimensión de la caricatura política es la estética pues no se debe perder de vista su naturaleza como género artístico, como una expresión gráfica que a través del dibujo materializa la crítica del artista y propone una representación gráfica del mundo. Lo anterior parte de entender que al dibujar se comprende al objeto/ sujeto representado, se fragmenta en sus partes constitutivas para finalmente volver a ser construido pero ahora desde la mirada del artista.

En sus márgenes de libertad, la caricatura política en cada publicación propone prácticas creativas que despliegan las distintas formas de representación que crean los caricaturistas en sus distintos estilos. “El arte ha resultado siempre una posible vía de acceso a ciertos nudos de la condición humana: temas indispensables pero demasiado oscuros, inabordables por cualquier otro camino”<sup>128</sup>.

En estas reflexiones es necesario recordar a la deformación como categoría estética fundamental de este tipo de representaciones. Sobre lo anterior el teórico francés Sizeranne propone tres tipos de caricatura: deformativa, caracterizante y simbolista. La primera es aquella que se distingue por la exageración de rasgos y proporciones ridículas, la caracterizante se distingue por la vestimenta siendo esta la que da el sentido a la ridiculización

---

<sup>127</sup> Francis Grose, *Op. Cit.*, pp.8-9.

<sup>128</sup> Escobar, *Op.*, *Cit.*, p. 41.

(vestimenta de criminal, revolucionario, sacerdote, etc.), y la simbolista desplaza al objeto representado por completo para ser sustituido por un objeto o animal<sup>129</sup>.

El uso de la deformación en la caricatura política permite caracterizarla como una metáfora visual la cual tiene que valerse muchas veces de estereotipos para subrayar y enmarcar actitudes, defectos y características. Lo anterior abre el debate sobre el cuestionamiento en un área gris sobre si se debe y cómo colocar límites a los estereotipos utilizados en el género.

Un caricaturista tiene que a fuerza caminar hacia los estereotipos, porque tiene que tratar de hacer explotar algo de la manera más grande posible, con la menor cantidad de espacio. Y, al hacer eso, es muy fácil caer en esa trampa de representaciones. ¿Qué tan fácil, o difícil, es no caer en esa trampa? ¿Cómo le hace uno, o cómo le haces, para no caer en los estereotipos? ¿O sí caer en los estereotipos, pero no caer en la trampa de que ese estereotipo sea agresivo u ofensivo o demás?<sup>130</sup>.

Referir a la deformación como elemento constitutivo de la caricatura remite a un cuestionamiento presente ya desde el pensamiento platónico: ¿un caricaturista propone una reproducción fiel de la realidad o, por el contrario, es una representación artificial producto del imaginario de quien la crea? Algunas reflexiones sobre los trabajos caricaturales de George Grosz alimentan esta discusión: “Grosz no trata de hacer mejor a los hombres mostrándolos peores: simplemente quiere librarse de su espanto en la medida en que los representa tal como son en su existencia social dada. Lo que persiguen sus dibujos es mostrar la realidad que no puede ser más mala”<sup>131</sup>.

Los caricaturistas tienen que ser dibujantes, aun siendo *moneros* y realizando dibujos aparentemente simples. La creación de la caricatura demanda técnicas, métodos y habilidad para su producción; el caricaturista como dibujante tiene que resolver elementos, distancias, volúmenes, sombras, formas, texturas, rostros, vestimentas y objetos. Rafael Barajas *El Fisgón* refiere sobre lo básico de la profesión: “consiste en aislar el defecto físico, mental o moral de su modelo y magnificarlo... Puedo afirmar que los caricaturistas somos grandes

---

<sup>129</sup> Luis Ernesto Medina, *Comunicación, humor e imagen*, México, Editorial Trillas, 1992, p. 36.

<sup>130</sup> Raúl Bravo Aduna, “Cómo retratar el amor y otras mentiras: Entrevista con Ángel Boligán”, (en línea), Sopitas, 20 de febrero de 2017, dirección URL: <https://www.sopitas.com/noticias/el-amor-y-otras-mentiras/>, (consultado el 2 de marzo de 2023).

<sup>131</sup> George Grosz, *El rostro de la clase dominante*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1977, p. 13.

retratistas. Ya Carlos Monsiváis se había referido a *Magú* como retratista, porque dibuja a los políticos tal cual son, es decir, horribles”<sup>132</sup>.

El caricaturista Abel Quezada, en una autorreflexión nombrándose como *hombre verde* se refiere al tema del dibujo:

Mi oficio no tiene nombre. No puedo decir que soy caricaturista porque no sé hacerlas propiamente, ni cartonista porque no indica exactamente que hago *cartoon*. Soy dibujante. (...) Somos como la mujer barbuda, como el hombre color verde. O sea, somos diferentes. Un hombre verde siempre podrá trabajar en los circos sabido solamente de su color, sin necesidad de ser ni maromero, ni equilibrista ni hombre bala. La gente lo verá con asombro y admiración. Y es que hombres verdes no hay muchos<sup>133</sup>.

#### *Dimensión comunicativa*

La segunda dimensión de la caricatura política es la comunicativa. Si bien a lo largo de la investigación se han criticado los acercamientos que sólo encasillan a la caricatura política en relación con el periodismo, de ninguna manera es posible obviarlos o negarlos ni dejar de reconocer la función de estos *monitos* para comunicar. Tanto las imágenes que aparecen en medios impresos digitales hoy día así como las caricaturas políticas pasadas del siglo XVIII o XIX comunican.

Las caricaturas políticas dan cuenta de sucesos, acciones, procesos. De alguna manera “la caricatura política refleja la sociedad política en su contexto”<sup>134</sup>. George Grosz sobre el género refiere: “La caricatura está tan impregnada de realidad empírica, de componentes inmediatos tomados de la sociedad y de la existencia cotidiana, que apenas permite soñar en mundos artísticos”<sup>135</sup>.

---

<sup>132</sup> F. J. Portillo, *Op. Cit.*, p. 29.

<sup>133</sup> Abel Quezada, *Nosotros los hombres verdes. 111 cartones seleccionados y prologados por el autor*, Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 7.

<sup>134</sup> Augusto Mora, *Aniversario 16 de la revista El Chamuco y los hijos del averno*. Museo de las Culturas Populares, Ciudad de México 29 de abril de 2023.

<sup>135</sup> G. Grosz, *Op. Cit.*, p. 11.

En contextos críticos como el mexicano en el cual se menciona repetidamente la constante de crisis y peligros, la diversidad de narraciones permite ampliar el tejido de la pluralidad lo que sostiene a la esfera de la política. La función comunicativa de la caricatura política permite en esas diferencias, las cuales son pilares esenciales para el saneamiento y protección para los sistemas democráticos actuales. No hay que olvidar que en “en tiempos de cólera y el mal humor en tiempos de ira y polarización exigen actores, cartonistas y moneros militantes afines al poder”<sup>136</sup>.

### *Dimensión política*

La tercera dimensión es la política. Hay que recuperar la propuesta conceptual propia sobre el género con la que se cerró el capítulo anterior: “tipo específico de caricatura que, si bien utiliza recursos estéticos -como la deformación, la exageración y lo cómico-, y discursivos -como la ironía y el sarcasmo-, se diferencia de otro tipo de géneros caricaturales por su diálogo directo con el poder al emitir una postura ideológica en relación con un actor o una situación determinada a través de elementos formales, simbólicos y narrativos”.

La caricatura política siempre enmarcará su diálogo hacia el poder, su idea y su imagen parten de una postura propia del dibujante en relación con los temas de lo público, algunas veces influenciada con los intereses del medio donde se publica. En los diversos estilos de los caricaturistas habitan diversidad de temas y maneras de abordar lo político: hay caricaturas políticas que documentan temas inmediatos, de agendas específicas o temas muy locales, a diferencia de caricaturas que proponen aproximaciones a temas que después de 20 o 30 años siguen vigentes y se resignifican al abordar temas de carácter universal.

Pensando en términos políticos: la caricatura política no se tiene que justificar como como una intención imparcial de informar, sino hay que reconocer que el caricaturista aunque intente jamás es neutral, pues desde la elección del personaje o tema de la representación se toma postura y “que cuando se es dibujante hay que tomar una opinión”<sup>137</sup>. Lo anterior plantea que en las diversas representaciones que traza la caricatura política, en una variedad

---

<sup>136</sup> Argüelles, *Op. Cit.*

<sup>137</sup> Acelio Cruz Chelo, *Op. Cit., Aniversario 16 de la revista El Chamuco y los hijos del averno.*

no sólo de estilos estéticos sino de posturas ideológicas, se retroalimenta de lo cotidiano, y de la diversidad de discursos y de los temas presentes en la esfera de la política, porque incluso “aunque no se esté hablando de la agenda siempre hay una postura política”<sup>138</sup>.

El género es una variable que ejemplifica lo anterior. En la gráfica mexicana, por ejemplo, durante muchos años la ausencia de mujeres caricaturistas en un espacio predominantemente masculino mantenía un vacío con relación de las representaciones de lo femenino y los temas que atraviesan a las mujeres en la discusión de lo público: violencias de género, equidad salarial, derechos reproductivos, sexualidad, entre muchos más (caricatura 12).

Cintia Bolio *La Chamuca*, en una mención sobre su trabajo, narra:

Empecé en 1996 en la revista *El Chamuco*, en política, pero me fui interesando en temas de mujeres. Me tocaba como mujer estar en un gremio de predominancia masculina, porque además de que es cerrado, no estamos educadas para reírnos del poderoso, nos educan para ser sumisas, obedientes y cumplidas (...) ¿Podemos molestarnos si las chicas salen con un pasamontañas? No, más bien tendríamos que agradecerles por hacer esas protestas. En mi caso lo hago desde el espacio periodístico. Más que la forma es el fondo: qué es lo que estamos pidiendo, qué nos preocupa y qué es lo que exigimos. La caricatura tiene la enorme nobleza de que queda como testimonio histórico, no del vencedor, sino de quienes estamos señalando y criticando el poder, como la *vox populi*<sup>139</sup>.

Caricatura 12

*Alicia en rebeldía*

Cintia Bolio

2016



<sup>138</sup> Fernando de Anda *El Fer*, *Ibidem*.

<sup>139</sup> Emma Blancas, “Cintia Bolio: 20 años criticando las desigualdades de género a través del cómic”, (en línea), *Mujeres Net*, octubre- noviembre 2016, dirección URL: <https://aristeguinoticias.com/0110/mexico/imagen-renuncia-a-excelsior-porque-manipularon-su-carton/?jwsourc=cl>, consultado el 27 de febrero de 2023.

### *Dimensión emotiva*

La cuarta dimensión de la caricatura política es la emotiva. La política y las praxis artísticas intersección en un punto: en las emociones y los afectos que ambas provocan. Si bien tradicionalmente a la caricatura política se le asocia con la risa, y por consiguiente con lo cómico que es lo que la produce, esta no sólo se mueve en este efecto, un cartón también puede generar miedo, asco, tristeza, rabia.

Partamos del humor y de lo que se considera serio pues en diversas ocasiones ambas categorías incluso se consideran contrapuestas cuando no necesariamente funciona así. La risa se ha asociado al loco y a la sinrazón como episodio catártico donde la razón desaparece. Ya desde las narraciones fundacionales e inclusive en mitos estructurales de las sociedades occidentales, como los judíos y los cristianos, la risa es mal vista y censurada aparentemente a beneficio de la comunidad política.

Platón enumera tres dimensiones para alertar sobre el tema de la risa. Su primera objeción es que la risa presenta a los hombres de manera inadmisiblemente indigna a los Dioses, la segunda razón tiene que ver con una relación entre la risa y el mal pues es cuando hay una burla sobre otro cuando se actúa con malicia siendo la comedia “una mezcla de dolor y placer”<sup>140</sup>. Finalmente, la tercera objeción de Platón tiene que ver con que al reírnos de los vicios y defectos de los otros, nos rocen y nos terminen infectando<sup>141</sup>. Lo anterior provoca una falta de carácter en los hombres y los convierte en sujetos débiles, a la par de volver risible al poder.

No obstante, no conviene que los guardianes sean gente pronta para reírse, ya que, por lo común, cuando alguien se abandona a una risa violenta, esto provoca a su vez una reacción violenta (...). Por consiguiente, es inaceptable que se presente a hombres de valía dominados por la risa, y mucho menos si se trata de dioses. En tal caso, tampoco aceptaremos a Homero cosas como éstas acerca de los dioses: “y una risa

---

<sup>140</sup> Platón, *Filebo, Teeto, Letyes, et.al*, en Diálogos, Madrid, Gredos, 2007, 48b

<sup>141</sup> Tomás Várnagy, *Proletarios de todos los países... ¡Perdonadnos! O sobre el humor político clandestino en los regímenes de tipo soviético y el papel deslegitimador del chiste en la Europa central y oriental (1917-1991)*, Argentina, Eudeba, 2016, p. 33-35.



interminable brotó entre los dioses bienaventurados, cuando vieron a Hefesto moverse presurosamente por toda la casa”<sup>142</sup>.

Si bien en el pensamiento platónico la risa se clausura tajantemente, Aristóteles mediará y reconocerá su importancia para el individuo únicamente alertara sobre los extremos y no caer en exceso en ella. La virtud del humor es usarlo en el momento y el lugar adecuado, no ser bufón pero tampoco privarse por completo de la risa, pues es el hombre educado y libre el que sabe reír<sup>143</sup>.

Otra postura sobre la risa la encontramos en algunas narraciones de la visión judeocristianas, por ejemplo en la *Biblia* casi no se encuentran narraciones sobre ella y menos desde valores positivos, pues es referida como algo irresponsable e irracional. Algunos pasajes bíblicos la refieren con desdén o escarnio, sólo se ríe quien se burla de Dios, quien es pecador e insensato.

En el Antiguo Testamento hay veintinueve referencias a la risa, de las cuales trece están relacionadas con el desdén, la burla, el escarnio y el desprecio, y solamente en dos referencias la risa nace del gozo o la alegría. Cuando alguien se ríe en la Biblia, por lo general se trata de una expresión de hostilidad o desde, es a expensas de una persona cuya reputación disminuye por la risa (...) Jesús hace referencia a quienes estaban tristes en Israel debido a las malas condiciones religiosas y que podrían cambiar sus lamentos por la risa al tener fe en él, mientras que aquellos que reían sin importarles el futuro verían sus risas cambiadas a lamentos<sup>144</sup>.

Sin embargo, en un ajuste contemporáneo de la risa hay que reconocer que las censuras y advertencias que de ella se desprenden es porque se reconoce la potencia que tiene para generar emociones y quitar el halo intocable de lo que se considera sagrado. Ya en la teoría psicoanalítica la caricatura a través del chiste, no sólo cumple una función como mecanismo de placer que regresa al Sujeto a un estadio de placer que lo satisface, sino por enfrentarse a los obstáculos del Yo: “hace posible la satisfacción de un instinto (el instinto libidinoso y

---

<sup>142</sup> Platón *Op. Cit.*, *La república*, p. 152.

<sup>143</sup> T. Várnagy, *Op Cit.*, p. 38.

<sup>144</sup> *Ibidem*, p. 30.

hostil) en contra de un obstáculo que se le opone y extrae en este modo de placer de una fuente a la que tal obstáculo impide el acceso”<sup>145</sup>.

En este uso de lo cómico se tiende un puente entre la risa y la caricatura, pues cuando la primera aparece hay una sensación placentera que hace evidente la vulnerabilidad del otro. En términos políticos: reírse de los poderosos diluye la intocabilidad de quienes ejercen el poder. Justo por lo anterior: “es la arena de la lucha social y política en donde el carácter disruptivo de lo cómico enciende la conciencia histórica y la acción pública”<sup>146</sup>.

Existen muchas escenas en la obra de la historia política, en las que los funcionarios, los burócratas, los reyes, los emperadores, los presidentes o los primeros ministros, enemigos de la sociedad plural, han fomentado la pauperización de las plazas públicas, censurando con ello la libertad, el emblema de la risa, marginando las expresiones de la cultura popular. Estos actos de evidente exclusión cultural aparecen en los cartones y en la caricatura política actual, como un altavoz pictórico de la crítica a la perversión de la representación política que en vez de observar y resolver los conflictos pendientes de la sociedad se entretiene con el robo y el enriquecimiento ilícito, a través de un sistema político totalitario que hiere profundamente a las comunidades y es en sus estrategias violento, pues tiende a la desaparición de la realidad en una cada vez más constante revalidación de la guerra<sup>147</sup>.

Sintetizando: en esta relación entre lo cómico y la caricatura política la risa se vuelve un efecto peligroso para el poder político, lo cuestiona, resquebraja su solemnidad y desdibuja el halo que rodea a aquellos que lo ejercen (el poder). Recordemos que Hermes se burló de los dioses y cuestionó el acomodo de los dioses con sus actos hilarantes. La risa se vuelve peligrosa: se burla, cuestiona y amenaza el poder, toca de cerca a dioses y hombres.

Observamos que la risa tiene así alcances hermenéuticos considerables, ya que deja de ser sólo una figura de lo literario y de la historia del arte para formar parte de una filosofía y de una historia de la cultura en general, y forma parte de la definición

---

<sup>145</sup> S. Freud, *ibidem*, pp. 119-120.

<sup>146</sup> Esteban de Jesús Rodríguez Migueles, “La filosofía extraviada. El lugar de la risa en la cultura”, *Estudios Políticos*, segunda época, n° 34, enero-abril, 2015, p 41. .

<sup>147</sup> Jesús Rodríguez Migueles, “La filosofía extraviada. El lugar de la risa en la cultura”, *Estudios Políticos*, n° 34, enero- abril 2015, p. 52.

utópica y crítica de lo político como visión del futuro que se presenta cuando la modernidad ha reconocido sus límites. ¿Por qué reír en una época de crisis como la nuestra? Crisis de sentidos en la ciencias y en la filosofía como inestabilidad de las ideas, crisis de valores en el ámbito ético y económico, crisis de la función pública en el rubro político y de los discursos históricos y normativos en el camino de la cultura<sup>148</sup>.

Sin embargo la caricatura política no siempre desemboca en la risa pues a diferencia de otros géneros caricaturales, como el cómic o la historieta, esta privilegia el diálogo con el poder por lo que lo cómico se convierte en una herramienta y no en un fin en sí mismo. La caricatura política supone lo político por encima de lo cómico y en ocasiones incluso a veces lo sacrifica. Por ejemplo, sobre el miedo:

La caricatura de la prensa periódica es un observatorio privilegiado para estudiar las formas en que las pasiones, en concreto el miedo, se hacen presentes en el espacio público, en particular en lo relativo a la vida política y cómo la experiencia y usos del miedo dieron a una nueva forma de caricatura<sup>149</sup>.

Citando a Pinar- Sanz sobre las caricaturas políticas: *“though they often utilize humor, satire, or irony to advance their narratives, they are not limited to these modes of discourse. Nor are they limited topically to “laughing matters”—they can and do portray narratives as serious”*<sup>150</sup>. Con base en la idea anterior se puede enunciar lo siguiente: lo cómico no es condición *sine qua non* de la caricatura política, hay momentos donde el caricaturista decide conscientemente sacrificar lo cómico para provocar otros efectos como el asco, el dolor, la tristeza, la rabia, el miedo.

Las emociones en la caricatura política no son sólo un efecto en quien recibe la imagen, también son punto de partida para los procesos de reflexión y creación de las caricaturas

---

<sup>148</sup> Ibidem, p. 52.

<sup>149</sup> F. Gantús, *Op. Cit.*, p. 152.

<sup>150</sup> “Aunque a menudo utilizan el humor, la sátira o la ironía para avanzar sus narrativas, no se limitan a estos modos de discurso. Tampoco se limitan tópicamente a “asuntos de risa”: pueden y de hecho retratan narrativas serias”. Ver: Matthew Diamond, *“No Laughing Matter: Post September 11 Political Cartoons in Arab/Muslim Newspapers”*, *Political Communication*, vol. 19 n°2, 2002, p.270.

políticas (caricatura 13), al caricaturista a veces le puede doler hacer un cartón<sup>151</sup>. Ana Karenina, colaboradora de la revista satírica mexicana *El Chamuco y los hijos del averno*, narra:

Yo la verdad es que siempre trabajo desde donde me estoy sintiendo en ese momento, yo soy súper emocional, soy súper llorona, a mí no me importa de alguna manera descubrirme y que la gente se dé cuenta que de alguna manera siento, que me duelen cosas que me enojan cosas, entonces creo que siempre le meto un elemento personal a mis colaboraciones (...) O sea por más que queramos esta parte que el periodismo supuestamente tiene que ser neutro no existe tal neutralidad, porque desde nosotras mismas ya traemos pues algo que nos está hablando, molestando, doliendo. O sea, entonces a final de cuentas yo creo que yo estoy en mis colaboraciones y lo que estoy sintiendo está ahí y si estoy triste o si estoy enojada ahí lo vas a ver<sup>152</sup>.



Caricatura 13  
Ana Karenina  
*El Chamuco y los hijos del averno*  
Edición 398,  
diciembre 2019

En esta relación compleja entre la risa y la caricatura no hay que olvidar que lo primero es cosa seria y no se debe confundir la falta de seriedad con el humor. En dos de sus acepciones el Diccionario del Español de México define al adjetivo serio de la siguiente manera: “Que actúa o se comporta con cuidado, reflexión, responsabilidad, rigor y atención”, y en su

<sup>151</sup> José García Hernández, *Noche de museos. Visita guiada a la exposición “Travesuras de Helguera. Un Crítico de Los Pinos en Los Pinos”*, 31 de agosto de 2022.

<sup>152</sup> Ana Karenina, *Aniversario 16 de la revista El Chamuco y los hijos del averno*, Op. Cit.

segunda acepción: “Que es real, cierto, verdadero y por ello importante y de cuidado”<sup>153</sup>, por lo que la caricatura política y el humor en definitiva son cosa seria.

### *Dimensión crítica- ética*

Una quinta dimensión es la crítica- ética. La caricatura política plantea muchas veces una confrontación frontal y en ocasiones agresiva hacia los actores políticos, pues de alguna manera no sólo se mueve en el escenario de lo que la política es sino que permite imaginar lo que la política tendría que ser. Su postura inquisidora frente al poder político plantea una mirada activa y ética frente a la política al evidenciar lo que está mal, aspirando a lo que puede mejorar.

El ejercer la crítica implica además del análisis político social, un ejercicio que compete a la ética. Es decir, del ser y el deber ser. Por eso tiene sentido el dedicarse a la crítica a través del dibujo a partir de una búsqueda en nuestras raíces filosóficas y ontológicas, para así poder señalar la urgencia de esbozar un código deontológico (los deberes) para los caricaturistas, eso se logrará sólo por consensos<sup>154</sup>.

Es cierto que en ocasiones las caricaturas políticas se utilizan con fines propagandísticos y estas imágenes se realizan a modo, no obstante estas imágenes han sido históricamente hablando aliadas de las clases populares quienes han encontrado en ellas un espacio y una herramienta para evidenciar los defectos de los poderosos. Muchas veces el caricaturista es un crítico feroz y mordaz que cuestiona las hegemonías y evidencia los puntos más álgidos con respecto a un suceso o actor político.

Un caso reciente: en 2011 Eduardo del Río, junto con otros dibujantes mexicanos, lanzó la campaña *No + sangre*, la cual surgió después de un episodio violentísimo en la ciudad de Acapulco. Dicha acción consistió en publicar una serie de caricaturas con demandas de paz en distintos periódicos de circulación local y nacional, mientras se convocaba a la sociedad mexicana para manifestarse a través de protestas gráficas.

---

<sup>153</sup> S/A, Definición serio, (en línea), Diccionario del Español de México, dirección URL: <https://dem.colmex.mx/Ver/serio>, (consultado el 1 de abril de 2023).

<sup>154</sup> F. J. Portillo, *Op. Cit.*, p. 25.

Lo anterior tenía como objetivo cambiar la narrativa oficial sobre la llamada *Guerra contra el narcotráfico* dirigida por el entonces presidente de México Felipe Calderón Hinojosa, la cual para aquel momento había sumido al país en una crisis de violencia que había cobrado más de 30 mil muertes violentas vinculadas al conflicto. Sobre la convocatoria, *Rius* declaró:

Que la gente no sólo se encabrone sino que manifieste su encabronamiento y su decepción por todo lo que está pasando y que lo hagan saber de esta forma a las autoridades (...) Esa es la intención: en nuestra campaña no hay políticos, no hay empresarios, no hay televisoras detrás de nosotros que nos estén apoyando (...) Si no nos hacemos oír esto va a seguir adelante y entonces sí, ¿qué vamos a hacer con tanta sangre?<sup>155</sup>.

En episodios y temas complejos como la violencia, la caricatura política se coloca como una praxis y un espacio crítico que visibiliza y enmarca los temas urgente de lo público. Pensando en estos contextos este tipo de imágenes recuerdan la importancia de nombrar y mirar: “resulta fundamental mirar, no para hacernos cómplices de esa estetización, sino justamente para mirar a la Gorgona sin perder el habla y la voz crítica. Nombrar, narrar, mirar, son actos políticos contra el miedo y la parálisis” (caricatura 14)<sup>156</sup>.



Caricatura 14

*No + sangre*

Alejandro Magallanes

11 de enero de 2011

---

<sup>155</sup>S/Autor, “Entrevista a Eduardo del Río”, (en línea), México, W Radio, dirección URL: [https://wradio.com.mx/programa/2011/01/10/el\\_weso/1294705740\\_408998.html](https://wradio.com.mx/programa/2011/01/10/el_weso/1294705740_408998.html), consultada el 24 de marzo de 2022

<sup>156</sup> Rossana Reguillo, *Necromáquina*, México, Ediciones, Ned 2021, p. 114.

Recordando que toda producción de discurso es *controlada, seleccionada y redistribuida*, ya estos dibujos cobran sentido a partir de su relación con el poder:

En este sentido, no sólo estudiamos lo que es bello en sentido estético en cuanto una expresión de vida, sino que también llaman profundamente nuestra atención expresiones estéticamente negativas sobre la guerra, conflictos, violencia, agresión, y la muerte, que también es una condición de las relaciones de la vida, sociales o necropolíticas<sup>157</sup>.

Relacionado también con el tema del humor y lo cómico, la caricatura política se vale de la ironía y el sarcasmo como herramientas violentas para dirigir sus críticas. Como aforismo: la caricatura política sin ser tan grande o poderosa, casi siempre como aguja fina y aguda, se clava profundamente. Recordando lo que refiere Berger sobre la potencia de las pequeñas praxis artísticas: “la delicadeza en el arte no es necesariamente lo opuesto a la fuerza. Una acuarela sobre seda puede ejercer un efecto más potente en el espectador que una figura en bronce de tres metros de altura”<sup>158</sup>.

### **Del porqué de una hermenéutica sobre la caricatura política**

Como se expuso, la caricatura política se constituye de cinco grandes dimensiones: la estética, la comunicativa, la política, la emotiva y la crítica- ética por lo que se vuelve importante contar con metodologías que no jerarquicen dichas categorías de análisis, sino que las entiendan como funciones interseccionadas y no contrapuestas. Si bien es cierto que cada disciplina construye y se aproxima a sus objetos de estudio de acuerdo a sus herramientas teórica- metodológicas, una aproximación a la caricatura política desde los estudios políticos debe proponer un marco de análisis más integral que conecte las aristas anteriores.

Por lo anterior es obligatorio recobrar la figura de Hermes como dios de los caminos, aquel que no sólo interpreta sino que conecta a hombres y dioses. La interpretación como proceso activo conecta con el poder, ya que en su ejercicio y reproducción hay símbolos y signos que

---

<sup>157</sup> F. Ayala Blanco y R. M. Lince Campillo, p. 39.

<sup>158</sup> John Berger, *Sobre el dibujo*, España, Editorial Gustavo Gili, 2011, p. 18

pueden y necesitan ser interpretados. Hermes como figura metafórica y materializado en la hermenéutica permite interpretar cualquier expresión del espíritu humano, ya sea la política, los textos sagrados o el arte, y vasos comunicantes entre una esfera y la otra, por lo que se vuelve una metodología adecuada para acercarse a la caricatura política la cual de igual manera tiende puentes de intersección entre distintas esferas de lo humano (comunicación, arte, emociones, política y ética).

El arte, como expresión de lo humano, se vale de signos y símbolos los cuales materializan la imagen mental del artista en una expresión sensible, la cual puede y busca ser aprehendida por el espectador a partir de sus sentidos e interpretada. Sobre la importancia de la hermenéutica en las aproximaciones sobre el poder y el arte, Ayala Blanco menciona:

En la articulación, reproducción y representación, la obra de arte se incorpora al mundo. El papel del receptor no es una contemplación forzosamente pasiva, al contrario, puede ser participativa, lúdica y festiva. En consecuencia, la hermenéutica y la experiencia artística están relacionadas circularmente. La hermenéutica ayuda a comprender la obra de arte, y de igual manera el arte, entendido como lenguaje y expresión, provoca que la estética se subsuma en la hermenéutica<sup>159</sup>.

El problema de la hermenéutica ha sido abordado por distintos autores en distintos tiempos, sin embargo, en un rastreo genealógico hay que situarse en la Grecia presocrática pues “ya desde Heráclito está presente la inquietud, la necesidad del preguntarse sobre la comprensión; para él, la correspondencia que sigue manteniéndose entre el lenguaje y el ser “no es ya una identidad inmediata sino mediada y, por así decirlo, oculta”<sup>160</sup>. Sin embargo, es en tiempos más cercanos cuando la hermenéutica se despega no sólo de lo religioso, lo filosófico y lo jurídico y aterriza en las Ciencias Sociales.

Justo por lo anterior, es pertinente reconocer la diversidad de trabajos en relación con el tema de la hermenéutica. Amador Bech<sup>161</sup>, retomando a Erwin Panofsky, propone un modelo trídico útil para la interpretación de obras de arte visuales el cual no sólo define a la obra de

---

<sup>159</sup> F. Ayala Blanco, *Op. Cit.*, *Reflexiones sobre hermenéutica, arte y poder*, p. 95.

<sup>160</sup> A. Bech, *Op. Cit.*, *Ensayos sobre hermenéutica. Perspectivas para una teoría de la interpretación*, p. 11.

<sup>161</sup> A. Bech, *Op. Cit.*, *El significado de la obra de arte. Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*, *Op. Cit.*



arte a partir de elementos formales sino que los complementa a partir del reconocimiento de una dimensión simbólica y una narrativa.

Dicha metodología propone tres dimensiones que ayudan a la interpretación: la dimensión formal, la dimensión simbólica y la dimensión narrativa, las cuales permiten comprender las estructuras fundamentales de las obras visuales. El reconocimiento y articulación de dichas dimensiones, que van de lo simple a lo complejo, conviven mutuamente, se entrelazan y dan cohesión y sentido a la obra de arte.

### **Hermes ve, significa y narra:**

#### **Tres niveles de significación aplicados a la caricatura política**

##### **Hermes y lo que ve: la dimensión formal en la caricatura política**

El primer nivel para interpretar a las caricaturas políticas es la dimensión formal. La importancia de la forma se explica porque esta es la que “supone y expresa la idea que lo origina, y es la manifestación potente de la inteligencia que la produjo”<sup>162</sup>. De esta manera se enuncia un primer principio de la interpretación: la forma no es la categoría contraria al contenido, sino es “el vehículo de una significación que trasciende lo meramente visual”<sup>163</sup>.

En un primer momento este primer nivel de significación se explica como aquello que se ve, lo que se percibe y lo que pasa a través de la vista, lo que se decodifica como estímulo visual e impacta en las sensaciones y memoria visual del receptor, la cual a su vez está determinada por los procesos de socialización. Las formas se ordenan, jerarquizan y se explican de acuerdo con la carga cultural, “la imagen afecta directamente al inconsciente, estimula nuestra memoria visual, activando las asociaciones y referentes sensoriales, emocionales, intuitivos, intelectuales y espirituales que poseemos en relación con todas las manifestaciones de lo visual”<sup>164</sup>.

Se trata de relacionar las cosas y los seres con su representación gráfica, pictórica, fotográfica o aquellas producidas por cualquier otra técnica. Más en este acto simple

---

<sup>162</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>163</sup> Erwin Panofsky, *El significado en las obras de artes visuales*, Madrid, Alianza Editorial, 1983, p. 187.

<sup>164</sup> Rudolph Arnheim, *Arte y percepción visual*, Buenos Aires, Eudeba, 1977, p. 2.

se pone en juego el vasto universo de significaciones presentes en la cultura específica en la cual no han sido educados, formados y condicionados tanto el observador como el propio creador de las imágenes artísticas<sup>165</sup>.

La forma en este sentido es la materialización de una intención, es el vehículo que estructura y permite la composición del contenido, y por tanto la eficacia de la obra de arte de hecho “radica en esa sutil correspondencia entre forma y contenido”.<sup>166</sup> En el caso del dibujo, y por supuesto de la caricatura, la creación de la forma implica no solo una habilidad técnica del dibujante sino el medio para dar expresión y caracterizar emociones a lo que se está representando.

Leonardo da Vinci aconsejaba en su *Tratado de la pintura*:

Haz los movimientos de las figuras de acuerdo con los movimientos de sus almas: en una figura irritada, que el rostro aparezca verdaderamente colérico (...) El buen pintor tiene que realizar dos cosas principales, a saber: el hombre y el concepto de su espíritu<sup>167</sup>.

En las composiciones visuales la forma no es un elemento azaroso sino es producto de factores culturales que no sólo atraviesan al creador de la obra sino también a quien interpreta. Para este primer nivel de significación es necesario identificar y relacionar las formas en la representación con los seres u objetos que están. En palabras de Gadamer:

En general podrá decirse que ya la experiencia del choque con un texto -bien porque en principio no da sentido, bien porque su sentido no concuerda con nuestras propias expectativas- es lo que nos hace detenernos y atender a la posibilidad de una diferencia en el uso del lenguaje. Es una presuposición general que todo el que habla la misma lengua emplea las palabras en el sentido que a uno le es familiar; esta suposición general que todo el que habla la misma lengua emplea las palabras en el sentido que a uno le es familiar<sup>168</sup>.

---

<sup>165</sup> *Op. Cit.*, p. 33.

<sup>166</sup> A. Bech, *El significado de la obra de arte. Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*, *Op. Cit.*, p. 27.

<sup>167</sup> Leonardo da Vinci, *Tratado de la pintura*, Madrid, Aguilar, 1964, p. 242.

<sup>168</sup> Hans- George Gadamer, *Verdad y método*, Salamanca, Ediciones sígueme, 2003, p. 334.

Este primer nivel de significación menciona la importancia de estudiar las formas de la obra de arte visual, y reconocer que estas son productos de marcos históricos y sociales específicos. La carga cultural, condicionada por los marcos referidos, está presente en todos los elementos que la componen: en la forma, el color, la composición, los motivos en los temas y conceptos que se propone. y por supuesto de quien interpreta.

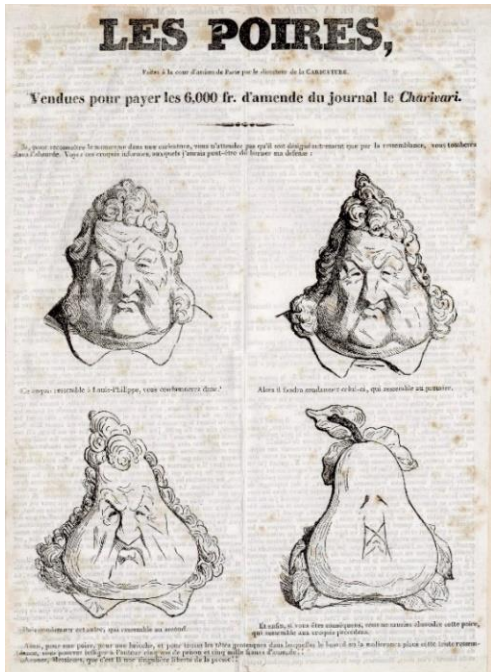
Lo anterior es un punto de partida para el uso de un método hermenéutico pues en el reconocimiento de las formas que componen a la obra es importante tener presente tres elementos: la tradición a la que pertenece el autor, la tradición propia de la obra y la tradición presente de quien interpreta. Hermes, como figura de mediación, abre la posibilidad de resolver las tensiones que implica el tema de la interpretación.

Aunque parezca evidente, en el tema de la forma es importante recuperar que el creador de la obra visual, en esta caso el caricaturista, debe hacer uso de signos visuales<sup>169</sup> más o menos comunes (no necesariamente universales) los cuales sugieran y simbolicen lo que se quiere representar. Aunque existen innumerables maneras de referirse a un objeto a través de las distintas lenguas, por ejemplo una pera, los signos visuales para representar dicha fruta tienen una posibilidad más amplia de ser compartidos. Aquí es pertinente recordar que si bien la caricatura tiene como característica importante la deformación, esta debe seguir permitiendo el reconocimiento del objeto representado<sup>170</sup> (caricatura 15).

---

<sup>169</sup> Referirse a los signos visuales no implica analogarlos a los signos verbales ya que ni se articulan ni se analizan de la misma manera. Los signos visuales no son categorías lingüísticas individuales que puedan ser fácilmente aislados e indistintamente conjuntados pues sólo cobran su sentido en un sistema lógico simbólico de representación. Ver: Lorenzo Vilches, *La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión*, Barcelona, Paidós, 1997, p. 22.

<sup>170</sup> *Les Poires* es una serie de caricaturas publicadas en el semanario francés *La Caricature* originalmente realizadas por Charles Philipon el 14 de noviembre de 1831. Esta serie le valió al artista una comparecencia judicial acusado de injurias contra el Rey. Sin embargo, a petición del dibujante, el también caricaturista Honore Daumier rehace a los dibujos y los publica para venderlos y con ello contribuir al pago de la multa



Caricatura 15

*Les poires*, Honoré Daumier

*La Caricature*

24 de noviembre de 1831

Una vez discutida la importancia de la forma en el proceso de representación, significación e interpretación de la obra visual es posible esquematizar este primer nivel analítico reconociendo en un primer subnivel a sus componentes formales básicos siendo estos los componentes mínimos e irreductibles que estructuran toda obra visual. Para fines de construir un marco de análisis este primer subnivel parte de seis aspectos: 1. Forma, 2. Color, 3. Tono o luminosidad, 4. Cualidades materiales, 5. Texto y 6. Composición<sup>171</sup>.

Por más minuciosos y complejos que puedan resultar la “descripción preiconográfica”, el análisis de la expresión y la ubicación de la obra de arte en la historia del estilo, la comprensión de la significación formal de la obra de arte quedaría incompleta sin el estudio específico de los elementos básicos y sus funciones dentro de la estructura visual. De hecho, en términos de estricto rigor teórico, éste debe ser el punto de partida del análisis de la obra de arte<sup>172</sup>.

Un antecedente fundamental en la conceptualización de estos componentes en la obra de arte visual es *Punto y línea sobre plano*, donde Vasili Kandinsky teorizó la importancia estos

<sup>171</sup> A. Bech, *El significado de la obra de arte. Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*, Op. Cit., p. 41.

<sup>172</sup> *Ibidem*, p. 41.

elementos. Sin embargo es indispensable mencionar que estos aspectos no son categorías aisladas ni fragmentadas, en la imagen se articulan y funcionan en conjunto y articulados.

El concepto de elemento se puede entender de dos maneras: como concepto interno o como externo. Exteriormente, cada forma del dibujo o la pintura constituye un elemento. Interiormente, no es la forma sino la tensión en ella existente lo que caracteriza o constituye el elemento. Y de hecho, no son las formas exteriores las que materializan el contenido de una obra artística, sino las fuerzas vivas inherentes a la forma, o sea las tensiones<sup>173</sup>.

El uso de estos elementos (forma, color, tono o luminosidad, cualidades materiales, composición) al conformar el pilar primario de cualquier obra visual están presentes sin importar el período histórico y la caricatura política no es la excepción. Las formas particulares de conjuntar estos elementos es lo que posibilita la existencia y convivencia de las variedades de estilos en un género.

Los elementos anteriores pueden estructurarse dependiendo de la función que cumplan en la imagen. Dichas funciones pueden ser: compositiva, pues ordena y estructura estéticamente la imagen, expresiva ya que presenta y dota de carácter a la imagen, y la descriptiva que presenta las cualidades de la obra representada<sup>174</sup>. Sin embargo, hay que mencionar que dichas funciones se aíslan para fines analíticos pero en la obra conviven de manera simultánea.

En el caso de la caricatura el uso y organización de estos elementos analíticos permite reconocer distintos estilos y maneras de clasificarlos. José Antonino refiere tres tipos de directrices en los estilos de deformación: a) estilo naturalista, el cual se caracteriza por mantener cercanía con el estilo realista, la exageración es mínima y casi siempre se mantienen proporciones casi normales, b) estilo psicológico, donde la deformación es excesiva llegando

---

<sup>173</sup> Vasili Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano Contribución al análisis de los elementos pictóricos*, Argentina, Paidós, 2003, p. 28.

<sup>174</sup> A. Bech, *El significado de la obra de arte. Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*, Op. Cit., p. 47.

casi ser absurdos e incongruentes, y c) estilo decorativo, en el cual la deformación responde a puros fines estéticos sin profundizar en otros objetivos<sup>175</sup>.

### *Forma*

Entre muchas definiciones se puede conceptualizar a la forma como la organización espacial de las partes y su relación entre ellas, siendo sinónimo de la composición. “La interdependencia entre lo vacío y lo lleno determina la relación entre la forma y el espacio circundante”<sup>176</sup>, la distribución .entre lo vacío y lo lleno es lo que determina el ritmo de las formas. Entender esto en la caricatura es indispensable porque aquí se establecen las relaciones entre los elementos, siendo en los rostros desproporcionados donde se puede hablar de una deformación proporcional pues aún en la ruptura con la geometría tradicional, hay una distribución espacial proporcionada y ordenada.

Una de las aplicaciones más definidas de esta noción de forma es la que podemos observar en los distintos estilos figurativos que tienen al cuerpo humano como un motivo artístico importante. Hay en todos esos casos una *antropometría* bien definida, que da lugar a sistemas de proporciones del cuerpo humano. Estos suponen el concepto de forma como disposición de las partes<sup>177</sup>.

Hay factores que influyen en las posibilidades en el uso y selección de las formas. Estos se pueden clasificar en: a) técnicos, lo cuales tienen que ver con las posibilidad de la representación bidimensional y por supuesto los medios y materiales con los que se crea la obra visual, b) conceptuales, que tienen que ver con el estilo de la época, las categorías estéticas del estilo, y c) creativos, que tienen que ver con el apego, ruptura e innovaciones en tanto las convenciones vigentes de la producción artística.

Aquí es importante recordar que en la forma de la obra de arte visual, en este caso la caricatura, no sólo implica reconocer las cualidades técnicas como meros elementos estéticos

---

<sup>175</sup> José Antonino, *El dibujo de humor*, Barcelona, CEAC, 1970, pp. 87 93.

<sup>176</sup> A. Bech, *El significado de la obra de arte. Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*, *Op. Cit.*, p. 49.

<sup>177</sup> *Ibidem*.

y compositivos en la imagen. De otra manera: en las formas de la caricatura, como elementos estructurales, es posible reconocer las posiciones y transformaciones histórico- artísticas a lo largo de los contextos espaciales y temporales lo que es herramienta importante para el procesos de interpretación.

### *Color*

Se sabe que el color es la reacción que se experimenta a consecuencia de la longitud de ondas de luz reflejadas, transmitidas o emitidas por las cosas, la sensación de color tiene su origen en los procesos neurofisiológicos del receptor. El color como experiencia es un tema que no sólo involucra a la Física o la psicología del color, sino también involucra aspectos esenciales en la obra de arte visual desde la Historia del Arte y por supuesto al tema de la interpretación.

Jaques Aumont distingue tres aspectos importantes del color. Dichas categorías son: a) colorido, que es la longitud de onda de la luz reflejada por el objeto y que el receptor percibe, b) saturación, que se refiere a la intensidad del color, pues los colores al mezclarse pierden su pureza, y c)luminosidad (tono), que es la cantidad de luz en color<sup>178</sup>.

Antes de entrar a la discusión sobre su uso en el tema del color hay dos conceptos importantes a definir: matiz y tono. El matiz es la variación de un color a partir de la mezcla de un color con otro color, por ejemplo mezclando el rojo y el amarillo en diferentes proporciones de uno y otro, se obtienen diversos matices del anaranjado. El tono en cambio se define por la cantidad de luz (blanco), que contiene un color para obtener distintos niveles tonales de un color más o menos claros u oscuros.

Una de las clasificaciones más importantes sobre los colores, y primera en términos analíticos, es su clasificación en primarios y secundarios. Los colores primarios son aquellos irreductibles que no pueden ser reducidos ni descompuestos a otros, los más saturados del espectro ya no son mezclados por ningún otro: amarillo, azul y rojo, mientras que los secundarios son aquellos obtenidos de la mezcla entre dos primarios en porcentajes de 50%

---

<sup>178</sup> Jacques Aumont, *La imagen*, Barcelona, Paidós, Comunicación, 1992, p. 26.

cada uno: el azul y amarillo producen verde, amarillo y rojo producen naranja, y el rojo y el azul producen el violeta (imagen 4).

Esta clasificación permite obtener los colores complementarios que son aquellos contrastes de color de mayor intensidad, los cuales se producen al mezclar un color primario con uno secundario que no contenga el primario en la combinación. Los colores complementarios de acuerdo con esta descripción serían: a) azul/ naranja, b) rojo/verde, amarillo/ violeta. Otro tipo de contraste es aquel que identifica a los colores más o menos saturados mientras que el tercer tipo de contraste es aquel que parte de la luminosidad, oponiendo colores claros con colores oscuros.

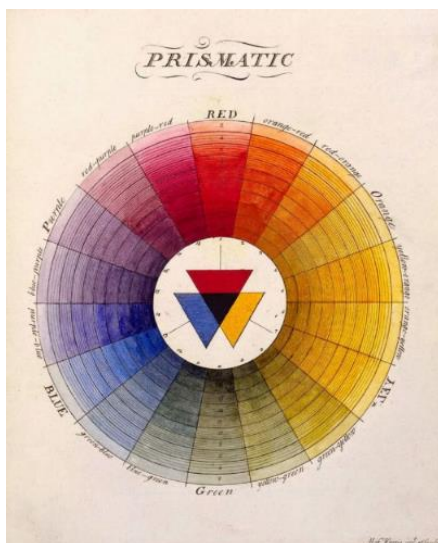


Imagen 4  
Circulo cromático  
Moses Harris  
1766

Otra clasificación es de acuerdo a la temperatura de los colores: a) cálidos: rojo, amarillo, naranja y blanco, b) fríos: azul, violeta, añil, c) templados: verde. De acuerdo a su posición en el plano pictórico: a) avanzantes: en el primer plano o plano de la superficie como el amarillo, b) medios: se sitúan en los planos intermedios como el rojo, y c) retrocedientes: se sitúan en el plano de profundidad, como el azul.

Sin embargo, la importancia del color como concepto analítico no sólo tiene que ver con su funcionamiento interno y sus organizaciones sino con su capacidad expresiva: el color es un vehículo indispensable para la potencia expresiva de la obra visual. El color tiene dos niveles de efectos: el físico, la fascinación y gusto por las cualidades del color como sensación satisfactoria y de placer, y el segundo es el efecto psicológico.



Matisse refiere sobre el tema del color:

La tendencia dominante del color debe servir en la mejor forma posible a la expresión. Yo ubico mis tonos sin un plan preconcebido. Si al empezar un cuadro, quizá sin tener conciencia del hecho, un color me seduce o detiene, advierto frecuentemente que, terminado el trabajo, he respetado ese color, y que, progresivamente, fui modificando y transformando todos los otros. La faceta del color se me impone de manera puramente instintiva (...) La elección de mis colores no se apoya sobre ninguna teoría científica; se fundamenta en la observación y el sentimiento<sup>179</sup>.

El color como categoría analítica en la dimensión formal tiende un puente necesariamente con lo simbólico, lo cual se desprende de categorías sagradas, míticas y narrativas. Por ejemplo: en color azul en los murales mayas no sólo desempeñaba una función meramente decorativa o expresiva en la composición sino era un elemento simbólico claramente asociado con elementos sagrados, como el agua, la lluvia, el cielo y lo divino, que sólo podía ser explicado a partir de su propia estructura interna.

En cuanto a su valor compositivo, el color constituye el principal elemento de apoyo a la forma. Por lo que a la distribución de tensiones interiores se refiere: sus posibilidades para acentuar, contrastar o modular e integrar una composición son decisivos, tanto desde la perspectiva de la composición como de la expresión. Solo el claroscuro, es decir la variación tonal, puede competir con el color en este aspecto<sup>180</sup>.

### *Tono*

El color y el tema del claroscuro (tono) no son temas contrarios en el tema de la composición sino elementos complementarios. Sobre el tema del tono y el color es importante recordar que históricamente las caricaturas políticas fueron publicadas en claroscuros, sin embargo en la era digital la masificación de las caricaturas a color abrió posibilidades inmensas, los colores abrieron un mundo infinito de posibilidades de expresión en este tipo de imágenes.

---

<sup>179</sup> Henri Matisse, *Reflexiones sobre el arte*, Buenos Aires, Emecé editores, 2000, pp- 52-53.

<sup>180</sup> A. Bech, *El significado de la obra de arte. Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*, Op. Cit., p. 62.

El claroscuro se compone desde variaciones del blanco más iluminado al negro más oscuro pasando por los grises entre ambos valores<sup>181</sup>. Las principales funciones del tono en la obra de arte visual son: a) crear la ilusión de tridimensión en un formato bidimensional, b) el claroscuro sirve como herramienta extraordinariamente potente para la expresión, y c) lo dramático tal y como lo descubrió Caravaggio.

Las caricaturas, todavía las producidas hasta mediados del siglo XX, son ejemplos maravillosos tanto por la habilidad técnica como expresiva para observar la potencia y uso de las variaciones tonales. Las primeras caricaturas políticas impresas en hojas volantes y en los primeros periódicos son ejemplos representativos del uso del claroscuro, pues a partir del dominio de los niveles tonales no sólo se caracterizan personajes sino también se crean escenarios, acciones y atmósferas (caricatura 16).



Caricatura 16

*Voyageurs appréciant de moins en moins les wagons de troisième classe*

Honore Daumier

*Le Charivari*

25 de diciembre de 1856

### *Cualidades materiales*

Las cualidades materiales de la obra refieren a los siguientes factores: a) el soporte en que sea realiza la obra visual, b) los materiales utilizados, c) las herramientas utilizadas, y d) las técnicas utilizadas en el tiempo, espacio y estilo de quien crea la obra. Las cualidades materiales también refieren a aquellas que están presentes en la representación: superficies lisas, rugosas, materiales orgánicos o inorgánicos; en la misma ejecución el creador requiere

---

<sup>181</sup> Estos usos del claroscuro en temas de dibujo ilustran la claridad en superficies de los objetos, por ejemplo, los reflejos y las luces.

de materiales distintos para representar texturas distintas: se requieren materiales y técnicas distintas para dibujar una pared, un túnel subterráneo o una tela brillante o aterciopelada.

Por ejemplo: las primeras caricaturas utilizaban técnicas de grabado para la creación de las obras, sin embargo, el desarrollo tecnocientífico ha cambiado la manera de realizar caricaturas. Hoy el artista tiene una variedad extensa de técnicas: puede utilizar herramientas y técnicas tradicionales de manera pura o combinadas (tintas, grafitos, acuarelas, etc.), o puede hacer uso de técnicas digitales incluyendo el dibujo puramente digital o la animación.

### *Texto*

El texto es un elemento importante en la caricatura política pues en ocasiones acompaña a la imagen, esto dependiendo del estilo del creador. Hay ejemplos donde el texto puede no ser necesario pero hay otros donde es el texto el que complementa la representación, ya sea a manera de diálogo, como texto complementario, o solamente en el título de la obra. Sobre el texto en la caricatura no sólo basta revisar lo que se dice, también importa el cómo pues una interpretación más amplia del discurso reconoce que el uso del texto no sólo cumple una función descriptiva o comunicativa, sino que el uso de ciertos términos o no da propone un sentido distinto al cartón.

En lenguaje importa siempre cuanto se dice, quien lo dice, lo que se dice y como se dice:

La concreción semántica tiene que ver con la claridad en la codificación y construcción adecuada del mensaje, es terreno de la gramática y la semiología. Fundamentalmente aquí nos referimos a una pragmática caricatural en la asociación de significados diversos en función de la construcción de un mensaje creativo. Hay cartonistas muy claros, muy entendibles, directos. O bien que manejan iconos y formas de manera magistral como *Naranjo, Cees, Carreño, Helioflores, Rubén, Nerilicón, Perujo, Alarcón, Luy* por citar algunos. Otros relacionan textos e imágenes; en algunos la preeminencia recae en la imagen y en otros fundamentalmente en el texto como *Rius, Magú, Abel Quezada, Alberto Isaac, Ochoa, Iracheta, Efrén*<sup>182</sup>.

---

<sup>182</sup> F. J. Portillo, *Op. Cit.*, pp. 30-31

## Composición

La composición es la organización de los elementos (formas, colores, tonos, colores materiales) para crear la estructura visual., “tiene la función de crear, respecto de la obra, la sensación de equilibrio y armonía de las partes entre sí y del conjunto”<sup>183</sup>. La armonía es una categoría constitutiva nacida de las reflexiones estéticas renacentistas como resultado de un pensamiento racional geométrico: la divina proporción, sección aurea, numero de oro, etc.

La composición es el arte de arreglar de manera decorativa los distintos elementos de que el pintor dispone para expresar sus sentimientos (...) Todo lo que no es útil en un cuadro está de más. Es perjudicial. Una obra implica armonía de conjunto: todo detalle superfluo adquirirá a los ojos y al espíritu del espectador el carácter de detalle esencial (...) El dibujo debe tener una fuerza de expansión que vivifique los elementos que lo rodean<sup>184</sup>.

Para un análisis formal de la composición hay dos elementos importantes a considerar: a) soporte o plano básico, el cual es el límite material para delimitar las medidas de la obra, y b) los elementos formales que se distribuyen en la composición. Matisse recuerda: “El artista que quiere trasladar una composición hecha en una tela a otra más grande debe, para conservar su expresividad, concebirla nuevamente, modificarle en sus apariencias, y no solo hacer una reproducción en tamaño mayor<sup>185</sup>.”

En el análisis de la composición el equilibrio es un concepto importante el cual se define como “la posibilidad de que los elementos de la composición funcionan como un todo armónico, complementándose y apoyándose mutuamente, de acuerdo con una finalidad estética”<sup>186</sup>, es un estado de distribución de las partes (imagen 5). Los aspectos básicos son: a) peso, b) dirección, c) tamaño y d) distribución.

---

<sup>183</sup> *Ibidem*, p. 68.

<sup>184</sup> H. Matisse, *Op. Cit.* Pp. 48- 49.

<sup>185</sup> *Ibidem*.

<sup>186</sup> A. Bech, *Op. Cit.*, p. 72.



Imagen 5  
Stephen Silver  
2017

El segundo subnivel en este primer nivel analítico de la obra visual corresponde a la expresión lo cual necesariamente atraviesa la *psique* del observador. Panofsky en su propuesta metodológica para la significación de la obra de arte no profundiza en la significación expresiva pero “difiere de esta de la significación fáctica en cuanto que no es aprendida por simple identificación, sino por empatía (...) Esta se aprende captando, en fin, ciertas cualidades expresivas como el carácter doliente de una postura o un gesto, la atmosfera tranquila y domestica de un interior”<sup>187</sup>.

### *Expresión*

Hablar de la expresión necesariamente remite al tema del cuerpo y los rostros que se representan en la obra visual. Esto lleva a reconocer los cuerpos como espacios donde se expresan gestos, estados de ánimo, relación con los otros, con los espacios y las sensaciones que estos generan. Los cuerpos se entienden como un todo donde se presentan signos y códigos que pueden ser interpretados y que remiten a la comunicación verbal.

Las posturas también revelan el carácter del individuo. Cada quien tiene una forma peculiar de llevar su cuerpo (...) Los personajes pueden hacer notar sus expresiones por medio de una postura o de la forma -que llega a ser exagerada- de realizar una

---

<sup>187</sup> E. Panofsky, *Op. Cit.*, pp. 45-48.

acción (...) Muchas emociones se expresan mejor gracias al cuerpo, y el dibujo humorístico favorece que se ejecuten acciones descomunales<sup>188</sup>.

Aquí es importante reconocer que la expresividad no sólo tiene que ver con los códigos y signos que se pueden observar en los rostros de los sujetos representados, sino que en la obra visual estos se complementan con la composición y los elementos como el color o el tono. Matisse asegura:

La expresión, para mí, no reside en la pasión que estallará sobre un rostro o que se afirmará mediante un movimiento violento. Está en toda la disposición de mi cuadro: el lugar que ocupan los cuerpos, los vacíos que hay alrededor de ellos, las proporciones; todo esto tiene que tener su participación y presencia en el cuadro<sup>189</sup>.

Si bien Matisse se refiere a las obras pictóricas en la caricatura política, como obra de arte visual, también está presente la importancia de la expresión y su relación de acompañamiento y complementariedad con los otros elementos de la composición. Amador asegura que: “los elementos de la obra de arte no son neutros ni indistintos, sino justamente han sido cargados con una energía y un valor específicos que los vuelven precisos, únicos y dramáticos”<sup>190</sup>.

Sobre la expresión es posible clasificar dos áreas analíticas: a) abstracta, la cual consiste en el análisis de los elementos formales previamente presentados, y b) figurativa, la cual tiene que ver con otros elementos de la representación y se clasifica en dos temas más:

#### 1. Cuerpo humano:

- La representación de los cuerpos cambia de acorde al canon estético predominante en el tiempo y espacio
- La configuración de los cuerpos da cuenta del carácter del personaje representado, es decir, a través del tamaño, peso y dirección se construye cierto carácter al personaje, sus virtudes y defectos
- En los cuerpos también hay elementos como vestimentas, joyas, cosméticos, armas o bastones los cuales completan la significación del personaje ya que dan

---

<sup>188</sup> L. E. Medina, *Op. Cit.*, p. 82

<sup>189</sup> H. Matisse, *Op. Cit.*, p. 52

<sup>190</sup> A. Bech, *Op. Cit.*, p. 77

información sobre su estatus (social, político, religioso económico o social), nacionalidad, época o género

- Gestos, movimientos y emociones transmitidas a partir de la representación de las corporalidades que son parte códigos de signos socialmente reconocidos
2. Atmosferas y escenografías: Paisajes y espacios los cuales contextualizan espacialmente la representación, estos pueden agruparse en:
- Natural: Paisajes, espacios donde no se reconoce actividad humana
  - Construido: Espacios arquitectónicos que pueden ser exteriores o interiores
  - Combinado: Mezcla de los dos anteriores pero donde puede dominar alguno

En relación con la caricatura hay que reconocer que el trazado de los personajes y la acentuación (o disminución) de algunos rasgos tiene un impacto expresivo importante. La presentación de ciertas características físicas no sólo da cuenta de rasgos físicos como el tema de la edad o del género, sino también de la personalidad del sujeto o de los sujetos que están presentes.

Uno de los factores que afectan al personaje es su edad; en el dibujo humorístico, las facciones del bebé y del niño pequeño ocupan un espacio más pequeño en la cabeza que el normal, ya que la frente es muy amplia; los ojos grandes, la nariz, es muy pequeña, la barbilla está metida y por lo general se les dibuja un rizo o un solo cabello. Por otra parte, si el personaje es mayor de edad o anciano, aparecerán empobrecidos los ojos, probablemente tras unas gafas; tendrá calva o pelo canoso y arrugas (...) Los personajes del dibujo humorístico pueden responder a ciertas expectativas que los posibles lectores o perceptores tengan de una cierta forma de la cara, la nariz, etc., como un signo de carácter de la persona<sup>191</sup>.

En este sentido: ¿qué sería de la caricatura política sin su tradicional uso de tonos para acentuar emociones o la construcción de escenarios?, ¿qué pasaría si sólo se revisaran los elementos formales como el caso del peso, direcciones y tamaños sólo de manera técnica sin reconocerlos como fundamentales para la construcción de rasgos físicos y de carácter del sujeto

---

<sup>191</sup> L. E. Medina, *Op. Cit.*, pp. 75- 76

representado: fuerte, torpe, cabizbajo, colérico, valiente, demente, leal, amistoso, débil, hábil?

### *Estilo*

Finalmente el estilo es el último elemento de este primer nivel de significación de la obra visual. El estilo puede ser conceptualizado como “el conjunto de formas, elementos, cualidades y expresión constantes del arte de un individuo, de un grupo o de una sociedad”<sup>192</sup>. El estilo no sólo es una cualidad estética de las imágenes sino que corresponde a una serie de valores, sentires y pensares de un grupo particular en un tiempo y espacio determinado, por lo que no es aventurado pensar al estilo como un reflejo sensible sobre los valores estéticos, culturales y simbólicos que se expresan materialmente.

El estilo en las obras visuales tiene que ver con la presencia recurrente tanto de elementos materiales, como las herramientas y técnicas que se utilizan para resolver la obra, así como de las figuras, motivos y recursos iconográficos presentes en la lógica imaginaria del creador. La conjugación de los medios técnico- materiales y de los elementos socio- imaginarios del autor, que a su vez también son manifestación de una lógica social simbólica e imaginaria, es lo que funciona como un todo integrado y lo que conforma el estilo. Retomando a Gadamer:

Lo que es vigente en una sociedad, el gusto que domina en ella, todo esto acuña la comunidad de la vida social. La sociedad elige y sabe lo que le pertenece y lo que no entra en ella. La misma posesión de intereses artísticos no es para ella arbitraria ni universal por su idea, sino de lo que crean los artistas y lo que valora la sociedad forma parte en conjunto de la unidad de un estilo de vida y de un ideal de gusto<sup>193</sup>.

Un ejemplo de la importancia del estilo en la caricatura política tiene que ver no sólo con el reconocimiento del autor en las obras y sus posicionamientos ideológicos sino con la capacidad de distinguir transiciones históricas en relación con los temas, estilos o incluso con la autopercepción de la obra. En el caso de *Rius* su desarrollo del concepto monero hacía

---

<sup>192</sup> *Ibidem*, p. 91

<sup>193</sup> G. Gadamer, *Op. Cit.*, p. 125



referencia a la generalización de su estilo, uno visiblemente más simple en los trazos y con un uso más recurrente de texto tanto a manera de diálogo como de textos complementarios.

La comunión entre el caricaturista y el lector no sólo es en cuanto al mensaje, sino también a la estilística aplicada por el artista para develar la máscara. Ya señalamos con anterioridad como el mensaje innovador conforma la forma, pero precisamente como es una forma nueva, se sale de los cánones establecidos por lo que tiene que luchar a contracorriente o aprovechar una coyuntura para que su estilo caricatural sea reconocido. Cuando es reconocido se establecen nuevas constancias y diferencias fisonómicas que permiten la identificación del personaje caricaturizado<sup>194</sup>.

Otro ejemplo de la importancia del estilo en la caricatura política mexicana no sólo como categoría estética sino como una categoría social tiene que ver con el nacimiento de un estilo mexicano de caricatura alejada del estilo francés, proceso que se dio aproximadamente en los años sesenta del siglo XIX. Basta con recordar que:

Entre las características que destacan en esta etapa está la simplificación del espacio, la naturaleza más esquemática de los trabajos y el uso de convenciones y símbolos pertenecientes al imaginario mexicano; retomando aún elementos estéticos como la delineación rápida, la distorsión de las formas, la eliminación del paisaje y el poco uso de escenarios urbanos, a menos que fueran elementos significantes en la obra, propios del estilo francés<sup>195</sup>.

En síntesis: el primer nivel de significación se relaciona con lo que se ve y parte de reconocer los elementos más simples e irreductibles -en términos analíticos-, los cuales a su vez conforman la obra de arte visual, y por consiguiente a la caricatura política. Estos elementos se clasifican de manera general: a) análisis formal, el cual descompone a la imagen en sus elementos visuales más básicos (forma, color, tono, cualidades materiales, texto, composición), b) análisis expresivo, tanto a nivel gestual como a nivel compositivo de la imagen), y c) análisis de estilo, tanto en sus valores estéticos así como a nivel cultural como parte de una lógica imaginaria social.

---

<sup>194</sup> F. J. Portillo, *Op. Cit.*, pp. 137-138.

<sup>195</sup> A. Valentín Sosa, *Op. Cit.*, p.53

Los significados que este nivel supone no son, como al autor pretende, básicamente “factuales ” o “naturales”, pues si bien los percibimos e interpretamos a partir de nuestra experiencia práctica cotidiana, tanto los sistemas de códigos no verbales, como los sistemas de representación imaginaria de la realidad y las peculiaridades estilísticas en el uso de la forma, el color, la luz y de los materiales de la pintura implican, todos ellos, estrategias complejas de saber: suponen todo un orden cultural. Deben, por ello, estudiarse de la manera que proponemos para poder ser descifrados en la multiplicidad de dimensiones en las que se expresan<sup>196</sup>.

### **Hermes y lo que devela:**

#### **Dimensión simbólica de la caricatura política**

El segundo nivel de significación cobra sentido como consecuencia del primero, pues los elementos formales se concretan en motivos y temas en los cuales los signos, gestos y demás elementos visuales se entrelazan para dar paso a un entramado simbólico. La caricatura política al buscar decir mucho con pocos trazos y siendo un arte más inmediato y veloz con respecto a otros géneros visuales como la pintura donde el tiempo de realización es considerablemente más alto, se nutre constantemente de las figuras que en ella aparecen y que se articulan y funcionan a manera de símbolo.

Para hablar del símbolo hay que regresar brevemente a la discusión sobre el tema de la imagen. Es pertinente recordar que el hombre como *homo symbolicus* construye sus espacios, tiempos y relación con los demás a partir de las construcciones simbólicas, las cuales ordenan y dan sentido a su mundo, y que en esta lógica es la imagen mental es la unidad interpretativa básica.

Tanto la antropología como el psicoanálisis coinciden en la importancia de la imagen para los procesos psíquicos y culturales del sujeto por lo que no es aventurado iniciar reconociendo a las imágenes mentales como las formas primarias de pensamiento. Siempre pensamos en imágenes siendo estas las que organizan, dan explicación, sustancia y sentido al mundo, y por consecuente a la creación artística y visual. En este planteamiento lo

---

<sup>196</sup> A. Bech, *Op. Cit.*, p. 105

simbólico se vuelve la primera unidad inteligible de la manifestación del imaginario, reconociendo que lo simbólico es el nivel que permite reconocer el significado más allá de la apariencia y de la experiencia sensible.

Gilbert Durand y autores pertenecientes al Círculo de Eranos<sup>197</sup> aportaron discusiones sobre el tema del símbolo más allá de los enfoques estructuralistas y semióticos. Durand propone los siguientes aspectos del símbolo: “Primero el aspecto *concreto* (sensible, lleno de imágenes, figurado, etc.) del significante; luego de su carácter *optimal* es el mejor para evocar (dar a conocer, sugerir, epifanizar, etc.) el *significado*, y por fin, este último es *algo imposible de percibir* (ver, imaginar, comprender, etc.) directamente de otro modo”<sup>198</sup>.

El símbolo visual se presenta como una figura precisa, claramente definida, identificable y reproducible; no obstante, supone una gran condensación de significados: un mismo símbolo se refiere a una diversidad de dimensiones de la realidad. Explica y agrupa una multiplicidad compleja de *realidades esenciales*, de dimensiones de la existencia que se representan y adquieren sentido, en y por esa figura<sup>199</sup>.

El símbolo a diferencia del signo lingüístico es polisémico y no necesita ser unívoco, por el contrario, en él se contienen una cantidad de significados. La misma figura explica una diversidad de fenómenos por lo que el símbolo es un tipo de especial de signo. Los símbolos son figuras explicativas que permiten simplificar elementos más complejos a partir de figuras reconocibles y que en un espacio, tiempo y comunidad comparten significados en común. El signo de alguna manera funciona a manera de hierofanía: una verdad que no puede ser revelada de otra manera, y que traduce una realidad que no podría ser explicada de otra manera.

Un proceso fundamental en la interpretación de las obras visuales es reconocer las figuras que en la imagen sirven como símbolos, es decir, aquellas que no significan solamente como un algo literal sino que poseen un significado conceptual más profundo que sólo se descubre a partir del símbolo. Por lo anterior es posible enumerar tres grandes esferas de significados

---

<sup>197</sup> Carl Jung, Mircea Eliade. Henri Corbin entre otros.

<sup>198</sup> Gilbert Durand, *De la mitocrítica al mitoanálisis*, Barcelona, Anhropos/UAM, 1993, p. 18

<sup>199</sup> A. Bech, *Op.Cit.*, p. 112

de los símbolos: lo cósmico, lo biológico y lo humano, dividiéndose este último nivel histórico (político y social), nivel psicológico y moral (tanto a nivel individual como colectivo), y un nivel espiritual. Estos niveles no hay que entenderlos como dimensiones fragmentadas sino como planos ligados y articulados simbióticamente.

El símbolo es una condensación expresiva claramente definida en la cual lo particular, lo concreto, lo material (el simbolizante) contiene y pone de manifiesto lo general, lo que es común, lo que identifica a la diversidad (lo simbolizado). Es la idea en su forma más pura, enigmática, pero a la vez, esclarecedora. (...) El símbolo permite abolir la fragmentación y aislamiento de los seres y las cosas. Introduce claridad y orden en la vida<sup>200</sup>.

Hay un tipo particular de símbolos, aquellos que funcionan de manera casi universal pues adquieren significado en todo espacio y tiempo: los arquetipos. Hay que recordar que los símbolos revelan lo misterioso pero la idea de arquetipo permite *explicar la continuidad y trascendencia de ciertas figuras simbólicas en el curso de la historia universal del arte*. En el caso de la caricatura política las sillas o las espadas, por ejemplo, son símbolos que se relacionan con el poder y tienen más de dos siglos de vigencia<sup>201</sup>.

El símbolo es un nudo constitutivo de la hermenéutica, todo símbolo se interpreta y parte del imaginario. Lo anterior aunque simple nunca debe obviarse pues de no ser así se corre el riesgo de intentar interpretarlo desde metodologías reduccionistas, como el intento de Levi Strauss quien redujo la explicación de los símbolos a partir de estructuras lógicas binarias. El símbolo no es solamente un signo, por lo que se requiere varios niveles para su interpretación que permitan responder a preguntas como: ¿quién hace?, ¿qué hace?, ¿qué consecuencia tiene?

Las funciones del símbolo son:

- A) Funciones visibles: Aquellas que pueden identificarse como la cosa en sí, sobre sus cualidades materiales, forma, color, características y atributos. También hay que

---

<sup>200</sup> A. Bech, *Op. Cit.*, p. 117

<sup>201</sup> Fausta Gantús, "Porfirio Díaz y los símbolos del poder. La caricatura política en la construcción de imaginarios" en *Cuicuilco*, vol. 14 n° 40, 2007, pp. 205- 225.

revisar los usos de los objetos en su contexto y la jerarquía social, política y religiosa a la cual pertenecen dichos objetos.

B) Funciones por homología: Los símbolos expresan distintas dimensiones de la vida por lo que explican procesos tanto a nivel cósmico, biológico y por supuesto humano. Siguiendo esta orientación hay cuatro formas de referirse a la homología:

- Material: Dos cosas con características que son similares y que son intercambiables al referirse al mismo significado, por ejemplo el caso del sol y el fuego.
- Causal: Se deduce a partir de una relación causa- efecto a partir de observaciones naturales o sociales, por ejemplo el Sol como dios benefactor por su importancia en ciclos fundamentales como los agrícolas.
- Extensiva: Se puede entender como sinónimo de metáfora trasladando el significado de un primer objeto al segundo, se establecen asociaciones entre una imagen y otra, por ejemplo la atribución de la fuerza a un fuerte soberano a partir de la figura de un león.
- Proyectiva: Los atributos de un plano se colocan y sustituyen los de otro plano a partir de las cualidades semejantes entre uno y el otro. Por ejemplo concebir una catástrofe natural como un diluvio (plano humano) a través de la ira de los dioses (plano cósmico).

Para el tema del símbolo es indispensable no olvidar que los elementos formales de la obra visual propuestos en el nivel anterior gozan de significado. La forma, el color, la luz y el material no son elementos azarosos que correspondan simplemente a una función estética o decorativa en la obra visual pues cada uno de ellos se articula para funcionar tal como una hierofanía, proponer un significado a partir de un medio idóneo que no puede ser explicado de otra manera.

Sobre la forma hay que reconocer su ubicación espacial (arriba-abajo, izquierda- derecha), proporciones, números de figuras o conjuntos en la obra, la regularidad o irregularidad de la forma y su relación con otros objetos, movimiento o expresión de las figuras. En el caso de la caricatura política las irregularidades de las formas conllevan una acentuación de los defectos del objeto/ sujeto representado por lo que su sentido simbólico es fundamental en

su interpretación. Por ejemplo: un gobernante dibujado con rasgos infantiles y pequeñísimo en proporciones tendrá un simbolismo distinto a un actor con rasgos adultos y de grandes proporciones.

Sobre el color y su dimensión simbólica: esta relación tiene sus orígenes en los contextos religiosos, sin embargo, los estudios contemporáneos sobre el tema desde áreas como la psicología del color proponen usos en relación con el impacto psíquico de determinados colores en la psique del receptor. Estos acercamientos deben entenderse como puentes de intersección, más nunca de exclusión, con las lecturas históricamente tradicionales en relación con la religión y el esoterismo.

Es cierto que algunos colores pueden interpretarse como símbolos más o menos comunes a lo largo de las producciones de obras visuales, por ejemplo el blanco como pureza o el negro como oscuridad. Sin embargo, hay que recordar que el uso de los colores también corresponde a contextos específicos y deben ser contextualizados tanto en espacios, tiempos y usos sociales.

El simbolismo del color puede, así, estudiarse, primeramente, a partir de su inserción en la trama del discurso religioso, en sus rituales y a partir de las ideas religiosas que determinan los cánones estéticos que regularon la producción de las obras de arte (...) La pureza o saturación del color, su falta de variación tonal esa signo de su valor simbólico que se antepone a cualquier otra función (...) Las clasificaciones, ordenamientos y definiciones simbólicas de los colores son muy abundantes y difícilmente pueden ser presentadas de manera exhaustiva; además, se corre el peligro de abusar de los detalles y de caer en la especulación. En el polo contrario se hallan el dogmatismo y la rigidez<sup>202</sup>.

En el caso de la caricatura política color se tiene que considerar con precaución el tema del color pues hay que recordar que tradicionalmente este tipo de imágenes se han publicado en blanco y negro. Sin embargo, con el uso de técnicas contemporáneas y con las técnicas digitales las caricaturas políticas tanto en formato impreso como en formato digital ya se difunden a color, por lo que la elección de los colores ya no es asunto menor.

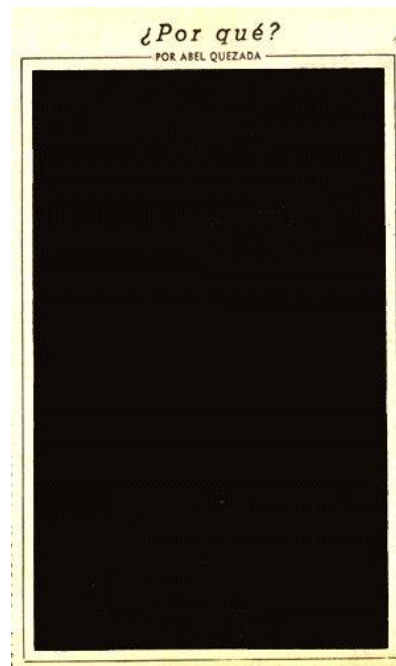
---

<sup>202</sup> A. Bech, *Op. Cit.*, pp. 154- 156.

En el caos de la caricatura política la luz y la oscuridad son elementos importantísimos por considerar. La oscuridad, por ejemplo, no es mera ausencia de luminosidad sino es un elemento activo: la luz y la oscuridad expresan no sólo contextos temporales (día o noche), incluso dan cuenta de la presencia de fuerzas malignas o del bien. Juan Eduardo Cirlot en su *Diccionario de símbolos* menciona sobre el tema de la luz:

Identificada tradicionalmente con el espíritu (...) La luz es la manifestación de la moralidad, de la intelectualidad y de las siete virtudes. Su color blanco alude precisamente a esa síntesis de totalidad. La luz de un color determinado corresponde al simbolismo de éste, más el sentido de emanación. Pues la luz es también fuerza creadora, energía cósmica, irradiación. La iluminación corresponde, en lo situacional, a Oriente. Psicológicamente, recibir la iluminación es adquirir la conciencia de un centro de luz, y, en consecuencia, de fuerza espiritual<sup>203</sup>.

El uso de claroscuros en la caricatura se vuelve un elemento compositivo importante pues es a partir de este elemento que se representan escenarios, volúmenes, movimiento y expresiones. Esta discusión sobre lo simbólico propone una lectura en términos políticos sobre lo visible y lo oculto, lo bueno y lo éticamente detestable e imperdonable, lo público se da en el margen de la luz y lo que está a la vista de todos, mientras que lo privado se oculta y no es permisible que se mire (caricatura 17).



Caricatura 17

¿Por qué?

Abel Quezada, *Excelsior*

3 de octubre de 1968

<sup>203</sup> Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Labor, 1992, p. 286.

La materia como elemento indispensable en la obra de arte visual se puede abordar en dos dimensiones: las cualidades materiales de la obra en sí misma, y el simbolismo de los materiales representadas en la obra de arte. En el caso de la caricatura política interesa el segundo nivel, pues a través de la interpretación de los materiales representados (mármol, agua, metal, etc.) se completa la obra visual. En una caricatura no es lo mismo representar una casa de concreto que una casa de lámina y cartón, pues los materiales dan cuenta de una lectura social y económica de las viviendas.

El estudio de los símbolos que aparecen en las diferentes manifestaciones de las artes visuales debe, así, tomar en cuenta las orientaciones hermenéuticas hasta ahora propuestas para, partiendo de la obra o del conjunto de obras a analizar, proponer una reconstrucción histórico- cultural del pensamiento simbólico de la época y de la tradición cultural a la cual pertenecen. Debemos, así, ser capaces de reconstruir el modo en el cual la cosmovisión de la época y la tradición cultural están presentes en el autor o los autores de las mismas<sup>204</sup>.

### **Hermes y sus relatos: Dimensión narrativa de la caricatura política**

Los símbolos no son elementos aislados pues cobran sentido a partir de articulaciones discursivas más amplias, por ejemplo de los mitos. “Si pensamos los mitos en tanto relatos que contienen símbolos, los cuales adquieren la forma de los seres sobrenaturales o humanos, o se materializan en cosas, nuestra tarea comienza desde su identificación dentro de la composición artística”<sup>205</sup>.

Justo por lo anterior se debe reconocer un tercer nivel analítico, siendo este el más subjetivo pero igual de importante: la dimensión narrativa. Este nivel de manera general puede definirse como aquel que reconoce que la obra visual artística se vale de figuras y símbolos para relatar una historia. Es importante mencionar que no todas las imágenes poseen esta dimensión narrativa (el caso de las naturalezas muertas, los paisajes o las obras del arte abstracto contemporáneo) pero las que sí, se caracterizan por relatar sucesos y acciones, de

---

<sup>204</sup> A. Bech, *Op. Cit.*, p. 165.

<sup>205</sup> *Ibidem*, p. 189.



manera simple este nivel de interpretación permite identificar como las imágenes cuentan una historia.

En las obras visuales la articulación de motivos da lugar a temas, por lo que en este nivel de análisis el primer paso metodológico es identificar las figuras y el reconocimiento del tema, los cuales pueden englobarse en tres grandes bloques: a) una creación del autor, b) la representación de un paisaje, y c) una combinación entre una ficción de quien crea la obra pero con referencias a otras narraciones, mitos o sucesos. Los niveles propuestos anteriormente deben ser identificados a partir de trabajos y fuentes que permitan contextualizar histórica, temporal y culturalmente tanto al autor como a la obra.

En el arte visual tradicional las pinturas representaban imágenes sagradas o míticas, las cuales funcionaban a manera de relato gráfico de estructuras mitológicas precedentes. En las imágenes modernas la tendencia dominante fue representar sucesos del imaginario personal del creador así que cada vez con menos frecuencia aparecían figuras míticas y cada vez sucesos cotidianos.

Sin embargo, aunque pareciera que ambas formas son opuestas, en realidad entre una y la otra hay vasos comunicantes. En el primer tipo, a pesar de que representen relatos ya preexistentes, dichas imágenes son la materialización de la interpretación del autor, mientras que las del segundo se valen de relatos, figuras e incluso símbolos preexistentes las cuales se apropian para presentar una nueva proyección.

A todo esto, ¿cuál es la relación entre narración y caricaturas políticas? Las caricaturas políticas recuperan acciones o sucesos que acontecen en el espacio de lo público, los cuales son sometidos a un proceso de interiorización e interpretación del dibujante y de los cuales inicia una caricatura política. De igual manera, algunas caricaturas se valen de imágenes y relatos preexistentes para interseccionar diversos niveles narrativos y darle mayor potencia al discurso visual de la caricatura.

Sintetizando: “Debemos observar la imagen como un acontecimiento, un suceso, que pide ser descifrado: una historia que nos está siendo relatada”<sup>206</sup>, por lo que Hermes como figura de interpretación se vuelve contador de historias, el símbolo perfecto para acercarnos a las

---

<sup>206</sup> J. Amador, *Op. Cit.*, p. 191

historias visuales. Para el análisis de esta nivel de significación se pueden proponer cuatro niveles analíticos: a) análisis estructural, b) análisis histórico- cultural, c) análisis de las funciones sociales de la narraciones míticas y d) interpretación de los análisis previos.

### *Análisis estructural*

Este tercer nivel al igual que el segundo se intersecciona con el primer nivel analítico pues a partir del reconocimiento de los elementos formales es que es posible reconocer las secuencias de la imagen. Descifrar una escena visual inicia con la identificación de personajes, acciones y situaciones. Para la interpretación de las escenas es posible enunciar sus partes constitutivas: a) personajes, b) acciones, c) situaciones, las cuales se dividen: en lugar o escenografía, elementos naturales o escenarios interiores, vestuario y utilería, y atmosfera visual que refiere a la iluminación y colorido.

Para interpretar los elementos anteriores un primer paso es reconocer si la imagen hace referencia a un texto previo o no, por lo que se necesita ir al texto referido y compararlo con su representación gráfica. En el caso que la imagen no se base en una narración preexistente es necesario un análisis directo de la imagen en sí misma y complementarla con obras previas del autor para tender puentes y reconocer elementos comunes en su narrativa.

Amador enlista tres niveles distintos de narratividad:

1. Nivel elemental: Un elemento visual que realiza una acción o una situación mínima. Un ejemplo de esto sería una figura humana realizando una sola acción sin escenario, con fondo vacío. Un signo visual único se define como signo visual o figura.
2. Nivel combinatorio básico: Dos o más signos entrelazados mientras se realiza una acción simple, lo cual de como resultado un motivo. Un ejemplo de esto puede ser una imagen que presente a dos personajes, uno persiguiendo a otro con un escenario que complete la representación.
3. Nivel combinatorio complejo: Varios elementos visuales entrelazados que den como resultado una composición estructurada pues se ejecutan varias acciones de manera simultánea. Desde el punto de vista narrativo se definen como tema o concepto. Un

ejemplo de esto son las múltiples interpretaciones que se han hecho sobre el tema bíblico de *La adoración de los magos*.

Un elemento importante que considerar dentro del análisis narrativo es el tema del mito. La importancia de retomarlo como figura narrativa permite reconocer figuras y símbolos fundacionales, aquellos que dotan de sentido y orden. Entender el mito permite reconocer no sólo la dimensión sagrada de las narraciones, sino operacionalizarlo para entender los múltiples niveles que interseccionan y explican un acontecimiento.

Mito es un relato tradicional que refiere la actuación memorable y ejemplar de unos personajes extraordinarios en un tiempo prestigioso y lejano (...) El mito es un relato, una narración, que puede contener elementos simbólicos, pero que frente a los símbolos o a las imágenes de carácter puntual, se caracteriza por presentar “una historia” (...) El relato mítico tiene un carácter dramático y ejemplar (...) El mito explica e ilustra el mundo mediante la narración de sucesos maravillosos y ejemplares<sup>207</sup>.

La definición anterior se complementa con la propuesta por R. J. Stewart: “un mito es una historia que comprende y expresa un patrón de relaciones entre la humanidad, otras formas de vida y el entorno”<sup>208</sup>. El mito como relato universal funciona como unidad estructurada y que cobra sentido dentro su propia lógica interna, y al ser un relato goza de una estructura narrativa, coherente, organizada y que tiene potencia emotiva. Por ejemplo, al pensar en términos de violencia el mito de *Antígona* aparece casi de manera inmediata, o para reflexionar sobre las relaciones en relación con lo femenino y masculino en una visión occidental el mito de *Lilith* y *Adán*, o de *Adán* y *Eva* dan cuenta de ello (caricatura 18).

---

<sup>207</sup> Carlos García Gual, *La mitología. Interpretaciones del pensamiento mítico*, Barcelona, Montesinos, 1989, pp. 12-13

<sup>208</sup> R. J. Stewart, *Los mitos de la creación*, Londres, Edaf, Madrid, 1991, p. 27



Caricatura 18

*Eva*

Cintia Bolio

*Twitter/ ChamucoTV*

27 de agosto de 2020

### *Análisis histórico- cultural*

Es necesario recordar que toda aproximación hermenéutica no es totalizadora sino se construye como una aproximación menos fragmentaria entre el sujeto y el objeto de la interpretación, “ciertos aspectos cobrarán mayor relevancia que otros, en función del horizonte de pensamiento de cada interprete y del modo concreto en el cual se oriente la interpretación misma”<sup>209</sup>. Por lo mismo, un paso indispensable para el ejercicio de un método hermenéutico es la contextualización del autor y de la obra. Gadamer refiere: “lo que satisface nuestra conciencia histórica es siempre una pluralidad de voces en las cuales resuena el pasado”<sup>210</sup>.

El ejercicio de acercarse al horizonte de creación de la obra recuerda que es a partir de la obra de arte visual que el observador no sólo problematiza con los tiempos de la creación sino también con los suyos. Este problema hermenéutico recuerda que “todo encuentro con la tradición realizado con conciencia histórica experimenta por sí mismo la relación de tensión entre [la obra] y [el] presente. La tarea hermenéutica consiste en no ocultar este tensión en una asimilación ingenua, sino en desarrollarla conscientemente”<sup>211</sup>.

---

<sup>209</sup> A. Bech, *Op. Cit.*, p. 279

<sup>210</sup> H. Gadamer, *Op. Cit.*, p. 353

<sup>211</sup> *Ibidem*, p. 377

*In caricature, too, the artist projects an image transformed by the primary process, giving it as his view of the man. He consciously alters his model, distorts it, plays with its features, and thus shows the power of his imagination —which can exalt as well as degrade. Instead of an objective portrayal of the outer world he substitutes his subjective vision, thus starting an evolution which leads by a winding road to its culmination in modern art<sup>212</sup>.*

La caricatura política tiene la característica de ser una obra visual generalmente instantánea pues aún dependiendo del periódico, se publican de manera diaria, sin embargo, aún es posible acercarse al horizonte de creación de la obra visual. Diversos estudios historiográficos han retomado a la caricatura política como fuente de información para reconocer, analizar y discutir con el tiempo y espacio de su publicación.

Complementando lo anterior es imprescindible saber que la caricatura política no sólo da luces sobre hechos pasados pues de ella también se desprenden sucesos y acciones actuales, los cuales dan cuenta de lecturas políticas contemporáneas. Recordando a Agamben y planteando el horizonte contemporáneo de la caricatura: “contemporáneo es, justamente, aquel que sabe ver esa oscuridad, aquel que está en condiciones de escribir humedeciendo la pluma en la tiniebla del presente”<sup>213</sup> „, y la caricatura política enmarca de manera crítica.

### *Análisis de las funciones sociales del mito*

Regresando al tema del mito es pertinente reconocer sus funciones sociales, las cuales no deben entenderse como categorías aisladas sino que se fragmentan exclusivamente para fines analíticos. Estas funciones son: a) función cognitiva, pues el mito explica y permite comprender, b) función ontológica, pues el mito intersecciona los planos cósmicos, biológicos y humanos, c) función psicológica y moral, el mito enmarca los conflictos

---

<sup>212</sup> “En la caricatura, también, el artista proyecta una imagen transformada por el proceso primario, dándole como su visión del hombre. Altera conscientemente su modelo, lo distorsiona, juega con sus rasgos, y así muestra el poder de su imaginación, que puede exaltar y degradar. En lugar de una representación objetiva del mundo exterior, sustituye su visión subjetiva, iniciando así una evolución que conduce por un camino sinuoso a su culminación en el arte moderno”. *Vid.: Gombrich, Op. Cit.*, p. 329

<sup>213</sup> Giorgio Agamben, *Desnudez*, Argentina, Editora AH, 2011, p. 21

humanos, los divinos y los del mundo, y d) una función social y política, los cuales unifican y entretejen los lazos de la comunidad, al igual de legitimar estructuras políticas y sociales.

Sobre la función cognitiva, los mitos proponen preguntas sobre la existencia: ¿qué somos?, ¿por qué somos?, ¿por qué lo que existe es como es? Las figuras míticas se trasladan y concretizan en símbolos que pueden aparecer en las representaciones visuales. Un ejemplo: en el caso de los frescos de la creación de Miguel Ángel, “el mito se vale de un lenguaje peculiar, basado en imágenes y figuras poéticas que son las únicas que permiten proponer una explicación de los misterios de la vida”<sup>214</sup>.

La función ontológica del mito asigna lugar y construye la figura del sujeto, asigna inicio y nombra a los actores del mundo. Los mitos asignan y determinan lo relacionado con el orden lógico y estructurado del mundo. “Los dioses muestran a los hombres, mediante un signo inconfundible, el lugar donde deben fundar su ciudad. La manifestación de lo sagrado, la hierofanía, fundamenta ontológicamente el mundo”<sup>215</sup>.

El mito al dar sentido y ordenar el mundo otorga y determina las jerarquías éticas del mundo, lo que es bueno y malo. La política convive de manera cercanísima con esta función del mito pues es justo en lo político donde se pone en juego lo que es correcto y deseable o no, se construye el nosotros y ellos en el espacio de lo público, donde se determinan los gobernantes y gobernados, los héroes y villanos.

Cuando el mito se desdobra es a partir de él que se asignan y determinan identidades colectivas y jerarquías sociales y políticas en la comunidad. “Lo específico de la identidad colectiva está en el hecho de participar de la verdad revelada por los mitos. Tanto a nivel de lo divino y lo humano, se asignan los valores ideales y a los que se deben perseguir para la sobrevivencia del orden y equilibrio.

Al sancionar todos los hechos sociales, el mito se convierte en fundamento de las instituciones comunitarias. Las reglas que rigen las relaciones políticas, sus jerarquías, el origen mismo del Estado y de la autoridad de los gobernantes encuentran su explicación y sentido en los mitos. El mito no sólo funda por completo el orden

---

<sup>214</sup> A. Bech, *Op. Cit.*, p. 292

<sup>215</sup> *Ibidem*, p. 297

político, sino que sitúa a todo el ámbito de la política dentro del orden cósmico. Para el pensamiento religioso ninguna esfera de la vida está aislada, todas son interdependientes y existen a partir de su lugar dentro de la cosmogonía<sup>216</sup>.

A todo esto, ¿cómo convive la caricatura política con el tema del mito? Se mencionó que la caricatura política enuncia sucesos y acciones que acontecen en lo público, pero como otras obras artísticas visuales esta también se vale en ocasiones de símbolos y relatos míticos para proponer su interpretación del acontecimiento, para retratar las figuras del poder por ejemplo, los dibujantes muchas veces se valen de personajes míticos con características que permiten hacer evidentes vicios y defectos tanto físicos, espirituales y morales.

### *Análisis de las interpretaciones*

Toda obra visual es una interpretación propia de la narrativa que se representa. Hay historias que se han recreado en diversas ocasiones, relatos que se toman una y otra vez para resolver el problema de representar algo o a alguien. Este nivel de análisis propone identificar las versiones distintas sobre un mismo tema para poder entretejer y reconocer la polisemia de las obras visuales, ya que hay que recordar que no existe un sentido único o acabado para reconocer un tema, pues toda aproximación está mediada por el horizonte de interpretación del interprete.

El estudio de la caricatura es una vía válida de conocimiento, como un instrumento y fuente histórica, lo que significa un avance en tanto que ya no finge como una simple ilustración. La historia del arte responde a la manera en que están contruidos los imaginarios colectivos e idearios que proponen las expresiones gráficas, ve más allá de un conjunto de símbolos asociados, empleados por un determinado grupo y destinado a otros en un lugar y tiempos concretos; descifrar la imagen significa percibir la inestabilidad de los significados, la ambigüedad, el carácter mutable de la gestualidad<sup>217</sup>.

---

<sup>216</sup> *Ibid.*, pp. 304- 305

<sup>217</sup> E. Acevedo, *Op. Cit.*, *A la luz de la caricatura. Diccionario grafico México 1861- 1903*, p. 12

Este tercer nivel entreteje y reconoce la potencia de las narrativas como eje estructurante en las obras visuales y por consecuente de la caricatura política. Este tercer nivel analítico sólo cobra sentido a partir de los dos previo, yendo de lo abstracto y simple a lo general y complejo es que la caricatura política puede abordarse desde una mirada hermenéutica y reconocerla en sus múltiples dimensiones, no sólo como un género de opinión periodístico. La caricatura política entonces se reconoce como una obra de arte visual que a su vez es un discurso político gráfico.





*Cuarto oscuro*

*Carreño, El Universal*

5 de diciembre de 2018

## **CAPÍTULO III. HERMES SE BURLA: LAS REPRESENTACIONES DE ANDRÉS MANUEL LÓPEZ OBRADOR Y DONALD J. TRUMP EN LA PRENSA MEXICANA**

*No se debe combatir a los dictadores, hay que ridiculizarlos*

Mathias Goeritz (1898- 1956)

### **Reflexiones generales sobre los populismos**

#### **Origen de la discusión y evolución histórica de los populismos**

En este último capítulo es necesario recuperar una última parte del relato para reconocer a Hermes como un dios que se burla y que es capaz de hacer reír a los otros poderosos:

Agregó que aun cuando tenía mucha hambre, no había comido más que su parte; lo demás lo había ofrecido debidamente a las otras deidades. Este fue el primer sacrificio de carne que se había efectuado hasta entonces entre los olímpicos. Riendo satisfactoriamente por la ágil e inteligente respuesta de Hermes, el rey del Olimpo acordó el arreglo amistoso entre los dos hermanos<sup>218</sup>.

Hermes provoca la risa, por lo que esto se convierte en asunto de dioses y se convierte en cosa seria. Como ejemplo para hablar sobre la seriedad de este asunto este capítulo recupera algunas caricaturas políticas de dos actores políticos contemporáneos que se han enmarcado en las discusiones actuales que hablan sobre la crisis de las democracias: Andrés Manuel López Obrador, y Donald J. Trump.

Junto con el compartir espacio y tiempo, ambos personajes han sido calificados como populistas por lo que es posible colocarlos y discutirlos de manera conjunta. Si bien esta investigación no tiene como objetivo discutir si ambos personajes merecen o no esta calificación, pues hay suficiente bibliografía que ha ampliado y madurado la discusión, se parte de que esta afirmación es cierta y hay suficientes elementos para afirmarlo.

Sin embargo, para referirse a un concepto tan evanescente y volátil como lo es el populismo es necesario colocar un piso compartido. En la década de los años 80 con la caída del muro

---

<sup>218</sup> F. Ayala Blanco, *Op. Ci., Reflexiones sobre hermenéutica, arte y poder*, p. 27

de Berlín y la posterior disolución de la URSS algunas lecturas políticas propusieron tesis como la del fin de la historia, las cuales reconocían que la adopción del modelo neoliberal y la democracia liberal serían los ejes estructurantes únicos para los sistemas políticos y económicos a nivel mundial. Con la entrada del nuevo siglo no sólo los cambios geopolíticos sino las mismas contradicciones de los modelos, tanto internas como externas, reconocieron nuevos problemas y retos para las economías globales y para los sistemas políticos.

En el inicio del siglo XXI, la humanidad está sufriendo los estragos de la sinrazón. Se ha puesto el acento en la esencia demoníaca del hombre y no en la angelical. En mi opinión, todo apunta para que domine el fenómeno de un poder global con aparentes equilibrios regionales. Los conflictos pueden tener raíces muy diversas: algunos seguirán los clásicos conflictos geopolíticos, ávidos por el control de áreas que consideren vitales, por ejemplo, los recursos naturales como el agua y los energéticos, o por su situación geográfica sobre las rutas estratégicas; otros tendrán un carácter cultural, étnico, nacionalista o religioso. Los riesgos de proliferación nuclear, los desequilibrios demográficos, la pobreza, los movimientos migratorios, los daños medioambientales, la existencia de Estados casi inviables, la guerra bacteriológica, podrían generar efectos catastróficos sobre la humanidad<sup>219</sup>.

La teoría política ha reconocido y reflexionado sobre distintas problemáticas en los sistemas políticos contemporáneos: falta de representatividad en los partidos políticos, debilitamiento institucional, poca renovación de las elites gobernantes, baja participación electoral ciudadana, inclusive reflexiones sobre si la democracia es preferible a otra forma de gobierno o si en algunas circunstancias es más deseable un gobierno autoritario. En este clima se puede reflexionar lo siguiente:

Una ola recorre América Latina consecuencia del egoísmo de las elites, es la ola de la escasez de mayorías. En este último ciclo electoral los nuevos presidentes enfrentan creciente atomización de los parlamentos, aumento de movimientos y partidos nuevos, así como el fin de los viejos. La gobernabilidad se aleja, augurando tiempos complejos para la región. Es que los latinoamericanos ya no toleran los gobiernos que

---

<sup>219</sup> F. Ayala Blanco, *Op. Cit., Reflexiones sobre hermenéutica, arte y poder.*, p. 89

defienden los intereses de unos pocos, la concentración de la riqueza, la escasez de justicia, la debilidad de las garantías civiles y políticas, así como la tardanza en la construcción de garantías sociales. El abuso de poder, los privilegios, la restricción de la pluralidad están en el corazón de la demanda de igualdad ante la ley, de respeto, de dignidad<sup>220</sup>.

Lo anterior permite ver pese a las proyecciones optimistas que se realizaron con el triunfo de la democracia liberal, las democracias contemporáneas siguen aquejadas por distintas problemáticas mientras están muy lejos de ser perfectas. En este panorama tanto la Ciencia Política, la Sociología Política como otras disciplinas han visto en el populismo uno de los grandes fenómenos de las democracias actuales<sup>221</sup>.

¿Por qué la teoría política ha puesto atención a este fenómeno que denominó populismo?, ¿qué factores explican que la literatura y el interés académico hayan aumentado para explicarlo?, ¿por qué un fenómeno como este se ha explicado desde lugares aparentemente antagónicos al concebirlo ya sea como un peligro latente para las democracias o como una estrategia que plantea una construcción política a beneficio de las clases históricamente desfavorecidas? Una primera pista: “El populismo obliga a especialistas y ciudadanos a reflexionar sobre lo que salió mal en sus gobiernos; qué ocurrió para provocar en el pueblo una insatisfacción tan radical u hostil respecto de la democracia de partidos y la sociedad pluralista”<sup>222</sup>.

Pero, ¿qué es el populismo?, ¿qué significa? Los esfuerzos que lo han problematizado y construido como categoría analítica han sido muchos y muy variados en los últimos años, sin embargo y pese a las conclusiones de cada uno de ellos, no se ha logrado establecer un marco analítico exhaustivo que lo defina de manera universal y única. Michelangelo Bovero al respecto expresa:

---

<sup>220</sup> S/A, Informe Latinobarómetro 2021, (en línea), Corporación Latinobarómetro, dirección URL: <https://www.latinobarometro.org/latContents.jsp>, (consultado el 15 de mayo de 2023).

<sup>221</sup> Las problematizaciones históricas, teóricas y metodológicas sobre populismo exceden los límites del presente texto pues no es su objetivo reflexionarlas detallada ni exhaustivamente. Es pertinente recordar que más bien se propone una lectura general sobre el fenómeno sin buscar problematizar las adjetivaciones de Andrés Manuel López Obrador o de Donald Trump como actores políticos populistas; se parte de que existen diversos trabajos en relación con el tema los cuales coinciden en caracterizar a ambos como tales.

<sup>222</sup> Nadia Urbinati, *Yo, el pueblo*, México, Grano de sal- Instituto Nacional Electoral, 2020, p. 235

El populismo no existe. Si usted busca el populismo en el mundo real, allá afuera, en la vida concreta, no lo encontrará. No existe en el mundo “el señor Populismo”. Podrá encontrar, en cambio, en diversas partes del mundo y varios momentos históricos, una pluralidad de fenómenos que en cierto modo se asemejan entre sí —o algunos piensan que se parecen— y por eso mismo son denominados con el mismo nombre, o indicados con la misma palabra. Después habría que verificar si la semejanza es realmente consistente, significativa, si ha sido bien identificada y reconstruida o, más bien, es engañosa. Pero, en todo caso, no cometa el error de intercambiar el resultado de una operación mental, la designación con una sola palabra de una pluralidad de fenómenos similares, con la existencia de un objeto real; no cometa el error de considerar una idea abstracta (una noción, un concepto o un pensamiento) como una cosa concreta. No piense en el populismo como una sustancia, una esencia ontológica que de vez en cuando se manifiesta aquí y allá en el mundo de los fenómenos, de la experiencia común, asumiendo formas sensibles, como si la esencia “populismo” constituyera la “verdadera” naturaleza de tales fenómenos, su identidad y principio objetivo de explicación<sup>223</sup>.

La reflexión anterior da un primer elemento de análisis importante: el populismo no es una categoría homogénea ni se refiere a un fenómeno único, por eso hablar de populismos permite reconocer un universo de experiencias distintas a través de tiempos y espacios en los cuales se comparten ciertas similitudes. Sobre lo anterior: ¿qué parentela podemos encontrar entre los fenómenos políticos más recientes y aquellos que fueron clásicamente identificados con el nombre de populismo en periodos anteriores, comenzando por el régimen de Perón en Argentina, de Cárdenas en México y de Vargas en Brasil?”<sup>224</sup>.

Ante las dificultades para definir esta categoría un primer rastreo histórico permite reconocer algunas características para su conceptualización y explicación. Estos primeros fenómenos aparentemente distintos recibieron dicha adjetivación y fueron el *narodnichestvo* ruso y el movimiento del *People's Party* en los Estados Unidos, ambos fenómenos de finales del siglo XIX, “con independencia de ello y de las particularidades históricas de cada movimiento —

---

<sup>223</sup> Guadalupe Salmorán, *Populismo. Historia y geografía de un concepto*, México, Instituto de Investigaciones Jurídicas- UNAM, pp. XV- XVI

<sup>224</sup> *Ibidem.*, p. XX

el People's Party y el narodnichestvo— es posible confirmar algunas características comunes que permiten reconocerlos como los casos pioneros de populismo”<sup>225</sup>.

Desde un punto de vista histórico el primer fenómeno identificado por la teoría como populista es el movimiento antizarista que recibió el nombre de *narodniki*. Este primer levantamiento tuvo su origen a mediados del siglo XIX, entre 1850 y 1880, como consecuencia de los procesos rápidos de industrialización de la Rusia zarista. Una de las acciones más significativas fue la creación de la *Zemlyá i Voila*, sección creada en 1861 como respuesta a las persecuciones del gobierno ruso.

La *Zemlyá i Volia* era una organización clandestina que tenía, entre sus objetivos fundamentales, la preparación de la revolución campesina; los miembros de la *Zemlyá i Volia* reclamaban, primero, la división de la tierra por igual entre el campesinado, cuyo cultivo sería organizado por las comunas (o *mir*), segundo, la libertad a los pueblos sometidos por el imperio ruso y, tercero, el establecimiento de un autogobierno local campesino. De acuerdo con los partidarios más radicales tales demandas podrían ser logradas mediante la revolución violenta, que el grupo proponía promover mediante la agitación del pueblo y la desorganización del Estado. Durante su breve existencia, la *Zemlyá i Volia* adoptó diversas estrategias políticas, pasando desde la propaganda pacífica hasta la conspiración e, incluso, el terrorismo<sup>226</sup>.

*Narodnichestvo* sirvió para designar un amplio repertorio de movimientos y de grupos armados en la Rusia zarista, levantamientos a veces homogéneos pero muchas veces también contradictorios. El concepto deriva de los llamados *narodniki* -partidarios del pueblo-, los cuales apelaban contra la autocracia zarista y la de la aristocracia latifundista de los grandes terratenientes. Las élites intelectuales (académicos y estudiantes universitarios) fueron actores indispensables pues fueron quienes criticaron al régimen zarista y las prácticas opresoras contra las comunidades campesinas rusas, siendo estos quienes influenciados por ideas occidentales comenzaron a gestar la idea de “liberar al pueblo por sí mismo”.

---

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 13

<sup>226</sup> *Ibid.*, 14

Aquí es pertinente marcar tres elementos para entender porque este movimiento es el primer referente para hablar de gobiernos populistas: en primer lugar *narodkini* deriva del vocablo *narod*, voz traducida comúnmente como pueblo, por lo que ya desde el inicio el pueblo como categoría discursiva está presente en este tipo de movimientos, lo que deriva en un segundo momento que la categoría *pueblo* comenzó a hacer referencia a la mayoría de la población como grupo vulnerable y marginado, grupo que en el caso ruso se conformó por la población campesina (*musiki*). Finalmente, también es necesario reconocer que la atribución del término populista (*narodkini*) no se les otorgó a los campesinos sino a las élites que reivindicaban al movimiento, pues este concepto se le otorgaba a “aquellos que se sentían en deuda con el pueblo, creían en la comuna y deseaban estimular a las masas a la actividad independiente”<sup>227</sup>.

El *narodnichestvo* podía hacer referencia tanto al conjunto de ideas revolucionarias del movimiento intelectual como al conjunto de movimientos y levantamientos que fueron dirigidos por dichas elites que cuestionaron y desafiaron el *status quo* y que construyeron una figura idealizada del *pueblo* como grupo estructuralmente vulnerable, oprimido y virtuoso al que había que defender. “De este modo, el significado de *narodnichestvo* paulatinamente fue ampliándose, perdiendo su sentido estricto y originario, hasta convertirse en una etiqueta, aplicada indiscriminadamente para designar a todas aquellas corrientes de pensamiento basadas en el ideal campesino y opuesta al desarrollo capitalista de Rusia”<sup>228</sup>.

Siguiendo una línea histórica el segundo caso de un fenómeno reconocido como populista se dio a finales del siglo XIX y corresponde al *People's Party* en Estados Unidos. Como consecuencia del desarrollo industrial y tecnológico del país se levantaron en protesta diversos grupos de pequeños agricultores *-farmers-*, ante el desplazamiento de los métodos tradicionales de producción por modelos basados y financiados por técnicas modernas e industriales.

Entre las causas de las movilizaciones de dicho sector productivo se encuentran: 1) caída de los precios de productos agrícolas como el maíz, algodón, trigo, 2) existencia de monopolios de transporte como el caso del ferrocarril, lo cual marcaba arbitrariamente el aumento de

---

<sup>227</sup> Richard Pipes, “*Narodnichestvo: A Semantic Inquiry*”, *Slavic Review*, vol. 23, n° 3, 1964, p. 449.

<sup>228</sup> G. Salmorán, *Op. Cit.*, pp. 20- 21

precios, 3) aumento de deudas en el sector agrícola, 4) incremento de tasas de interés por parte de los bancos a los agricultores, y 5) tendencia a la disminución del valor de la plata a partir de 1873. Ante este escenario, los pequeños agricultores comenzaron a articular movimientos y organizaciones como la *National Grange of Patrons of Husbandry* en 1867.

Otra de las asociaciones que se crearon fue la *Southern Alliance* que congregó cerca de un millón de miembros de producciones de algodón de los estados del sur, a la par de la *Northwestern Farmer's Alliance* que agrupó a los estados que conformaban el llamado “cinturón del grano” (Kansas, Nebraska, Minnesota y Dakota del Sur y del Norte). Aún con algunas diferencias, ambas organizaciones tenían como meta común la regulación de la acuñación de plata, la nacionalización de las vías de transporte, la abolición de los bancos y la introducción del impuesto progresivo a la renta.

Estos procesos encontraron su punto más álgido con la conformación del *People's Party* -Partido del Pueblo- identificado como el primer partido populista en América. Este partido participó en el proceso electoral de 1892 respaldando a James B. Weaver y en 1896 a William J. Bryan quien fuera un duro detractor del sistema monetario. Aunque la alianza electoral del partido con el Partido Democrático marcó su declive y no obtuvo un importante éxito electoral, el *Partido del pueblo* logró articular diversas demandas y a distintos actores del sector agrícola para su resolución.

En el terreno político exigían la inclusión de algunas figuras de participación “popular”: voto secreto, iniciativa legislativa ciudadana, referéndum, la posibilidad de revocación del mandato y la elección directa de los senadores, consideradas todas como medidas necesarias “para restituir el gobierno de la república a las manos de la gente común”. Además, la plataforma del *People's Party* incluía otras propuestas como la prohibición a los extranjeros de poseer tierras y la imposición de restricciones en materia de inmigración al país. En efecto, los populistas mostraron una fuerte hostilidad hacia los migrantes provenientes de Europa del sur y oriental, quienes eran concebidos como una masa que se preparaba para invadir el país, amenazando los salarios y el nivel de los estadounidenses<sup>229</sup>.

---

<sup>229</sup> *Ibidem.*, pp. 24- 25



Como consecuencia de estos procesos los términos *populism* y *populist* comenzaron a circular y afianzarse en el lenguaje mediático y a ser utilizados en dos sentidos: para referirse tanto al movimiento político como a los miembros de dicho partido. Este fenómeno populista de alguna manera se originó como un movimiento rural que intentaba enfrentar lo que se percibía como amenazas a consecuencia del avance industrial.

El *People's Party* fue un movimiento que no sólo articuló a las inconformidades del sector agrario estadounidense sino que también se enfrentó al sistema político, tanto al gobierno como al sistema de partidos tradicionales a los cuales se les acusó de defender y estar en coalición con los nuevos poderes particulares, como los bancarios y transportistas, lo que sólo empobrecía al bien común. De acuerdo con el movimiento era indispensable regresar al gobierno a manos del *pueblo* por lo que se requerían de mecanismos de democracia directa para terminar la opresión de las clases parasitarias.

Ambos procesos del siglo XIX son los primeros fenómenos que se han definido como populismos clásicos, y es en ellos donde a pesar de las diferencias se reconocen los elementos esenciales para la conceptualización y definición del populismo. En primer momento: el reclamo de mayor participación del pueblo y la necesidad de unificar en una categoría más o menos homogénea a sectores que se asumen y se unifican como vulnerables y oprimidos en contraposición con las elites o un grupo reducido que se le reconoce como ilegítimo y beneficiario de manera particular del sistema.

Estos dos primeros casos de populismo agrario son parteaguas, sin embargo, seguirían distintos fenómenos, actores, procesos, movilizaciones, partidos políticos y gobiernos en regiones como la latinoamericana en la primera mitad del siglo XX. En este sentido, algunos ejemplos clásicos de populismo son: el gobierno mexicano de Lázaro Cárdenas (1934- 1940), en Brasil el gobierno de Getulio Vargas (1945- 1954), Juan Domingo Perón (1946- 1974) en Argentina pero también ejemplos como el peruano, con el partido APRA creado en 1924.

Durante mediados del siglo XX el populismo como categoría explicativa podía referirse a los siguientes fenómenos: 1) idea de cambio social, 2) procesos atípicos o alternativos al desarrollo “normal”, 3) movilizaciones de masas compuestas por diversas clases sociales, y 4) políticas económicas intervencionistas por parte del Estado con carácter de distribución social. Si bien existen diferencias entre los populismos originarios y los populismos clásicos

latinoamericanos, los ejes compartidos entre unos y otros permiten aglomerarlos en experiencias comunes bajo la misma conceptualización.

Posterior a estos ejemplos gran parte de la literatura concuerda en que en la región latinoamericana se sucederían dos olas más de fenómenos populistas: el neopopulismo de la década de los años noventa y los gobiernos populistas de izquierda con personajes como Hugo Chávez, Evo Morales y Rafael Correa. Sin embargo, aquí es importante reconocer que estos fenómenos no son exclusivos de la región latinoamericana o de un espectro ideológico específico.

De manera general las características en común entre estos fenómenos son: la apelación al *pueblo* como fundamento único de legitimación, la ordenación de la política entre el “pueblo bueno y honesto” y los “enemigos del pueblo”, así como una construcción discursiva que intenta restaurar la democracia en nombre y a beneficio del *pueblo*. De igual manera, la dimensión emotiva es pilar fundamental al momento de explicarlos ya que estos son capaces de movilizar un descontento generalizado y de dirigirlo hacia un chivo expiatorio para construirlo como el culpable de los problemas que *aquejan y oprimen al pueblo*.

Cuando llegan al poder, los populistas trabajan sin descanso para demostrar que su líder es la encarnación de la voz del pueblo y que debe oponerse y estar por encima de todo aquel que se diga representar a alguien más y que debe corregir las fallas de la democracia constitucional. Los populistas aseguran que como el pueblo y el líder se han fusionado, y ninguna elite intermediaria los separa, el papel de la reflexión y la mediación se puede reducir drásticamente y que la voluntad del pueblo se puede ejercer con más fuerza<sup>230</sup>.

Algunos ejemplos de lo anterior en los sistemas políticos europeos son: el caso italiano con la Liga Norte y el movimiento *5 Stella*, el caso inglés con el *Brexit* y la salida de Reino Unido, el ejemplo griego con Syriza y Amanecer Dorado o el caso francés con Marine Le Pen. Sin embargo, los estudios en relación con el populismo se acrecentaron exponencialmente con la victoria de Donald Trump en las elecciones presidenciales de los Estados Unidos en noviembre de 2016.

---

<sup>230</sup> N. Urbinati, *Op. Cit.*, p. 28

La literatura contemporánea ha enmarcado los estudios sobre los populismos en distintos conceptos y marcos analíticos los cuales definen al fenómeno de distintas maneras. Las aproximaciones que se pueden rastrear e identificar se categorizan, entre diversos factores, por las causas que explican su surgimiento como proceso y en un segundo momento por las características que lo estructuran<sup>231</sup> (Tabla 1).

<p style="text-align: center;">SOBRE LAS RAZONES DEL SURGIMIENTO DEL POPULISMO ¿Por qué surge el populismo?</p>	<p style="text-align: center;">SOBRE LA NATURALEZA DEL POPULISMO ¿Qué es el populismo?</p>
Populismo y modernización	<p>Populismo como un movimiento social</p> <p>Populismo como un discurso ideológico</p>
Populismo y desarrollo: la teoría de la dependencia	<p>Populismo como una forma de intervención social del Estado (como política pública)</p> <p>Populismo como políticas monetarias y de gasto público</p>
Populismo y crisis de representación	<p>Populismo como una estrategia política</p> <p>Populismo como una manifestación de cultura política</p>

Tabla 1. Recuperado de Flavia Freidenberg en “¿Qué es el populismo? Enfoques de estudio y una nueva propuesta de definición como un estilo de liderazgo” en *SelectedWorks*

Lo anterior permite reconocer la pertinencia de los estudios actuales sobre el populismo en los sistemas políticos contemporáneos. Urbinati reflexiona que:

La importancia del populismo no proviene de nuestra (in)capacidad de producir una definición clara y precisa. Su importancia se debe a que es un “movimiento” que, si bien elude toda generalización, es muy tangible y capaz de transformar la vida y las ideas de la gente y la sociedad que lo adoptan (...) El populismo es un componente

---

<sup>231</sup> Flavia Freidenberg, “¿Qué es el populismo. Enfoques de estudio y una nueva propuesta de definición como un estilo de liderazgo?” en *SelectedWorks*, Instituto de Iberoamérica- Universidad de Salamanca, pp. 3

del mundo político que habitamos y señala una transformación del sistema político democrático<sup>232</sup>.

### **Del porqué de los populismos y las caricaturas**

Una de las características que tradicionalmente se asocian a los actores populistas es el carisma, el cual desde los estudios clásicos del poder sirve como elemento explicativo para la legitimación del poder. Este carisma muchas veces se traduce como una capacidad que logra articular movimientos o levantamientos los cuales reconocen al actor carismático como legítimo y capaz para ejercer el poder.

En este presupuesto es pertinente reconocer a los líderes populistas como agentes con capacidades performáticas que hacen uso de ese *don*<sup>233</sup> para poner en funcionamiento herramientas expresivas -el lenguaje, recursos teatrales, movilización emotiva- con las cuales se apela y se construye la noción de *pueblo*. Los populistas apelan a las emociones como elementos que estructuran el espacio de la política y que se contraponen al lenguaje objetivo, racional e institucional que comúnmente se asocia con una legitimación racional. “Se trata, en fin, de una forma de hacer política que intenta producir emociones en las personas y apelar con frecuencia al recurso de los afectos”<sup>234</sup>.

Otro atributo de los actores populistas es la capacidad de articular narrativas con las cuales el *pueblo* puede identificarse y relacionarse. El esquema básico del relato populista es simple: el *pueblo*, como agente político históricamente excluido y oprimido, tiene que recuperar lo que es suyo, buscar la reparación de las injusticias que históricamente ha sufrido por parte de una élite que se reproduce a sí misma a costa de la desigualdad y opresión, siendo la figura clave en este proceso un personaje que en un acto sacrificial se reconoce como el salvador y el elegido para dicha misión.

---

<sup>232</sup> N. Urbinati, *Op. Cit.*, p. 37

<sup>233</sup> Gianfranco Pasquino, Norberto Bobbio y Nicola Matteucci, *Op. Cit.*, p. 194

<sup>234</sup> Manuel Arias Maldonado, “Las emociones del populismo”, (en línea), México, Revista de la Universidad de México, diciembre de 2022, dirección URL: <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/014f5ada-0d7b-4c54-9023-5d7efeb484f2/las-emociones-del-populismo> , consultado el 25 de mayo de 2023

En este sentido, los líderes populistas hacen uso de las emociones explicando así la potencia que adquieren este tipo de fenómenos. Complementario a esta lectura, el líder populista al definirse como el redentor, muchas veces se asocia con una forma personalista de ejercer el poder político pues es él quien tiende una relación aparentemente horizontal con el pueblo, quien a su vez no necesita de intermediarios para lograr comunicarse con el líder.

Una de las características que comparten movimientos y líderes populistas contemporáneos —al menos desde finales del siglo XX a la fecha— tanto en Europa como en el continente americano, es su abierta crítica al gobierno representativo y su apuesta por realizar alguna forma de democracia directa. En última instancia, los populistas apelan a la utopía de autogobierno de inspiración roussoniana. Detrás de esa pretensión parece subsistir la idea de que la “democracia directa” es más democrática que su versión “representativa”, porque en la primera el pueblo participa directamente —sin intermediaciones— en la toma de decisiones y, por ende, es menor la posibilidad de que “la voluntad popular” sea distorsionada<sup>235</sup>.

Derivado de estas reflexiones surgen las siguientes preguntas: ¿desde dónde y cómo se articula la relación entre los actores calificados como populistas y la caricatura política?, ¿cómo se teje un hilo conductor entre ambos elementos? Un primer acercamiento, y aunque discutible porque no todos los enfoques que estudian al populismo lo explican de esta manera: existe una similitud entre los fenómenos populistas y la caricatura en tanto estos deforman el sentido ideal de la democracia.

En los extremos en los que normalmente oscilan los líderes populistas, ya sea en la derecha o izquierda de acuerdo al espectro tradicional ideológico, estos actores al ejercer de manera autoritaria y centralizar el poder en su figura se vuelven sujetos risibles; no hay que olvidar que la caricatura política en su dimensión crítica siempre busca incomodar a los poderosos y evidenciar sus defectos. No es aventurado entonces afirmar que los líderes populistas al estar expuestos constantemente a la mirada pública son sujetos fácilmente caricaturizables.

Los actores populistas apelan a las emociones para construir su narrativa, por lo que una pregunta válida sería la siguiente: ¿qué emociones despiertan este tipo de fenómenos?

---

<sup>235</sup> G. Salmorán, *Op. Cit.*, p. 143

“Aunque los afectos resulten indispensables en la ideología y la práctica populistas, y disten de ser un asunto sencillo, de ninguna manera deben ser considerados una novedad en la esfera política. No obstante, sí es nuevo el modo en que nos aproximamos a ellos”<sup>236</sup>. En el mismo sentido también: ¿cómo representan los caricaturistas las emociones provocadas por este tipo de liderazgos?

Un último elemento que puede conectar a los gobiernos populistas con las caricaturas políticas: la capacidad que estas tienen para volver risibles a dichos actores. La risa como acto irreverente despoja de su manto de sacralidad a los articuladores de los discursos populistas y se convierte en un arma contra los abusos y el ejercicio totalitario del poder, de las decisiones unilaterales y radicales que se llegan a tomar por parte de los líderes populistas.

La risa tiene esa inclinación a romper las categorías normales, creando la posibilidad de que sucedan cosas impensadas; con la risa, la normalidad da lugar a la sorpresa y lo inesperado (...) Una de las funciones del humor -como vimos- es poner “patas arriba” la realidad, es la resistencia en contra de las dictaduras, es confrontarlas y ridiculizarlas, a la vez que se reduce el miedo a la represión del régimen, ya que es más difícil temerle a algo de lo que uno se ha reído; el humor tiene esa posibilidad de dar la vuelta a la opresión<sup>237</sup>.

### **AMLO Y Donald Trump: dos populismos, una misma región**

Dos experiencias que se enmarcan en estas discusiones sobre el populismo son el caso mexicano con Andrés Manuel López Obrador (AMLO) y el caso estadounidense con Donald Trump. Ambos mandatarios no sólo han sido calificados como líderes populistas, uno asociado a la izquierda y otro a la derecha, sino que ambos compartieron ejercicios en la región norteamericana y funciones a lo largo de un lapso compartido (desde diciembre del 2018 a enero de 2021).

Uno de los populismos contemporáneos que alertaron a la discusión académica es el caso mexicano. En 2018 el candidato de la coalición *Juntos Haremos Historia*, Andrés Manuel

---

<sup>236</sup> M. Arias Maldonado, *Op. Cit.*

<sup>237</sup> T. Várnagy, *Op. Cit.*, p. 346

López Obrador, ganaba las elecciones presidenciales con porcentajes históricos de participación recibiendo más del 53% de los votos totales. Este resultado puede explicarse por diversos factores pero una variable indispensable es la construcción de la noción de pueblo sintetizada en su lema de campaña *Primero los pobres*, lo cual articuló una categoría correspondida a un actor contrapuesto a las elites corruptas e ilegítimas.

Desde que fungiera como Jefe de gobierno de la Ciudad de México, López Obrador había sido calificado de líder populista tanto por su política dirigida a sectores vulnerables materializada en programas de asistencia pública así como por los mecanismos de comunicación que utilizaba para difundir su agenda de gobierno. Sin embargo, en el caso de Andrés Manuel el adjetivo populista no permaneció como una categoría neutral, pues fue utilizada como adjetivo descalificativo por algunos grupos opositores del entonces candidato quienes lo etiquetaron como un peligro para México.

Lo anterior se explica a partir de los siguientes factores: la construcción discursiva de la noción de pueblo, la reproducción del discurso de las elites conservadoras como elementos corruptos y causantes de todos los problemas del país, la desmantelación y confrontación con las instituciones democráticas, y la reivindicación del líder como el salvador a la altura de los grandes héroes nacionales.

Como todo discurso populista, el de AMLO puede alcanzar una mayor o menor intensidad, en ocasiones y situaciones diferentes. Desde luego, además del populismo, otros atributos definen su estilo personal: es un político con rasgos de mesianismo, que desconfía de los pesos y contrapesos institucionales, que mantiene una relación ambigua con la legalidad –estratégica y oportunista en el mejor de los casos–, y que prefiere tener el mayor control posible del poder político<sup>238</sup>.

La noción del pueblo es un concepto recurrente y un pilar fundamental en la política discursiva y redistributiva de López Obrador. Un recurso fundamental en el discurso del presidente mexicano es el uso de elementos populares como dijes, amuletos, e incluso un aspecto físico con poca rigurosidad en tanto la ropa utilizada o de su cabello despeinado, y del uso de frases populares, como el caso de *me canso ganso*, elementos desde los cuales

---

<sup>238</sup> Alejandro Monsiváis Carrillo, “¿Es AMLO populista?”, (en línea), Observatorio de la Democracia, 14 de septiembre de 2020, dirección URL: <https://demoi.laoms.org/2020/09/14/amlo-populista/>, consultado el 3 de febrero de 2023.

intentó desligarse de una clase rica y poderosa para ser parte del *pueblo*, reconociendo en estas virtudes deseables e incluso creando una división artificial a partir de una noción moral, oponiendo al *pueblo bueno y sabio* contra los *conservadores fífís, aspiracionistas y corruptos*.

Un ejemplo sobre la construcción discursiva del *pueblo* en el discurso del presidente mexicano es el siguiente fragmento extraído de su primer informe de gobierno:

Durante mi larga vida pública y, sobre todo, en los momentos más difíciles siempre he tenido un ángel de la guarda que se llama pueblo. Ustedes siempre me han apoyado y me han sacado a flote. Al pueblo le debo todo lo que soy, por eso lo seguiré escuchando y sirviendo, y nunca jamás lo traicionaré. Gracias por la protección y el apoyo que recibo de ustedes y de mucha gente. Yo sólo soy un dirigente; el pueblo es el gran señor, el amo, el soberano, el gobernante, el que verdaderamente manda y transforma. No olvido y siempre recuerdo lo que decía el presidente Benito Juárez con tanta profundidad y sencillez: “con el pueblo todo, sin el pueblo nada”<sup>239</sup>.

En el discurso de López Obrador es posible encontrar una articulación de las elites como agentes corruptos y las causantes de los problemas del país. “Cuando López Obrador buscó durante años llegar a la presidencia, prometió combatir a la “mafia en el poder”, refiriéndose a los regímenes del Partido Revolucionario Institucional y el Partido Acción Nacional”<sup>240</sup>. Esta articulación de los enemigos del *pueblo bueno* materializa el chivo expiatorio que conforma el discurso de AMLO a partir del cual se estructura su naturaleza populista. En relación con las instituciones democráticas tradicionales, el presidente mexicano las ha desconocido como insuficientes, obsoletas y corruptas, subrayando en el discurso e impulsando mecanismos de participación directa al considerarlos más legítimos por ser fuentes directas y más cercanas al pueblo.

---

<sup>239</sup> Andrés Manuel López Obrador, “Discurso de Andrés Manuel López Obrador, presidente Constitucional de los Estados Unidos Mexicanos, en su primer año de gobierno 2018-2019”, (en línea), AMLO, 1 de diciembre de 2019, dirección URL: <https://lopezobrador.org.mx/2019/12/01/discurso-informe-primer-ano-de-gobierno/>, consultado el 3 de febrero de 2023.

<sup>240</sup> Anabel Hernández, “AMLO y su “mafia en el poder””, (en línea), *DeutschWelle*, 23 de marzo de 2022, dirección URL: <https://www.dw.com/es/amlo-y-su-mafia-en-el-poder/a-61235328>, (consultado el 3 de febrero de 2023).



Finalmente: una de las características a resaltar en el populismo de Andrés Manuel es la construcción de su figura como equiparable a los grandes héroes de la historia nacional. Tanto él como el movimiento que lo legitima lo construyen como imagen salvadora y redentora la cual purifica, perdona y dignifica desde un criterio moral lo que debe ser seguido y combatir lo que debe ser enfrentado.

Para López Obrador, las élites, la “mafia del poder”, son responsables de la “corrupción” y todos los males que aquejan al país: el conflicto entre el “pueblo” mexicano y la “mafia del poder” alcanza por ello, el estatus de una lucha cosmogónica entre el bien y el mal. Su gobierno no busca, sino que ya representa la “Cuarta Transformación” (4T): un “cambio de régimen” equiparable a eventos históricos como la Independencia (1810-1821), la Reforma (1857-1961) y la Revolución (1910-1917). Los opositores a la 4T, “fifis”, “conservadores”, “neoporfiristas”, “neoliberales” y los que se acumulen, están “moralmente derrotados”<sup>241</sup>.

El otro fenómeno que marcó un punto de quiebre en lo que refiere a los populismo contemporáneos fue el triunfo electoral de Donald Trump en el año 2016. Donald Jhon Trump, 45° Presidente de los Estados Unidos de América, ganó las elecciones presidenciales como candidato del partido republicano y sucedió a Barack Obama como titular del Ejecutivo. Nacido en la ciudad de Nueva York por parte de sus padres tiene ascendencia tanto alemana como escocesa.

Antes de obtener la candidatura por parte de los republicanos Trump ya era una figura mediática envuelta en eventos polémicos y de alto rating<sup>242</sup>. La imagen del magnate como hombre exitoso se relacionaba con símbolos particulares como los muchos inmuebles monumentales de los que era dueño, el caso de la Trump Tower o el Hotel Casino Taj Mahal, o la imagen de playboy que fue conformándose a través de los años.

La imagen que proyectaba, en entrevistas y apariciones en televisión, reforzaba una tendencia a mostrarse como una persona dominante, que obtenía lo que quería y que doblegaba (por medio de la violencia física, mediática o política) a sus rivales u

---

<sup>241</sup> A. Monsiváis Carrillo, *Op. Cit.*

<sup>242</sup> Un ejemplo de lo anterior es la participación que tuvo en el año 2007 en el evento de lucha libre *Wrestlemania23* en la llamada *Batalla entre millonarios*.

opositores. Amenazaba con demandas millonarias incluso a sus propios colaboradores y familiares<sup>243</sup>.

Ya siendo un actor mediático en su ejercicio público Trump comenzó a articular desde su campaña un discurso polarizado el cual pretendía, al menos en discurso, defender a la sociedad estadounidense de los peligros y los enemigos que habían disminuido su grandeza. En el mismo sentido de la lógica populista, el líder estadounidense confrontó a las instituciones que consideraba oportunistas e ilegítimas. En su discurso de toma de protesta como presidente, Trump declaró que su llegada al poder no era la de las elites del sistema, sino la de los ciudadanos de la Nación.

Durante demasiado tiempo, un pequeño grupo en la capital de nuestra nación ha cosechado las recompensas del gobierno mientras que la gente ha soportado el costo. Washington floreció, pero la gente no participó de su riqueza. Los políticos prosperaron, pero los trabajos se fueron y las fábricas cerraron. El sector establecido se protegió a sí mismo, pero no a los ciudadanos de nuestro país. Sus victorias no han sido las de ustedes. Sus triunfos no han sido los de ustedes. Y mientras ellos celebraban en la capital de nuestra nación, había poco que celebrar para familias que pasaban dificultades por toda nuestra tierra. Todo esto cambia, empezando aquí y ahora mismo, porque este momento es su momento. Les pertenece. Les pertenece a todos los que están reunidos aquí hoy y a todos los que observan en todo Estados Unidos<sup>244</sup>.

La noción del pueblo en el discurso de Trump conglomeró a los sectores conservadores de los Estados Unidos que se percibían como desprotegidos y abandonados por el sistema, a quienes había que regresarles la grandeza que les había sido robada. Lo anterior se articuló a nivel discursivo, con el lema *Make America Great Again*, y en términos materiales con temas como la construcción del muro en la frontera compartida con México y la percepción del migrante como chivo expiatorio sobre el cual se articuló una política agresiva y violatoria en materia de Derechos Humanos.

---

<sup>243</sup> Y. Alcántara Estrella, *Op. Cit.*

<sup>244</sup> Oficina del Secretario de Prensa, *Discurso de toma de posesión del presidente Donald J. Trump*, (en línea), Estados Unidos, U.S Embassy in El Salvador, 20 de enero de 2017, dirección URL: <https://sv.usembassy.gov/es/discurso-inaugural-de-presidente-donald-j-trump/>

Donald Trump incluso se calificó como un líder antisistema que durante todo su gobierno confrontó a otros poderes del sistema estadounidense, como los organismos internacionales (por ejemplo durante la pandemia de COVID y sus declaraciones contra la Organización Mundial de la Salud), así como las instituciones locales contra la Corte Suprema, la Cámara de Representantes y en contra de los medios de comunicación. Haciendo uso de una comunicación directa con el *pueblo estadounidense*, a través de las redes sociales particularmente Twitter, el Presidente de los Estados Unidos articuló su discurso.

*There is great anger in our Country caused in part by inaccurate, and even fraudulent, reporting of the news. The Fake News Media, the true Enemy of the People, must stop the open & obvious hostility & report the news accurately & fairly. That will do much to put out the flame... of Anger and Outrage and we will then be able to bring all sides together in Peace and Harmony. Fake News Must End!*<sup>245</sup>.

## **El gansito y el muro:**

### **representaciones de AMLO y Donald Trump en la caricatura política mexicana**

#### *Monitos del me canso ganso: Representaciones de AMLO*

Andrés Manuel López Obrador desde el inicio de sus funciones como presidente ha establecido una relación distante con la prensa, calificándola como una institución poco legítima y válida, construyéndola como un actor monolítico, homogéneo y con los mismos intereses. Sin embargo, en la misma lógica interna de su discurso, el presidente ha reconocido la existencia de un sector de periodistas “buenos” que respaldan las transformaciones a beneficio del pueblo mexicano<sup>246</sup>.

---

<sup>245</sup> Donald Trump, Declaraciones personales, (en línea), Twitter, 29 de octubre de 2018, dirección URL: [https://twitter.com/realDonaldTrump/status/1056879122348195841?ref\\_src=twsrc%5Etfw%7Ctwcamp%5Eetweembed%7Ctwterm%5E1056879122348195841%7Ctwgr%5Ee5edbc16fb0df67be4bf9d4fe5e0c6ca0245cf%7Ctwcon%5Es1\\_&ref\\_url=https%3A%2F%2Fwww.washingtonpost.com%2Fpolitics%2Ftrump-renews-attacks-on-media-as-the-true-enemy-of-the-people%2F2018%2F10%2F29%2F9ebc62ee-db60-11e8-85df-7a6b4d25cfbb\\_story.html](https://twitter.com/realDonaldTrump/status/1056879122348195841?ref_src=twsrc%5Etfw%7Ctwcamp%5Eetweembed%7Ctwterm%5E1056879122348195841%7Ctwgr%5Ee5edbc16fb0df67be4bf9d4fe5e0c6ca0245cf%7Ctwcon%5Es1_&ref_url=https%3A%2F%2Fwww.washingtonpost.com%2Fpolitics%2Ftrump-renews-attacks-on-media-as-the-true-enemy-of-the-people%2F2018%2F10%2F29%2F9ebc62ee-db60-11e8-85df-7a6b4d25cfbb_story.html), (consultado el 19 de febrero de 2023).

<sup>246</sup> Diego Salazar, *¿Qué significa el éxito de la estrategia de López Obrador contra la prensa?* (en línea), *The Washington Post*, 5 de mayo de 2022, dirección URL: <https://www.washingtonpost.com/es/post-opinion/2022/05/05/amlo-prensa-periodistas-asesinados-mexico-ataques-medios/>, consultado el 24 de noviembre de 2022.

Esta relación del presidente con los medios de comunicación se enmarca en un panorama donde organismos internacionales reconocen una crisis en materia de derechos humanos y de garantías para la libertad de expresión. “Año tras año, México se mantiene como uno de los países más peligrosos y mortíferos del mundo para los periodistas. El presidente Andrés Manuel López Obrador, en el poder desde 2018, no ha emprendido las reformas y acciones necesarias para frenar la espiral de violencia contra la prensa”<sup>247</sup>.

En la historia del periodismo en México no ha habido más que dos posturas: es la postura de los que luchan del lado del pueblo y defienden al pueblo, los que quieren el triunfo de la justicia sobre el poder, y los que están al servicio de los poderosos y del conservadurismo, no hay más. Pero últimamente se simuló muchísimo, se hablaba: ‘Yo soy objetivo, yo soy independiente, no me puedo comprometer, no tengo por qué ser partidista’, y ahí se iban zigzagueando y engañaban<sup>248</sup>.

En el mismo sentido, el presidente López Obrador ha establecido una división entre caricaturistas “buenos y honestos” y aquellos que considera a beneficio de las minorías enriquecidas. A la muerte del caricaturista mexicano Antonio Helguera, el presidente refirió:

Por eso duele mucho lo del Helguera, porque, imagínense, caricaturistas se cuentan con los dedos de una mano; pueden haber 50 o 100, pero yo diría cinco, o sea, Helguera, que se nos fue, ‘el Fisgón’, Hernández, Helio Flores, cuatro, ya se nos fue Naranjo, se nos fue Rius, también Rocha, Rapé y se acabó, ya no hay más. Eso sí, son muchos pero no tienen el talento de estos, que son pocos<sup>249</sup>.

Incluso antes de ser presidente el entonces candidato presidencial encontró en la caricatura una posibilidad de construir una figura amable y de alcance mediático. Durante su primera candidatura presidencial en 2006, en un proceso donde se hablaba de la posibilidad de un fraude electoral y una campaña mediática en contra de Obrador, el caricaturista José

---

<sup>247</sup> S/Autor, “América- México”, (en línea), Reporteros sin Frontera, 2022, dirección URL: <https://rsf.org/es/pais/m%C3%A9xico#:~:text=A%C3%B1o%20tras%20a%C3%B1o%2C%20M%C3%A9xico%20se,de%20violencia%20contra%20la%20prensa.,> (consultado el 2 de mayo de 2023).

<sup>248</sup> Presidencia de la República, (en línea), “Conferencia de prensa del presidente Andrés Manuel López Obrador del 30 de junio de 2021”, 30 de junio de 2021, dirección URL: <https://www.gob.mx/presidencia/es/articulos/version-estenografica-conferencia-de-prensa-del-presidente-andres-manuel-lopez-obrador-del-30-de-junio-de-2021>, (consultado el 1 de junio de 2023).

<sup>249</sup> *Ibidem*.

Hernández mejor conocido como *Hernández*, de una manera prácticamente accidental, creó una caricatura del político de origen tabasqueño acompañada de la frase “Sonríe, vamos a ganar”. La imagen es simple: un hombre pequeño, sonriente, con unos dientes delanteros sobresalientes y un “gallito” que sobresale en la parte de atrás de su cabello.

A mí se me ocurrió una frase que ya no recuerdo pero la escribí y a un lado de la frase hice el dibujito del AMLITO pues, pero no para que saliera el AMLITO, sino sólo era la referencia de que ahí iría la fotografía de López Obrador. Entonces cuando *La chaneca* ve el dibujito dice: “Ya, ese, así tal cual”. De hecho no me dejó ya hacerlo en limpio ni nada, así tal cual y ahí se le ocurrió la frase de “sonríe, vamos a ganar”<sup>250</sup>.

En fechas más recientes, a principios de 2023, esta caricatura fue prohibida por el Tribunal Electoral del Poder Judicial de la Federación (TEPJF), acusando de ser una herramienta de propaganda en los procesos electorales donde no debe tomar participación ningún funcionario público. El uso de la caricatura del presidente López Obrador fue prohibida para los funcionarios del partido MORENA acusando que no es posible permitir la participación del presidente en ningún tipo de campaña electoral porque se vulneran los principios de neutralidad.



Imagen 6

¡Sonríe! Seguimos haciendo historia con  
Ya Sabes Quién

Vía *Twiter*

31 de enero de 2023

<sup>250</sup> José Hernández, *Habla Monero Hernández: Cómo nació el Amlito y qué le pasará con la censura del Tribunal*, (en línea), sin embargo Al Aire, 25 de enero de 2023, dirección URL: [https://www.youtube.com/watch?v=WGgYjJRGDgc&ab\\_channel=SinEmbargoAlAire](https://www.youtube.com/watch?v=WGgYjJRGDgc&ab_channel=SinEmbargoAlAire) , consultado el 21 de mayo de 2023.

La decisión del Tribunal resumió:

La Sala Superior del Tribunal Electoral del Poder Judicial de la Federación (TEPJF) confirmó, por mayoría de votos, la resolución dictada por la Sala Regional Especializada mediante la cual determinó, entre otras cuestiones, sancionar a Morena por utilizar en su propaganda la caricatura del presidente de la República, lo que vulnera los principios constitucionales de neutralidad y equidad en la contienda<sup>251</sup>.

Recordando la propuesta conceptual sobre la caricatura política es pertinente no olvidar que a partir de ella se pueden identificar procesos y acontecimientos político. Desde el inicio de su sexenio, los caricaturistas mexicanos comenzaron a seguir y proponer representaciones del presidente mexicano. Entre muchas imágenes, las caricaturas políticas daban cuenta del nuevo gobierno y proponían distintos abordajes sobre el mismo acontecimiento.

Un ejemplo es la caricatura del dibujante de origen cubano Ángel Boligán Corbo<sup>252</sup>, mejor conocido como *Boligán* (caricatura 19). Con un estilo fuertemente distinguible, en una caricatura digitalizada sin texto y a color, retrata a dos personajes: un desconocido sin rostro extiende una banda tricolor a un hombre canoso que la recibe -quien ya porta una banda similar- y que está vestido con un traje holgado color gris, tiene aspecto desaliñado, y un rostro desganado y resignado.

La banda que se coloca encima del hombre da cuenta de ser la banda presidencial mexicana, lo cual puede reconocerse a través de los colores verde, blanco y rojo. El cabello despeinado y cano del hombre permiten reconocerlo como un adulto mayor quien al recibir una segunda banda siendo ya poseedor de una, se vuelve doblemente legítimo con su doble investidura, lo cual va en sintonía con el título de la misma imagen.

---

<sup>251</sup> S/Autor, “Confirma la Sala Superior del Tribunal Electoral que el uso de la imagen caricaturizada del presidente de la República en la propaganda de Morena es una violación electoral”, (en línea), Tribunal Electoral del Poder Judicial de la Federación, 11 de enero de 2023, dirección URL: <https://www.te.gob.mx/front3/bulletins/detail/4881/0>, (consultado el 21 de mayo de 2023).

<sup>252</sup> Ángel Boligán Corbo nació en La Habana Cuba en 1965. Se formó profesionalmente como dibujante en la Escuela Nacional de Instructores de La Habana graduándose en 1987. Llegó a residir a México en 1992 y entre diversos medios publica en México en el periódico *El Universal*. Es miembro del Sindicato internacional de caricaturistas *CagleCartoons*, también es miembro de la agrupación internacional *Cartooning for Peace.*, y de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba, siendo también fundador de la agencia *CartoonClub*. Ha recibido cerca de 200 reconocimientos nacionales e internacionales.

En esta composición los rasgos faciales del hombre de pelo cano proyectan resignación y tranquilidad al momento de recibir este símbolo de autoridad, se muestra a un hombre resignado ante su destino. En un nivel combinatorio básico, la imagen narra la doble investidura del presidente López Obrador: la primera con su autoproclamación presidencial en las elecciones de 2006, donde se enfrentó contra el expresidente Felipe Calderón, y la segunda en las elecciones de 2018.



Caricatura 19

Presidente legítimo, legitimo

*Boligán*

*El Universal*

1 de diciembre de 2018

El cartón político del mismo día firmado por Rafael Barajas *El Fisgón*<sup>253</sup> en *La Jornada* se distanció claramente de la representación anterior. En una caricatura en blanco y negro (aunque en su versión digital colorizada) la imagen muestra a dos personajes en un escenario

---

<sup>253</sup> Rafael Barajas Durán, mejor conocido como *El Fisgón* es un caricaturista mexicano que publica su trabajo de manera recurrente en el periódico *La Jornada*, Nació en la Ciudad de México en 1955 y se tituló de la Universidad Nacional Autónoma de México en la licenciatura de arquitectura, sin embargo, desde los 17 años comenzaría a ejercer su profesión como caricaturista en una revista de corte trotskista de nombre *Bandera Socialista*. Es fundador de la revista de sátira política *El chamuco y los hijos del averno* y de su antecesora *El Chahuistle* publicada por primera vez en 1994. Recibió la beca en 2002 y ha recibido diversos reconocimientos a su trabajo, incluyendo el Premio Nacional de Periodismo. Rafael Barajas es un caricaturista ideológicamente asociado con posturas de izquierda. Actualmente ejerce como director del Instituto Nacional de Formación Política del partido político MORENA. Rafael Durán conoció al Presidente López Obrador desde que este fuera candidato a gobernador en el estado de Tabasco en la década de los ochenta, ahí comenzando una relación muy cercana con el político. Ver: S/Autor, “El Fisgón narra como conoció a AMLO”, (en línea), *Radio Fórmula*, 15 de abril de 2023, dirección URL: <https://www.facebook.com/watch/?v=900083067769826>, consultado el 1 de mayo de 2023.

en ruinas. A la izquierda es posible ver a un hombre con pelo y copete negro, con vestimenta formal (traje y corbata), y un rostro que transmite extrañeza, a manera de un berrinche. Este primer personaje le hace entrega a un segundo, quien porta traje y corbata, es más alto que el primero y tiene un rostro más aguerrido y retador, de una banda tricolor y rota.

Un elemento importante en la imagen es el paisaje construido, un escenario en ruinas, en muchos pedazos. Sin más elementos que los personajes y el fondo los escombros dan cuenta de un espacio fragmentado, roto, violentado, elemento que sirve de metáfora para referirse a un país en ruinas (caricatura 20). Esta caricatura propone a un hombre aguerrido quien toma el símbolo de la sucesión presidencial en México. El cuerpo de ambos no son sólo elementos formales, sino que dotan de carácter a ambos mandatarios: uno es un hombre cansado, berrinchudo, mientras que el segundo muestra un hombre seguro, decidido con fortaleza para afrontar la situación.



Caricatura 20

Transmisión de poderes

Rafael Barajas *El Fisgón*

*La Jornada*

1 de diciembre de 2018



El periódico *Reforma* también propuso una lectura al comienzo de la presidencia de López Obrador. Un ejemplo es la imagen del caricaturista Obi, firma del dibujante Alejandro Rodríguez González<sup>254</sup> A diferencia de las imágenes anteriores, que muestran a López Obrador como un civil cercano a la imagen de un hombre común, el siguiente ejemplo presenta al presidente entrante como un emperador, figura política relacionada con la divinidad (caricatura 21).

La imagen muestra un sólo personaje quien porta ropajes de una investidura real en colores blanco y rojo. El hombre, de pelo canoso y semblante serio, tiene una banda tricolor que lo atraviesa de derecha a izquierda. También es coronado por una tocado de laurel dorado y porta unas sandalias del mismo color mientras con la mano derecha sostiene un bastón. Atrás de él hay un halo dorado y en sus pies un cojín el cual evita que pise el suelo. Todos estos elementos se articulan sobre el personaje quien está sentado en una silla de dos columnas las cuales lo enmarcan.

Los colores que predominan en la imagen son: blanco, rojo, verde y dorado. Los colores de la banda permiten saber que se trata de la banda presidencial mexicana, símbolo elemental en la transición del Poder ejecutivo. El color rojo en las ropas no es un mero elemento decorativo pues a lo largo de la Historia del arte se le ha asociado con el poder, mientras que el color dorado se relaciona con lo divino ya desde el arte medieval. El color blanco es asociado con lo inmaculado, la prenda de este color que rodea el personaje seguramente es una capa de armiño, elemento muy presente en las monarquías europea el cual es símbolo de riqueza y poder.

Esta caricatura reconoce al presidente López Obrador como un actor poderoso, como un emperador entronizado coronado al estilo de los emperadores romanos y de las monarquías

---

<sup>254</sup> Alejandro Rodríguez González es un caricaturista, ilustrador e infografista con estudios de arquitectura por la UNAM. Inició su carrera publicando en el *El Día* en 1999. Desde 2002 colabora en el periódico *El Norte* de Grupo Reforma de la Ciudad de Monterrey. A partir de 2017 aparece de manera continua en las páginas editoriales del periódico *Reforma* en la Ciudad de México. Ha trabajado y colaborado en diversos medios y periódicos en México como: *Expansión*, *quo*, *Revista Época*, *Periódico Excelsior*, *Diario Monitor*, *Diario Deportivo Récord*, *Voz de Michoacán*, *Novedades de Acapulco*, *Tabasco Hoy*, *México Desconocido*, *Chilango* y *Publimetro*. Pertenece a la Agencia CWS de caricaturistas en Estados Unidos desde 2002, donde sus trabajos se publican en varios medios internacionales como *The Washington Post*, *Japan Times* y *Newsweek Japan*, así como en distintas publicaciones de Europa y el Medio Oriente. Por su trabajo en medios editoriales ha sido galardonado con 8 premios *Society for New Design* a la excelencia en diseño.

europas. Esta imagen retoma no sólo elementos míticos, como la aureola dorada para hacer referencia a la conjugación de poderes divinos y humanos en una misma figura, sino que ella en sí misma es una referencia a un suceso histórico en relación con el poder político en sus contradicciones, específicamente a la coronación del emperador Napoleón Bonaparte en 1804, con la obra pictórica de Jean Auguste Dominique Ingres creada en 1806 (imagen 7).



Caricatura 21

*Comenzamos*

*Obi, Reforma*

1 de diciembre de 2018



Imagen 7

*Napoléon Ier sur le trône impérial*

Jean Auguste Dominique Ingres

1806

Estas representaciones variadas del presidente López Obrador reflejan distintos estilos, formas de representación y se materializan como distintas lecturas del mismo suceso. Esto es importante porque estos matices y diferencias al momento de proponer estos discursos gráficos no sólo se dan de manera externa, sino que a veces aparecen como contradicciones internas ya sea en la misma publicación o en el mismo dibujante. En lo que respecta a la caricatura política las distintas posturas, opiniones y estilos que de ella derivan son resultado de la libertad tanto de creación como de expresión y es ahí donde está una veta amplísima y fructífera para reconocer distintas lecturas sobre lo público.

Pocos días después de la toma de protesta de López Obrador, *Waldo*<sup>255</sup> publicó una caricatura política en *El Universal* sobre el presidente mexicano retomando una figura mítica en las religiones abrahámicas. En una caricatura digitalizada y a color, se propone un diálogo sobre el tema de reducción de salarios de los funcionarios públicos, decisión política de acorde con su llamada *Política de Austeridad*. En la caricatura hay un personaje con rasgos profundamente caricaturizados: una cabeza y orejas enormes desproporcionadas con el resto del cuerpo, con expresión ecuánime e incluso retadora. Esta figura sostiene en su mano derecha una tabla y en la otra un cayado negro, teniendo un paisaje construido, pues si bien hay un cielo oscuro y tormentoso, hay un mar de documentos que caen a manera de lluvia y se amontonan en los pies del personaje (caricatura 22).

Esta caricatura retoma el mito del monte Sinaí y la figura de Moisés como profeta del pueblo de Israel, quien recibe los mandamientos y las leyes del mismísimo Yahvé. Dando una lectura simbólica López Obrador se convierte en el elegido, en el profeta designado para a los hombres libres en la búsqueda de una tierra prometida, quien es capaz de recibir e interpretar las leyes a beneficio de su pueblo.

---

<sup>255</sup> Waldo Arturo Matus Beltrán, mejor conocido como *Waldo* nació en el Distrito Federal (aunque en un registro erróneo se registró oficialmente en Guadalajara, Jalisco) el 23 de abril de 1980 aunque a muy temprana edad emigró al estado de Tabasco en el cual vivió por 17 años. En un compromiso personal y fuertemente influenciado por su padre, comenzó en 1989 a una edad muy temprana a vender sus dibujos con la intención de tener un ingreso que le permitiera apoyar a pagar la deuda externa de México. De manera más profesional con 14 años comenzó a publicar sus caricaturas a partir de 1996 en periódicos locales en el estado de Tabasco como *Novedades de Tabasco*. Ingresó a la Universidad Nacional Autónoma de México para estudiar la carrera de Ciencias de la Comunicación y Periodismo. Siendo ganador del Concurso nacional de caricatura organizado por el periódico *El Universal*, comenzó a publicar en el diario de manera recurrente. En su trayectoria tiene reconocimientos tanto a nivel nacional como internacional.

En un nivel combinatorio complejo los elementos se entrelazan en la imagen y proponen una lectura sobre la figura mesiánica del presidente, y de la figura de los amparos los cuales lo rodean y estorban a su paso, pero que a pesar de ser muchos son más pequeños que la tabla de su ley. La expresión del presidente no sólo es un recurso descriptivo, dota de cualidades y de personalidad al presidente mexicano, lo caracterizan como un hombre con fortaleza, determinación y capaz de mantenerse de pie en la adversidad.



Caricatura 22

*Mandamiento y tormenta*

*El Universal*

7 de diciembre de 2018

Con los ejemplos previos se intenta recordar que la caricatura política como discurso gráfico crítico se vale de distintos recursos, tanto estéticos como discursivos, para enmarcar su diálogo con el poder. Los caricaturistas políticos materializan diferentes posicionamientos ideológicos, propios y a veces con intereses como lo de los medios, a través de sus dibujos, y de los símbolos y narrativas que de ella se desprenden. Lo anterior recuerda que los medios de comunicación como agentes políticos tienen intereses particulares pero estos no son homogéneos ni monolíticos

Un ejemplo de lo anterior son las caricaturas de *Helguera*<sup>256</sup> caricaturista del periódico *La Jornada*, publicación al cual se le acusó de verse beneficiado con la entrada del nuevo

---

<sup>256</sup> Antonio Helguera *Helguera* nació en la Ciudad de México el 8 de noviembre de 1965 y falleció el 25 de junio de 2021. Criado en una familia de artistas y de refugiados españoles, Helguera se caracterizó por una formación artística y de corte crítica. Estudió en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”. Publicó a lo largo en distintos medios y suplementos como *El Día* y *La Jornada*; también en las revistas *Siempre!*, *El Chahuistle*, *El Chamuco* y *Proceso*. Obtuvo dos veces el Premio Nacional de Periodismo, en 1996 y en 2022. Abiertamente de izquierda, su trabajo siempre fue crítico al poder, tanto al político, económico, religioso, financiero. Fue simpatizante de la campaña presidencial de Andrés Manuel López Obrador en 2006 por lo cual su trabajo sufrió críticas acusándolo de parcial.

gobierno, quien siguió manteniendo una línea crítica contra el presidente la cual manifestaba en diversas de sus caricaturas. En una de sus caricaturas a blanco y negro (colorizada en su versión digital) se observa una composición elemental en la cual muestra al presidente de México con manos pequeñas, pelo cano, vestido en traje y corbata y con expresiones cansadas como un hombre mayor lleno de arrugas pero con mirada firme enunciando: “Está en la Biblia que los evangélicos tengan canales de TV, ya instruí a Olga” (caricatura 23).

El rostro y el lenguaje del personaje refuerzan el mensaje escrito, con el dedo índice de la mano derecha el presidente interpela al espectador. En esta caricatura la crítica no se enuncia en un primer momento a partir de los símbolos visibles sino de la expresividad del personaje, siendo esta la que refuerza el texto, y de la convocatoria que hace a Olga Sánchez Cordero, Secretaria de Gobernación. En términos narrativos: la caricatura se mofa de la postura a favor de la religión evangélica por parte de López Obrador polemizando con el tema de la laicidad del Estado mexicano.

Desde el siglo XIX la separación Estado- Iglesia ha sido uno de los pilares del Estado mexicano, por lo que las alianzas que realizó López Obrador, siendo candidato y ya después como presidente, fueron tema de crítica. El título del cartón funciona a manera de antítesis, pues las declaraciones proevangélicas y la figura de Juárez<sup>257</sup>, como artífice de la división Estado- Iglesia, se contraponen como dos ideas opuestas.

---

<sup>257</sup> La figura de Benito Juárez en el discurso de López Obrador ha sido recurrente y siempre referida en términos positivos y deseables. La Cuarta Transformación refiere a que ha habido tres momentos coyunturales que han definido la historia de México: la Independencia de México, la Reforma juarista y la Revolución Mexicana.



Caricatura 23

*El Juarista*

Antonio Helguera, *La Jornada*

16 de marzo de 2019

Otro símbolo recurrente que ha aparecido en las caricaturas mexicanas con el que se representa al presidente mexicano es la figura de un ganso, a consecuencia de las declaraciones previas del político usando el refrán popular *me canso ganso*. Un ejemplo lo podemos ver en diversas caricaturas del dibujante Paco Calderón *Calderón*<sup>258</sup> quien publica

---

<sup>258</sup> Francisco José Calderón Lelo de Larrea, conocido como Paco Calderón nació en la Ciudad de México en 1959 siendo colaborador los diarios de Grupo Reforma. Es licenciado en comunicación por la Universidad Iberoamericana. Comenzó a publicar caricaturas desde 1977 en el periódico El Heraldo de México y posteriormente en el diario Excelsior donde fue acusado de dirigir burlas al entonces presidente de México Luis Echeverría desde un organismo empresarial. Ha trabajado en espacios internacionales como la Universidad de Alcalá en Madrid, España y ha recibido diversos reconocimientos como el Premio Nacional de Periodismo en 1992 o la distinción María Roots Cabot por la Universidad de Columbia. Se le asocia a posturas de derecha ideológica al mostrar su apoyo a partidos como el Partido Acción Nacional (PAN) o en relación con temas como el aumento de impuestos o de cuotas a las universidades públicas.

en el periódico *Reforma*, una de ellas pocos días después de la toma de protesta del presidente mexicano (caricatura 24).

El uso del ganso hace referencia a la constancia y obstinación del presidente, y su relación aparente con elementos populares como una comunicación poco diplomática y aparentemente más simple; con un estilo metafórico el ganso sustituye por completo la figura del presidente. En una narración elemental donde se puede ver un gansito con una cinta métrica, la cual puede interpretarse como un instrumento para adelgazar, visibiliza el discurso sobre la política austera que se auguraba para el sexenio y que se reflejó en recortes presupuestales en áreas como salud, ciencia y tecnología, estancias infantiles, entre otros.



Caricatura 24

*Calderón*

*Reforma*

28 de diciembre de 2018

Recuperando una idea anterior: la caricatura política se vale de distintos recursos para poder representar de distintas maneras a un actor político dependiendo de la situación y de la postura que pretenda tomar el dibujante. En relación con su figura todopoderosa e invencible, Arturo Dávila mejor conocido como *Kemchs*<sup>259</sup>, dibujó al presidente mexicano como un

---

<sup>259</sup> Arturo Dávila nació en la Ciudad de México en 1958. Ha publicado en diarios como *El Universal*, *Ovaciones*, *Unomásuno*, *Novedades*, *El Gráfico* y revista *Siempre*, entre otros. Ya desde 1975 en un conflicto preparatoriano, *Kemchs* se dedicó a hacer las viñetas de los volantes del movimiento estudiantil manifestándose en contra de la Rectoría, lo que posteriormente le valdría la oportunidad de ilustrar en el suplemento *Gaceta UNAM*. En 1994 la revista estadounidense *Witty World* lo consideró en una lista sobre los caricaturistas del mundo y Eduardo del Río lo consideraba como uno de los mejores caricaturistas en la historia de México. Fue presidente de la Sociedad Mexicana de caricaturistas y director del Museo de la Caricatura.

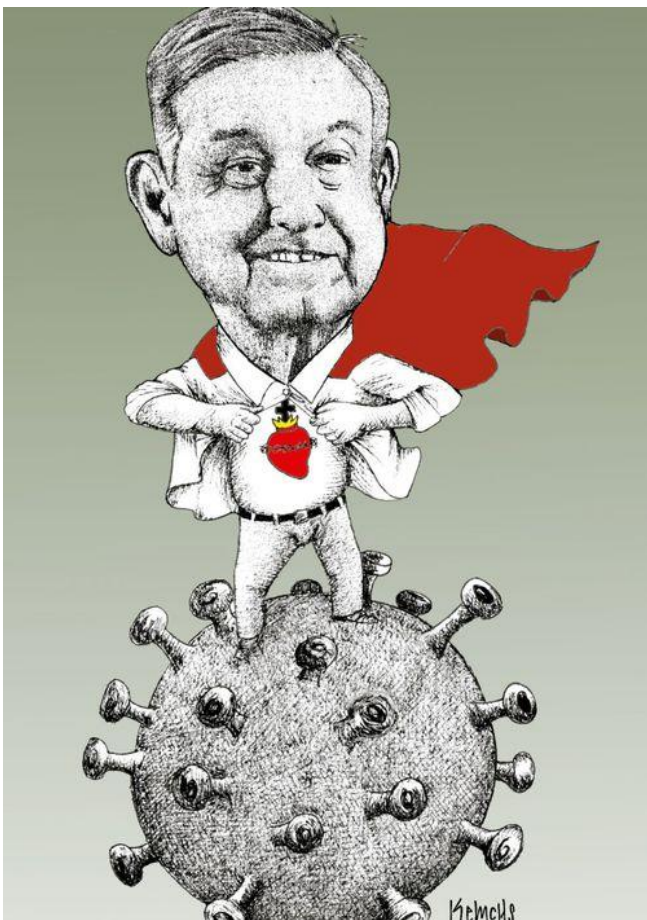
súper hombre que se encontraba por encima de la pandemia causada por el COVID (caricatura 25).

La caricatura que se presenta a color propone dos elementos a partir de los cuales se estructura toda una narrativa: un hombre con una capa roja y un virus del SARS- COV2. El hombre con rasgos caricaturizados con su capa recuerda al personaje de la cultura popular Superman, pues al igual que el super héroe López Obrador lleva en el pecho un símbolo siendo este un Sagrado corazón, elemento de protección en la religión católica. La otra figura es un virus en tonos grises y mucho más pequeño que el personaje que está sobre él.

Un elemento importante es la proporción, pues los tamaños de cada uno no sólo cumplen una función estética o decorativa sino en ella es donde radica el sentido de la crítica a la figura del presidente. Si bien es cierto que en la caricatura el tamaño del presidente es más grande que el del virus sobre el que está parado, basta con recordar el tamaño de este es de alrededor de 0.1 micra lo que da cuenta del verdadero tamaño del presidente, se convierte en un personaje microscópico. La potencia crítica de esta caricatura se hace evidente sabiendo que durante la pandemia de COVID México era uno de los países con mayor contagios a nivel global, y con el mayor índice de decesos en el sector médico y de atención primaria en las instituciones de salud.

El título que acompaña también retoma la figura de Benito Juárez y el dicho popular sobre el personaje para enfatizar la aparente fortaleza del presidente, sin embargo esta imagen cobró sentido no sólo por la crisis sanitaria internacional sino por la postura que tomó el mismo presidente sobre la pandemia. Si bien el estado de incertidumbre sobre los contagios era una sensación generalizada a lo largo del mundo el presidente en repetidas ocasiones hizo alusión que él no requería de cuidados especiales porque contaba con sus amuletos que lo protegían de cualquier peligro (la estampa que cargaba en su cartera y el Sagrado corazón, referencias potentes en un país con alta población de credo católico).





Caricatura 25

*Lo que el viento a Juárez*

*El Universal*

23 de marzo de 2020

En esta diversidad de representaciones otro motivo recurrente es López Obrador como actor indolente e indiferente frente a los temas de violencia que acontecen en el país, como personaje ajeno al país que gobierna y más bien viviendo en una realidad alterna y personal sobre lo que imagina que tiene que ser el país. Un ejemplo es la caricatura de Acelio Cruz, mejor conocido como *Chelo*<sup>260</sup>, la cual propone a un presidente ajeno a la crisis de violencia hacia las mujeres (caricatura 26).

En una caricatura colorizada y en una composición simple se aprecian dos personajes, un texto y un escenario. Primero, a la izquierda se ve un hombre mayor portando un traje gris y con cabello blanco junto a una mujer joven de tez morena quien carga una libreta de notas y

---

<sup>260</sup> Acelo Ruiz *Chelo*, caricaturista de origen oaxaqueño nacido en 1986. Sus padres, de origen zapoteco y mixe, maestros de la Coordinadora de Trabajadores de la Educación influenciaron fuertemente en el desarrollo del dibujante, quien desde una edad temprana se integró a espacios politizados y al descubrir el trabajo de Eduardo del Río encontraría en la gráfica una gran vocación. Publicó su primer cartón a la edad de 14 años. Recibió el Premio Nacional de Periodismo en 2017. Se ha autodenominado como marxista a lo largo de muchos años. Su formación profesional es como cineasta

una grabadora, sugiriendo su profesión como periodista. Ambos actores están en un paisaje construido teniendo como único elemento el símbolo del movimiento feminista marcando profundidad en el piso. Tanto el símbolo del espejo de Venus con el puño y el color rosa hacen clara referencia a las organizaciones y luchas feministas que han cobrado fuerza en México en los últimos años. El diálogo menciona: “¿Violencia en el hogar? Pero si la familiar es la mejor institución de seguridad social”, y es su enunciación la que aparentemente distrae al hombre para caer en el vacío frente a la mirada inquieta de la mujer que lo acompaña.

El presidente cae ante la ingenuidad de sus palabras, lo cual recuerda el dicho popular *más rápido cae un hablador que un cojo*, es la distracción de sus palabras lo que impide ver la caída que se le avecina. En este sentido, la caricatura dialoga en una situación de crisis donde se reconoce un panorama complicado para las mujeres, donde las cifras de feminicidios y violencias contra niñas y mujeres van en aumento.



Caricatura 26

*Recaída*

Chelo, *El Universal*

17 de mayo de 2020

## *Monitos del Make America Great Again:*

### Representaciones de Donald Trump

La relación entre Donald Trump y las caricaturas políticas es complicada. Uno de los ejemplos que mejor ilustran la tensión entre el político estadounidense y estas imágenes es el relacionado con el caricaturista canadiense Michael DeAdder, quien acusó de censura abiertamente a los medios en los que publicaba, pues todos sus cartones sobre el entonces presidente de los Estados Unidos eran rechazados. De igual manera, los caricaturistas mexicanos criticaron en innumerables ocasiones al mandatario, e incluso se imprimieron trabajos como el libro colectivo *Trump. Un muro de caricaturas* o una exposición en el Senado de la República con el mismo nombre.

Dibujantes de prensa, actores, imitadores, humoristas: son decenas los que degluten con apetito a Donald Trump, personaje de ensueño para los caricaturistas, aunque muchos buscan aún la distancia correcta ante un futuro presidente estadounidense que divide opiniones. La tez naranja, los juicios lapidarios, los adjetivos enfáticos, el gesto y el peinado improbables: todo o casi en Trump se presta a la caricatura<sup>261</sup>.

Uno de los temas que aparecieron de manera recurrente en las caricaturas políticas mexicanas con relación a Trump fue la relación del entonces presidente con las instituciones democráticas (caricatura 27). Un ejemplo es la caricatura de *El Fisgón* la cual en una composición compleja presenta distintos personajes y elementos. La caricatura a blanco y negro, colorizada en su versión digital, muestra a tres hombres en distintas posturas y con distintas características.

De izquierda a derecha: el primer personaje es un hombre a quien no se le puede reconocer el rostro pero con vestimenta sencilla y una expresión de preocupación, el de en medio es el entonces presidente Trump portando un gorro frigio, un vestido maltrecho y roto que permite ver la parte derecha de su pecho desnudo mientras sostiene con una mano la bandera de los Estados Unidos y con la mano izquierda un fusil. Finalmente el tercer personaje es el

---

<sup>261</sup> AFP, “Donald Trump, personaje de ensueño para los caricaturistas”, (en línea), *La Jornada*, 17 de diciembre de 2016, dirección URL: <https://www.jornada.com.mx/2016/12/17/espectaculos/a05n1esp>, consultado el 23 de mayo de 2022.

entonces presidente Jair Bolsonaro quien porta una banda presidencial, una pistola en cada mano y en el brazo izquierdo una cinta con una esvástica.

En un paisaje combinado se ve de fondo unas nubes y en el piso montones de rocas y una tabla, lo que da indicios de algo roto, destruido. Los dos mandatarios se ven triunfantes y mientras Trump se ve sereno y manteniendo la vista a la distancia, Bolsonaro reacciona con una sonrisa frente a la situación mientras el hombre sin rostro los mira horrorizado.

Este cartón político en conjunto con el título funcionan a manera de antítesis, pues el elemento democrático en el título contradice a los personajes de la escena, pues ambos se caracterizaron por sus declaraciones conservadoras y sus gobiernos autoritarios, la caricatura de *El Fisgón* propone una lectura crítica e irónica sobre la postura antidemocrática del mandatario estadounidense. En este caso la composición se vale de una narración gráfica previa, *La Liberté guidant le peuple* del artista francés de Eugène Delacroix, para potenciar su crítica. Esta caricatura se publicó un par de días posteriores a la toma de protesta del expresidente brasileño Jair Bolsonaro, analoga y emparente a ambos presidentes mientras siguen sus ideales compartidos.



Caricatura 27

*Los guías de la democracia*

*El Fisgón, La Jornada*

25 de enero de 2019



Imagen 8

*La Liberté guidant le peuple*

Eugène Delacroix

1830

Un elemento simbólico importantísimo que se presentó en innumerables ocasiones en las caricaturas políticas mexicanas fue el muro, elemento fundamental en la articulación del discurso de Trump tanto en su proceso como candidato republicano y posteriormente como presidente de los Estados Unidos. La idea de defensa del pueblo estadounidense ante los peligros exteriores se articuló de tal manera ante el electorado estadounidense que el referido muro se concretó como un objeto clave para la salvación de la grandeza americana.

Un ejemplo de lo anterior es una caricatura publicada en *La Jornada* la cual muestra al presidente estadounidense como un individuo pequeño, totalmente caricaturizado pero con la capacidad de soñar. En la caricatura a blanco y negro, colorizada en su acceso digital, se observa en una composición simple a Donal Trump recostado en una cama muy pequeña mientras un globo de texto muestra el sueño del mandatario: convertir los bloques de un muro en votos electorales rumbo a las elecciones del año 2020 (caricatura 28).



Caricatura 28

*Sueño*

*Helguera, La Jornada*

30 de marzo de 2019

Un ejemplo más sobre el tema del muro es la caricatura de *Rocha*<sup>262</sup> la cual intersecciona con el tema de migración (caricatura 29). En una caricatura a blanco y negro, en color en su versión digital, se ve al Donald Trump con rasgos totalmente caricaturizados con expresiones desagradables ocultándose tras un muro que divide la frontera compartida entre México y Estados Unidos. En una composición compleja un Trump grotesco encara a un grupo de personas que México los cuales entonan musicalmente lo siguiente: “En el nombre del cielo os pido posada”.

Este cartón político se enmarca en la crisis migratoria que atraviesa México y en el clima de tensión entre ambos países. La caricatura confronta directamente a las declaraciones y posicionamientos de Trump con las que calificó a los mexicanos como violadores y vendedores de drogas legitimando con ello una dura política antimigratoria, pues la imagen reconoce que los migrantes que viajan desde México y los centroamericanos que atraviesan de paso no son violadores ni peligrosos, son personas organizadas apelando un derecho legítimo al tránsito.

El nivel narrativo de la caricatura es importante, pues no sólo propone un relato sobre el tema migratorio sino que a sí misma se estructura a partir de otra narrativa: el nacimiento de Cristo, acontecimiento que se recuerda cada año con la celebración de las Posadas. El villancico como práctica relacionada con estas festividades ironiza la situación, pues el texto que aparece, fragmento de un villancico, recuerda la figura de los peregrinos y de Jesucristo quienes de acorde a las interpretaciones cristianas, tuvieron que salir huyendo de Belén por la violencia y la persecución en contra de ellos, convirtiéndolos en migrantes.

---

<sup>262</sup> Gonzalo Rocha González Pacheco, de formación moneril autodidacta, ha estudiado también cursos de pintura y dibujo en la *New York Studio School* y la carrera de Historia en la UNAM. Descubrió su vocación desde temprana edad leyendo la historieta *Los Supersabios*. A su casa llegaban periódicos y revistas que robaba a los más grandes para buscar las caricaturas: fue así como descubrió los cartones políticos de Freyre, Rius, Helioflores, Naranjo, Magú y otros, quienes sin saberlo se convirtieron en sus maestros. Antes de terminar la secundaria, se presentó en la revista *La Garrapata*, 3ra. época, donde le publicaron sus dibujos. Ha trabajado para varios periódicos y revistas de México y del extranjero, siendo los más destacados el periódico *El Día*, *Uno más Uno*, *La Jornada*, de la cual es fundador, y las revistas *De la Universidad* y *Proceso*. Ha ganado premios nacionales e internacionales y publicado varios libros en coautoría e individualmente.





Caricatura 29

*Sin espíritu navideño*

*Rocha, La Jornada*

20 de diciembre de 2018

Otro tema recurrente en las caricaturas que se le dirigieron a Donald Trump siendo presidente es la relación que tuvo con su similar mexicano, pues ambos mandatarios fueron calificados como líderes populistas y compartieron funciones en un lapso aproximado de dos años. Un punto de incidencia se encuentra en su postura con respecto al uso del petróleo, tema espinoso e indispensable al momento de repensar la crisis ambiental.

Un ejemplo de lo anterior es una caricatura de *Obi*. En una representación totalmente caricaturizada es posible reconocer a los dos presidentes totalmente antropomorfizados: Donald Trump como un zopilote, ave carroñera, y al presidente mexicano como un gansito mucho más pequeño y amenazante que el anterior (caricatura 30). Otro elemento en la composición es un texto: “Tranquilo, defenderé tu petróleo como si fuera el mío”.

Esta imagen se publicó en el margen de la reunión de la Organización de Países Exportadores de Petróleo y aliados (OPEP) donde México se levantó de las mesas de negociación y se negó al acuerdo pactado para reducir su producción de crudo, por lo que Estados Unidos optó por reducir la cantidad de producción solicitada a México. La crítica de esta caricatura es

doblemente potente: a la figura del presidente Trump como ave carroñera y abusiva , y al presidente mexicano como una figura pequeña, indefensa y débil ante la situación.



Caricatura 30

*Temporada de zopilotes*

*Obi, Reforma*

11 de abril de 2020

Así como hay caricaturas que abordan la relación entre ambos presidentes desde una noción amigo- enemigo o como una potencialmente, existen otras de carácter más hilarante donde el humor se privilegia por encima de otros elementos como lo grotesco, Un ejemplo es un dibujo del monero *Pacasso*<sup>263</sup>, caricaturistas del diario *Reforma*, el cual muestra en una composición simple a dos personajes totalmente caricaturizados: un hombre extremadamente pequeñito con overol y cabello gris, y otro hombre de piel color naranja, copete amarillo cuya mirada está fuera de sí, en signo de espiral indicando locura (caricatura 31).

En un estilo totalmente caracterizante aparentemente simple, el cual recuerda a los *monos* de Eduardo del Río, la caricatura se complementa con un texto: “¿por qué lo censuran?”. El tamaño más allá de una decisión netamente formal en el dibujo es un elemento que permite

<sup>263</sup> Francisco Almaraz, más conocido como *Pacasso* o Doctor Netas, es un caricaturista, animador y humorista mexicano. Es conocido por su estilo de dibujo simple, la publicación de sus caricaturas en diversos periódicos mexicanos y algunas de sus series animadas como *Terapia Intensiva* y *Mario Netas*. Inicó su trabajo en 1993 primero como periodista y después como dibujante en el grupo *Reforma*.



develar un primero momento de la crítica, pues López Obrador siendo tan pequeño y usando overol recuerda la imagen de un niño, distinta a la forma más grande del presidente Trump. Un segundo momento de la crítica se revela cuando se nota la camisa de fuerza que rodea al presidente estadounidense pues a pesar de su estado mental comprometido, lo cual se sabe gracias a la camisa y a la mirada perturbada, la interlocución con el presidente mexicano permite preguntarse: ¿Quién está más loco?, ¿el loco o aquel que lo defiende? No es posible saber quién de los dos personajes está mentalmente más inestable. Con relación al tema de la censura hay que recordar la cancelación de las redes sociales del presidente Trump, particularmente Twitter, por sus discursos de odio y sus declaraciones polémicas aún siendo presidente.



Caricatura 31

*Pacasso*

8 de enero de 2021

## CONCLUSIONES

A lo largo esta investigación se bosquejaron algunas reflexiones sobre la caricatura política: ¿qué es?, ¿desde dónde nos hace pensar?, ¿cómo se explica este tipo de imágenes en un mundo como el actual donde hay diversos tipos y vivimos inundados de ellas? En este mar de cuestionamientos y reflexiones, la figura de Hermes ha permitido reconciliar diversos niveles analíticos para reconocer la complejidad y potencia de la caricatura política como un discurso gráfico, a través del cual es posible ver y explicar lo que sucede con el poder político

La hermenéutica desde su origen, como interpretación y traducción, se vuelve un marco explicativo que tiende vasos comunicantes entre las diversas esferas de las expresiones del espíritu humano. Hermes no es una figura estática ni anticuada que pertenece exclusivamente a los antiguos mitos griegos, sino es a partir de su naturaleza como dios de los caminos y de la interpretación que se convierte en una figura activa y viva que permite conectar con los temas que no pueden ser presentados de otra manera, siendo el caso del arte.

Reconocer a la caricatura política como una expresión artística visual, y no sólo como un género periodístico, permite explorarla desde un marco interpretativo que la defina como un discurso político gráfico que intersecciona directamente con el poder, el cual es capaz de generar distintos efectos, tanto comunicativos como críticos y emotivos. Recordemos uno de los aforismos propuestos: “la caricatura política sin ser tan grande o poderosa, casi siempre como aguja fina y aguda, se clava profundamente”.

En relación con la caricatura política es importante reconocer su recorrido histórico como género de denuncia y crítica al poder, en México es un género con 200 años de existencia el cual abre vetas para innumerables investigaciones sobre el poder, los actores que lo ejercen y los efectos que provoca. Sin embargo, también es necesario remarcar que este género visual ha devenido en nuevas formas de expresiones visuales como las novelas gráficas, el cómic periodístico y por supuesto las expresiones visuales digitales.

La caricatura política en sus cinco dimensiones es un género vigente con amplísimas oportunidades de trabajo, pues revisar desde una perspectiva ética los problemas espinosos y urgentes en los sistemas políticos contemporáneos obliga a los estudios sociales a buscar respuestas en nuevos campos de estudio. En contextos políticos difíciles no es asunto menor

plantear marcos y campos de exploración distintos, por ejemplo desde las expresiones artísticas, para proponer aproximaciones mucho más completas.

Sobre la caricatura política: es importante reconocer que si bien los medios de comunicación no son agentes pasivos ni neutrales, pues siempre se ven influenciados por diversos intereses, la producción de las caricaturas no es un proceso monolítico ni homogéneo. En un periódico con una línea determinada o con actores con intereses específicos, las y los artistas pueden proponer marcos alternativos sobre lo que acontece en el espacio público.

En un acercamiento específico a dos presidentes que compartieron no sólo tiempo sino también una misma región, es posible observar distintos discursos y posturas aún sobre el mismo actor o un suceso determinado: no es lo mismo representar a un presidente como un estadista gallardo que muestra convicción, que como un gansito pequeño y amenazado. Las producciones de las obras visuales de un mismo autor o de un mismo medio no son conjuntos imparciales, inamovibles u homogéneos, un caricaturista puede ser crítico sobre un tema o hacia un personaje pero hacer caso omiso más tarde, o incluso caer en un uso propagandístico de sus caricaturas.

Finalmente: es importante reconocer que la interpretación de cualquier obra de arte visual no es una acción pasiva, el problema de la interpretación como acto necesariamente pasa por lo simbólico y está condicionado por tiempos, espacios y es una expresión sensible del poder. Hermes traduce, interpreta, media y conecta, se burla con y de los dioses con justa medida, conecta a partir de una cantidad infinita de caminos entre los lenguajes de los poderosos, de los Dioses y de los hombres.

## ANEXOS

### Imágenes y gráficos

Caricatura 1. <i>Tiranía</i> , Claudio Linati, <i>El Iris</i> , 1826 .....	34
Caricatura 2. <i>Guiados por esa estrella llegamos a ofrecerte nuestro dones</i> , Santiago Hernández, <i>La Orquesta</i> , 7 de enero de 1871.....	37
Caricatura 3. -, José María Villasana, <i>El Ahuizote</i> , 5 de mayo de 1876.....	39
Caricatura 4. <i>A la hora de la comida</i> , <i>Multicolor</i> , 24 de agosto de 1911.....	41
Caricatura 5. <i>El atuendo de moda</i> , Ernesto García Cabral, <i>Multicolor</i> , 2 de noviembre de 1911 ....	43
Caricatura 6. -, Bulmaro Castellanos Magú y Rafael Barajas Durán <i>El Fisgón</i> , <i>La Jornada</i> .....	50
Caricatura 7. <i>Deuda</i> , <i>Beatrix</i> , <i>Es Imagen y Twitter</i> , 15 de noviembre de 2022.....	52
Caricatura 8. Portada, <i>Cabú</i> , <i>Charlie Hebdo</i> , septiembre 2006/ 2015 .....	55
Caricatura 9. -, Antonio Moreira, <i>The New York Times</i> , 25 de abril de 2019 .....	58
Caricatura 10. -, Michael DeAdder, <i>Twitter</i> , 26 de junio de 2019 .....	58
Caricatura 11. <i>On the Road to Moscow</i> , Rollin Kirby, <i>New York World</i> , 5 de agosto de 1921 .....	69
Caricatura 12. <i>Alicia en Rebeldía</i> , Cintia Bolio, 2016 .....	77
Caricatura 13. -, Anna Karenina, <i>El Chamuco y los hijos del averno</i> , diciembre de 2019 .....	82
Caricatura 14. <i>No + sangre</i> , Alejandro Magallanes, 11 de enero de 2011 .....	84
Caricatura 15. <i>Les Poires</i> , Honoré Daumier, <i>La Caricature</i> , 24 de noviembre de 1831 .....	90
Caricatura 16. <i>Voyageurs appréciant de moins en moins les wagons de troisième classe</i> , Honore Daumier, <i>Le Charivari</i> , 25 de diciembre de 1856.....	96
Caricatura 17. <i>¿Por qué?</i> , Abel Quezada, <i>Excelsior</i> , 3 de octubre de 1968 .....	109
Caricatura 18. <i>Eva</i> , Cintia Bolio, <i>Twitter/ Chamuco TV</i> , 27 de agosto de 2020.....	114
Caricatura 19. <i>Presidente legítimo, legítimo</i> , Boligán, <i>El Universal</i> , 1 de diciembre de 2018.....	141
Caricatura 20. <i>Transmisión de poderes</i> , <i>El Fisgón</i> , <i>La Jornada</i> , 1 de diciembre de 2018 .....	142
Caricatura 21. <i>Comenzamos</i> , <i>Obi</i> , <i>Reforma</i> , 1 de diciembre de 2018. ....	144
Caricatura 22. <i>Mandamiento y tormenta</i> , <i>Waldo</i> , <i>El Universal</i> , 7 de diciembre de 2018.....	146
Caricatura 23. <i>El Juarista</i> , <i>La Jornada</i> , Antonio Helguera, 16 de marzo de 2019.....	148
Caricatura 24. -, <i>Calderón</i> , <i>Reforma</i> , 28 de diciembre de 2018.....	149

Caricatura 25. <i>Lo que el viento a Juárez, Kemchs, El Universal</i> , 23 de marzo de 2020.....	151
Caricatura 26. <i>Recaída, Chelo, El Universal</i> , 17 de mayo de 2020.....	152
Caricatura 27. <i>Los guías de la democracia, El Fisgón, La Jornada</i> , 25 de enero de 2019.....	154
Caricatura 28. <i>Sueño, Helguera, La Jornada</i> , 30 de marzo de 2019 .....	155
Caricatura 29. <i>Sin espíritu navideño, Rocha, La Jornada</i> , 20 de diciembre de 2018 .....	157
Caricatura 30. <i>Temporada de zopilotes, Obi, Reforma</i> , 11 de abril de 2020 .....	158
Caricatura 31. -, <i>Pacasso, Reforma</i> , 8 de enero de 2021 .....	159
Imagen 1. <i>El Jardín de las delicias</i> (detalle), Jheronimus Bosch (1500- 1505).....	26
Imagen 2. <i>El expolio</i> , Domenikus Theotokopoulos <i>El Greco</i> (1577- 1579) .....	27
Imagen 3. <i>The Son of a Migrant of Syria</i> , Banksy, 2015 .....	62
Imagen 4. <i>Círculo cromático</i> , Moses Harris, 1766.....	94
Imagen 5. -, Sthepen Silver, 2017 .....	99
Imagen 6. <i>¡Sonríe! Seguimos haciendo historia</i> , Twitter, 31 de enero de 2023 .....	139
Imagen 7. <i>Napoleón le sur le trône impérial</i> , Jean Auguste Dominique Ingres, 1806 .....	144
Imagen 8. <i>La Libeté guidant le peuple</i> , Eugène Delacroix, 1830 .....	155
Tabla 1. Sobre las razones y naturaleza del populismo, Flavia Freidenberg .....	129

## REFERENCIAS

### Bibliográficas

Acevedo, Esther (coord.), *A la luz de la caricatura. Diccionario gráfico México (1861-1903)*, México, Secretaría de Cultura- INAH, 2021.

Acevedo, Esther ; Sánchez González, Agustín; *Historia de la caricatura en México*, España, Editorial Milenio, 2011.

Agamben, Giorgio, *Desnudez*, Argentina, Editora AH, 2011.

Amador Bech, Julio, *El significado de la obra de arte. Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*, México, UNAM, 2017.

Amador Bech, Julio, *Ensayos sobre hermenéutica. Perspectivas para una teoría de la interpretación*, México, UNAM, 2020.

Antonino, José, *El dibujo de humor*, Barcelona, CEAC, 1970.

Arendt, Hannah, *¿Qué es la política?*, Barcelona, Paidós editorial, 2015.

Arnheim, Rudolph, *Arte y percepción visual*, Buenos Aires, Eudeba, 1977.

Aumont, Jacques, *La imagen*, Barcelona, Paidós, Comunicación, 1992.

Ayala Blanco, Fernando, *Reflexiones sobre hermenéutica, arte y poder*, México, UNAM, 2014.

Ayala Blanco, Fernando; Lince Campillo, Rosa, *Las imágenes como textos. Estudio político y sociocultural*, México, UNAM, 2019.

Baena Paz, Guillermina, *El discurso periodístico. Los géneros periodísticos hacia el siguiente milenio*, México, Editorial Trillas, 1999.

Barajas Durán, Rafael *El Fisgón, La historia de un país en caricatura. Caricatura mexicana de combate 1829-1872*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Arte e Imagen, 2000.

Belting, Hans, *Antropología de la imagen*, Argentina, Katz editores, 2007.

Berger, John, *Sobre el dibujo*, España, Editorial Gustavo Gili, 2011.

- Berger, John, *Modos de ver*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2005.
- Bergson, Henri, *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Buenos Aires, Ediciones Godot, 2011.
- Bobbio, Norberto; Pasquino, Gianfranco; y Matteucci, Nicola, *Diccionario de política*, México, Siglo XXI editores, 2015.
- Carretero, Reyna; León, Emma, *Indigencia trashumante. Despojo y búsqueda de sentido en un mundo sin lugar*, México, 2009.
- Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Labor, 1992.
- Da Vinci, Leonardo, *Tratado de la pintura*, Madrid, Aguilar, 1964.
- Del Río, Eduardo Rius, *El arte irrespetuoso. Historia incompleta de la caricatura política*, México, Grijalbo, 2000.
- Del Río, Eduardo Rius, *Un siglo de caricatura*, México, Grijalbo, 1984.
- Durand, Gilbert, *De la mitocrítica al mitoanálisis*, Barcelona, Anhropos/UAM, 1993.
- Eco, Humberto, *Historia de la fealdad*, Italia, Lumen, Italia, 2007.
- Enríquez Rodríguez, Laura Lizette, *Batallas, derrotas, victorias, crónicas y trazos de la conquista del derecho de acceso a la información en México: a dos décadas. Acceso a la información 2002 – 2022*, México, INFOCDMX- INAI, 2022.
- Escobar, Ticio, *Aura latente. Estética /Ética /Política /Técnica*, Buenos Aires, Ediciones Tinta Limón, 2021.
- Freidenberg, Flavia, *¿Qué es el populismo. Enfoques de estudio y una nueva propuesta de definición como un estilo de liderazgo?*, SelectedWorks, Instituto de Iberoamérica- Universidad de Salamanca.
- Foucault, Michael, *Microfísica del poder*, Argentina, Siglo XXI editores, 2019.
- Foucault, Michael, *Orden del discurso*, México, Editores Tusquets, 2016.
- Freud, Sigmund, *El chiste y su relación con el inconsciente*, España, Alianza Editorial, 2012.

- Gadamer, Hans- Georg, *Verdad y método*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 2007.
- Gantús, Fausta, *Caricatura y poder político: Crítica, censura y represión en la Ciudad en México, 1876-1888*, México, El Colegio de México-Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2009.
- Gantús, Fausta, *El miedo: la más políticas de las pasiones: Argentina y México, siglos XVIII-XX*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2023.
- García Gual, Carlos, *La mitología. Interpretaciones del pensamiento mítico*, Barcelona, Montesinos, 1989.
- Geertz, Clifford, *La interpretación de las culturas*, España, Editorial Gedisa, 2003.
- González Ochoa, César, *Imagen y sentido. Elementos para una semiótica de los mensajes visuales*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas- UNAM, 1986.
- Gonzalo, Abril, *Análisis crítico de textos visuales. Mirar lo que nos mira*, Madrid, Editorial Síntesis, 2007.
- Grose, Francis, *Principios de la caricatura. Seguidos de un ensayo sobre la pintura cómica*, España, Ediciones Katz, 2012.
- Grosz, George, *El rostro de la clase dominante*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1977.
- Abel Quezada, *Nosotros los hombres verdes. 111 cartones seleccionados y prologados por el autor*, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Kandinsky, Vasili, *Punto y línea sobre el plano Contribución al análisis de los elementos pictóricos*, Argentina, Paidós, 2003.
- Lomazzo, Gian Paolo, *Scritti sulle arti*, Italia, editorial Marchi & Bertolli, 1973.
- Matisse, Henri, *Reflexiones sobre el arte*, Buenos Aires, Emecé editores, 2000.
- Medina, Luis Ernesto, *Comunicación, humor e imagen*, México, Editorial Trillas, 1992.
- Mitchell, W.J. T., *¿Qué quieren realmente las imágenes?*, México, COCOM- ESAY, 2014.
- Ojeda Revah, Mario, *La Revolución Mexicana*, Madrid, Editorial Dastin, 2006.



Panofsky, Erwin, *El significado en las obras de artes visuales*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.

Paraíso, Isabel, “Teoría psicoanalítica de la caricatura”, *Monteagudo. Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura*, tercera época nº3, 1997.

Platón, *Diálogos. IV República*, Madrid, Gredos, 1988.

Platón, *Filebo, Teeto, Letyes, et.al*, en *Diálogos*, Madrid, Gredos, 2007.

Portillo Ruíz, Francisco Javier, *La caricatura periodística*, México, UNAM- FCPyS, 2002.

Reguillo, Rossana, *Necromáquina*, México, Ediciones, Ned 2021.

Said, Edward W., *Orientalismo*, España, Random House, 2008.

Salmorán, Guadalupe, *Populismo. Historia y geografía de un concepto*, México, Instituto de Investigaciones Jurídicas- UNAM.

Sánchez González, Agustín, *El 68 en monos: sumisión y rebelión*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes y literatura, 2005.

Silver, Sthepen, *The Silver Way: Techniques, Tips and Tutorials for Effective Character Design*, China, Designstudio Press, 2017.

Stewart, R. J., *Los mitos de la creación*, Londres, Edaf, Madrid, 1999.

Urbinati, Nadia , *Yo, el pueblo*, México, Grano de sal- Instituto Nacional Electoral, 2020.

Várnagy, Tomás, *Proletarios de todos los países... ¡Perdonadnos! O sobre el humor político clandestino en los regímenes de tipo soviético y el papel deslegitimador del chiste en la Europa central y oriental (1917- 1991)*, Argentina, Eudeba, 2016.

Vilches, Lorenzo, *La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión*, Barcelona, Paidós, 1997.

## **Electrónicas**

AFP, “Donald Trump, personaje de ensueño para los caricaturistas”, (en línea), La Jornada, 17 de diciembre de 2016, dirección URL:

<https://www.jornada.com.mx/2016/12/17/espectaculos/a05n1esp> , consultado el 23 de mayo de 2022.

Alcántara Estrella, Yiri Eduardo, “Interpretación de algunas formas del poder expresadas a través de la imagen digital: Elementos para la comprensión de la Realidad Virtual”, (en línea), México, UNAM, 2022, dirección URL: [https://tesiunam.dgb.unam.mx/F/BRDB8ALVBXJJHBL95UR63TQNQ8SV2LCT6JEGPAKR6441K2E2GR-18163?func=full-set-set&set\\_number=243155&set\\_entry=000001&format=999](https://tesiunam.dgb.unam.mx/F/BRDB8ALVBXJJHBL95UR63TQNQ8SV2LCT6JEGPAKR6441K2E2GR-18163?func=full-set-set&set_number=243155&set_entry=000001&format=999) , (consultado el 3 de marzo de 2023).

AFP, “Donald Trump, personaje de ensueño para los caricaturistas”, (en línea), La Jornada, 17 de diciembre de 2016, dirección URL: <https://www.jornada.com.mx/2016/12/17/espectaculos/a05n1esp> , consultado el 23 de mayo de 2022.

Ajenjo, Manuel, *El escudo protector de AMLO*, (en línea), México, *El Economista*, 19 de marzo de 2020, dirección URL: <https://www.eleconomista.com.mx/opinion/El-escudo-protector-de-AMLO-20200318-0170.html>, consultado el 5 de abril de 2023.

Amador Bech, Julio , *Las raíces mitológicas del imaginario político : elementos básicos para una hermenéutica del discurso político*, (en línea), México, UNAM, 1988, dirección URL: [https://tesiunam.dgb.unam.mx/F/3UCGKGEU1MFALE9L1TXPM3U4C6BX5J34SQU6F8BLV6NXLJA3DH-08263?func=full-set-set&set\\_number=709581&set\\_entry=000004&format=999](https://tesiunam.dgb.unam.mx/F/3UCGKGEU1MFALE9L1TXPM3U4C6BX5J34SQU6F8BLV6NXLJA3DH-08263?func=full-set-set&set_number=709581&set_entry=000004&format=999), (consultado el 01 de diciembre de 2022).

Ángeles Espinoza, Jorge, México, (en línea), México, UNAM, febrero de 2007, dirección URL: [http://oreon.dgbiblio.unam.mx/F/?func=service&doc\\_library=TES01&doc\\_number=000640212&line\\_number=0001&func\\_code=WEB-BRIEF&service\\_type=MEDIA](http://oreon.dgbiblio.unam.mx/F/?func=service&doc_library=TES01&doc_number=000640212&line_number=0001&func_code=WEB-BRIEF&service_type=MEDIA) , (consultado el 17 de julio de 2020).

Arias Maldonado, Manuel, “Las emociones del populismo”, (en línea), México, Revista de la Universidad de México, diciembre de 2022, dirección URL: <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/014f5ada-0d7b-4c54-9023-5d7efeb484f2/las-emociones-del-populismo> , (consultado el 25 de mayo de 2023).

Aurrecoechea, Juan Manuel, “García Cabral: el hombre de en medio”, (en línea), México, El Universal-Confabulario, México, 11 de agosto de 2018, dirección URL: <http://confabulario.eluniversal.com.mx/ernesto-garcia-cabral-3/> , (consultado el 1 de mayo de 2019).

Ayala Blanco, Fernando, “La cartografía política del Porfiriato”, (en línea), México, UNAM, 1992, dirección URL: [https://tesiunam.dgb.unam.mx/F/3UCGKGEU1MFALE9L1TXPM3U4C6BX5J34SQU6F8BLV6NXLJA3DH-25511?func=full-set-set&set\\_number=718868&set\\_entry=000009&format=999](https://tesiunam.dgb.unam.mx/F/3UCGKGEU1MFALE9L1TXPM3U4C6BX5J34SQU6F8BLV6NXLJA3DH-25511?func=full-set-set&set_number=718868&set_entry=000009&format=999) , (consultado el 26 de julio de 2022).

Barajas Durán, Rafael, “Caricatura política”, (en línea), Curso en línea La revolución mexicana en el arte- INEHRM, 2022, dirección URL: [https://www.youtube.com/watch?v=x4Ra8JmnhUc&ab\\_channel=CanalINEHRM](https://www.youtube.com/watch?v=x4Ra8JmnhUc&ab_channel=CanalINEHRM), (consultado el 23 de agosto de 2022).

*Bef*, (en línea), Tweet, Twitter, 8 de marzo de 2019, dirección URL: <https://twitter.com/monorama/status/1104112089432506375>, consultado el 17 de julio de 2020, (consultada el 26 de junio de 2022).

Blancas, Emma , “Cintia Bolio: 20 años criticando las desigualdades de género a través del cómic”, (en línea), *Mujeres Net*, octubre- noviembre 2016, dirección URL: <https://aristeguinoticias.com/0110/mexico/imagen-renuncia-a-excelsior-porque-manipularon-su-carton/?jwsourc=cl> , (consultado el 27 de febrero de 2023).

Bravo Aduna, Raúl, “Cómo retratar el amor y otras mentiras: Entrevista con Ángel Boligán”, (en línea), Sopitas, 20 de febrero de 2017, dirección URL: <https://www.sopitas.com/noticias/el-amor-y-otras-mentiras/>, (consultado el 2 de marzo de 2023).

Del Toro, C. “¿El NYT sentencia al cartón político?”, (en línea), El Economista, 14 de junio de 2009, dirección URL: <https://www.economista.com.mx/opinion/El-NYT-sentencia-al-carton-politico-20190614-0027.html>, (consultado el 26 de mayo de 2022).

Domingo Argüelles, Juan, “El humor en tiempos de ira”, (en línea), El Universal, 24 de octubre de 2020, dirección URL: <https://confabulario.eluniversal.com.mx/humor->

[gobiernos/?fbclid=IwAR2m3F0SJ2dFQI38O7Mwz4jHJ8tmxtkweam3Ry0QPRjPIL1S2DkIGfO23Tw](https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-52250630), (consultado el 02 de febrero de 2023).

González Díaz, Marcos, “México y la OPEP: por qué el gobierno de AMLO se convirtió en el gran obstáculo del plan de la OPEP para aumentar el precio del petróleo”, (en línea), BBC, 10 de abril de 2020, dirección URL: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-52250630>, (consultado el 24 de marzo de 2023).

HelioFlores, “El hombre negro”, (en línea), Kurimanzutto libros, 2023, dirección URL: <https://kmlibros.kurimanzutto.com/products/helio-flores-el-hombre-de-negro> , (consultado el 27 de marzo de 2023).

Hernández, Anabel , “AMLO y su “mafia en el poder””, (en línea), DeutschWelle, 23 de marzo de 2022, dirección URL: <https://www.dw.com/es/amlo-y-su-mafia-en-el-poder/a-61235328>, (consultado el 3 de febrero de 2023).

Hernández, José, “Habla Monero Hernández: Cómo nació el Amlito y qué le pasará con la censura del Tribunal”, (en línea), sin embargo Al Aire, 25 de enero de 2023, dirección URL: [https://www.youtube.com/watch?v=WGgYjJRGDgc&ab\\_channel=SinEmbargoAlAire](https://www.youtube.com/watch?v=WGgYjJRGDgc&ab_channel=SinEmbargoAlAire) , (consultado el 21 de mayo de 2023).

López Obrador, Andrés Manuel, “Discurso de Andrés Manuel López Obrador, presidente Constitucional de los Estados Unidos Mexicanos, en su primer año de gobierno 2018-2019”, (en línea), AMLO, 1 de diciembre de 2019, dirección URL: <https://lopezobrador.org.mx/2019/12/01/discurso-informe-primer-ano-de-gobierno/> , (consultado el 3 de febrero de 2023).

Magallanes, Alejandro, “No más sangre”, (en línea), blog personal, 4 de enero de 2011, dirección URL: <https://loquehacealejandromagallanes.blogspot.com/2011/01/no-mas-sangre.html>

Monsiváis Carrillo, Alejandro, “¿Es AMLO populista?”, (en línea), Observatorio de la Democracia, 14 de septiembre de 2020, dirección URL: <https://demoi.laoms.org/2020/09/14/amlo-populista/> , (consultado el 3 de febrero de 2023).

Oficina del Secretario de Prensa, “Discurso de toma de posesión del presidente Donald J. Trump”, Donald (en línea), Estados Unidos, U.S Embassy in El Salvador, 20 de enero de 2017, dirección URL: <https://sv.usembassy.gov/es/discurso-inaugural-de-presidente-donald-j-trump/> , (consultado el 20 de diciembre de 2022).

Porras Ferreyra, Jaime, “Un grupo canadiense prescinde de un viñetista tras una dura caricatura sobre Trump”, (en línea), El País, 1 de julio de 2019, dirección URL: [https://elpais.com/sociedad/2019/07/01/actualidad/1561979374\\_788349.html](https://elpais.com/sociedad/2019/07/01/actualidad/1561979374_788349.html), (consultado el 26 de mayo de 2022).

Presidencia de la República, (en línea), Conferencia de prensa del presidente Andrés Manuel López Obrador del 30 de junio de 2021, 30 de junio de 2021, dirección URL: <https://www.gob.mx/presidencia/es/articulos/version-estenografica-conferencia-de-prensa-del-presidente-andres-manuel-lopez-obrador-del-30-de-junio-de-2021> , (consultado el 1 de junio de 2023).

Redacción, “Cómo la pandemia dejó al Museo de la Caricatura con sólo tres trabajadores”, (en línea), México, Cultura, 8 de abril de 2021, dirección URL: <https://www.eluniversal.com.mx/cultura/como-la-pandemia-dejo-al-museo-de-la-caricatura-con-solo-tres-trabajadores>, (consultado el 1 de mayo de 2022).

Redacción, “Monero renuncia a 'Excelsior porque manipularon su cartón (en línea), México, Excelsior, octubre de 2013, dirección URL: <https://aristeguinoticias.com/0110/mexico/imagen-renuncia-a-excelsior-porque-manipularon-su-carton/?jwsourc=cl>, (consultado el 27 de febrero de 2023).

Redacción, “Un semanario satírico francés lanza un número especial en el que ridiculiza a los musulmanes”, (en línea), El País, consultado el 29 de noviembre de 2022, dirección URL: [https://elpais.com/internacional/2006/02/08/actualidad/1139353209\\_850215.html](https://elpais.com/internacional/2006/02/08/actualidad/1139353209_850215.html) , (consultado el 17 de julio de 2022).

S/Autor, “América- México”, (en línea), Reporteros sin Frontera, 2022, dirección URL: <https://rsf.org/es/pais/m%C3%A9xico#:~:text=A%C3%B1o%20tras%20a%C3%B1o%2C%20M%C3%A9xico%20se,de%20violencia%20contra%20la%20prensa> , (consultado el 2 de mayo de 2023).

S/ Autor, “Arturo *Kemchs* Dávila”, (en línea), Aprendiendo a envejecer, 9 de enero de 2022, dirección URL: <https://www.eleconomista.com.mx/opinion/El-escudo-protector-de-AMLO-20200318-0170.html>, (consultado el 3 de marzo de 2023).

S/Autor, “Chelo, monero y colaborador de *El Chamuco*”, (en línea), TeleUV, 15 de agosto de 2018, dirección URL:

[https://www.youtube.com/watch?v=rsO4cs6kvgU&ab\\_channel=TeleUV](https://www.youtube.com/watch?v=rsO4cs6kvgU&ab_channel=TeleUV), (consultado el 23 de mayo de 2023).

S/Autor, “Confirma la Sala Superior del Tribunal Electoral que el uso de la imagen caricaturizada del presidente de la República en la propaganda de Morena es una violación electoral”, (en línea), Tribunal Electoral del Poder Judicial de la Federación, 11 de enero de 2023, dirección URL: <https://www.te.gob.mx/front3/bulletins/detail/4881/0> , (consultado el 21 de mayo de 2023).

S/Autor, “Definición serio”, (en línea), Diccionario del Español de México, dirección URL: <https://dem.colmex.mx/Ver/serio> , (consultado el 1 de abril de 2023).

S/Autor, “El Fisgón narra como conoció a AMLO”, (en línea), Radio Fórmula, 15 de abril de 2023, dirección URL: <https://www.facebook.com/watch/?v=900083067769826> , consultado el 1 de mayo de 2023.

S/Autor, “Entrevista a Eduardo del Río”, (en línea), México, W Radio, dirección URL: [https://wradio.com.mx/programa/2011/01/10/el\\_weso/1294705740\\_408998.html](https://wradio.com.mx/programa/2011/01/10/el_weso/1294705740_408998.html), (consultada el 24 de marzo de 2022).

S/Autor, “Informe Latinobarómetro 2021”, (en línea), Corporación Latinobarómetro, dirección URL: <https://www.latinobarometro.org/latContents.jsp> , (consultado el 15 de mayo de 2023).

Salazar, Diego, “¿Qué significa el éxito de la estrategia de López Obrador contra la prensa?”, (en línea), *The Washington Post*, 5 de mayo de 2022, dirección URL: <https://www.washingtonpost.com/es/post-opinion/2022/05/05/amlo-prensa-periodistas-asesinados-mexico-ataques-medios/> , (consultado el 24 de noviembre de 2022).

S/Autor, “Monero Rapé entrevista al cineasta y monero Acelo Ruiz”, (en línea), *El Chamuco*, 18 de abril de 2023, dirección URL: [https://www.youtube.com/watch?v=OdmED3gS38Q&ab\\_channel=ElChamuco](https://www.youtube.com/watch?v=OdmED3gS38Q&ab_channel=ElChamuco), consultado el 20 de mayo de 2023.

S/Autor, “¡Sonríe! Seguimos haciendo historia con Ya Sabes Quién”, (en línea), *Twitter*, 31 de enero, dirección URL: [https://twitter.com/PartidoMorenaMx/status/1620410480576847874?ref\\_src=twsrc%5Etfw%7Ctwcamp%5Etweetembed%7Ctwterm%5E1620410480576847874%7Ctwgr%5E34549](https://twitter.com/PartidoMorenaMx/status/1620410480576847874?ref_src=twsrc%5Etfw%7Ctwcamp%5Etweetembed%7Ctwterm%5E1620410480576847874%7Ctwgr%5E34549)

[cc4b920a49c796a3c40597da740fcfe2d27%7Ctwcon%5Es1\\_ &ref\\_url=https%3A%2F%2Fdiariosinsecretos.com%2Fmorena-reta-al-ine-y-sientan-amlito-en-silla-presidencial%2F](https://cc4b920a49c796a3c40597da740fcfe2d27%7Ctwcon%5Es1_%2F%2Fdiariosinsecretos.com%2Fmorena-reta-al-ine-y-sientan-amlito-en-silla-presidencial%2F), (consultado el 21 de mayo de 2023).

Sheets, Ruby , “Leyendo monitos: un estudio de recepción de la caricatura política en México”, (en línea), México, ITESO, mayo de 2006, dirección URL: [https://rei.iteso.mx/bitstream/handle/11117/2431/ruby\\_sheets.pdf?sequence=2.p.%2063](https://rei.iteso.mx/bitstream/handle/11117/2431/ruby_sheets.pdf?sequence=2.p.%2063) , (consultada el 26 de junio de 2022).

Torres González, Ana Laura,” La caricatura política y el contexto socio político regiomontano de los años 2006-2010”, *México*, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2013, dirección URL: <http://eprints.uanl.mx/3727/1/1080256751.pdf>, (consultado el 24 de marzo de 2023).

Trump, Donald. J, Tweet, (en línea), Twitter, 29 de octubre de 2018, dirección URL: [https://twitter.com/realDonaldTrump/status/1056879122348195841?ref\\_src=twsrc%5Etfw%7Ctwcamp%5Etweetembed%7Ctwterm%5E1056879122348195841%7Ctwgr%5Ee5edb%5Ec16fb0df67be4bf9d4fe5e0c6ca0245cf%7Ctwcon%5Es1\\_ &ref\\_url=https%3A%2F%2Fwww.washingtonpost.com%2Fpolitics%2Ftrump-renews-attacks-on-media-as-the-true-enemy-of-the-people%2F2018%2F10%2F29%2F9ebc62ee-db60-11e8-85df-7a6b4d25cfbb\\_story.html](https://twitter.com/realDonaldTrump/status/1056879122348195841?ref_src=twsrc%5Etfw%7Ctwcamp%5Etweetembed%7Ctwterm%5E1056879122348195841%7Ctwgr%5Ee5edb%5Ec16fb0df67be4bf9d4fe5e0c6ca0245cf%7Ctwcon%5Es1_%2F%2Fwww.washingtonpost.com%2Fpolitics%2Ftrump-renews-attacks-on-media-as-the-true-enemy-of-the-people%2F2018%2F10%2F29%2F9ebc62ee-db60-11e8-85df-7a6b4d25cfbb_story.html) , (consultado el 19 de febrero de 2023).

Valentín Sosa, Ameyalli M., “La caricatura política y el movimiento popular en Oaxaca de 2006: imagen, discurso político e imaginarios colectivos”, (en línea), México, UNAM, 2021, dirección URL: [https://tesiunam.dgb.unam.mx/F/3UCGKGEU1MFALE9L1TXPM3U4C6BX5J34SQU6F8BLV6NXLJA3DH-19460?func=full-set-set&set\\_number=718535&set\\_entry=000004&format=999](https://tesiunam.dgb.unam.mx/F/3UCGKGEU1MFALE9L1TXPM3U4C6BX5J34SQU6F8BLV6NXLJA3DH-19460?func=full-set-set&set_number=718535&set_entry=000004&format=999), (consultada el 26 de julio de 2022).

Villarreal Morales, Carlos Enrique , “Estrategias y tácticas en el género discursivo de la caricatura política contemporánea: La primera época de La garrapata”, (en línea), México, Universidad Veracruzana, marzo de 2013, dirección URL: [https://www.uv.mx/dher/files/2013/04/Tesis\\_Villarreal\\_Morales.pdf](https://www.uv.mx/dher/files/2013/04/Tesis_Villarreal_Morales.pdf) , (consultado el 15 de julio de 2020).

## Hemerográficas

Álvarez Junco, Manuel, “La caricatura antes de la caricatura. Una arqueología del humor gráfico desde la Prehistoria”, *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, n° 35, 2015, pp. 100- 113.

Ayala Blanco, Fernando, “La caricatura política en el Porfiriato”, *Estudios Políticos*, n° 21, novena época, septiembre- diciembre 2010, pp. 63- 82.

Claps Arenas, María Eugenia, “El Iris: Periódico crítico y literario”, *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, vol. 21, 2001.

Diamond, Matthew, “No Laughing Matter: Post September 11 Political Cartoons in Arab/Muslim Newspapers”, *Political Communication*, vol. 19 n°2, 2002.

*El Universal*, diciembre 2018- enero 2021.

Enrique Suárez- Iñiguez, “Sobre el cambio en la relación libertades-seguridad. Un ensayo”, *Estudios Políticos*, 45, 2018, p.20.

Gantús, Fausta, “Porfirio Díaz y los símbolos del poder. La caricatura política en la construcción de imaginarios”, *Cuicuilco*, vol. 14 n° 40, 2007.

Gombrich, E.H., Kris, Ernst, “The Principles of Caricature”, *British Journal of Medical Psychology*, vol. 17, 1938, pp. 319- 342.

*La Jornada*, diciembre 2018- enero 2021.

Paraíso, Isabel, “Teoría psicoanalítica de la caricatura”, *Monteagudo. Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura*, tercera época n°3, 1997, pp. 95- 104.

Pinar-Sanz, Mario Jesús, “Humor and intertextuality in Steve Bell’s political cartoons”, *The European Journal of Humour Research*, vol. 8 n°3, octubre de 2020.

Pipes, Richard, “Narodnichestvo: A Semantic Inquiry”, *Slavic Review*, vol. 23, n° 3, 1964.

*Reforma*, diciembre 2018- enero 2021.

Ridanpää, Juha, “Geopolitics of Humour: The Muhammed Cartoon Crisis and the Kaltio Comic Strip Episode in Finland”, *Geopolitics*, 14, noviembre 2009, pp. 729- 749.



Rodríguez Migueles, Jesús, “La filosofía extraviada. El lugar de la risa en la cultura”, *Estudios Políticos*, n° 34, enero- abril 2015, pp. 37- 63.

Rodríguez, Esteban, Jesús, “La filosofía extraviada. El lugar de la risa en la cultura”, *Estudios Políticos*, segunda época, n° 34, enero-abril, 2015

Sánchez Parra, Sergio Arturo, “El día de la libertad de prensa en México como medio de control del Gobierno sobre la prensa, 1951-1969”, *Reflexión Política*, vol. 20 n° 4, julio-diciembre, 2018, pp. 181- 194.

### **Otras**

Alarcón, Juan, *Taller de caricatura e historieta. Un trazo por Ahumada. Dibujar para recordar*, Ciudad de México, 31 de marzo de 2022.

*Aniversario 16 de la revista El Chamuco y los hijos del averno*, Museo de las Culturas Populares, Ciudad de México 29 de abril de 2023.

García Hernández, José, *Visita guiada de José “Monero” Hernández a la exposición Travesuras de Helguera. Un crítico de Los Pinos en Los Pinos*, ciudad de México, 31 de agosto de 2022.