



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Artes y Diseño

Humorismo gráfico: la caricatura en México
y su relación en la estampa.

Tesina

Que para obtener el título de:
Licenciado en Artes Visuales

Presenta: Alonso López Toledo

Director de tesina: Maestro Constantino Cabello Iturbe

México, D.F., 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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



JURADO PARA EXAMEN DE GRADO

Presidente: Fernando Ramírez Espinosa

Vocal: María del Carmen Gallegos Vargas

Secretario: José Antonio Yarza Piña

Suplente (1): Francisco Alarcón González

Suplente (2): Constantino Cabello Iturbe

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO 1. EL HUMOR Y EL HUMOR GRÁFICO

EL HUMOR

- Definición del concepto
- Formas humorísticas y clasificación de lo cómico
- Historia y actualidad del humorismo

EL HUMOR GRÁFICO

- Tipos de humor gráfico y la caricatura
- La caricatura y su presencia en la sociedad
- Comunicación masiva

CAPÍTULO 2. LA CARICATURA Y SU IMPORTANCIA

LA CARICATURA

- Antecedentes
- La aparición del concepto
- Caricatura en Europa

LA CARICATURA EN MÉXICO

- Llegada y desarrollo de la caricatura
- Influencias políticas y sociales
- Un caricaturista sobresaliente: Constantino Escalante

LA ESTAMPA Y LA CARICATURA

LA CARICATURA COMO ARTE

CAPÍTULO 3. LITOGRAFÍAS HUMORÍSTICAS

PROCESO CREATIVO DE LA OBRA GRÁFICA PRODUCIDA

- La litografía como medio
- El humorismo como tema

CARPETA: "SERIEDAD, POR FAVOR"

- Análisis individual de las litografías

CONCLUSIONES

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

INTRODUCCIÓN

En cuanto al humorismo, básicamente se disfruta riendo, pero el chiste cambia cuando se da un paso más allá de ese límite, y se obtiene un mensaje proporcionado en el trasfondo de lo cómico. Una imagen humorística llama fácilmente la atención, y para que el espectador pueda reírse, o tan sólo entender el chiste en ella, se necesita de razón: razonar la idea que se muestra ante él, en ese mundo impropio, perteneciente a la dimensión de las imágenes.

Un ejemplo de humor gráfico es la caricatura, donde se tiene como principal objetivo el de satirizar o criticar lo representado. Por esta razón, ha sido –y es– usada mayormente con fines socio-políticos. Al ser capaz de contener un mensaje concreto y atractivo, se convierte en un medio de comunicación de gran importancia para la sociedad. El humorismo forma parte de la vida diaria, y a formado parte de ella desde que se tiene memoria, por ser una cualidad innata en el ser humano. Como describe Henri Bergson en su estudio sobre la risa:

Fuera de lo que es propiamente humano, no hay nada cómico. Un paisaje podrá ser bello, sublime, insignificante o feo, pero nunca ridículo. Si reímos a la vista de un animal, será por haber sorprendido en él una actitud o una expresión humana. Nos reímos de un sombrero, no porque el fieltro o la paja de que se compone motiven por sí mismos nuestra risa, sino por la forma que los hombres le dieron, por el capricho humano en que se moldeó.¹

Así, Bergson relega lo cómico a una dimensión puramente humana, y el humor que se encuentra dentro de esta dimensión es el que este trabajo de investigación tiene por objeto. Al tratarse de una investigación artística, nos acercamos a esta dimensión en el plano estético, pues de acuerdo a Juan Acha, lo cómico es una de las principales categorías estéticas, pues surge y se refiere a instintos y sentimientos tan humanos como la belleza².

Nuestro tema de estudio será el humorismo gráfico, del cual intentaremos conocer su utilidad comunicativa. Para este propósito nos servirá usar a la caricatura como ejemplo, pero será también este género del dibujo en donde encontremos una relación entre

¹ Bergson, H. (1985) *La risa*. España: Sarpe. p. 12

² Acha, J. (2006) *Los conceptos esenciales de las artes plásticas*. México: Ediciones Coyoacán. pp. 106-107

nuestro tema y el arte. A través de su historia nos daremos cuenta de su evolución y de los valores artísticos que fue obteniendo con ella, por ejemplo la relación que tiene con los diferentes tipos de grabado. Así encontraremos en los antecedentes de la caricatura en México una de las razones de porqué el medio usado fue el grabado litográfico, es decir, para aprovechar su valor histórico y cultural.

La historia del humor y la definición del concepto se tratarán en la primera mitad del capítulo 1. En la segunda mitad se abordará la categoría de humor deseada, que es el humor gráfico. Pero dentro de éste será abordada sólo la caricatura, pues es la manera en que relacionamos nuestro tema con el arte. Asimismo, estudiaremos en dónde se ha encontrado la caricatura en la sociedad, resaltando cómo le ha afectado la evolución tecnológica de los medios de reproducción, tanto para bien como para mal.

En el capítulo 2 se contará, a grandes rasgos, la historia de la caricatura, empezando desde los primeros indicios de comicidad en los vestigios gráficos de la humanidad, hasta la consolidación de la caricatura como género. Dentro de esta historia, nos trasladaremos – junto a la caricatura– de Europa a América, más específicamente a la Nueva España, para estudiar los inicios de la caricatura en México, y cómo ésta afectó a nuestro país. Usaremos a uno de los principales caricaturistas locales, que sólo usaba la técnica litográfica para su producción de obra, para ejemplificar la importancia y las capacidades de la caricatura y dicho medio combinados. Nos detendremos en este punto de nuestra travesía histórica, ya que aunque la producción de caricatura siguió adelante, nuestro interés radica en la parte en que la litografía tenía el papel principal. Este capítulo terminará con dos pequeños apéndices, en el primero tomaremos como ejemplo a tres grandes artistas europeos del siglo XIX que hicieron uso del grabado para la producción de caricaturas, para remarcar la importancia que este medio tenía dentro del género, y mostraremos algunas obras litográficas de los inicios de la caricatura mexicana; el segundo tocará el tema de la caricatura considerada un arte.

El último capítulo presentará la carpeta de litografías titulada “Seriedad, por favor”. En él se describirá la intención general de las obras y los motivos de haber usado la técnica litográfica, explicando también que no se trató de litografía tradicional, sino de la modalidad en seco. Por último se hará un análisis formal e individual de cada obra.

CAPÍTULO 1. EL HUMOR Y EL HUMOR GRÁFICO

EL HUMOR

Henri Bergson asegura en su estudio titulado *La risa* que “muchos han definido al hombre como ‘un animal que ríe’ ”¹. Y aunque no especifica quiénes, no dudamos en fiarnos de su palabra. Todos hemos experimentado alguna vez la risa, nadie nos enseñó a reír, y se sabe que en todas las culturas de todos los tiempos se tenía gusto por esta actividad. Sabemos, por lo tanto, que el humor forma parte de la naturaleza humana.



Definición del concepto

(Hipócrates), médico de la Grecia antigua, propuso la teoría del *humoralismo*, que hacía responsables a los fluidos –o humores– del cuerpo, de su estado anímico.

Estos fluidos eran la bilis, la sangre y la linfa. La bilis fue dividida en amarilla y negra, y ésta última era considerada la causante de la melancolía, que fue relacionada –entre otras cosas– con la risa². De ahí el término ‘humor’ fue tomado como base para el surgimiento de la palabra ‘humorismo’. Éste aparece en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (22ª edición, 2001) como sinónimo de la palabra ‘humor’, y es definido en su primera acepción como el “modo de presentar, enjuiciar o comentar la realidad, resaltando el lado cómico, risueño o ridículo de las cosas”.

En esta definición encontramos lo que buscamos de forma muy generalizada, por lo que supone un mayor trabajo conceptual de nuestra parte: el humor es una forma de decir o entender las cosas cómicamente. Ya sea en el ámbito artístico, político, cotidiano, científico, económico, o cualquier otro, existe el modo de ser humorístico. Dicho modo

¹ *Ibíd.*

² Pollock, J. (2003) *¿Qué es el humor?* México: Paidós. pp. 15-.

es comúnmente usado con el fin de llamar la atención y/o entretener, y cuando cumple este objetivo, la reacción del receptor casi siempre resulta ser la risa.

El reír es también una cualidad innata y universal de los seres humanos, que, según Henri Bergson, es la corrección inmediata a la imperfección individual o colectiva que expresa lo cómico. Y continúa: “la risa es, pues, cierto gesto social que subraya y reprime una distracción especial de los hombres y de los hechos”³. De acuerdo a esto, lo expresado por lo cómico es algo que debe ser corregido. En cierta forma tiene razón, ya que muchas veces el gatillo activador de lo cómico es el absurdo o la ironía, los cuales tratan de cosas “incorrectas”. No obstante, por ejemplo, en el caso del uso de la aliteración en un poema, el autor puede llegar a ser gracioso por su ingenio, sin dejar de usar en el poema leyes gramaticales, lógica, sentido coherente, u otras cosas que lo mantienen como “correcto”. El ser ingenioso es muy efectivo e importante cuando de humorismo se trata, porque otorga mayor fuerza y atractivo.

El autor Leonid Karashev dice que existen dos tipos de humorismo, y para denominarlos utiliza a la risa como sujeto de referencia. El primero es “la risa del cuerpo”, y tiene que ver con situaciones en las que una persona (o animal) expresa felicidad, alegría, entusiasmo físico o vital. El segundo tipo es llamado “la risa de la mente”, que se dedica a la evaluación de la comicidad de una situación. Incluye elementos de la anterior, pero su esencia radica en una unión de emoción y reflexión⁴. Algo que tienen en común es que cuando cualquiera de las dos “risas” es conseguida, se produce una sensación de bienestar en el riendo.

María Moliner, en su Diccionario de Uso del Español, define al humor [en su acepción número 4] de la siguiente manera: “(con referencia a las personas y a lo que dicen, escriben, dibujan, etc.): Cualidad consistente en descubrir o mostrar lo que hay de cómico o ridículo en las cosas o en las personas, con o sin malevolencia”⁵.

³ Bergson, H. op. cit. p. 36.

⁴ Citado por Krichtafovitch, I. (2006) Humor theory: Formula of laughter. EEUU: Outskirt press. p. 12.

⁵ Citado por Monje Margelí, P. (2005) El humor en la poesía de Gloria Fuertes. Tesis de Doctorado. p. 114.

Esta última definición es muy similar a la del *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, pero en ella existe una diferencia notable, que es la inclusión de una posible malevolencia en el humor. Este valor agregado es importante ya que añade al humor la capacidad de afectar a terceros, capacidad que ha sido usada de diferentes maneras y que será de vital importancia en este estudio.

Entonces, el “buen humor” (“la risa del cuerpo” de Karashev) lo experimentan también los animales, pero se trata de alegría sin más. Lo que buscamos es “la risa de la mente”, ese humorismo que necesita de raciocinio para comprenderse y disfrutarse, y que por lo tanto, puede tener como fin objetivos más ostentosos que el simple hecho de hacer reír o dar “buen humor” a un individuo.

Formas humorísticas y clasificación de lo cómico

En su libro *La teoría del humor*, Igor Krichtafovitch menciona las listas de las formas humorísticas que hicieron algunos hombres que teorizaron seriamente sobre el humor y el ingenio humorístico (Cicerón, Quintiliano, Alexander Luk, Víctor Raskin, Thomas C. Veatch, y Miroslav Voinarovsky). En estas listas algunos elementos se repiten o tienen sus equivalentes, así pues al compilarlas nos quedamos con el absurdo, el doble sentido, la ironía, la contradicción, la burla, la exageración, la repetición, la paradoja, los acertijos, lo grotesco, lo ambiguo, la alegoría, la comparación, la metáfora, la omisión y lo inesperado⁶. Esto se traduce como las razones que vuelven humorística una situación, pudiendo tratarse de una sola, o varias a la vez.

Las formas humorísticas se encargan de desatar lo cómico, son el gatillo activador. Pero para que este desenlace sea conseguido, es necesario el reconocimiento de ellas, pues lógicamente, si uno no entiende o no alcanza a vislumbrar qué vuelve chistoso algo, no lo encontrará chistoso de alguna manera (a menos –claro– que lo que resulte chistoso sea la ausencia de chiste, pero para que esto sea considerado válido, se tendría que tratar

⁶ Krichtafovitch, I. op. Cit. pp. 76-82.

de una paradoja intencional, que por lo tanto también cae dentro de lo que el receptor podría apreciar).

Sigmund Freud culpa a ese “reconocimiento” de volver placentera una experiencia humorística, pues nos alegramos de encontrarnos con algo ya sabido, y en primera instancia no se nos pide más que el disfrute de ese hecho. Freud pone como ejemplo el caso de la repetición de sonidos en la poesía (como la aliteración y la rima), en donde gracias a la resonancia dejada por las palabras pasadas, se puede reconocer el rítmico parecido con otras subsecuentes⁷. Pero dichas formas se pueden llevar a cabo en diferentes tipos de humor, los cuales englobamos en dos clasificaciones: el *humor superficial*, y el *humor intelectual*. Estos rubros son equivalentes con los dos tipos de risa que menciona Krichtafovitch, mencionados anteriormente: la risa del cuerpo y la risa de la mente, respectivamente.

En la primera opción encontramos un humor que sólo busca el placer y la diversión, la *felicidad sin más*. En la segunda existe un pensamiento crítico y de profundidad. Para ejemplificar esto nos inclinamos hacia los géneros del cómic, enlistados por Miguel Ángel Gallo en su libro *Los cómics: un enfoque sociológico*⁸. El cómic infantil, los familiares, los de animales humanizados, de superhéroes, de aventuras, westerns, policiacos, de terror, los *girl strips*, y los festivos, entran (en su mayoría) en la categoría de humor superficial, pues el objetivo primordial de cada uno es lo que puede ser encontrado en la superficie, que es el entretenimiento vano (no con esto eliminamos el hecho de que sí se comparte una ideología a través de ellos). El humor intelectual puede existir en la forma de los géneros anteriores, pero su intención final no es la comedia misma, sino llevar a algo más, pudiendo tratarse de una crítica, una reflexión, una parodia, entre otras cosas. Comúnmente en este tipo de cómics se tocan temas políticos, sociales y filosóficos. Y es donde queremos colocar las obras producidas, presentadas en el capítulo final de este trabajo.

⁷ Freud, S. (1991) *Obras completas. Volumen 8: EL chiste y su relación con lo inconsciente*. Argentina: Amorrortu Editores. pp. 116-117

⁸ Gallo, M. A. (198?) *Los cómics: un enfoque sociológico*. México: Ediciones Quinto Sol. p. 94-102.

Historia y actualidad del humorismo

Como ya dijimos, el humorismo ha estado siempre presente en la historia de la humanidad, pero no siempre se trató de la misma manera. En su libro *La era del vacío*, Gilles Lipovetsky propone “tres grandes fases históricas de lo cómico”.



La primera es la Edad Media, donde se usa la comedia en las fiestas y los carnavales, y ahí lo cómico estaba unido a lo grotesco. El medio usado era el rebajamiento de lo sagrado a un plano “corporal e inferior (comer, beber, digestión, vida sexual)”. Revertían y parodiaban ritos religiosos, hacían rey al bufón y celebraban la misa en honor a un asno. Hasta el Renacimiento, esta forma de lo cómico permanece vigente. Lipovetsky escribe: “la risa está siempre unida a la profanación de los elementos sagrados, a la violación de las reglas oficiales”. La intención de ese rebajamiento es conseguir una renovación de lo injuriado⁹.



La segunda etapa es la edad clásica. En ella lo cómico pierde su relación estrecha con lo grotesco, e incursiona más ampliamente en la literatura con la comedia y la sátira. Lo cómico deja de ser simbólico y se vuelve crítico. Lipovetsky dice que lo cómico se “privatiza”, o bien, “pierde su carácter público y colectivo, se metamorfosea en placer subjetivo ante tal o cual hecho aislado, y el individuo permanece fuera del objeto del sarcasmo”. Se crea una distinción entre actores y espectadores de lo cómico. Junto a esto, la risa también cambia, “se disciplina”: las formas humorísticas se vuelven estándares para mantener a los individuos como “cuerpos dóciles medidos y previsibles en sus reacciones”¹⁰.

⁹ Lipovetsky, G. (1986) *La era del vacío*. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo. España: Anagrama. pp. 137-139.

¹⁰ *Ibidem*. pp. 139-140.

La última etapa es el humor actual, dentro del que –según Lipovetsky– se ha perdido la intención original de lo cómico. Ya no hay burla ni crítica, se ha vaciado para llenarse de una vitalidad juvenil de “felicidad sin más”. Se adquiere un miedo a expresar algo profundo con lo cómico, y se alzan los límites de las ofensas, siendo mal visto el abuso, las blasfemias o las farsas, una vez pasados estos límites “resulta una violación, privada de dimensión cómica”. Dentro de esta etapa Lipovetsky resalta el hecho de que se está perdiendo la risa: esta forma de expresión está siendo ahogada por la “polución sonora”, provocando con ello la pérdida de la emoción¹¹.

Tal vez Lipovetsky tenga razón, y aún más razón, siendo que ahora los medios y los modos de comunicación han evolucionado en gran medida desde 1983, año de la publicación del texto. Los *mass media* son mucho más poderosos de lo que lo eran en aquel entonces, y si en ese año afirmó él que la civilización estaba “sobresaturada de signos humorísticos”, hoy podemos asegurar que se ha sobresaturado la sobresaturación.

Aunque lo anterior nos sirve como un marco general sobre la historia del humorismo, tenemos que hacer una observación con respecto al humor contemporáneo explicado, para poder conseguir el objetivo del presente trabajo: sin importar cuán generalizado se ha vuelto el humor lúdico en la sociedad, podemos seguir teniendo como bases humorísticas algunas de las formas usadas con anterioridad (más que nada en la primera etapa comentada), y saber usarlas con la mayor discreción posible dentro del tiempo actual, sin que por ello se pierda la intención y profundidad que debe tener el humorismo legítimo, o sea que sobrepasa aquél de *felicidad sin más*.

Hay que hacer hincapié en la discreción que se debe usar, pues al hacer uso del humor es inevitable encontrarse con el obstáculo que representan las diferencias regionales y culturales. Por ejemplo, algo que puede resultar hilarante en una zona,

Nota del autor: Letras capitales extraídas del libro de Steven Heller que aparece en la bibliografía.

¹¹ *Ibíd.* Pp. 140-146.

puede herir sensibilidades en otra, y así eliminar por completo el efecto de atracción y agrado buscado; de la misma manera, si un ejemplo de humor tiene que ver directamente con un idioma específico (principalmente en literatura: juegos de palabras, aliteración,...), será difícil que pueda ser apreciado por un receptor que no esté familiarizado con él. Habrá ocasiones en que no sea posible librar este factor, pero se debe tener en cuenta para una aplicación más provechosa del humorismo.

EL HUMOR GRÁFICO

El humor puede presentarse de muchas maneras, como chistes anecdóticos, acciones ridículas, o en la desgracia ajena. Pero es el humor gráfico el que nos interesa en este estudio, por la gran capacidad de comunicación que tiene.

$$\begin{array}{l} \text{Humor} \\ \text{(atrae, agrada)} \end{array} + \begin{array}{l} \text{Imagen} \\ \text{(mucha información)} \end{array} = \begin{array}{l} \text{Buen medio de} \\ \text{comunicación} \end{array}$$

El ser humano es un ser primordialmente visual. Así lo dice John Berger, para introducirnos a su libro *Modos de ver*: “la vista llega antes que las palabras”¹². Y las imágenes no sólo llegan antes, sino que también pueden contener más información. El dicho popular reza: “una imagen vale más que mil palabras”. Estas dos frases nos son suficientes para denotar el valor comunicativo que hay en las imágenes, cualquiera que sea su naturaleza.

Ahora bien, ¿en qué afecta a la capacidad comunicativa de un mensaje visual agregarle el factor humorístico? Agregando el humor, el mensaje adquiere poder, ya que lo cómico causa placer, y esto hace que sea más apreciado por el receptor. El humor hace que la imagen llame más la atención, invita a ser leída y exige el uso de razón para ser

¹² Berger, J. (2000) *Modos de ver*. España: Gustavo Gili. p. 13.

entendido, pues “no existe humor que no exija una parte de actividad psíquica del receptor”¹³. Este razonamiento así usado hace que la permanencia del mensaje en la memoria del receptor sea más duradera. Esta importancia es resaltada por Steven Heller en su libro sobre diseño humorístico: “El ingenio y el humor [...] son los ingredientes más importantes en cualquier estofado creativo, particularmente por la creatividad que se esfuerza por ser memorable, como el diseño gráfico o el diseño de publicidad”¹⁴.

Tipos de humor gráfico y la caricatura

En todos los medios gráficos puede haber humorismo, ya sean imágenes estáticas o en movimiento. Con imágenes en movimiento nos referimos a todo tipo de animación, las cuales pueden conseguir mayor fuerza por el mismo movimiento, y porque pueden ir acompañadas de sonido. En cuanto a imágenes estáticas, el humor gráfico se presenta en el diseño gráfico (publicidad, ilustración, etc.), los cómics, la caricatura, la tira cómica, y casi todo tipo de imágenes. Pero de éstas, sólo la caricatura y la tira cómica son, por definición, humorísticas. Y aunque en la tira cómica –también llamada viñeta– podemos encontrar un lenguaje visual muy rico e importante, pues igualmente es capaz de influenciar social y culturalmente, son sus recursos –propios del género, como los globos de diálogo y las onomatopeyas– los que la ubican más delante de la caricatura. Con cada una se consigue un tipo diferente de narrativa, y es la caricatura la que nos resulta más adecuada para aplicarse al medio de producción de este estudio, que es el grabado artístico. Entonces la tendremos como ejemplo predilecto.

La caricatura es una forma de representar la realidad, pero tergiversada. Comenzó siendo una forma de representar personas pero exagerando sus facciones, sus gestos o su anatomía, de modo que surgiera una imagen chusca, a veces hasta obscena o grotesca, cualidades antagónicas a las reglas del llamado “dibujo académico”. Tiempo

¹³ Lipovetsky, G. op. cit. p. 150.

¹⁴ Heller, S. (2002) Design humor: the art of graphic wit. EEUU: Allworth Press. p. XXIV.

después evolucionó para, además, transmitir un mensaje, que es comúnmente de crítica social o política, y aún más adelante le fue concedida apreciación artística.

El hecho de que a través de un medio gráfico-humorístico se critique a la sociedad y la política, es, como ya mencionamos antes, por el poder que puede llegar a tener este medio. Por ejemplo, Roland Barthes menciona en un texto titulado *El pobre y el proletario* a Charles Chaplin, uno de los más reconocidos actores de comedia del cine mudo, para resaltar la fuerza que tiene el mensaje de sus películas. Cuando éste se burla de sí mismo, y pasa desapercibidas cosas obvias o importantísimas, Barthes concluye que “ver que alguien no ve, es la mejor manera de ver intensamente lo que él no ve”. Así en la caricatura se acentúan los problemas que critica.



Otra razón por la que el medio gráfico se usa como el transporte de un mensaje es su capacidad de contenido. Como lo dice el dicho popular, que anteriormente mencionamos, una imagen puede comunicar mucha información. Por esto no extraña que los periódicos sean el medio predilecto en el que se utiliza. La caricatura puede estar publicada sola o acompañada de un artículo, pero lo cierto es que ésta será la que llame la atención del lector, y le comparta de manera diferente lo que se encuentra en el texto, ya sea para ayudar a su comprensión, para reforzar su información, o para resaltar la importancia del tema tratado. El autor Bam-Bhú nos da lo que podríamos llamar la definición de *una muy buena caricatura política*: “[es aquella que] dice más por su expresión, intención y un breve texto que el más largo artículo”¹⁵.

¹⁵ Bam-Bhú (1987) *El dibujo humorístico*. España: Las Ediciones De Arte. p. 8.

La caricatura y su presencia en la sociedad

Como acabamos de decir, en la actualidad el lugar más común donde podemos encontrar a la caricatura –social o política– es entre las páginas de un periódico; aunque en tiempos anteriores también se podía encontrar en formato de volantes o carteles pegados en lugares públicos. Lo que tienen en común estas presentaciones es que su principal objetivo es llegar a una gran cantidad de receptores, para comunicar un mensaje. La efectividad de este medio de comunicación se puede ilustrar en palabras de Igor Krichtafovitch, que escribe que: “ciertamente, la risa, panfletos, caricaturas, trabajos literarios completos fueron usados en batallas políticas, y a veces con poder aplastante”¹⁶. Es decir: la caricatura, como otros recursos, se ha usado en varias guerras para desvalorizar al oponente, o dar coraje al ejército propio; en batallas políticas, para hacer ver los defectos de los rivales, o para engrandecer a un elogiado. Es un arma que el pueblo gobernado ha blandido en contra de sus gobernantes, haciendo ver sus abusos, sus mentiras, o su incompetencia; es un arma que la sociedad ha usado para corregirse a sí misma.

Otra razón por la que la caricatura jugó un papel muy importante en la historia de muchos países, es porque las mayorías analfabetas y semianalfabetas que los componían podían acceder a una información política y social muy de su incumbencia, a la que de otra manera les era casi imposible darse por enterados¹⁷.

Entre estos papeles que ha jugado la caricatura a través del tiempo, también se encuentra la publicidad. “En los veintes o los treintas [... el] desempeño genuino [de la caricatura] es la publicidad de la era moderna, y de modo evidente no se le reconoce ni valor artístico ni eficacia política”, dice Carlos Monsiváis, hablando del siglo XX en México¹⁸. Pero no fue sólo en México que el estilo caricaturesco se usó en la publicidad.

¹⁶ Krichtafovitch, I. op cit. p. 8.

¹⁷ Barajas, R. (2000) La historia de un país en caricatura: Caricatura mexicana de combate 1829-1872. México: CONACULTA. p. 19.

¹⁸ Monsiváis, C. (1995) Aire de familia: Colección de Carlos Monsiváis. México: INBA Pinacoteca Editores. p. 34.

Los diseñadores de todo el mundo se dieron cuenta de la eficacia en la transmisión de información por dicho estilo, por lo que su uso llegó a generalizarse.

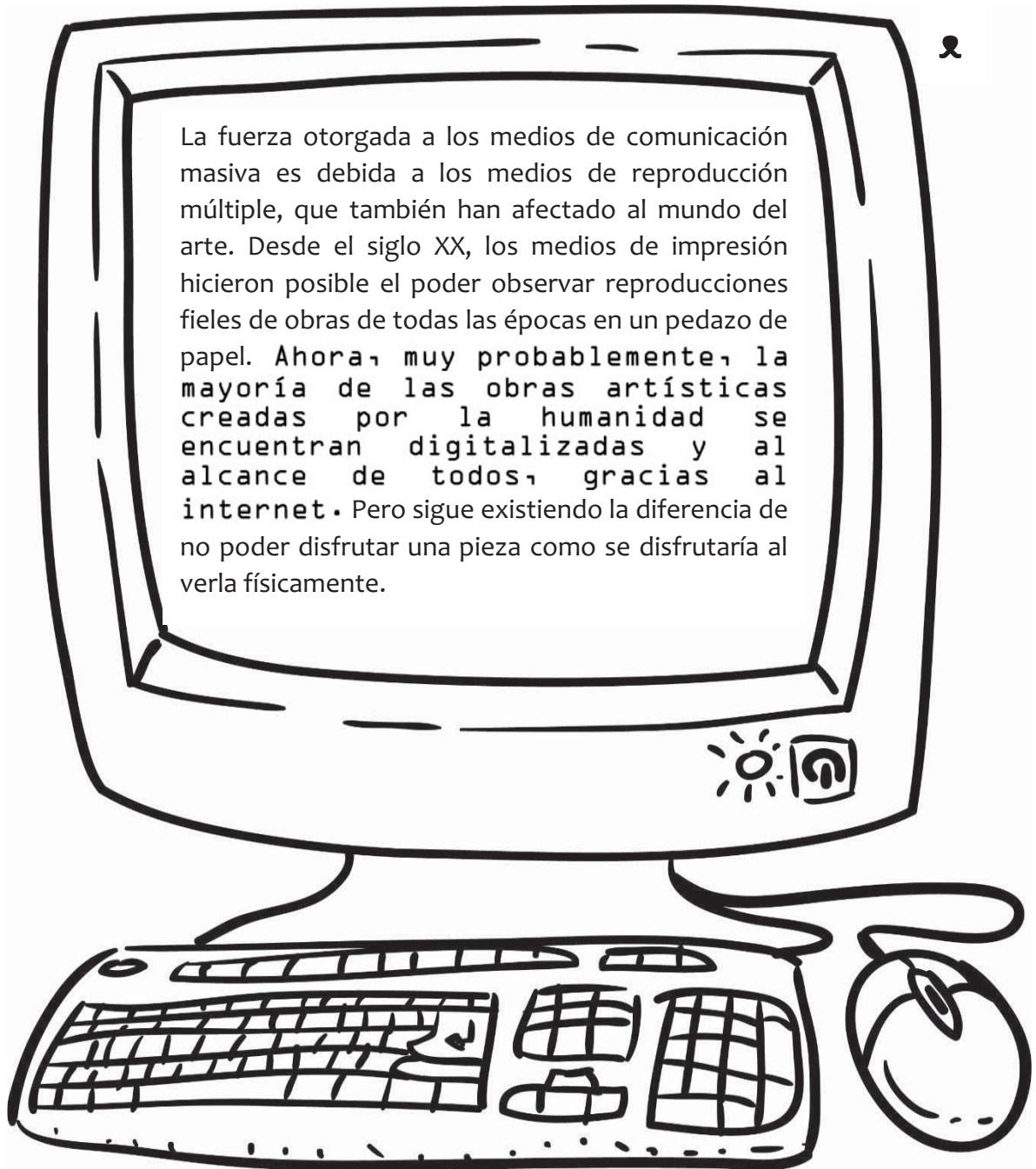
Actualmente, la caricatura es usada con todos los fines nombrados, y siempre y cuando existan medios de comunicación masiva, su permanencia en la sociedad parece estar asegurada por largo tiempo: pues el chiste de la caricatura es la comunicación masiva.



Comunicación masiva

Gracias a la evolución de la tecnología, en la actualidad los medios de comunicación masiva han alcanzado una magnitud globalizada y prácticamente ineludible. Somos constantemente bombardeados con información a través de la radio, la televisión, los medios impresos, y el internet. Estos últimos tres medios son principalmente visuales, mucho más comunes que el primero. Su uso es tan cotidiano, que en la vida urbana difícilmente podemos imaginarnos sin estar expuestos a ellos. La mayor parte de la población receptora se ha acostumbrado a atender una gran cantidad de imágenes en su día a día. En este sentido, los receptores apenas pueden avistar y digerir la mayoría de las imágenes, sin procesar mucho más que la información superficial, el mensaje directo.

Pero como dice John Berger: “si el nuevo lenguaje de las imágenes se utilizase de manera distinta, éstas adquirirían, mediante su uso, una nueva clase de poder”¹⁹. La cuestión es cómo es usado ese poder, puesto que ya cuentan con él.



¹⁹ Berger, J. op. cit. p. 41.

Jon Berger, en el trabajo ya citado, define el encuentro con una obra de arte como un “momento mágico, suspendido en el tiempo, que combina instantáneamente la percepción inmediata con lo ya sabido, y desemboca en el lenguaje de la sorpresa y la pregunta”²⁰. Es entonces cuando sabemos que no todo lo visual ha sido banalizado.

Por otro lado, pero hablando de lo mismo, Umberto Eco hace un pequeño análisis de la situación actual de los *mass media* en su libro *Apocalípticos e integrados*, y dice:

El problema de la cultura de masas es en realidad el siguiente: en la actualidad es maniobrada por “grupos económicos”, que persiguen finalidades de lucro, y realizada por “ejecutores especializados” en suministrar lo que se estima de mejor salida, sin que tenga lugar una intervención masiva de los hombres de cultura en la producción.²¹

Los hombres de cultura –explica un poco antes– son los productores que no han sido corrompidos por ese deseo de vender por vender, sino que tienen como primordial fin con sus productos “la producción de valores para la difusión”. Éstos se valen de las posibilidades que otorga la reproducción múltiple, para llegar a la mayor cantidad de receptores, que puedan disfrutar, analizar, y compartir. Éste es el caso de los caricaturistas, que buscan la difusión de ideas con sus obras. Pero resultando complicado el provecho de la caricatura, ya que a fin de cuentas forma parte de los medios de comunicación masiva. Entonces se necesita reformular el uso del poder de las imágenes.

Hasta ahora, hemos comprendido a qué nos referimos al titular *Humorismo gráfico* a este trabajo. Nuestro interés radica en un humor capaz de resultar cómico, para poder hacerse llamar humor, pero que además, aspire a contener una profundidad accesible, que lleve a más que el gusto por reír. Dentro de las presentaciones del humor, elegimos lo gráfico, y dentro de esto, la caricatura. Sobre ella hablaremos en el siguiente capítulo, tocando un poco su historia, para darnos cuenta de la evolución y la importancia que ha tenido. Mostraremos algunos ejemplos de la caricatura en el tiempo, y hablaremos de la relación que ha tenido con el arte.

²⁰ *Ibidem.* p. 8.

²¹ Eco, U. (1984) *Apocalípticos e integrados*. España: Lumen. p. 59.

CAPÍTULO 2. LA CARICATURA Y SU IMPORTANCIA

LA CARICATURA

La caricatura, como concepto, existe desde hace más de trescientos años, y en la práctica se sigue realizando hoy día. Tener el conocimiento sobre cómo fue el surgimiento y la evolución de la caricatura nos sirve para crearnos una perspectiva de los tiempos pasados, ya que “para entender una época hay que entender de que se reía la gente”¹, y no sólo eso, también qué reacciones surgían de esa risa.

Por ejemplo, una ventaja de la caricatura es que es una crítica tolerada. Sin embargo, no siempre resulta de esa manera: como veremos más adelante, han existido muchos ejemplos de gobernantes que se sentían amenazados por ésta, y decretaban su censura parcial o total, con el propósito de mantener su régimen. Así, al revisar la historia de cualquier país, la intensidad de la censura ejercida contra la caricatura política en un momento dado, se traduce como el respeto al derecho de libertad de expresión existente en dicho país².

Antecedentes

Uno de los estudios más extensos sobre la primera parte de la historia de la caricatura (es decir, antes del siglo XIX) es *Historia de la caricatura y lo grotesco en la literatura y el arte* por Thomas Wright, y en su primer capítulo nos dice:

*...respecto a ninguna región podemos trazar por entero el curso del desarrollo mismo [de las imágenes humorísticas]: en todas las grandemente civilizadas razas de la humanidad, primero nos familiarizamos con su historia cuando ya han alcanzado un grado considerable de refinamiento; y aún en ese periodo de progreso, nuestro conocimiento está casi confinado a su religión, y a sus monumentos históricos.*³

¹ Barajas, R. op. cit. p. 21.

² Ibídem. p. 20.

³ Wright, T. (1875) *A history of caricature and grotesque in literature and art*. Inglaterra: Chatto and Windus, Piccadilly. pp. 2-3.

Aun así, el autor logra conseguir una obra de 562 páginas, llenas de información e imágenes. Por nuestra parte, con toda la intención de hacer un estudio superficial, nos tomaremos la libertad de mostrar sólo algunas imágenes que consideramos más representativas de lo que han sido los primeros antecedentes de la caricatura, mostrando un panorama muy generalizado de su desarrollo.

James Parton, en el libro *Caricatura y otras artes cómicas en todas las épocas y muchos territorios*, nos cuenta de varios ejemplos de imágenes caricaturescas entre los restos de la cultura egipcia antigua. Éstas representan animales realizando tareas humanas: un tigre cargando un azadón sobre un hombro y una bolsa de semillas sobre el otro, un hipopótamo lavando sus manos con agua de un jarrón alto, o una representación de una batalla en la que una fortaleza es atacada por ratas y defendida por gatos. De esta última, el historiador la describe así: “una rata de enorme tamaño, en un carruaje jalado por perros, [...] balancea en el aire su hacha de batalla en exacta imitación de Ramsés, en una imagen seria”⁴. Así pues, aunque sus representaciones de animales antropomórficos podrían ser con intenciones fuera de lo humorístico, al encontrar una imagen de este tipo, que parodia una imagen seria, no cabe duda de la intención.



Figura 1. Imagen humorística egipcia

Los egipcios tenían el conocimiento de la fabricación del vino y disfrutaban de su consumo. Así lo relatan varias imágenes, en las que, de acuerdo a la descripción de Parton, podemos ver: “hombres danzando salvajemente, parados sobre sus cabezas, y peleando

⁴ Parton, J. (1877) *Caricature and other comic art in all times and many lands*. EEUU: Harper and Brothers. pp. 32-33.

alborotados”⁵. En la Figura 1, se aprecia una dama de alto rango social, que después de haber disfrutado de los excesos en una fiesta, sufre las consecuencias. Todas estas imágenes podrían ser sólo el relato de los sucesos, con la pura intención de quedarse como evidencias del pasado; pero esta imagen justamente nos muestra otra cosa. Es – digamos– “natural” vomitar después de haber bebido en exceso, pero aquí el suceso es contado de forma chusca: ¿por qué la sierva no sostiene la vasija debajo del vómito? Lo más probable es que no haya llegado a tiempo, o, tal vez, que le dé asco. Aunque en la realidad hubiera pasado cualquiera de estos dos casos, el dibujante podría haberlo omitido y hubiera puesto la vasija recibiendo el vómito, pero es esta acentuación del evento lo que la vuelve cómica.

Avanzando en el tiempo y cambiando de locación geográfica, uno de los mejores ejemplos de humor gráfico de la Grecia antigua, es el de la Figura 2, encontrado en una gran vasija para vinagre, y se trata de una parodia de su mitología: la llegada de Apolo a Delfos. Apolo es representado como curandero, sobre una plataforma, donde también está su equipaje. Chirón (ΧΙΡΩΝ) es representado bajo los efectos de la edad y la ceguera, ayudándose de un bastón y buscando la ayuda del curandero; lo ayuda a subir un compañero desde atrás, ambos traen máscaras y atributos cómicos, propios del teatro de comedia. Sobre las montañas están las ninfas de Parnassus (ΝΥΜΦΑΙ), que también traen máscaras grotescas. A la derecha hay una figura, que se considera es el que inspecciona el acto, porque no trae máscara. Esta escena es claramente la

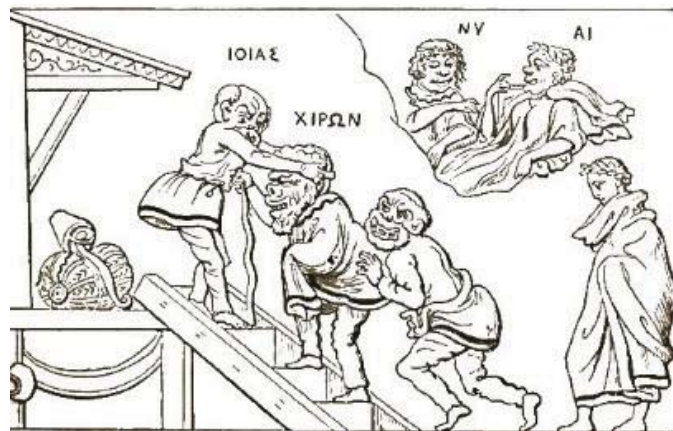


Figura 2. Representación de comedia griega

⁵ Ibídem. p. 34.

representación gráfica de una comedia griega, por lo tanto es un precursor directo de la misma rama del arte en la que encontramos a la caricatura hoy día⁶.

Otro claro ejemplo de parodia en imágenes, como la descrita en el caso de los egipcios y las figuras humanas con cabeza de animales, se da entre los romanos. Es una escena clásica, llamada El vuelo de Eneas de Troya (Figura 3). La escena representa a Eneas llevando a su padre, Anquises, en su hombro, y a su hijo, Ascanio, de la mano, mirando atrás, hacia su ciudad destruida. En la representación parodiada, los tres personajes tienen cabezas de monos, pero fuera de eso es básicamente igual.



Figura 3. Parodia de representación seria entre los romanos

Gracias a la erupción del Vesubio, al quedar cubierta por cenizas y material volcánico, la ciudad de Pompeya se convirtió en una gran referencia histórica. Ahí se encontraron imágenes humorísticas en distintos objetos, como en letreros de tabernas, o simplemente en paredes pintadas. De éstas, hago resaltar una imagen que podría ser considerada una de las primeras caricaturas políticas de la historia -de la que se tiene

⁶ Wright, T. op. cit. p. 12.

registro- pintada por fuera en la pared de una casa particular, explicada por James Parton en el siguiente párrafo:

Unos años antes de la fatal erupción, hubo un feroz pleito en el anfiteatro, donde los pompeyanos vencieron y corrieron a los provinciales nucerianos. Nerón condenó a los peleoneros hombres de Pompeya con el terrible castigo de cerrar su anfiteatro por diez años. En la imagen, un hombre armado desciende a la arena portando la palma de la victoria, mientras del otro lado un prisionero es arrastrado lejos. La inscripción por sí sola nos da la clave del significado... Campani victoria una cum Nucerinis peristis- ‘Hombres de Campania, perecieron en la victoria no menos que los nucerianos’; como si el patriótico hijo de Campania dijera ‘los vencimos, pero muy poco obtuvimos con ello’.⁷

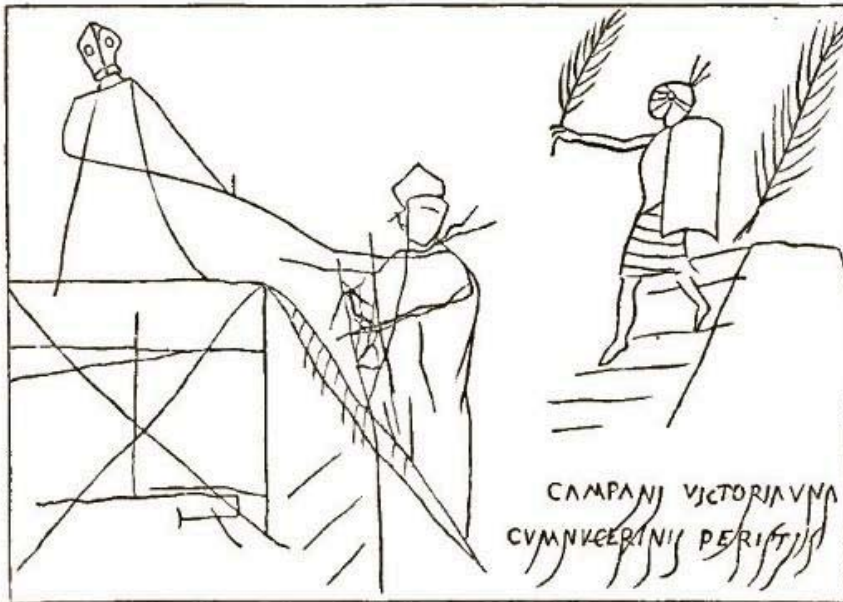


Figura 4. Pintura en pared de Pompeya

En tiempos medievales, para continuar con nuestro recorrido, los anglosajones demostraron un gran gusto por lo grotesco, derivado de las anteriores mitologías paganas. Y por su falta de habilidades en el dibujo, muchas de sus representaciones “de los más graves y más importantes temas” resultaban caricaturas sin intención de serlo⁸. Pero eso no los detuvo, y continuaron practicando, metiendo cada vez más frecuentemente pretextos grotescos y diabólicos, con mucha gracia en la mayoría de los

⁷ Parton, J. op. cit. pp. 16-17.

⁸ Wright, T. op. cit. p. 57.

casos, mucha jovialidad y divertimento. Según Thomas Wright en su estudio, hay un ejemplo donde lo medieval fue muy exitoso representando las características del espíritu del mal. Se trata de una estatua del demonio, hecha de piedra y del tamaño de una persona, puesta en el parapeto de la galería externa de la catedral de Notre Dame, en París, y –en palabras de Thomas Wright– “aparentemente mirando con satisfacción sobre los habitantes de la ciudad mientras ellos por doquier complacen en pecado y maldad”⁹.

Es importante porque, aparte de ser un objeto tridimensional, su expresión tiene una relación intencional con lo que la rodea; y esta expresión está bien lograda– es un ente expectativo y contento, sacando la lengua con picardía.



Figura 5. Ilustración de gárgola de Notre Dame

⁹ *Ibíd.* p. 73.

Más adelante, se volvió a usar a los animales como instrumentos de la sátira, en un estilo que, según Thomas Wright, se llamó en viejo francés “le monde bestorné”¹⁰, traducido como “el mundo girado al revés”. Aquí los animales intercambiaban roles en su mundo propio de animales.

En la Figura 6, proveniente de un manuscrito del siglo XIV, se ejemplifican este tipo de situaciones. Las liebres han capturado a su enemigo el perro, éste es llevado a juicio por sus numerosos asesinatos, para ser finalmente condenado a la horca¹¹.

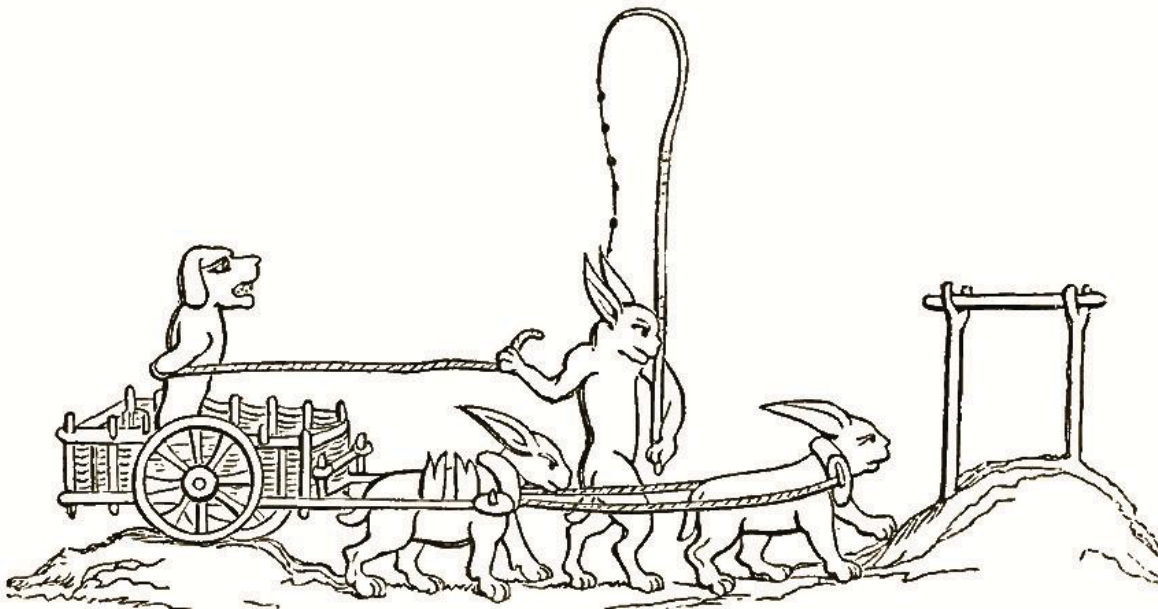


Figura 6. Ejemplo de "el mundo al revés"

Por último, quiero mostrar una caricatura diferente a las que hemos visto hasta ahora. Una caricatura que reúne cualidades de la caricatura actual más completa, que adquirió a través de la historia anterior de las imágenes. Fue publicada en tiempos de la Reforma Protestante, probablemente haciendo referencia directa a Lutero, pero “aplicaría igualmente a cualquier monje que pudiera suponerse ser un instrumento del diablo”¹².

¹⁰ *Ibíd.* p. 88.

¹¹ *Ibíd.* p. 90.

¹² Jackson, J. (1889) *A treatise on wood engraving, historical and practical*. Inglaterra: Charles Knight & co. p. 324.

Esta caricatura hace uso de la fantasía y lo grotesco, mostrando un demonio malvado pero alegre, que se inspira soplando música a través de la cabeza de un monje, una cabeza acondicionada como instrumento musical. Es una crítica a todas luces, con un mensaje indudable, y una gran calidad en la técnica de dibujo.



Figura 7. Caricatura de estilo grotesco

Cabe señalar que las imágenes presentadas antes que esta última no son caricaturas como tal. Se trata de imágenes humorísticas. Es hasta estos inicios del siglo XVI que la caricatura, como la conocemos ahora, comienza a consolidarse.

La aparición del concepto

“Sátiras visuales, figuras y escenas grotescas son tan viejas como el dibujo mismo y las encontramos en ostrake, vasijas u otros objetos de cerámica, hueso, piedra o metal fundido desde el Egipto faraónico, la China preimperial y la civilización moche hasta el imperio romano tardío”¹³. Así comienza el “Estudio introductorio” de José Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatowski, para el libro *Principios de la caricatura* de Francis Grose. En dicho estudio, los autores nos cuentan cómo surgió el concepto *caricatura*.

El comienzo del estudio de las imágenes humorísticas se da en el *Quattrocento*, en la literatura artística. Varios teóricos toman importancia en la influencia que tienen las imágenes para provocar la risa. Uno de ellos fue León Batista Alberti, el cual recomienda al pintor adiestrarse en “distinguir con precisión los movimientos de la cara y del cuerpo de los personajes en la representación,... según conviniese que rieran o lloraran” para invitar a esta risa o llanto. Asimismo, Gian Paolo Lomazzo también apoya la idea de que la risa es contagiosa, también por medio de las imágenes que ríen. El cardenal Gabriele Paleotti permitía las “pinturas ridículas” sólo “cuando procuraban un cierto solaz al contemplador para apartarlo de las tribulaciones del día, o bien cuando eran portadoras de un mensaje moral conmovedor y edificante”, y condenaba las escenas vulgares¹⁴.

En estos tiempos, se trabajaba un “arte cómico” de diversas maneras: Leonardo Da Vinci, para empezar, realizó “dibujos grotescos y humorísticos [...] a modo de ejercicios plásticos” desde 1491¹⁵; o bien, Gian Paolo Lomazzo, con un círculo de artistas, creó la academia del Valle de Blenio, que se dedicó “al cultivo de todas las formas conocidas e imaginables de la comedia [...] entre ellas] la producción en serie de imágenes para divertirse y reír”¹⁶. También se encontraba Pieter Brueghel el Viejo, quien fue “el protagonista principal de esa corriente grotesca y maravillosa de la pintura

¹³ Burucúa, J. E. y Kwiatowski, N. (2011) Estudio introductorio de Principios de la caricatura por Francis Grose. España: Katz editores. p. 11.

¹⁴ *Ibidem*. pp. 12-15.

¹⁵ *Ibid.* p. 15.

¹⁶ *Ibid.* p. 18.

flamenca en el siglo XVI”. En la biografía de éste último, escrita por Karel van Mander, se lee:

Se ven pocas pinturas hechas por él que un espectador pueda contemplar seriamente y sin reírse y, por más severo y circunspecto que pueda ser, finalmente tiene que torcer su boca a sonreír¹⁷.

El arte visual cómico también era usado para la ilustración de literatura cómica. Pero es a Annibale Carracci y a sus parientes, los pintores boloñeses Ludovico y Agostino, a los que se atribuye la “invención de la caricatura”¹⁸. En su taller se dedicaban a la “experimentación artística y la vida bohemia”, y entre esta experimentación había un uso cotidiano del factor humorístico. A los retratos que trabajaban cómicamente, les fue dado el nombre de “retratos cargados”. Entonces de aquí provienen el significado original y la etimología de la palabra “caricatura”; pues, justamente, “cargado” en italiano se dice “caricare”.

Filippo Baldinucci, en 1681, da una definición de caricatura en su *Diccionario toscano del arte del dibujo*:



Cargar (caricare) dicese también acerca de los Pintores y Escultores sobre una manera practicada por ellos en el hacer Retratos, lo más semejantes que se pueda a las personas retratadas, pero con sus partes imitadas desproporcionadamente a modo de juego. De forma tal que, en el todo, las personas parezcan ser ellas mismas y, en las partes, diferentes¹⁹.

Entonces, el concepto sólo se refiere en primera instancia a los retratos exagerados en sus formas y proporciones: pero, como veremos a continuación, después se convertirá en todo un género de humor gráfico.

¹⁷ *Ibíd.* pp. 20-21.

¹⁸ *Ibíd.* p. 31.

¹⁹ *Ibíd.* pp. 33-34.

Caricatura en Europa

De acuerdo a José Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski, existen principalmente dos puntos de la historia en donde el curso de la caricatura se vio afectado: el primero fue la Guerra de los Treinta Años. “Aquel conflicto paneuropeo tuvo un peso inesperado en la evolución del arte cómico al inducir en los contendientes el uso masivo de imágenes destinadas a satirizar, cubrir de burlas y ridículo al enemigo”²⁰. Esto se podría traducir como el inicio de la caricatura política. El medio usado fue el grabado, para poder producir gran cantidad de impresos que viajaran por los países.

Después de terminada la guerra, la caricatura siguió siendo usada con fines de crítica, puesto que se comprendió el poder que ésta tenía. Aparte, tuvo una gran aceptación, ya que los autores tenían buen dibujo y mucho ingenio. Además de que los acabados que permitía el grabado –más que nada el aguafuerte– eran muy agradables. Cabe destacar que, en esta época, las figuras monstruosas y grotescas ya no fueron tan comunes, pero se siguió recurriendo a ellas de vez en cuando, si la situación lo ameritaba²¹.

El segundo punto donde la caricatura toma un nuevo curso fue cuando los grabados satíricos fueron usados para ilustrar revistas de publicación periódica, en 1767. Esto provocó que cambiara el método de distribución de los impresos, ya no circulaban sólo como volantes, ahora formaban parte de un todo hecho revista²².

La caricatura en México

Así como fue de gran importancia la caricatura en el mundo moderno, así también lo fue en nuestro país, desde antes de que se llamara México. Aquí la caricatura jugó una

²⁰ *Ibíd.* p. 37.

²¹ *Ibíd.* p. 38.

²² English political caricature to 1792, Dorothy George, p. 141 y ss., citado por Burucúa y Kwiatowski, *op. cit.* p. 58.

parte fundamental de la historia, ya que influenció las mentes de los ciudadanos que ayudaron a forjar el país, y las de los que continuaron con su desarrollo como tal.

Siempre fue usada como medio de comunicación, y es hasta tiempos actuales cuando gana valor artístico. Sin embargo, no sólo se trata de un tesoro artístico, sino que también de un tesoro “histórico y cultural”. Esto en palabras de Carlos Monsiváis; y como dijo el mismo: “en los dibujos deformados de las hojas amarillentas y quebradas de los periódicos viejos se encuentran muchas de las piezas extraviadas del gran rompecabezas de una nación”²³. Como ya hemos dicho, la caricatura funciona por varias razones. Pero en el caso particular de México, fue principalmente por la utilidad que tenía al hacer llegar un mensaje a las masas analfabetas y semianalfabetas que poblaban el país.

Ahora bien, la caricatura como medio de difusión no es efectiva si no se cuenta con los medios apropiados para reproducirla de forma masiva. Así pues, la prensa nos concierne de igual manera, pues ésta es el armazón del arma. Bien dijo Rafael Barajas: “no se puede revisar la historia de la caricatura mexicana, sin recurrir a la historia de la prensa en México”²⁴. Y así, como arma, fue usada por todos los bandos con las más variadas intenciones. Aunque no siempre el dibujante era el que compartía sus ideologías, pues así lo confesó alguna vez el caricaturista contemporáneo de la Revolución Mexicana, Ernesto García Cabral: “uno siempre hace lo que le dicen los editores, los directores del periódico”²⁵. Esto se agradece a la estructura capitalista en la que se desenvolvía el país. El artista no tiene los medios para difundirse a sí mismo; entonces depende de un capitalista (alguien con dinero o medios) para que lo que sea que él hace se venda (y así se gane la vida). Lo interesante es que el caricaturista, en este caso, no sería un miembro normal del proletariado, pues no se encarga de reproducir el capital económico, sino algo más sutil: se encarga de reproducir la ideología (opresora, burguesa, teocentrista, fascista, o la que sea) de aquel que, por medio del dinero, ejerce poder sobre él.

²³ Monsiváis, C. op. cit. p.12.

²⁴ Barajas, R. op. cit. p. 21.

²⁵ del Río, E. (1984) Un siglo de caricatura en México. México: Grijalbo. p. 29.

Llegada y desarrollo de la caricatura

26

¡PARA SU ATENCIÓN!



Desde el Virreinato en la Nueva España se dan los inicios de la caricatura, pues existían los llamados “pasquines”. Éstos eran hojas sueltas que anónimamente eran pegadas en lugares públicos, haciendo referencia humorística, ya sea burlona o crítica, a algún tema de actualidad. La mayoría de las veces sólo contenían texto escrito en verso, pero en ocasiones estaban ilustrados. La Inquisición era la encargada de ejercer la censura, así que cualquier publicación que atentara contra el gobierno era muy arriesgada.

Así pues, no es sino hasta inicios del siglo XIX que se tiene un poco de libertad de prensa. Pues, para esas fechas, el gobierno permite que circulen algunos pasquines y folletos, ya que son obras antinapoleónicas traídas desde España. Así es como los novohispanos toman ventaja de esta libertad y comienzan a publicar algunas cosas en contra del propio gobierno. Miguel Hidalgo y Costilla trae acompañando su grito revolucionario con una prensa revolucionaria, independiente al gobierno.

²⁶ Imagen que hace referencia a los pasquines, realizada por el autor.

A partir de las Cortes de Cádiz la prensa mexicana entra en un vaivén de censura y libertad, pues cada vez que es permitida, no pasa mucho tiempo para que se vuelva a vetar.

La intención de la prensa en México es de crear un aparato ideológico, que lo ayude a salir de las tinieblas en las que se encuentra. El aparato ideológico existente es el implantado por la Iglesia. Rafael Barajas describe así la situación:

... el nuevo país está conformado por hombres que nunca han tenido el derecho de pensar con libertad y que aún no se organizan políticamente. Por otra parte, tampoco existe una tradición de lectura en el país, ni de literatura popular, ni de humor. En tales condiciones es difícil construir un discurso ideológico capaz de enfrentarse a la voz de Dios.²⁷

Es en 1826 cuando la prensa se ve reforzada por la introducción de la técnica litográfica al país. Ese año, Claudio Linati propuso un proyecto para establecer la primera imprenta litográfica en México, el cual fue aceptado. Él, junto a su compatriota Florencio Gally, y al cubano José María Heredia, fundan la primera revista literaria –más bien política– de México, llamada *El Iris*, que es donde se publica la primera caricatura en el país, titulada “La tiranía”²⁸.

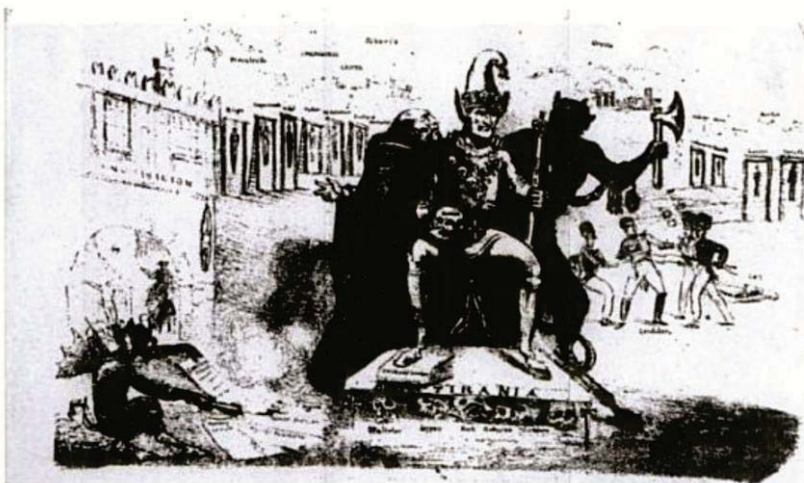


Figura 8.
Caricatura 'La Tiranía'

²⁷ Barajas, R. op. cit. p. 32.

²⁸ Cabello Sánchez, R. (2008) *Litografía. Manual de apoyo para el taller*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Pp. 11-12.

Rafael Barajas nos da una breve descripción de la imagen: “[la tiranía] esperada en su trono de calaveras, rodeada justamente por la superstición y el fanatismo, amenazando la libertad de expresión, sembrando el terror, pisoteando los derechos del hombre consagrados en la Constitución”²⁹.

Lamentablemente, ese mismo año es expulsado Claudio Linati, a causa de sus opiniones sobre el gobierno. El italiano dejó el adeudo de su taller litográfico, que había prometido pagar en cuanto éste se volviera autosuficiente. Por esta razón, el taller pasó a manos del Ministerio de Relaciones Exteriores e Interiores, para después ir a parar a la Academia de San Carlos, que lo solicitó para impartir la enseñanza de la técnica³⁰.

Posteriormente, con el segundo Presidente de la República Mexicana – Vicente Guerrero, el cual respeta la libertad de imprenta– Rafael Dávila publica el periódico titulado *El toro*, en donde aparece la que probablemente sea la primera caricatura hecha por un mexicano: *Progresos de la República Mexicana*, de autoría anónima.

Gracias a Claudio Linati, la caricatura en México se vio impulsada por la nueva técnica introducida. A partir de aquí, la mayoría de las caricaturas fueron realizadas con dicha técnica.



Figura 9. '*Progresos de la República Mexicana*'

²⁹ Barajas, R. op. cit. p. 37.

³⁰ Cabello Sánchez, R. op. cit. pp. 13-14.

Influencias políticas y sociales

El primer ejemplo del papel desempeñado por la caricatura en la sociedad mexicana se dio probablemente después de la abdicación de Iturbide en marzo de 1823 (por iniciativa de Santa Ana en Veracruz), cuando es proclamada la República con Guadalupe Victoria como primer presidente, en 1824; y con esto, se pasa a las elecciones de diputados de 1826. En este periodo hay una absoluta libertad de prensa y se publican muchos periódicos en el país, en los que todos hacen uso de la sátira para atacar a sus contrincantes, en lo que a política se refiere.

Uno de los que se da cuenta de las “posibilidades propagandísticas de la caricatura” es Antonio López de Santa Ana, quien la usa como un arma de guerra en Veracruz, para desmoralizar a sus contrincantes que lo estaban sitiando a él y a sus tropas. Pero al mismo tiempo, al saber Santa Ana las capacidades que poseía la caricatura, cuando sube al poder, censura la prensa, tratándola con vaivenes durante su mandato³¹.

Los caricaturistas que blandían su pluma como arma contra el gobierno lo hacían en beneficio del pueblo, por un bien común. Ponían al gobierno en tela de juicio, mostrando la realidad desenmascarada. Tal es el caso de, por ejemplo, las caricaturas que cuestionaban la fiabilidad de los resultados electorales. Y si se trataba de personas particulares, el ataque directo restaba poder al agredido, porque cuestionaba sus acciones, o simplemente lo dejaba en ridículo. Tiene toda la razón Carlos Monsiváis al decir que “*si alguien se ríe de la imagen del Dictador, el proceso de hacer de la obediencia un reflejo condicionado no se cumple del todo*”³². Es por esta razón por la que la prensa era censurada tan continuamente. Pero tras la censura había protestas exigiendo libertad de expresión. A veces tenían éxito, y conseguían que éste derecho fuera restablecido. Este vaivén se detuvo cuando, por fin, es a Mariano Salas a quien se le ocurre –después de fracasar censurando despóticamente– censurar con una estrategia

³¹ Barajas, R. op. cit. pp. 39-41.

³² Monsiváis, C. op. cit. p. 32.

más efectiva: financiando los periódicos que le son afines. Es a partir de este punto que este método es usado por los siguientes mandatarios³³.

Después se da un ejemplo parecido al ocurrido con las elecciones de diputados en 1826: cuando el presidente interino Joaquín Herrera convoca a las primeras elecciones democráticas, todos los candidatos (Nicolás Bravo, Juan Nepomuceno Almonte, Santa Ana y Mariano Arista) publican su periódico³⁴.

También en numerosas ocasiones, los caricaturistas usaban como objeto de sátira a la misma sociedad, en algunos periódicos y en todas las revistas satíricas que circulaban en México se pueden encontrar ejemplos de ello. Por ejemplo, la caricatura “Ay! Ay! Que se resbala Tonchita!”, “inaugura en México la caricatura de costumbres sociales”; retrata la farsa realizada por una mujer para ser atendida por un hombre.



Figura 10. 'Ay! Ay! Que se resbala Tonchita!'

³³ Barajas, R. op. cit. p. 46.

³⁴ *Ibíd.* p. 51.

En la misma línea, Vicente Gahona en *Don Bulle Bulle* publica la caricatura “Coronación de un marido” en la que satiriza el adulterio. En ella, se muestra cómo un hombre recibe unos cuernos como corona, por parte de su mujer y otro hombre.



Figura 11. 'Coronación de un marido'

En la mayoría de los casos se puede encontrar la idea rectora de la caricatura, también proporcionada por Rafael Barajas: “el miedo al ridículo modifica conductas”³⁵. Y es como dijimos al definir al humor, que la gente se ríe de algo que necesita ser corregido.

³⁵ *Ibíd.* p. 19.

Un caricaturista sobresaliente: Constantino Escalante

Por la historia de México pasaron muchos caricaturistas notables. La mayoría desarrolló un estilo personal, y todos tuvieron la suficiente habilidad e ingenio para volver a la caricatura mexicana un “tesoro artístico, histórico y cultural”.

Uno de los más importantes fue Constantino Escalante. Su producción de obra fue cuantiosa y de gran calidad; y además, el sentido relacional que daba a las imágenes, su técnica de dibujo, y sus temáticas tanto políticas como sociales, ayudaron a comenzar a crear una escuela de la caricatura mexicana.

Su desarrollo fue a mediados del siglo XIX. Éste fue un periodo difícil para el país y con él también para la caricatura nacional, pues era muy común que a los autores o editores de las revistas humorísticas se les detuviera a consecuencia de las “ofensas” que publicaban. Claro ejemplo es el caso de Daniel Cabrera y Jesús Martínez Carrión: “frecuentes detenciones, destrucciones de los talleres de sus publicaciones, hostigamientos, multas, vida en la clandestinidad, finales trágicos (Carrión muere por los maltratos en las bartolinas de Belem)”³⁶.

Ahora bien, volviendo a Escalante, él no siguió una formación escolar dentro de la Academia de San Carlos. Más bien recibió influencias de dibujo provenientes de Europa, por medio de las publicaciones que llegaban a cruzar el Atlántico. Fue principalmente influido por la caricatura francesa de su tiempo:

*La delineación rápida a manera de sketch, la distorsión de las formas y la eliminación del ambiente, dejando sólo un tenue fondo, la mayoría de las veces apenas esbozado. [Usaba] el paisaje urbano cuando poseía un significado emblemático o acentuaba la acción de los personajes. La línea usada para caracterizar fue rápida y sirvió para dar naturalidad a las formas a pesar de la buscada distorsión.*³⁷

³⁶ Monsiváis, C. op. cit. p. 32.

³⁷ Acevedo, E. (1996) Constantino Escalante: una mirada irónica. México: CONACULTA. p. 16.

Una de estas influencias fue Honoré Daumier, tanto que hasta copió algunos de sus personajes directamente.

Él, junto con Carlos Casarín, fundó la revista *La Orquesta*, que fue presentada por ellos mismos en el primer número, el primero de marzo de 1861, de la siguiente manera:

Queremos ver si el supremo gobierno insensible a las arias y peticiones en recitado se ablanda a los acordes de una Orquesta. La música tiene una influencia incontestable sobre los animales... No tratamos de hacerlos reír, es cosa difícil y que dura poco, ni instruirlos al sensato e ilustrado público, pero sí distraerlos insertando todo lo ameno y nuevo que encontremos sin respetar propiedades. No enfadaremos a nuestros lectores con darles muy seguido asuntos políticos en las caricaturas. Las costumbres serán nuestro blanco principal. Tampoco temas que nuestro diario tenga una sola palabra que ataque el pudor y no pueda ser leído por la más cándida azucena. Nos proponemos escribir para todos.³⁸

En dicha revista, Escalante realizó 514 caricaturas entre 1861 y 1868 (año de su muerte). A continuación presento algunos ejemplos de dichas obras.

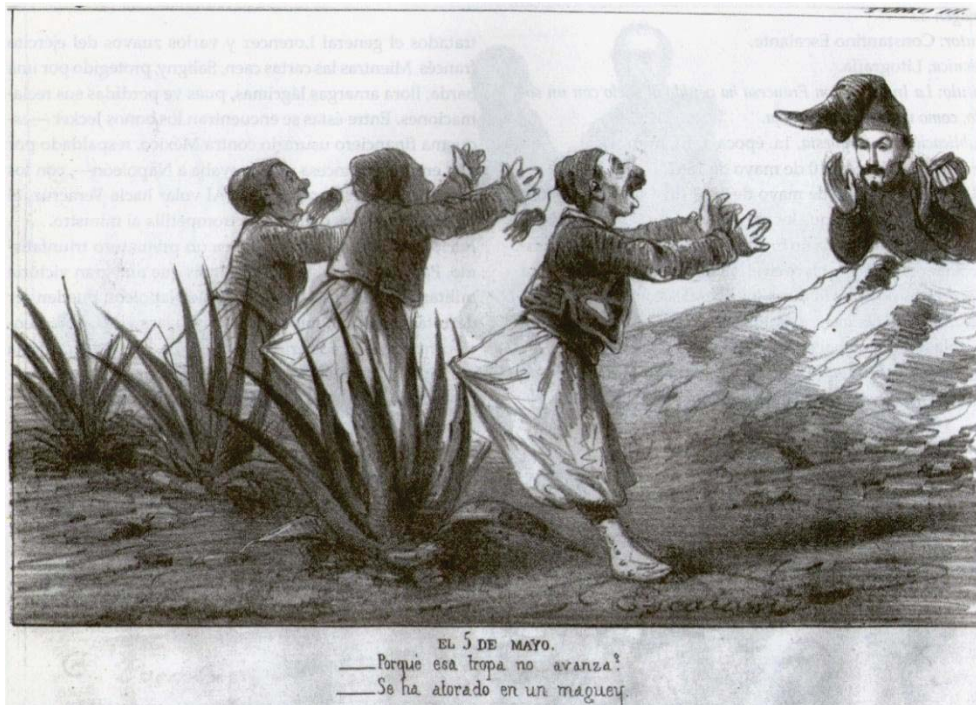


Figura 12. Tropas francesas atoradas con los magueyes

³⁸ Citado directamente de *La Orquesta* por Acevedo, E. pp. 8-9.



Figura 13. Maximiliano prefiriendo los cigarros locales

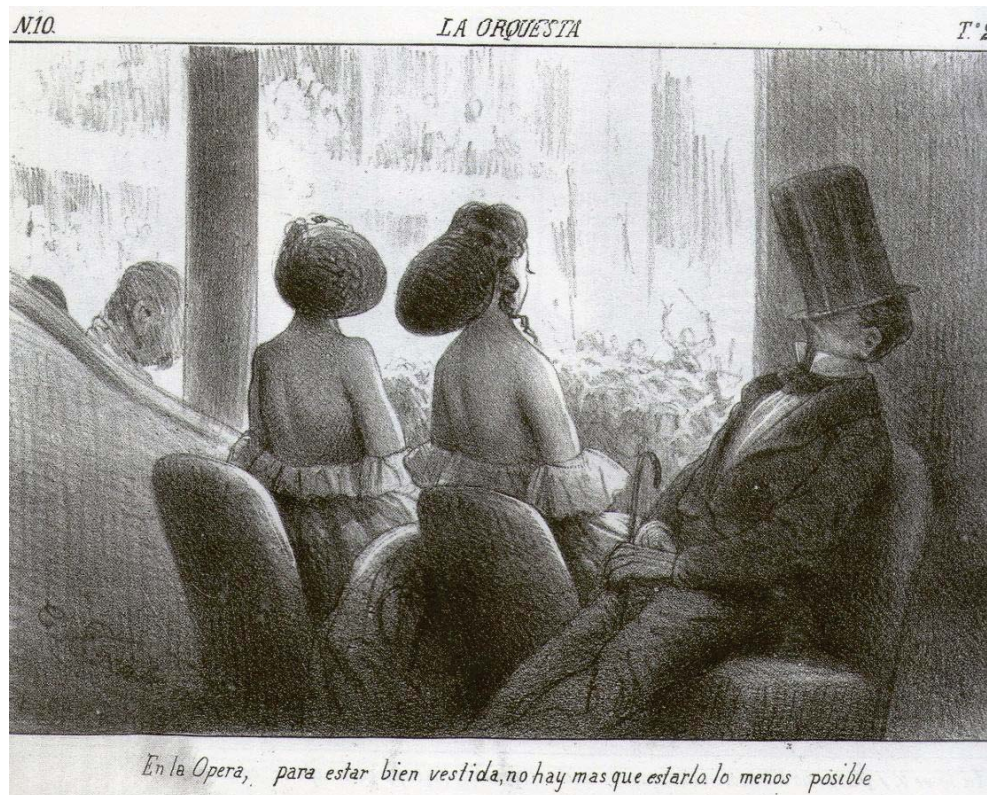


Figura 14. En la ópera

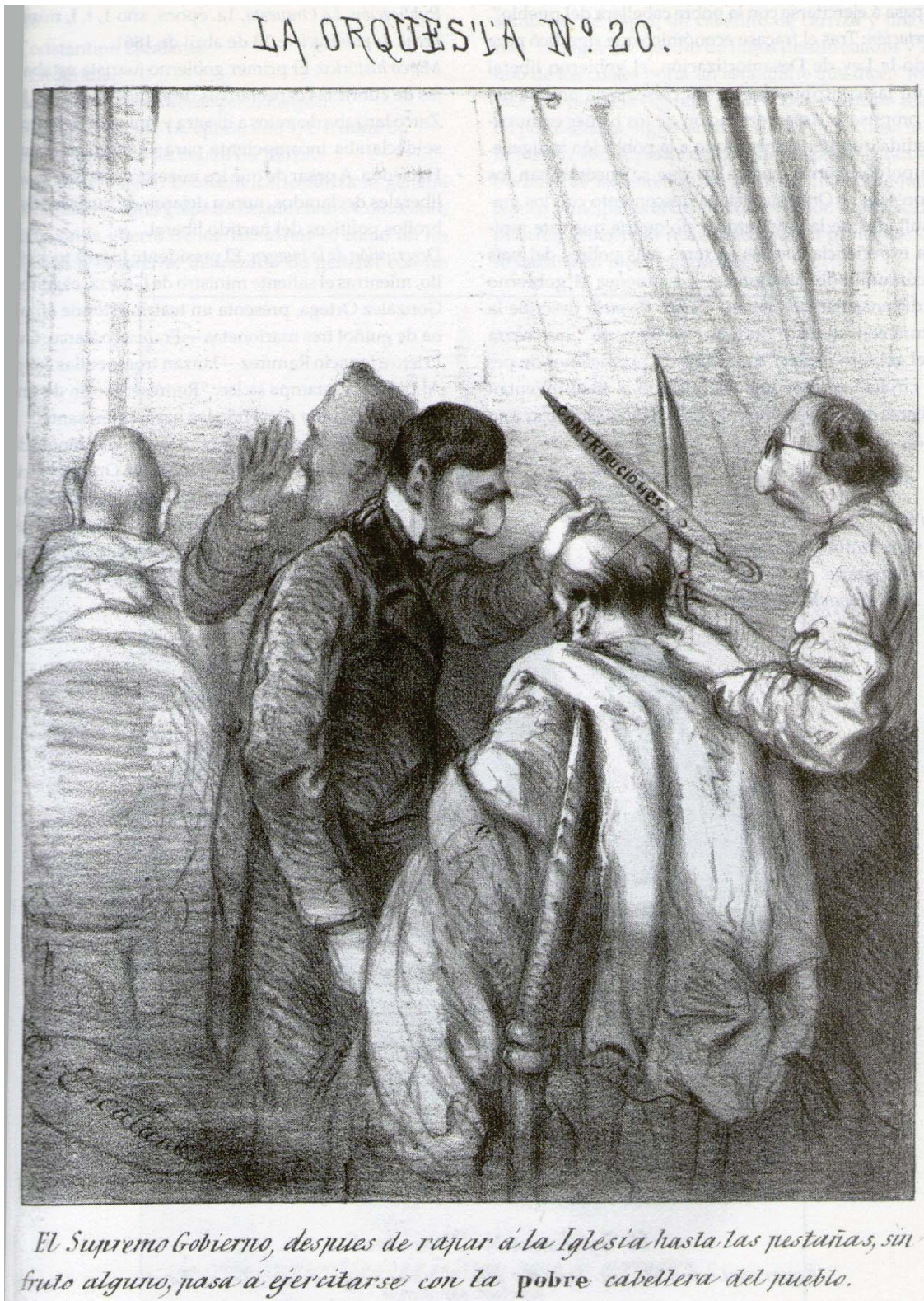


Figura 15. Juárez y las contribuciones

LA ESTAMPA Y LA CARICATURA

Creemos que las pinturas rupestres, dibujadas en cavernas por nuestros ancestros prehistóricos, fueron hechas con intenciones místicas o espirituales, pero no lo sabemos a ciencia cierta. Lo que sí podemos asegurar, es que los medios de impresión fueron inventados para conseguir comunicación gráfica, con ello obteniendo también la trascendencia del conocimiento, tanto en su permanencia en el tiempo, como en su cantidad de receptores.

De esta manera, el principal objetivo de un estampado es la difusión de información, de conocimiento. Y dentro de este objetivo también entran las obras de grandes artistas que decidieron usar los diferentes tipos de estampado para su producción.

Los medios de impresión se vieron impulsados en la Revolución Industrial, para cubrir la demanda de libros, revistas, panfletos,... y con ello, la cantidad de imágenes incluidas también aumentó. Es en esta etapa que debemos resaltar el trabajo de tres grabadores europeos: Honoré Daumier (Francia), Francisco de Goya (España) y William Hogarth (Inglaterra). El primero usaba principalmente la técnica litográfica, mientras que los otros dos tenían como predilecto al huecograbado; los tres tenían en común la temática de sus obras.

Dichos artistas produjeron obras de sátira política y social de la más alta calidad: Daumier aprovechó las cualidades del dibujo que permitía la litografía, siendo sus obras reconocibles por la soltura y la fuerza de su trazo, y por las exageraciones en los rasgos de sus personajes, con los que aparece una cotidianeidad caricaturizada; los grabados de Goya son comparables con la maestría de los de Rembrandt, pues supo utilizar los tonos y contrastes que el metal permite, agregando certeramente la rigidez de la línea de la punta seca; en cuanto a Hogarth, su estilo es de corte clásico, sin muchos contrastes tonales, pero aun siendo un dibujo realista, logra caricaturizar a sus personajes por medio de las expresiones faciales y corporales. Los tres criticaban los aspectos de la

sociedad que les parecían despreciables por la deprecación que le ocasionaban a la misma. La ineptitud de los gobernantes, la soberbia de las clases altas, los vicios de la gente en general, la guerra, y cuestiones similares eran las que procuraban usar, buscando fines de concientización.

Este uso del grabado para intentar introducir ideas en las personas no es algo nuevo, de la misma manera la Iglesia ilustró sus Escrituras para atraer y convencer más seguidores (como en el proceso de evangelización en la colonización de América), y esta posibilidad sería explotada más adelante por la publicidad. Pero es la técnica litográfica, inventada por Aloys Senefelder en 1796, la que vino a revolucionar la estampa alrededor del mundo, con tal magnitud y eficacia que en pleno siglo XXI se siguen usando técnicas con los principios de ésta. La litografía permitía tirajes mayores en menor tiempo, y también había una disminución en su tiempo de producción, lo cual fue esencial para su inclusión en los periódicos, pues aceleró la inmediatez de las publicaciones. Agregado a lo anterior, al hablar de litografía estamos hablando del dibujo en su más pura expresión, pues el lápiz usado no está limitado como la punta seca en el huecograbado, o las gubias en la xilografía. La expresión del artista no necesita traducción, y con el completo control de los valores tonales se puede conseguir cualquier contraste deseado.

Por las mismas razones causó gran impacto en México. A esto se le agrega la posible significancia que tenía el hecho de que se tratara de un medio relativamente nuevo, pues Rafael Barajas nos dice: “al ser un medio revolucionario de la impresión, alcanza el nivel de un símbolo de progreso en sí”³⁹.

Los ejemplos presentados a continuación forman parte de la mencionada prensa revolucionaria de México en el siglo XIX. En ellos podemos apreciar algunos estilos que ofrecían los diversos artistas, así como el uso de diferentes elementos para conseguir el sentido caricaturesco y el atractivo visual.

³⁹ Barajas, R. op. cit. p. 36.

En la Figura 16 tenemos lo que podría ser una de las primeras representaciones de un personaje calavera, que llora al ver que la República Mexicana se hunde. La metáfora es muy obvia, pero al presentar dentro del cuadro a quien aparentemente es La Muerte, y hacer énfasis en la bravura del mar, creado por el movimiento en las líneas de las olas, la escena se vuelve atractiva y apreciable.

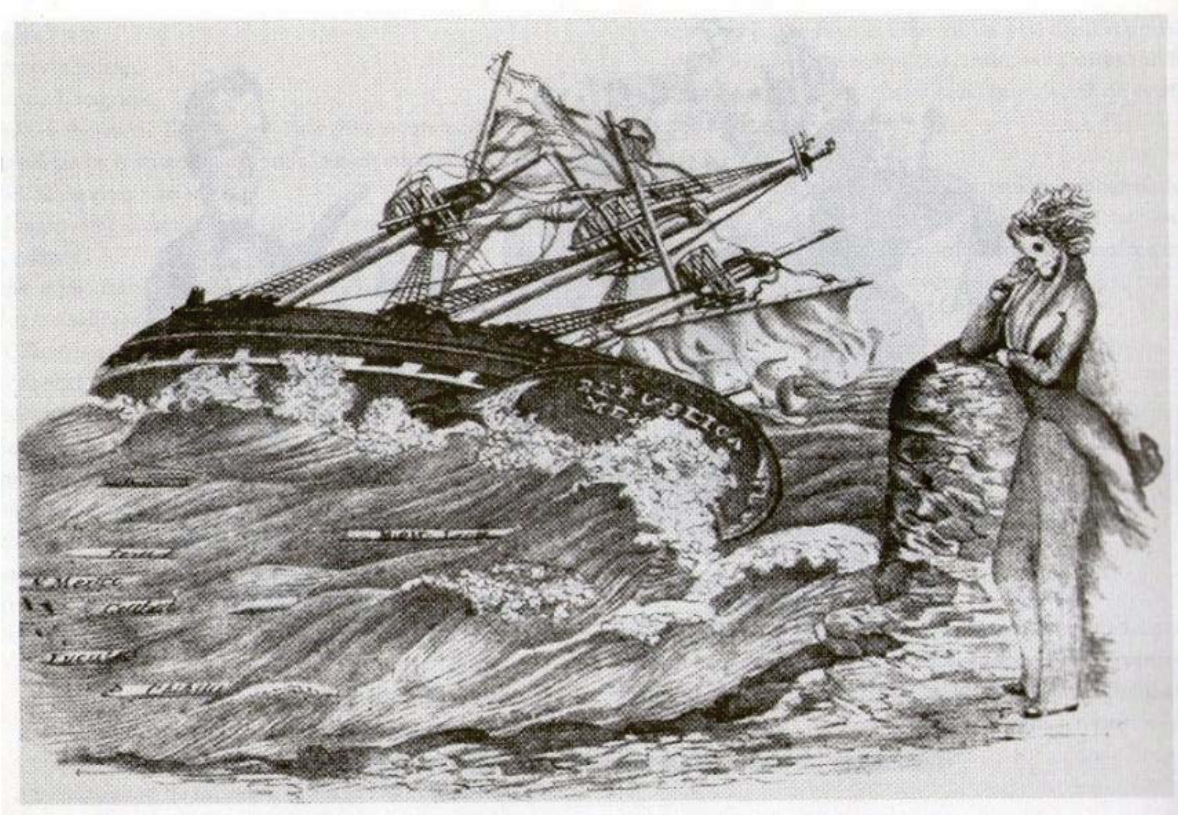


Figura 16. Anónimo

En el caso de la Figura 17, Joaquín Giménez nos presenta unos animales antropomórficos, para los que posiblemente obtuvo la influencia de los grabados de Grandville, pero que han sido usados –como mencionamos anteriormente– desde el Egipto faraónico. Las posturas de las figuras presentadas poseen dinamismo, que les otorga más credibilidad y gracia a la vez. También, aunque no exista una mimesis en los rostros de los personajes representados, seguramente éstos eran reconocibles por sus vestimentas, logrando la efectividad de la burla en esta parodia.



Figura 17. Joaquín Giménez

Por último, la Figura 18 es obra de Santiago Hernández, y en ella se nota la influencia de Constantino Escalante (del que fue su sucesor en el periódico *La Orquesta*), que a su vez tenía la influencia de Daumier. Lo interesante de esta imagen es el contraste creado entre los dos personajes –el gato y el ratón– que aparte son enemigos por naturaleza. De éstos, sus cuerpos se transforman en la cabeza de Sebastián Lerdo de Tejada, y de Benito Juárez, respectivamente. El juego de estos animales concluirá con un vencedor que tomará la silla presidencial, el objeto de discordia en la escena. Ésta resulta ser otra metáfora digna de apreciación, que tiene un significado claro, y que por la inclusión de la metamorfosis resulta hasta mágica.

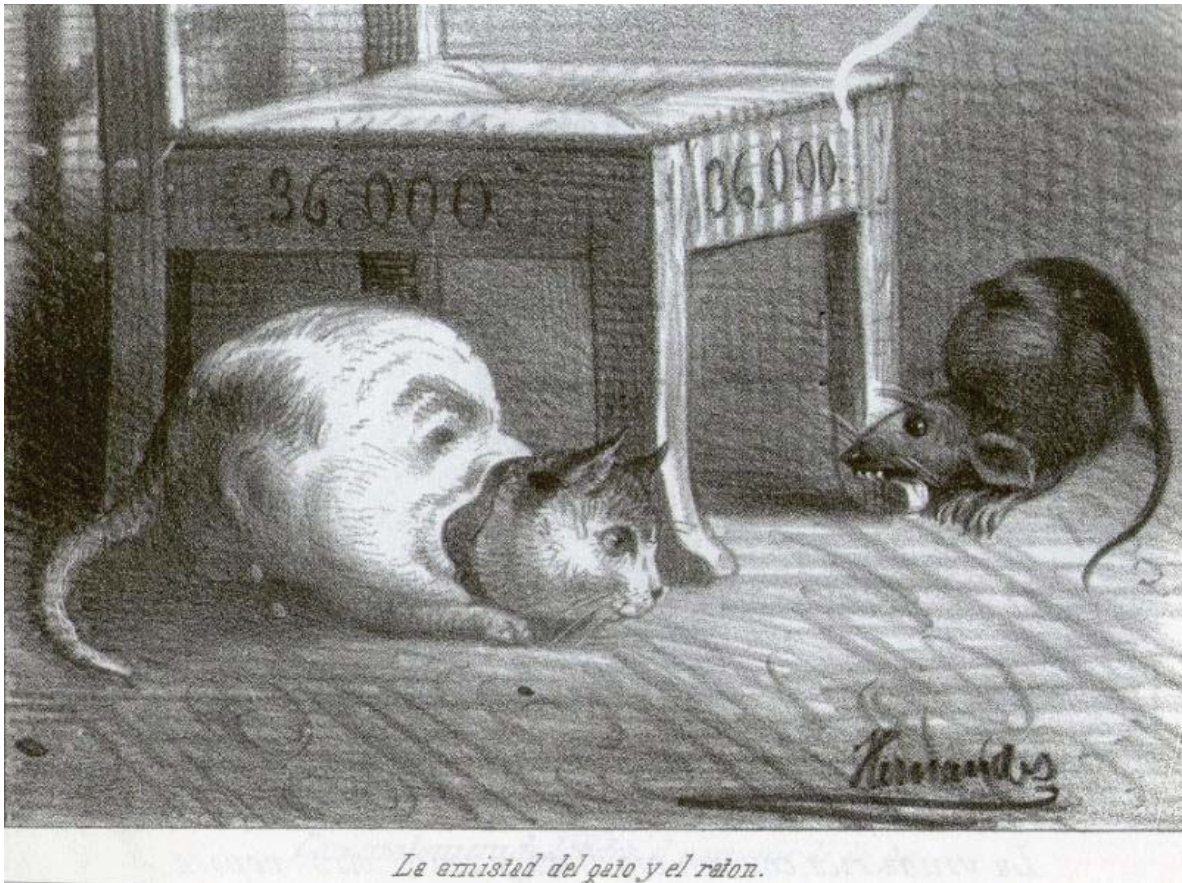


Figura 18. Santiago Hernández

LA CARICATURA COMO ARTE

Según José Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatowski, en su estudio citado, en el siglo XVIII “las caricaturas eran objetos de arte, sólo por debajo de los cuadros y estatuas en cuanto a su precio [...], se las producía en masa para una clase media que aspiraba cierta elegancia”⁴⁰. Pero ellos hablan de Europa. Ahora bien, respecto a México y el siglo XIX, Carlos Monsiváis dice que “desde el punto de vista del prestigio cultural, no se toma demasiado en serio la caricatura, por su inclusión en el campo del humor, género útil pero ‘ínfimo’”⁴¹. Esto es con respecto a la opinión de la sociedad. Pero de acuerdo a Rafael Barajas –que comienza su libro *La historia de un país en caricatura* dando ejemplos del menosprecio que ha habido hacia la caricatura, por autores como Diderot, el porfirista Francisco Bulnes, Antonio Caso, Sergio Fernández, y Manuel González Ramírez– la caricatura no es considerada un arte mayor porque “nace en plena etapa manierista como una rebelión contra la Academia y sus cánones estéticos. Nunca pretendió ser un arte mayor sino, precisamente, una burla de sus exigencias de prestigio”⁴².

En aquellos tiempos no se le reconocía valor artístico, porque su principal objetivo era la transmisión de ideas e información de protesta, que buscaban un fin mayor: la corrección de la sociedad. El hecho de que la serie de artículos y caricaturas *El Gallo Pitagórico* –publicados en el periódico *El Siglo Diez y Nueve*, por Juan Bautista Morales– fuera editado como libro en 1845, es la prueba predilecta de que el género de la caricatura comenzaba a ser apreciado por su valor cultural⁴³.

En la actualidad, como ya hemos mencionado, dichas caricaturas resultan ser para nosotros un “tesoro” desenterrado de las épocas en las que tuvieron una influencia social, para convertirse ahora en una influencia cultural. En el mismo libro, Rafael Barajas afirma que la caricatura del siglo XIX “es antecedente del arte popular de Posada, el arte

⁴⁰ Burucúa, J. E. y Kwiatowski, N. p. 51.

⁴¹ Monsiváis, C. op. cit. p. 30.

⁴² Barajas, R. op. cit. p. 17.

⁴³ *Ibíd.* p. 45.

de compromiso de los muralistas y los grabadores del Taller de Gráfica Popular, así como de Rius y Helio Flores”⁴⁴.

Ahora, para hacer notar cómo puede influir en el espectador un objeto catalogado como ‘arte’, Hans Hacke dijo que, al contemplar una obra de arte, “quizá [los espectadores] sienten que sus opiniones se refuerzan cuando se dan cuenta de que no son los únicos que piensan lo que piensan. Nos gusta cuando damos con algo que nos ayuda a articular nuestras ideas vagas y les da una forma más clara”⁴⁵. Y entre esto y el efecto que puede causar una caricatura no hay mucha diferencia: los caricaturistas ayudan a entender los problemas rebuscados, presentándolos de una forma directa y atractiva; o simplemente reafirman los pensamientos que, muy probablemente, ya se maquinaban en las mentes de los espectadores.



⁴⁴ *Ibíd.* p. 19.

⁴⁵ Citado por García Canclini, N. (2010) *La sociedad sin relato*. España: Katz editores. p. 37.

CAPÍTULO 3. LITOGRAFÍAS HUMORÍSTICAS

PROCESO CREATIVO DE LA OBRA GRÁFICA PRODUCIDA

Después de dos años de experiencia en el taller de litografía 117-B, en los que fueron aprendidas las diferentes modalidades y técnicas de este tipo de grabado, hasta llegar al manejo de las impresiones a color, fue pertinente el querer usar esos conocimientos para la producción de un conjunto de litografías que compartieran técnica, tema y estilo.

En este capítulo abordaremos primero la selección del tema empleado, el cual fue el humorismo gráfico, considerado gracias al gusto personal y a la influencia recibida desde siempre. Pero más adelante se detallarán las razones de haberlo elegido finalmente, y las problemáticas a las que nos enfrentamos con ello. Después encontraremos porqué la litografía fue un medio adecuado para su desarrollo, pasando por las cualidades que brinda y la relación que tiene con el tema.

Por último, se presentarán las litografías producidas, de las cuales se describirá parte de su proceso de producción, y se analizarán sus elementos formales y el significado de lo presentado.

El humorismo como tema

Cuando se recurre a usar el humorismo no es con la sola intención de hacer reír o entretener, la idea es atraer al público por medio del ofrecimiento de dichos efectos. En palabras de Freud: *“el hombre es, justamente, un ‘incansable buscador de placer’, y le resulta harto difícil cualquier renuncia a un placer que ya ha gozado una vez”*¹, y antes hemos aclarado que todos hemos probado alguna vez el placer del humor. Una vez que se ha conseguido obtener la atención del espectador, la intención de fondo resulta ser estimular las mentes a que usen su razonamiento para entender el chiste en la imagen;

¹ Freud, S. (1991) Obras completas. Volumen 8: El chiste y su relación con lo inconsciente. Argentina: Amorrortu Editores. p. 121.

en otras palabras, invitarlas a plantearse ideas nuevas, o reafirmar –o cuestionar– unas que ya poseían (como lo hace la caricatura).

Lamentablemente, usar el humorismo como gancho no es una estrategia infalible. La aceptación que se dé del trabajo contemplado depende también del estado de ánimo del receptor. Pues, como dice también Freud, “es sumamente instructivo ver cómo un talante alegre plantea menores exigencias al chiste”². Un talante “no tan alegre” puede crear barreras que bloqueen la aceptación de la invitación del chiste. Por otro lado, Sigmund Freud advierte, en su estudio psicológico de lo cómico, lo cuidadoso que debe ser el autor de lo humorístico. Lo que él propone es que la reacción placentera corresponde a un ahorro de gasto psíquico, y esta reacción se pierde cuando al receptor se le invita “a hacer un gasto de trabajo de pensamiento”³. Y no es que contradiga lo que dice Lipovetsky, como antes mencionamos: “no existe humor que no exija una parte de actividad psíquica del receptor”⁴. Más bien, Freud sólo asegura que los chistes deben ser lo más directos, concisos, y sintéticos posibles, para no correr el peligro de perder su efecto. Esto fue tomado en cuenta al momento de plantear el factor humorístico en las imágenes próximas a mostrarse.

Sumado a lo anterior, encontramos otro problema con el uso del humorismo, y es que de acuerdo a las etapas de la historia del humor descritas con anterioridad, actualmente contamos con un humorismo vacío y sin profundidad, superficial a todas luces. Para resolver este asunto, nos acercamos a Evaristo Acevedo, quien hace lo que podría ser la descripción del humorista legítimo:

[El humorista] a través de una visión realista de la existencia busca la exaltación del espíritu humano en su libre albedrío. El hombre se debate entre su individualismo –afirmación del yo– y las normas establecidas por la realidad en la que le ha tocado vivir y cuya finalidad es poner límites al individualismo. Pero cuando esos límites no son justos y equilibrados, el humorista hace oír su voz de protesta. Manteniendo esta tesis: ‘si la sociedad marca los límites al hombre, el deber de todo hombre –consciente de su misión, destino y posibilidades– es marcar límites a la sociedad,

² Ibídem. p. 122.

³ Ibíd. 143.

⁴ Lipovetsky, G. op. cit. p. 150.

cuando ésta da pruebas de desconocer a los derechos humanos'. Por eso, el humor es 'suprasocial', toda vez que va más lejos de los simples intereses que cada sociedad estima intangibles en épocas dadas y concretas, al señalar los peligros que estos intereses suponen para el individuo, cuando están deformados por el fanatismo y la ambición.⁵

Esta definición nos dice que la tarea del humorista es enfrentarse a la injusticia y el desequilibrio que pudiera existir en su sociedad, a través del humor. Lo cual mantiene la afirmación –antes mencionada– de que el fin último del humorismo es invitar a hacer una corrección, aunque sea nada más por medio de la risa. Pero el ideal es alcanzar un nivel más alto, una corrección más duradera. En este caso, el objetivo señalado por Evaristo Acevedo es la sociedad en la que se desarrolla el humorista, y algo parecido dice Charles Baudelaire en su estudio *Lo cómico y la caricatura*, pero éste se justifica remontándose hasta el origen de la risa.

Baudelaire hace el razonamiento de que cuando el hombre pertenecía al paraíso, ese lugar en el que no existían el sufrimiento y las penas, tampoco existía la risa, puesto que no había necesidad de usar este gesto deformador para dejar salir aquellos tormentos. En sus palabras dice: “... es [...] con las lágrimas con las que el hombre lava las penas del hombre, [...] es con la risa con la que endulza a veces su corazón y lo atrae; pues los fenómenos engendrados por la caída llegarán a ser los medios de redención”⁶.

Ésta es la intención buscada con el humorismo presente en las siguientes litografías, y se puede encontrar la misma intención en el trabajo de los caricaturistas del capítulo anterior. Pero con ellos existe una diferencia de épocas, ellos no tenían que competir con los medios de comunicación que existen ahora, la fuerza de sus obras no estaba diluida entre la gran cantidad de información que transita vertiginosamente a nuestro alrededor, en la cotidianidad urbana. Para intentar luchar contra ello, se recurrió a la fuerza de la técnica litográfica, intentando aprovechar sus características a favor de un disfrute estético más amplio por el espectador, y así conseguir un mayor impacto en su mente; pero también se intentó ser rebuscado en el humor y el mensaje

⁵ Evaristo Acevedo, 1966, pp. 278-279, citado por Monje Margelí, P. op. cit. p. 120.

⁶ Baudelaire, C. (1988) *Lo cómico y la caricatura*. España: Visor Dis. p. 18.

de cada imagen, para no caer en la preponderante característica del humor gráfico actual: la inmediatez. El espectador debe hacer un esfuerzo mayor para encontrar el significado de lo que se le presenta, y así la impresión en su pensamiento será más profunda.

La litografía como medio

La técnica litográfica otorga diversos valores gráficos, dependiendo del modo en que se trabaje sobre la superficie de la piedra o lámina. En ambas se puede utilizar lápiz directamente, barra (parecido a lo que sería usar un carboncillo sobre papel), manera negra (dibujo de luces), raspado de luces (exclusivamente en la piedra), aguadas (como si fuera tinta china), y alto contraste. Los resultados de las diferentes técnicas son comparables con los obtenidos en los demás tipos de estampado (huecograbado, xilografía y serigrafía), pero la litografía es el único medio en el que se puede dibujar con la expresividad y control del lápiz. Dicha herramienta fue elegida para la producción de las obras presentadas más adelante, puesto que se buscaba el control total sobre los valores tonales para aparentar realismo, y la posibilidad de líneas expresivas, para conservar el juego.

Cuando hablamos del control total de los valores tonales, es en referencia a las diversas texturas obtenidas de acuerdo al medio usado: la técnica de barniz blando en huecograbado puede resultar un degradado fino pero con apariencia de aguadas, y haciendo uso de tramados con la punta seca se necesita de gran maestría para conseguir lo esperado; en la serigrafía es inevitable la impresión de un tramado uniforme por la configuración de la malla usada para la estampa; y el método en xilografía sería raspando la madera, pero al estar ésta conformada por fibras, termina siendo azaroso; la textura en las obras litográficas se compone de puntos diminutos distribuidos aleatoriamente – tanto en piedra como en lámina–, y éstos son tan pequeños que se puede alcanzar una definición incomparable.

Cabe señalar que la técnica usada no fue la litografía tradicional, que se realiza en piedra. La técnica con la que se produjeron las obras fue litografía en seco, para la que

se usa la lámina y principalmente se diferencia con la anterior en que el proceso en lugar de ser químico es físico. Las ventajas de esta variación de la técnica son las siguientes:

- deja de ser necesario mantener húmeda la lámina al momento de hacer el entintado para imprimir.
- Es más rápido el proceso de fijación del dibujo.
- Al usar menos ácidos, solventes y agua, es menos contaminante.
- Se pueden usar más tipos de papeles para recibir el estampado, pues la lámina no se humedece.
- Los materiales usados son de bajo costo y de fácil acceso.

Dicha técnica fue aprendida en el Taller de litografía 117-B (turno vespertino), impartido por el Mtro. Raúl Cabello Sánchez, quien fue de los pioneros en experimentar con estos nuevos materiales. Al momento de producir los trabajos aquí presentados, la técnica era tan reciente que éstas fueron las primeras obras de litografía en seco a color realizadas en dicho taller. Al redactar este texto, la técnica era usada a color y en blanco y negro a la par de la litografía en húmedo, en el mismo taller. Este hecho otorga modernidad a las obras, aunque los principios de la técnica usada lleven más de dos siglos de existencia.

Al usar la litografía como medio, también se está retomando la tradición que la caricatura plantó en el México pasado, pues se trata de litografías humorísticas. Y al igual que las caricaturas, se busca un humorismo con trasfondo, que se puede explorar y descifrar, humorismo que pretende ser más que un dibujo que invita a reír, pretende invitar a reflexionar de dónde viene esa risa.

CARPETA: “SERIEDAD, POR FAVOR”

El conjunto de imágenes humorísticas que componen la carpeta consta de cinco litografías en seco a color, y una en blanco y negro. El título –“Seriedad, por favor”– quiere hacer referencia al problema que detecta Lipovetsky sobre el papel del humorismo en nuestra sociedad actual, quien dice que sólo se busca el objetivo vacío de la diversión por la diversión. Pues en este caso, se pide al espectador un poco de seriedad, ya que el humorismo de cada obra debe ser tomado *en serio*.

Está pensada para ser recibida por el público en general, pues tratan temas cotidianos, en los que la esencia del humor no exige conocimientos especializados, a lo mucho cuentan con elementos que se encuentran dentro del espectro de los conocimientos generales y de cultura popular. Ahora bien, en cuanto a la comprensión del mensaje de fondo, no podríamos hablar de la misma coincidencia, puesto que al existir implícito en todos los casos, hay una amplia posibilidad de interpretaciones, pero este es un riesgo que se acepta con tal de crear un impacto más profundo en el espectador.

El formato y la composición visual de cada pieza fueron pensados para apoyar de mejor manera la idea tratada, por esta razón varían de obra a obra. Entonces se puede deducir que para su producción, antes de pensar en la imagen visual, se debió obtener la idea del humor y el mensaje que se representarían –el primero explícito y el segundo implícito–, y subordinada a éstos fue creada la estructura de la imagen.

A continuación se muestran las obras producidas con su ficha técnica, se incluirá una parte de su proceso de producción, y se hará un análisis formal de cada una, más una aproximación al mensaje escondido detrás de la pieza clave, el humor.

Análisis individual de las litografías

“¡QUERIDA, NOS HEMOS ENCOGIDO!”

Para finales del 2013, México se perfilaba como el país con mayor consumo de alcohol por persona, de acuerdo a notas periodísticas sobre un supuesto estudio realizado por la Organización Mundial de la Salud, del cual –por desgracia– no contenían la cita exacta. Aún si dicho estudio nunca existió, no hay que ser la OMS para darnos cuenta del alto consumo de bebidas alcohólicas que se da a lo largo de la República. Y no es para menos, pues al ser un objeto de consumo tan popular, con él se desarrolla un gran negocio, que se vale de toneladas de buena publicidad para asegurarse una ascendencia constante. Es así que surge la idea de crear una burla a esa publicidad, representando en específico a la cerveza, fuertemente arraigada a la identidad mexicana, pero que detrás de todo, es una identidad impuesta (por la publicidad).

Nuestro objeto principal es la botella de cerveza, pues es en torno a lo que gira el mensaje de la escena. Por esa razón la orientación de la imagen es vertical, así se resalta la verticalidad de la caguama, que quiere aparentar ser todo un monumento, como si se tratara de un obelisco egipcio. Su propósito en la escena es servir de acompañamiento a una orden de tacos al pastor (de 5 tacos), y el hecho de que la presentación de la botella sea caguama, es la manera de representar el exceso en el consumo del líquido, pues es una cantidad mucho mayor a la que podría ser suficiente para el mencionado objetivo. La etiqueta de la botella tiene mucho detalle, pues resultaba importante rescatar dos cosas de ella: la primera es la marca de la cerveza, que tiene fama mundial, lo cual ayuda a sacralizarla al obtener ese “reconocimiento” otorgado por el mundo; y la segunda es la leyenda escrita a un costado “El abuso en el consumo de este producto es nocivo para la salud”, que fue colocada a propósito casi al centro de toda la imagen.

Los otros objetos que forman parte de la comida son para ayudar a encontrar la identidad mexicana de la que hablábamos, pues aunque los tacos al pastor no son exclusivos de México como tal, y no sólo aquí se le pone limón y picante a la comida, esto es parte de nuestra cultura. Por suerte, los colores que se encuentran comúnmente en este escenario son verde, blanco y rojo, estando entonces naturalmente mexicanizado.

Claro está que no se pasa por alto la presencia del amarillo, pero fue usado con un tono muy claro para incluirlo con discreción. Sin éste se perderían detalles importantes, como en la etiqueta de la caguama, las tortillas y la piña; pero también sirve para cambiar el verde de la salsa, o el rojo de la botella, por ejemplo.

La intención de humor en la imagen se encuentra en la presencia de la pareja y su posición ante la escena, que permanece estática frente a sus ojos. La idea es presentar un lugar que parezca ser “la tierra prometida”, tan maravillosa que despide un brillo fulminante, que dibuja las siluetas a contraluz de los personajes, y proyecta sus sombras largas detrás de ellos sobre el mantel. Éste tiene franjas rojas y blancas para hacer referencia al país vecino del norte y su famoso *american dream* –de nuevo, la tierra prometida.

Uno de los personajes lleva vestido puesto, lo cual quiere dar a entender que se trata de una mujer. Esto con el fin de no encasillar la idea general de la imagen a un solo sexo. Y aunque la mesa está servida para uno, el poner a los diminutos protagonistas tomados de la mano se traduce en su disposición a compartir, entendiendo así que ambos consumirán del banquete.

En términos generales, la imagen quiere ser una analogía aplicable a toda la gente, pues se trata esencialmente de poner algo en un pedestal, de idolatrar y reducirse en tamaño ante ello.

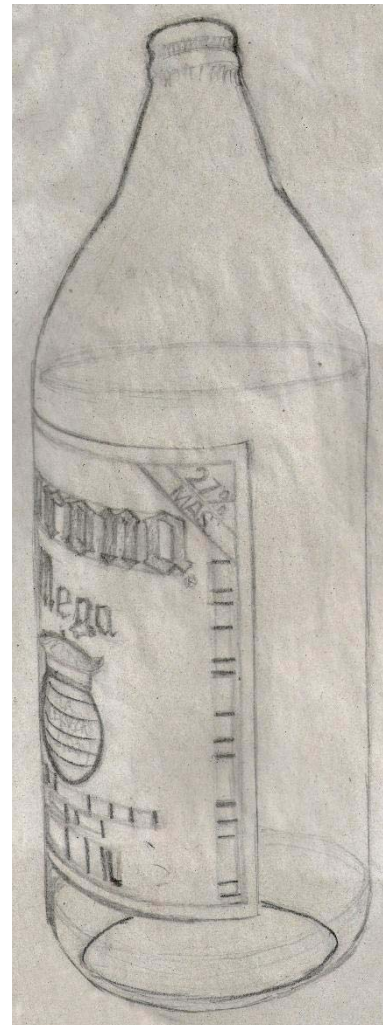
El boceto de esta pieza fue realizado con carboncillo, buscando representar los pesos tonales que debían aparecer en el dibujo final. La tarea de dichos pesos es llevar la atención a los objetos que deben sobresalir en la escena, es decir, la orden de tacos al pastor y la cerveza. La mancha oscura que yace por encima y detrás de los elementos, los clava al suelo por el peso que en ellos imprime, pero al mismo tiempo, al contener zonas luminosas, hace que parezca que dichos elementos poseen un fulgor propio, así resaltándolos. También en esta idealización se creó la configuración de los elementos que van a crear el ritmo y la dirección en la imagen. Haciendo caso a una lectura de derecha a izquierda, el recorrido visual se puede comenzar en la zona baja, por las líneas

del mantel, pasando de ahí al centro de la imagen –donde recae todo el peso visual–, para terminar después en los personajes.

Como se puede notar, no hay mucho detalle en el boceto, ya que sólo se utiliza como referencia general. Pero en vista de la importancia que tenía el diseño de la etiqueta, fue necesario hacer un estudio sobre ella, para obtener la perspectiva de su disposición cilíndrica. Así se creó un “mapa” de las letras y el logo deformados, y se calco directamente a la lámina.



Boceto general



Boceto a detalle de la
botella de cerveza

FICHA TÉCNICA

Título: **“¡Querida, nos hemos encogido!”**

Técnica: **litografía en seco a cuatro tintas**

Medidas de la imagen: **60 x 45 cm.**

Año: **2013**



“MENOS PLÁTANOS Y MÁS PISTOLAS”

Uno de los mayores problemas en el mundo actual es la falta de control en la fabricación, el tráfico, la posesión y el uso de armas de fuego. Tanto en México como en la mayor parte de los países. La razón se puede resumir diciendo que las armas representan guerra, luego –según se dice– la guerra es un negocio, y en el sistema capitalista que vivimos se hace lo posible (incluyendo lo ilegal y lo inmoral) porque los negocios prosperen.

Uno de los medios inmorales usados es la implantación de una ideología a través de los medios de comunicación masiva, entre los cuales tal vez el más influyente –en este caso– sea el cine. Por medio de películas de guerra se puede crear un sentimiento de amor incondicional a la patria, y un encarnecido odio a los supuestos enemigos; o en las películas de ladrones y policías, o mafias y gánsters, se erigen las armas como el mayor símbolo de poder ante todo, al igual que en las películas de tipo *western*. Éste último es conocido en español como *del Viejo Oeste*, y casi siempre los films que le pertenecen contienen una escena de duelo, que por su seriedad y fuerza fue utilizada como tema principal de esta pieza, pues dicha seriedad es invertida con el humor, y así la misma fuerza es aprovechada.

El humor en esta imagen surge por la absurda combinación de dos elementos que no deberían estar juntos, a menos de que se tratara de una broma. Una funda de pistola es fabricada, razonablemente, para sostener y cubrir una pistola, un objeto más que nada violento. Por su mera forma, la funda puede sostener y cubrir otros objetos, cualquiera que quepa en ella, pero, entre estos, muy pocos se ajustan tan adecuadamente a la forma y al tamaño de la funda, como un plátano. Y que mejor objeto para crear un contraste de contenido en la funda, con sus pecas y su color amarillo.

Entonces, la imagen debía contener elementos que remitieran directamente a dicha escena típica del cine *western*, pero con el tono de seriedad que éste mismo posee. El único elemento incoherente debía ser el plátano dentro de la funda, para crear énfasis en ese contenido erróneo. La orientación de la imagen es horizontal, y su formato es apaisado, para imitar el formato de una película, que ayuda a generar el ambiente de

seriedad y tensión que utilizan ese tipo de escenas. En la película igualmente se verían los alrededores desiertos de personas, y el viento soplando y creando una atmósfera calma, pero tensa a la vez –efecto que fue intentado crear dándoles a las nubes la particular forma con la que fueron representadas. El no mostrar el rostro del personaje es a causa de evitar una distracción que podría superar la atención que se pretende en el plátano.

Los colores debían mantenerse también en esa línea de seriedad, sin implicaciones festivas o alegres, por lo tanto se usó un azul sombrío en el cielo, un amarillo sin brillo de base, un café que homogeneiza, y un negro que delimita las formas. La línea de horizonte está desvanecida, para crear la ilusión de profundidad, así como el tono del cielo se hace más claro conforme se acerca a ella. En la imagen siguiente se pueden observar diferentes muestras de color, extendidas sobre papel para poder seleccionar la combinación a usar.



1 Pruebas de color

Todo esto tiene la intención –aparte de ser humorístico– de crear un cuestionamiento a partir de lo incoherente en la imagen. De igual manera lo hace el título de la misma, el cual remarca de nuevo la equivocación que se lleva a cabo, pero exige en general más pistolas, no sólo en la funda del vaquero. Es entonces tarea del espectador reflexionar si existe algo que corregir en la imagen, o fuera de ésta.

FICHA TÉCNICA

Título: “Menos plátanos y más pistolas”

Técnica: litografía en seco a cuatro tintas

Medidas de la imagen: 28 x 63 cm.

Año: 2013



“EL CANALLA”

Esta imagen surgió de la definición que Roland Barthes hace de un sujeto canalla, hablando de un estilo de combate cuerpo a cuerpo:

[Un canalla es] un inestable que sólo admite las reglas cuando le son útiles y transgrede la continuidad formal de las actitudes. Es un hombre imprevisible, por lo tanto asocial. Se refugia detrás de la ley cuando juzga que le es propicia y le traiciona cuando le es útil hacerlo; unas veces niega el límite formal del ring y continúa golpeando a un adversario protegido legalmente por las cuerdas, otras restablece ese límite y reclama la protección de lo que un instante antes no respetaba.⁷

Dentro de esta descripción, el luchador de la imagen es *El canalla*, al querer romper las reglas contra el mismo hombre que las ponía a la hora de la batalla, el réferi. Sea que lo odia por su desempeño en el trabajo, sea que lo odia por cualquier razón, *El canalla* se prepara para romper una de las reglas preferidas en las luchas, e intentar romper también los huesos del atacado.

No es incidental que la cabeza del luchador parezca un cráneo, y sobre su torso se vea proyectado en tinta metálica su costillar completo. La Muerte –con mayúscula– es el canalla de la vida, pues siempre consigue su objetivo, a como dé lugar. Su facilidad para sortear obstáculos fue plasmada en la puerta, que aunque cuenta con dos chapas, el luchador se las arregló para entrar por ahí, pues se puede observar que la ha dejado entreabierta.

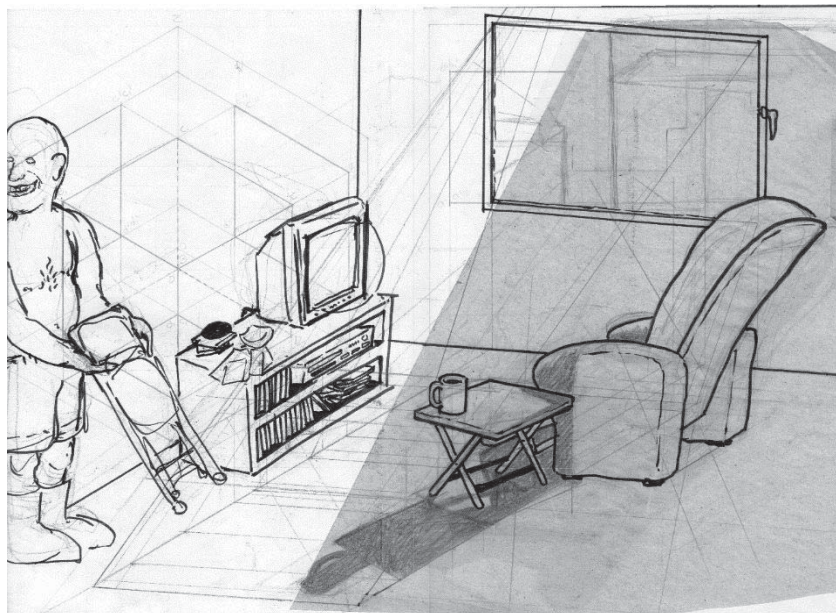
En cuanto a la víctima, disfruta de una noche cualquiera, lavándose los dientes para después ir a tomar su café mientras ve un rato la televisión. Su uniforme a rayas monocromas –aparte de identificarlo como réferi– le inserta una monotonía triste y aburrida, que también se puede ver en las paredes casi desnudas y lisas del departamento. Los objetos observables son un reflejo de su cotidianeidad de persona solitaria de clase media que mantiene limpio su baño, que tiene dulces en el cenicero, que ve películas en su DVD, o lee revistas para matar el tiempo, y que sólo tiene un sillón

⁷ Barthes, R. op. cit. p. 23.

individual en la sala de estar. Su televisión no es un modelo moderno, pues no le presta demasiada importancia al aparato, se *conforma* con tener algo para ver imágenes en movimiento; en cambio su sillón parece ser bastante *cómodo*.

La cara del luchador es un intento por representar la alegría e impaciencia de un demonio que por fin va a cumplir con su objetivo único, es casi una de las máscaras grotescas que se usaban en las comedias griegas, con su boca grande y sus ojos en blanco; en cambio, la cara del réferi se nota triste, mientras observa frente al espejo los rasgos que el paso del tiempo ha marcado en su rostro. No hay ahí alegría, pues ese paso del tiempo no ha sido acompañado por satisfacción plena.

El principal atractivo visual de este trabajo es la perspectiva. Ésta tuvo que ser tratada con detalle en el boceto, para poder obtener los resultados de realismo esperados. El área de la sala del departamento del réferi juega más con este elemento, pues entra una luz por la ventana, que ilumina algunos objetos y al mismo tiempo proyecta sus sombras. Para que dichas proyecciones no tuvieran aspectos raros o confusos, fue necesario usar un punto de fuga desde la fuente de luz.



1 Sección del boceto final

Una vista general de la imagen hará que nos demos cuenta de que la composición está dividida en planos de color, y es por medio de los cuales que se da equilibrio a la escena. El color negro prevalece en la escena para obtener una intención oscura y lúgubre, pero las marcadas fuentes de luz proporcionan el equilibrio necesario.

Se hizo uso de un azul pardo para también hacer referencia a la muerte, pues el tono evoca el frío. La tinta plateada que aparece en un plano uniforme sobre la ventana, y es compartida por el costillar sobrepuesto en el torso del luchador, fue para definir la sobrenaturalidad del personaje, como si la luz plateada de la Luna revelara la verdadera identidad del personaje.

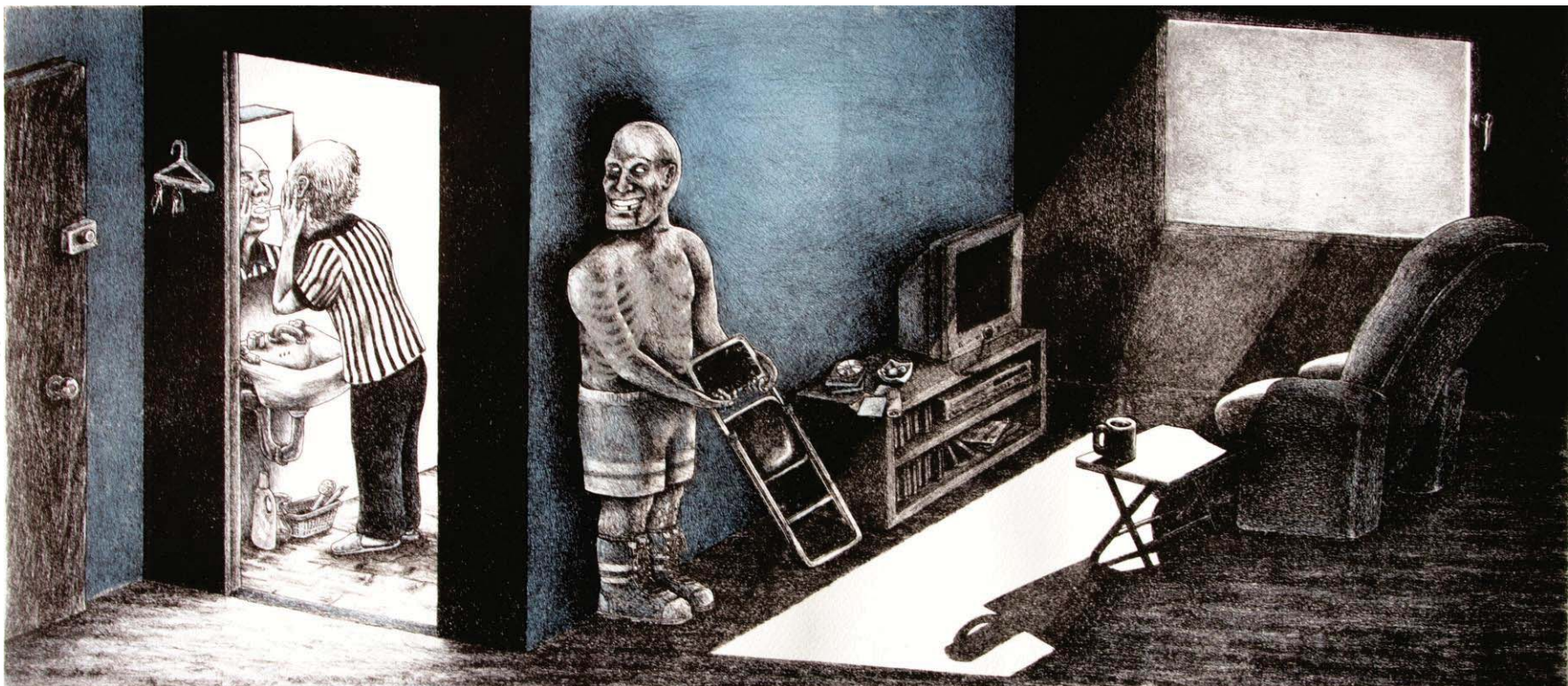
FICHA TÉCNICA

Título: **“El canalla”**

Técnica: **litografía en seco a cuatro tintas**

Medidas de la imagen: **28 x 63 cm.**

Año: **2013**



“ESTAMPILLA DE UNA ESTAMPIDA SIENDO ESTAMPADA POR UN ESTAMPADOR EN UNA ESTAMPA”

El juego de palabras del título fue la ocurrencia tomada como base para la creación de esta imagen, pues posee la carga humorística necesaria para llamar la atención. Pero como en el caso de las obras litográficas, los potenciales espectadores no son principalmente atraídos por el título de la obra, sino por lo que ven en la imagen, entonces el producto final debía tener de igual manera cualidades suficientes para resultar llamativo.

En el título encontramos el humor, y en la imagen –que es más bien seria– está el mensaje. Se podrían haber incluido mensaje y humor en la imagen, pero no fue así, con la intención de mantener la seriedad buscada dentro del humor.

El problema aquí es que nos encontramos con uno de los obstáculos mencionados del humor: el idioma. Si un espectador que no conozca el idioma español llegara a leer el título, o una traducción a un idioma que entienda, no sería posible que obtuviera el humor que ahí existe. Aunque la estampa habla de México, y va dirigida a ciudadanos mexicanos (de los cuales la gran mayoría habla español), es admisible y apreciada la atención extranjera. Por esta razón, la imagen no se encuentra exenta de humorismo, contiene una cantidad mínima, para salvar la seriedad de la que hablamos en el párrafo anterior.

Al verbo *estampar* están relacionadas cuatro de las palabras en el título: estampilla, estampada, estampador y estampa. Es fácil imaginar una escena en la que se lleve a cabo una acción que incluya esas palabras, pero queda la posibilidad de incluir la quinta palabra: estampida. El resultado final nos dice que ésta se desarrolla dentro de la estampilla, disminuyendo la acción que conlleva a un reducido espacio, todo en pos de un humor discreto.

La definición proporcionada por el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (22ª edición, 2001) de la palabra ‘estampida’ es, en su tercera acepción: “Huida

impetuosa que emprende una persona, un animal o, especialmente, un conjunto de ellos”. Entonces, en la estampilla nos podremos encontrar con un conjunto de lobos que se encuentran huyendo de algo, y éste es el meollo del asunto (tanto del mensaje como del humor en la imagen).

La estampilla postal nos indica que pertenece a México, y los lobos que aparecen en ella son lobos mexicanos, especie en peligro de extinción. Al no ser excelente la claridad del pequeño dibujo, se exige una mayor atención al mismo, pero para no correr el riesgo de que pase desapercibido, y para hacer más llamativa la imagen en general, se hace un acercamiento a la cabeza de uno de los lobos. En este detalle se puede apreciar al lobo mirando hacia atrás, mirando fijamente de lo que está huyendo, que si se analiza hacia dónde va la mirada desde la estampilla, resulta ser el dedo del estampador, que los quiere aplastar sin piedad.

A través de la escenografía se equilibra la composición, es decir, con las texturas usadas, el ritmo de la madera, y los planos creados por los tonos y las siluetas de los objetos. El color sólo fue usado en el área del acercamiento, para atraer aún más la atención hacia el mismo, y las líneas que surgen de la imagen pequeña, dirigen al mismo tiempo la mirada del espectador hacia la estampilla, y aseguran su avistamiento.

Para la producción de esta litografía se hizo un boceto –al igual que en ocasiones anteriores– sin muchos detalles, más que la distribución de las formas y sus delimitaciones. Pero como la estampilla era tan pequeña, se hizo un boceto de ésta en grande, para poder crear mejor la ilustración de la estampilla de lobos mexicanos.



1 Boceto de la estampilla

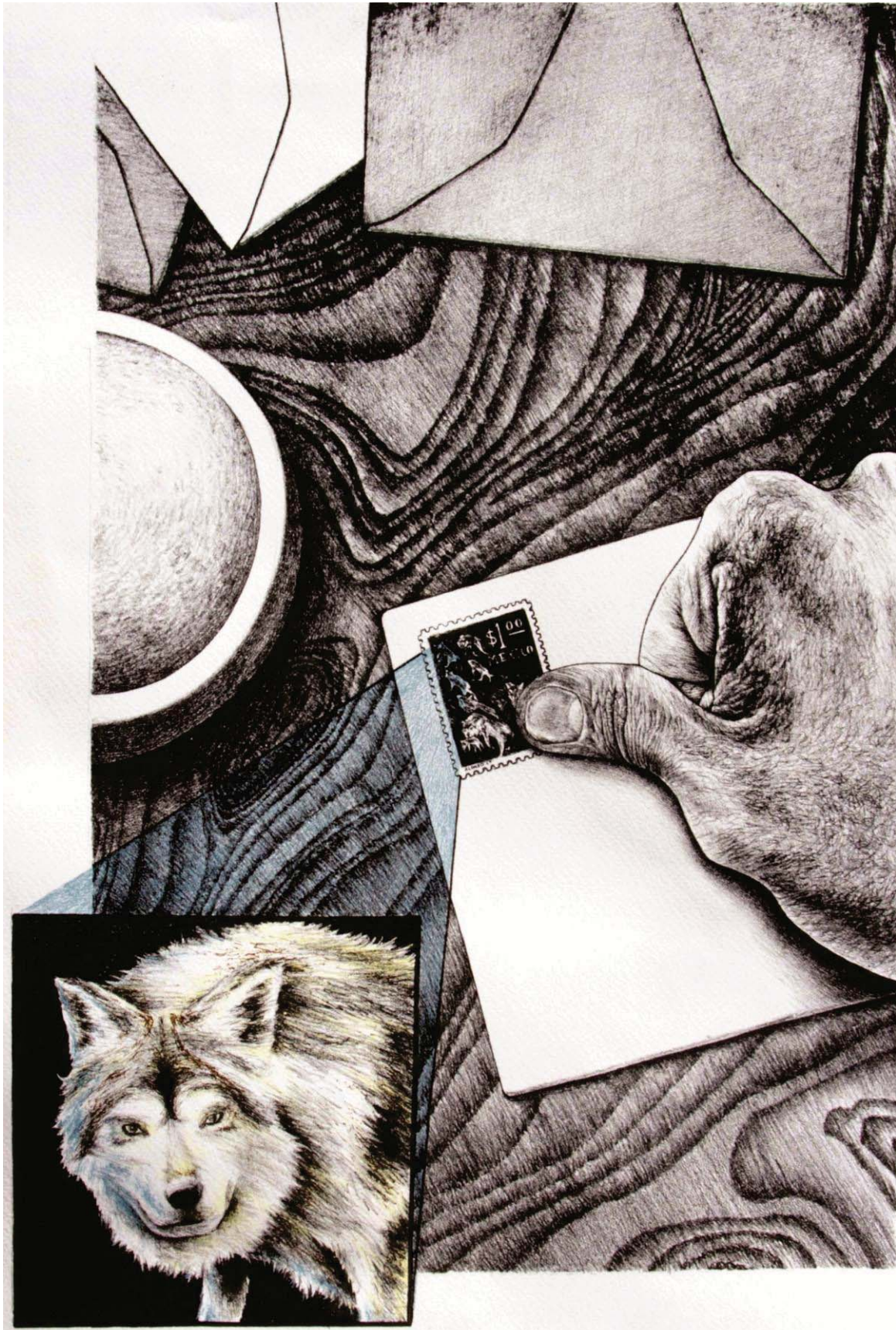
FICHA TÉCNICA

Título: “Estampilla de una estampida siendo estampada por un estampador en una estampa”

Técnica: **litografía en seco a cuatro tintas**

Medidas de la imagen: **43.5 x 29.5 cm.**

Año: **2013**



“LA SERIEDAD NO SÓLO ES IMPORTANTE”

De nueva cuenta se hace una referencia al problema del humor actual, pero ahora es una litografía individual la que apoya la importancia de la seriedad.

Resulta un poco contradictorio hablar de seriedad en una imagen humorística, pero el caso es que no necesariamente se asesina un chiste al tomarlo en serio. Más bien, si el chiste incluye un mensaje, y el receptor sólo toma lo gracioso de él, el propósito final no se cumple.



1 *Detalle del boceto final*

Para conseguir mostrar humorismo en la imagen, fueron dibujadas caritas felices en la mayoría de los personajes presentes. Dicha carita feliz es parecida al popular ícono conocido como *smiley face*, que forma parte del humor de la cultura actual. El mismo humor vacío al que se refería Lipovetsky. Este humor que busca disciplinar la risa, o dicho de otra forma, disciplinar al que ríe, se enfoca en

las masas. Les otorga una felicidad conformista fácil de digerir (es decir cómoda, no hay necesidad de pensar para extraer el objeto). Por eso es un escenario en el que conviven las masas; el rango de gente varía en la imagen sin un común denominador: un gordo con agujetas, una señora con falda traslúcida, cargando un bebé amorosamente, dos niños pequeños con su mamá y sus sobresalientes senos, un joven que tal vez se ocupe en el trabajo o la escuela; todos afectados por la cara amarilla. Pero el personaje central tiene una cabeza normal, en la cual muestra un gesto de seriedad tranquila, que fácilmente podría parecer una sonrisa. Este personaje lee el periódico, y por su cabeza podemos entender que toma en serio la información de actualidad que está obteniendo –aunque se tratara de las tiras cómicas o las caricaturas.

El color en las caras amarillas tiene dos funciones. La primera es que ayuda a definir el recorrido visual de la imagen, pues empezando desde abajo, se puede ir al personaje del extremo derecho, para avanzar entonces cabeza por cabeza. Al pasar por el personaje serio, la mirada se detiene y analiza, por ser un personaje diferente a los anteriores. Después se continúa el recorrido hacia la izquierda, para terminar saliendo por la *smiley face* incompleta del final.

La segunda función es que permite dar otro sentido a los rostros aparentemente planos. La lámina perteneciente a este color fue dibujada como si esos círculos fueran cráneos con dicha forma, coincidiendo las cuencas de los ojos con los puntos negros de la cara, y los dientes siguiendo la forma de la línea de la sonrisa. Este detalle es apreciable poniendo más atención que la de un vistazo rápido, y hace referencia a la crítica del humor vacío (o muerto) de la actualidad, del que habla Lipovetsky.

Por último, encontramos varios elementos formales importantes, como los planos totalmente blancos de las ventanas del microbús, el sombreado en todas las superficies del interior, y el ritmo de las líneas que crean dicho sombreado.

Una vez más el boceto fue hecho sin mucho más detalle que las líneas de contorno de las formas, pero esta vez, primero fue realizado en un tamaño menor (de 8 x 18 cm., para ser precisos), obteniendo una idea general de la disposición de los elementos. Después se redibujó a escala y con las líneas más definidas, para calcarse hacia la lámina y comenzar el dibujo.



2 Boceto inicial

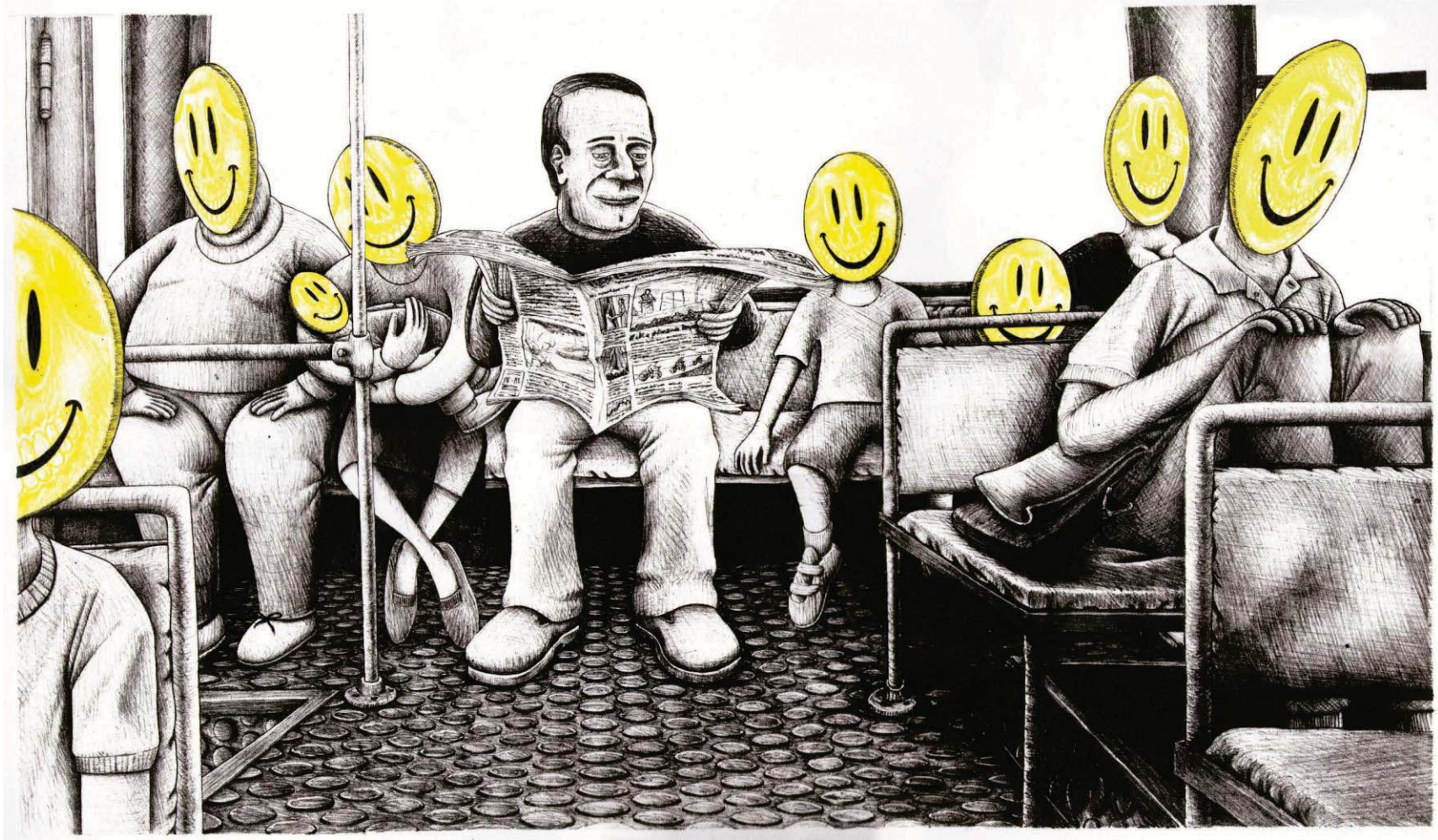
FICHA TÉCNICA

Título: **“La seriedad no sólo es importante”**

Técnica: **litografía en seco a dos tintas**

Medidas de la imagen: **32 x 47 cm.**

Año: **2014**



“DE LA MISMA CLASE”



1 Detalle del boceto

Como hemos visto, en la historia del humorismo gráfico ha sido recurrente el uso de animales humanizados para conseguir el efecto cómico. Aunque sus formas no son realmente antropomórficas, sus posiciones, sus actitudes, y sus acciones, remiten directamente a comportamientos humanos. Es una técnica de humorismo que ha permanecido en uso por siglos, pues sigue siendo efectiva. Por esta razón se decidió usar este recurso en esta obra.

Como vimos en el capítulo 2, son imágenes egipcias los ejemplos más antiguos del uso de animales antropomórficos para crear parodias o humor visual. En nuestra

imagen podemos encontrar una referencia directa a dicha cultura, pues en su imaginaria uno de sus dioses es representado con cuerpo humano, pero con los brazos emplumados, extendidos a todo lo largo. Esto se intentó plasmar en el ave del extremo derecho.

La referencia es a la diosa Ma'at, que representaba la verdad y la justicia. Portaba una pluma de avestruz en su cabeza, la cual era su símbolo. Éste era usado para decidir el destino de las almas que pasaban a la otra vida, pues en un platillo de una balanza era colocado el corazón del que sería sentenciado, en el otro se ponía la pluma, si existía equilibrio se le concedía la vida eterna, de otra forma era devorada por una bestia. Ahora bien, la referencia es hecha con sarcasmo, pues se trata de un cuervo, que aparte está en esa posición para apostar más granos de maíz en el juego de cartas que se desarrolla.

Las tres aves que juegan son cuervos, y esto contradice la simbología de Ma'at, pues los cuervos son animales aprovechados y oportunistas. En la representación se trata de personajes viciosos, que disfrutan su juego y sus cigarros, mientras mantienen cruelmente encerrado a otro ser de su misma clase. Es su esclavo que les toca el violín. Para acentuar aún más su maldad, sus globos oculares son completamente blancos, como si estuvieran vacíos.

El ave cautiva toca el violín, mientras los otros disfrutan riendo y fumando, y el humo de sus cigarros llega a la jaula. El cerrojo que la mantiene encerrada es sencillo, pero el hecho de que siga dentro significa una de dos cosas: o le gusta estar encerrada, o no puede salir (porque tal vez sea más difícil de lo que parece).

Tal vez sea la imagen más obvia de la carpeta, pues el mensaje es muy explícito, y con ayuda de su título, difícilmente alguien podría malinterpretarla. Su monocromía también persigue este fin, y deja que la vista no se distraiga, como en el caso de la litografía anterior. El que sea en blanco y negro, y contenga una crítica hacia el abuso de poder, la hace más parecida a las caricaturas mexicanas de protesta del siglo XIX. También tal vez sea el dibujo más detallado de la carpeta, y es donde se compensa la simplicidad del mensaje. Así se espera conseguir el mayor impacto en la mente del espectador.

Como se puede ver en la muestra que está al inicio de esta página, el boceto fue hecho sin las texturas o las luces que aparecerían en la imagen final, como en ocasiones anteriores, pues aquí tampoco fue necesario anticipar los pesos tonales. En el boceto fue evaluada la unidad si era usada una composición triangular, y se marcaron –de nuevo– las líneas de contorno de las formas.

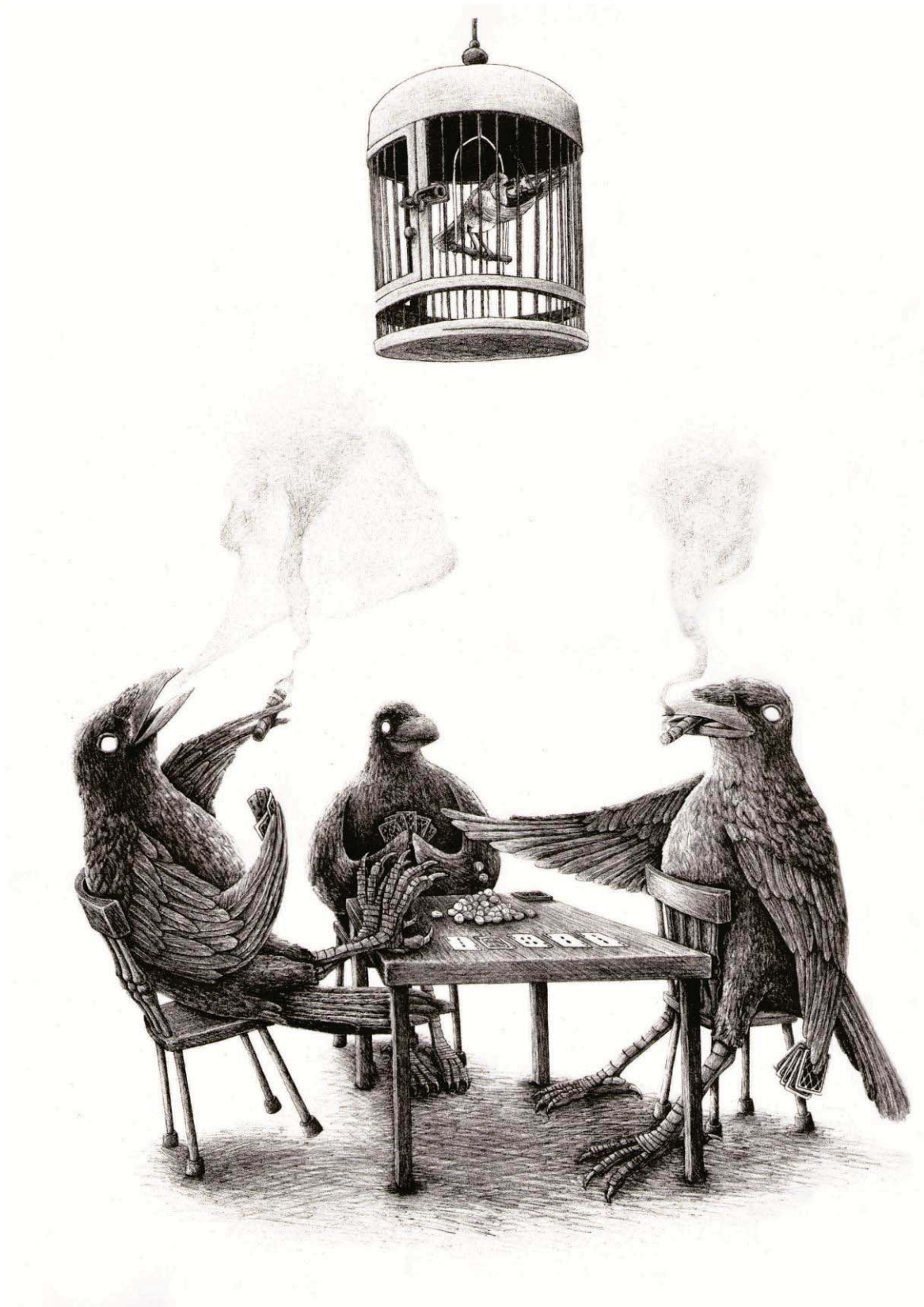
FICHA TÉCNICA

Título: **“De la misma clase”**

Técnica: **litografía en seco a una tinta**

Medidas de la imagen: **47 x 32 cm.**

Año: **2014**





CONCLUSIONES

El género del humorismo gráfico ha comprobado su eficacia a través de su trascendencia por las épocas, pero al pasar por los cambios de éstas, también ha sufrido cambios él mismo, pues los medios de reproducción no son los mismos que antes.

Dentro del humorismo gráfico surge la caricatura, un género que demostró gran utilidad cuando de divertir se trata, y gran poder como arma, que fue blandida y temida por todos y contra todos. Hoy día sigue vigente, con todos los fines que alguna vez ha tenido, pero su capacidad de impacto se ha diluido entre la fuerza que tienen la infinidad de imágenes que nuestros cerebros procesan diariamente.

El atractivo del humorismo puede ser aprovechado para llamar la atención de los receptores, que buscan la obtención de placer a través de él. Pero para intentar que dichas imágenes sean aún más atractivas, se hace uso de los elementos formales, para conseguir una buena composición gráfica. El conocimiento de la historia del humorismo gráfico enriquece nuestra capacidad de producción de obras de este género, pues así podemos reconocer y hacer uso de técnicas o estrategias usadas con anterioridad, que obtuvieron efectos favorables.

El medio litográfico es adecuado para conseguir los valores buscados, y si alguna vez en un pasado las litografías en la prensa pudieron adentrarse en las mentes de la gente, guiándolas en busca de un bien común, y ahora aquellas obras son admiradas por su gran valor artístico, entonces tal vez se puedan combinar esas potencias, y rescatar la capacidad que alguna vez hubo en el humorismo legítimo.

Retomando el texto de Baudelaire citado al principio del capítulo 3, volvemos a la intención que debe ser buscada en el humorismo, y se debe encontrar, pues no sólo es trabajo del autor, sino también del receptor. Esta intención es la búsqueda de una respuesta a una corrección que propone el humor. Para decirlo de otra manera, el humor da la pauta para que el espectador formule una respuesta para una pregunta que también es formulada por él. Todo en torno al catalizador cómico. Baudelaire no niega

que en el paraíso exista la “risa del cuerpo”, el disfrute jocoso sin más; pero la risa que compara con las lágrimas de miseria, es la risa grave, tal vez salvaje o desesperada: es una risa que surge para causar un impacto. Así, esta risa se propone crear cuestiones, e invitar al mortal a preguntarse a sí mismo, y básicamente a pensar, fuera de sólo disfrutar.

A fin de cuentas, el humor gráfico posee gran eficacia en cuanto a comunicación se refiere. No con esto decimos que es un método infalible, pues hemos visto los obstáculos y las dificultades contra las que se enfrenta, como la multitud de competencia de imágenes y el estado de ánimo del receptor. Pero se reconoce la atracción de atención que puede recibir, y se considera exitoso su objetivo principal cuando el espectador se divierte con él. Así mismo, se obtiene la pauta para la reflexión que debe suceder cuando se trata de humorismo profundo, diferente al superficial, que se contenta con la obtención de atención, como es el caso del encontrado en la publicidad.

El humor gráfico es una apuesta arriesgada, pero sigue existiendo la posibilidad de obtener el resultado esperado. Un mensaje puede ser transmitido a través de él, precedido por el disfrute estético y cómico. Al momento de realizar el producto no se debe perder la vista de este objetivo, pues al conseguir la atención de un espectador, éste decidirá si utiliza su razonamiento para intentar entender el chiste, y tal vez también agarrar el mensaje; luego, con ayuda de los valores estéticos la permanencia de la imagen en su mente será más duradera –al igual que la de dicho mensaje, en caso de que sí se transmitiera. Así la apuesta se vuelve menos arriesgada, pues aumentan las probabilidades de ganarla.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acevedo, E. (1996) *Constantino Escalante: una mirada irónica*. México: CONACULTA.
- Acha, J. (2006) *Los conceptos esenciales de las artes plásticas*. México: Ediciones Coyoacán.
- Bam-Bhú (1987) *El dibujo humorístico*. España: Las Ediciones De Arte.
- Barajas, R. (2000) *La historia de un país en caricatura: Caricatura mexicana de combate 1829-1872*. México: CONACULTA.
- Barthes, R. (1983) *Mitologías*. México: Siglo XXI.
- Baudelaire, C. (1988) *Lo cómico y la caricatura*. España: Visor Dis.
- Berger, J. (2000) *Modos de ver*. España: Gustavo Gili.
- Bergson, H. (1985) *La risa*. España: Sarpe.
- Burucúa, J. E. y Kwiatowski, N. (2011) Estudio introductorio de *Principios de la caricatura* por Francis Grose. España: Katz editores.
- Cabello Sánchez, R. (2008) *Litografía. Manual de apoyo para el taller*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- del Río, E. (1984) *Un siglo de caricatura en México*. México: Grijalbo.
- Eco, U. (1984) *Apocalípticos e integrados*. España: Lumen.
- Freud, S. (1991) *Obras completas. Volumen 8: El chiste y su relación con lo inconsciente*. Argentina: Amorrortu Editores.
- Gallo, M. A. (198?) *Los cómics: un enfoque sociológico*. México: Ediciones Quinto Sol.
- García Canclini, N. (2010) *La sociedad sin relato*. España: Katz editores.
- Heller, S. (2002) *Design humor: the art of graphic wit*. EEUU: Allworth Press.
- Jackson, J. (1889) *A treatise on wood engraving, historical and practical*. Inglaterra: Charles Knight & co.
- Krichtafovich, I. (2006) *Humor theory: Formula of laughter*. EEUU: Outskirt press.

- Lipovetsky, G. (1986) *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. España: Anagrama.
- Monje Margelí, P. (2005) *El humor en la poesía de Gloria Fuertes*. España: Universitat Rovira i Virgili. Tesis de doctorado.
- Monsiváis, C. (1995) *Aire de familia: Colección de Carlos Monsiváis*. México: INBA Pinacoteca Editores.
- Parton, J. (1877) *Caricature and other comic art in all times and many lands*. EEUU: Harper & Brothers.
- Pollock, J. (2003) *¿Qué es el humor?* México: Paidós.
- Wright, T. (1875) *A history of caricature and grotesque in literature and art*. Inglaterra: Chatto and Windus, Piccadilly.

Imágenes

- | | |
|--------------------------------------|---|
| 1. Wright, T. (1875) p. 3. | 12. Barajas, R. (2000) p. 214. |
| 2. Wright, T. (1875) p. 19. | 13. Barajas, R. (2000) p. 229. |
| 3. Wright, T. (1875) p. 21. | 14. Barajas, R. (2000) p. 242. |
| 4. Parton, J. (1877) p. 16. | 15. Barajas, R. (2000) p. 197. |
| 5. Wright, T. (1875) p. 74. | 16. Barajas, R. (2000) p. 156. |
| 6. Wright, T. (1875) p. 90. | 17. Barajas, R. (2000) p. 162. |
| 7. Jackson, J. (1889) p. 324. | 18. Barajas, R. (2000) p. 318. |
| 8. Cabello Sánchez, R. (2008) p. 13. | Las imágenes marcadas con * fueron extraídas del libro de Eduardo del Río (1984). Las que están marcadas con x fueron hechas por el autor de la tesina. |
| 9. Barajas, R. (2000) p. 133. | |
| 10. Barajas, R. (2000) p. 138. | |
| 11. Barajas, R. (2000) p. 153. | |