

Códigos iconográficos de prensa y actualidad inmediata

Josep Pinyol Vidal

Ecole Centrale de Nantes, Francia
(Josep.(Pinyol-Vidal@ec-nantes.fr)



La consolidación de la prensa a partir del último tercio del siglo XIX, supuso un giro fundamental tanto en la rápida difusión de los acontecimientos y de las ideas como en la diversificación editorial. Además, la profusión de periódicos y publicaciones de todo tipo y tendencia añadieron una fuente documental de primera importancia a los materiales de los que dispone el historiador moderno. Hechos tan relevantes como las guerras mundiales, los más variados avances tecnológicos o los cambios políticos a nivel internacional pueden analizarse mediante la visión minuciosa que transmite la cronología regular del documento periodístico. Los grandes logros en materia de comunicación inmediata, como fueron en su época el telégrafo o el teléfono, permitieron por primera vez declinar los acontecimientos en tiempo real. A partir de finales del siglo

XIX encontramos regularmente en los periódicos secciones de noticias llamadas “telegráficas y telefónicas” procedentes de todo el mundo.

Una de las secciones tradicionales de la prensa es la viñeta del día a través de la cual el ojo crítico del dibujante interpreta los hechos de actualidad más variados. Esta componente gráfica se ha convertido en un complemento periodístico prácticamente indispensable tanto para los grandes cotidianos como para las revistas de las más variadas temáticas. La ironía, la caricatura o el testimonio gráfico de grabados e ilustraciones decorativas han aportado y siguen aportando códigos iconográficos que nacen, se desarrollan y perecen tan rápidamente como la actualidad que los ha generado. A veces estos códigos se perennizan y se convierten en símbolos universales. A través de esta ponencia, pretendemos centrarnos voluntariamente en esta segunda categoría intentando ilustrar nuestros propósitos con algunos ejemplos que nos parecen ser reveladores. El campo iconográfico de los dibujos de prensa es tan amplio que el investigador centrado en dicha problemática se ve obligado a restringir su objeto de estudio ya sea en términos cronológicos, ya sea en ámbitos geográficos o analizando diversos aspectos temáticos.

En primer lugar, podemos comprobar que, frecuentemente, se hace una utilización ambigua de las expresiones “**historia inmediata**” e “**historia reciente**” convirtiéndolas en conceptos sinónimos que se basan en una apreciación puramente cronológica cuyos límites son tenues e inciertos. La idea de historia inmediata parece relacionarse con los acontecimientos directamente vividos por el narrador que se convierte en testigo de los hechos. Este narrador de la historia adopta papeles y puntos de vista tan diversos como son los del autor literario, artista, historiador, periodista o cronista que aporta su particular versión de la época que describe e interpreta. En este sentido, el histo-

riador Pierre Vilar¹, en su introducción a la *Història de Catalunya* habla también de la historia inmediata como el relato de una época vivida directamente por el historiador. Para Pierre Vilar, el historiador moderno está secundado por toda una serie de técnicas científicas que pueden ayudarle a definir y a analizar las problemáticas objeto de su estudio. Estadistas, politólogos, sociólogos, lingüistas e incluso psicólogos abordan una gran cantidad de aspectos relacionados directa o indirectamente con la investigación de la historia. Un ejemplo de esta historia multidisciplinaria lo podemos encontrar en *El Periódico de Catalunya* del día 3 de octubre de 2010² donde se presenta un libro de David Owen en el que este médico y diputado británico relaciona a jefes de estado del siglo XX con enfermedades físicas o patologías mentales que presumiblemente influyeron en la toma de sus decisiones. La exageración de los trazos físicos y de los perfiles psicológicos es una de las componentes esenciales de la caricatura y en este sentido cabe recordar las numerosas ilustraciones cómicas que en los convulsos años treinta representaban a personajes tan controvertidos como por ejemplo Hitler, Musolini o el general Franco bajo aspectos marcadamente patológicos de su supuesta personalidad.

José María Nin de Cardona afirmaba en una crítica literaria referente a una obra sobre la historia de la música española que *“la información glosa y resume lo que pertenece a la historia inmediata y que por estar próximo a nosotros hemos podido vivir (...) tiene la ventaja de la fuente directa, del dato de primera mano”*³. Este concepto basado en el valor de lo

¹ Vilar, Pierre. **Història de Catalunya** coordinada por Josep Termes Vol I. (1988) Barcelona. Edicions 62

² Massagué, Rosa. (3-10-2010) « Los males del poder. Políticos enfermos ». Alusión al libro de David Owen « En el poder y en la enfermedad ». Barcelona. **El Periódico de Catalunya**

³ Nin de Cardona, José María. (8-10-1966) « Crítica literaria de la obra La música y los músicos españoles del siglo XX ». **Periódico Nueva Alcarria** n° 1450 Guadalajara (España).

que conforma la actualidad lo encontramos también en un interesante análisis de Jordi García Soler que a principios de los años setenta añadía una dimensión basada en la anécdota y en el detalle: *“Imposible analizar nuestra historia inmediata sin comprender ni aceptar en su totalidad los fenómenos que más directamente inciden sobre el vivir cotidiano de esta nueva generación, sus costumbres de cada día, sus formas de vida, sus modas, sus gustos...”*⁴

El matiz que separa a los dos calificativos aplicados a la historia, inmediata o reciente, parece tan tenue que difícilmente podríamos encontrar un argumento definitivo para distinguirlos. Sin embargo, Jean Marie Caplain, en un artículo sobre un tema tan escabroso como la tortura aporta una reflexión brillante por su sencillez y por su claridad: *“la historia reciente relatada en los libros y la historia inmediata de que nos hablan los periódicos”*⁵. Caplain aborda la problemática desde la fuente documental y su punto de vista es especialmente interesante para el historiador del arte que basa su investigación en los códigos iconográficos de los dibujos de prensa.

A finales del siglo XIX encontramos en la prensa una gran profusión de dibujos de inspiración costumbrista. El realismo se impone como un estilo que cumple perfectamente con una función de relato, de crónica social basada en la observación directa. El artista de prensa se convierte en el cronista gráfico de su sociedad y a través de su ojo crítico plasma los defectos y virtudes que constituyen la identidad de un grupo humano y de una época. Citemos como ejemplo el *Almanaque Sud-Americano* publicado simultáneamente en Buenos Aires y Montevideo aunque era editado en Barcelona a finales del siglo

⁴ García Soler, Jordi. (4-01-1970). « De los sesenta a los setenta ». Barcelona. **La Vanguardia**

⁵ Caplain, Jean Marie. (22-02-1959). Toulouse (Francia) CNT n° 721

XIX. Esta publicación constituye un claro exponente de la interacción estética que se produce paralelamente a los dos lados del Atlántico. En sus páginas encontramos grandes nombres de la ilustración modernista catalana como Apel·les Mestres o Mariano Foix y firmas de dibujantes iberoamericanos como Francisco Fortuny. Este Almanaque, profusamente ilustrado, contribuyó a la difusión del estilo modernista catalán mediante ciertas decoraciones gráficas y al mismo tiempo expuso escenas marcadamente costumbristas procedentes de varios países iberoamericanos como imágenes de la vida en la Pampa o estampas rurales chilenas. En los albores de un nuevo siglo la prensa empieza a difundir a gran escala opiniones, estilos e influencias que se entrecruzan, se asimilan o se contrastan.

En los últimos años del trepidante siglo XIX la prensa contribuyó a difundir la idea de progreso mediante los artículos que frecuentemente presentaban los grandes avances técnicos de la humanidad. Los nuevos logros abarcaban todos los ámbitos desde las nuevas técnicas de comunicación como el telégrafo y más tarde el teléfono o el gramófono y la radiodifusión hasta las grandes expediciones geográficas que desvelaban misteriosas tierras lejanas a un público cada vez más exigente y curioso. El transporte fue también un vector de progreso; el tren adquirió muy rápidamente un alto valor simbólico e iconográficamente se asoció con la idea de progreso imparable y de potencia arrolladora. La iconografía basada en la representación de una locomotora desbocada que avanza atropellando a su paso a todo aquel que se interpone en su camino ha sido muy frecuentemente utilizada para describir situaciones tan diversas como la crítica a la política económica en Argentina en la portada del semanario bonaerense *Caras y Caretas* (1898) en un dibujo firmado por Mayol. En la publicación barcelonesa *La Campana de Gràcia*, (1903) Llopart

representó “la máquina del progreso” que atropellaba a curas, burgueses, militares y una serpiente que lucía la palabra “reacción”. Aún bien entrado el siglo XX encontramos ilustraciones que siguen perpetuando la existencia de este símbolo. Asimismo, los globos aerostáticos y el posterior desarrollo de la aviación permitieron observar el mundo desde una perspectiva inédita. Los artículos que en aquel momento del cambio de siglo loaron los sorprendentes avances técnicos fueron numerosos y en todos ellos subyace el interrogante de lo que aún podía deparar el nuevo siglo XX. Como decía Juan Pérez de Guzmán en el *Almanaque de La Ilustración* publicado en Madrid el día 1 de enero de 1902: “... el siglo XIX ha sido una preparación, el siglo XX será el siglo de nuestras gloriosas realidades...”



Caricatura de Llopart (25-04-1903). Barcelona.
La Campana de Gràcia n° 1771

En un artículo titulado “Crítica Estética” publicado en la revista barcelonesa *Luz*, Ángel Cuervo también se dejaba llevar por el entusiasmo de los nuevos tiempos afirmando: “...*Creemos en el progreso constante de las cosas humanas. De la física a la fisiología, de la fisiología a la psicología y de la psicología a la teología, creemos que el hombre irá ascendiendo hasta el conocimiento perfecto de la vida...*”⁶

Por su parte Adolfo Marsillach añadía en el periódico también barcelonés *El Diluvio*: “*Para la ciencia el siglo XIX ha sido el más grande de los siglos (...) la luz, el vapor, óptica, mundo microbiano y mundo sideral*”⁷

Años más tarde, ya bien pasada la mitad del siglo, podemos constatar la misma expectación durante la década de los sesenta en lo que fue la gran época de la exploración espacial. En un artículo titulado “La ciencia del espacio”⁸ publicado en *El Correo Catalán* durante el extraordinario viaje de Apolo XI, se afirmaba con énfasis que “*después de 500 años se abre un capítulo todavía más fabuloso y exaltante; el conocimiento, primero, del mundo que gravita alrededor del Sol, y después del resto del universo*”. Este mismo periódico publicó una serie de artículos en paralelo a la narración de la aventura lunar en los que Jaime de la Fuente evocaba la eventualidad de poder entrar en contacto con habitantes de otros mundos. Evidentemente esta idea no pasó inadvertida para el ingenio de los humoristas de prensa como fue el caso del popular dibujante Peñarroya que publicó una serie de dibujos humorísticos en *El Noticiero Universal* donde representaba a los selenitas esperando la llegada inminente de

⁶ Cuervo, Ángel. Diciembre 1898 « Crítica Estética ». Barcelona *Luz* n° 10

⁷ Marsillach, Adolfo. (1-01-1901) « El siglo XIX ». Barcelona *El Diluvio* n° 1

⁸ Spectator. (19-07-1969) « La ciencia del espacio ». Barcelona *El Correo Catalán* n° 28558

los humanos. Unos estudiaban, en una especie de consejo municipal lunar, la posibilidad de pedir subvenciones a los terrícolas y otro soñaba con casar a su hija con Neil Armstrong. El humorista Jaume Perich decía en una columna de este mismo periódico:

“Para facilitar la tarea de los historiadores, hago público desde aquí que en el mismo momento en que el Apolo XI despegaba de la Tierra con destino a la Luna, yo me estaba comiendo una pierna de cordero”.

Evidentemente, Perich juega con el resorte humorístico de su supuesto orgullo pero en su cita subyacen dos ideas que podemos considerar como extremadamente justas. Por una parte su frase implica que el periódico donde se publica este texto es una valiosa fuente documental para el historiador, es decir, sitúa a la prensa en su papel de narrador de la **historia inmediata**. Por otra parte, abre de nuevo el gran interrogante del investigador que debe, en ciertos casos, jerarquizar su información: ¿Dónde empieza lo esencial y dónde acaba lo anecdótico?

Inevitablemente, en aquel momento histórico se hizo la comparación entre el viaje de Cristóbal Colón y el de los astronautas norteamericanos. Con toda la parcialidad ideológica que implicaba autoproclamarse como portavoz del Movimiento (partido único en la España de Franco), el periódico castellonense *Mediterráneo* llegó a publicar una ilustración compuesta por dos grabados. En el primero vemos a Colón pisando suelo americano con el estandarte de Castilla y en el segundo a Neil Armstrong que se dispone a clavar la bandera estadounidense en el suelo lunar. El comentario enfático que acompaña a esta doble imagen no deja lugar a dudas sobre el origen de la proeza de Armstrong descrito como un ciudadano “... *de un país surgido en aquellas tierras que Colón*

descubriera... ”⁹ o, dicho de otro modo, de no ser por Colón nunca hubiera existido el programa Apolo.

La caricatura o la viñeta aportan una dimensión complementaria que se añade al texto que generalmente suelen acompañar. En el caso de la caricatura de actualidad su función es netamente interpretativa lo que la acerca del artículo de opinión más que de la crónica narrativa. Evidentemente, cada publicación sigue una línea editorial que a veces se presenta de manera explícita como en el caso de los periódicos portavoces de determinados partidos políticos. En ciertos casos la línea ideológica es voluntariamente amplia y el periódico puede acoger artículos de diferentes tendencias reforzando así el carácter de tribuna democrática. Así pues, sea cual sea la fuente hemerográfica utilizada, debemos ser conscientes de la subjetividad y de la perspectiva ideológica de esta fuente documental.

Los humoristas gráficos, los ilustradores de prensa, han generado con su ingenio una serie de códigos iconográficos que, por su poder expresivo, tienen un alcance mundial. Tomemos por ejemplo lo que podríamos denominar la iconografía gestual del puntapié. Dar una patada a un objeto o a una persona se considera universalmente como un gesto violento y agresivo que pretende destacar la superioridad de la persona que lo profiere y la inferioridad, física o moral, del que lo recibe. Bajo esta forma se caricaturizaron hechos tan diversos como la guerra de Cuba entre España y los Estados Unidos en una portada de la revista *El Gato Negro* (1898), la guerra anglo-boer en *La Campana de Gràcia* (1902) o el final de la dictadura de Machado en Cuba en las páginas del también pe-

⁹ (22-07-1969). Castellón (España) *Mediterraneo* n° 9546

riódico barcelonés *La Rambla* (1933). La agresividad gestual puede también presentarse en forma de puñetazo o de mano que aprieta con la que evidentemente se ilustra el vasto concepto de opresión.



Caricatura de «Plantu» (1-10-2010). Paris. *Le Monde* n° 20431

Asimismo el símbolo de la escoba ha pervivido como un atributo asociado a la caricatura política. Este objeto usual y cotidiano se ha convertido en un elemento retórico comparable al puntapié ya que con él se limpia y se aparta lo que se considera suciedad e inmundicia. El barrendero puede declinarse en positivo o en negativo según la intención subjetiva del caricaturista. Un primer ejemplo, entre los numerosos dibujos existentes, sería el de la ilustración del barcelonés Tomàs Padró que presenta a una joven alegoría femenina de la República Federal que en mayo de 1873 barría el suelo delante del Parlamento español. Bajo la consigna “fuera la suciedad” arrollaba con su escoba a personajes que representaban las políticas monárquicas y conservadoras enemigas de la ideología republicana federalista por la que militaba *La Campana de Gràcia*, semanario barcelonés en el que se publicó dicha ilustración.

Mucho más recientemente, en octubre del 2010, el periódico francés *Le Monde* de la mano de Jean Plantureux “Plantu”, caricaturizó al presidente Nicolas Sarkozy, escoba en mano, barriendo su país de gitanos de origen rumano en una clara alusión crítica hacia la política de expulsiones llevada a cabo por su gobierno durante el verano de ese año. Esta temática se ha utilizado también en el cartel de propaganda ideológica como en el firmado por Víctor Deni en el que, en 1920, aparece Lenin con una escoba barriendo el globo terráqueo de monarcas y especuladores.

El zoomorfismo, por su poder de evocación, ha sido y sigue siendo una de las componentes más enraizadas en la ilustración gráfica. Las fábulas morales con una finalidad pedagógica constituyen un género literario de larga tradición presente ya en la antigüedad clásica. Estos relatos en los que se atribuyen características humanas a los animales y viceversa, los encontramos tanto en la literatura docta como en los textos didácticos para los niños, los cuentos populares o los refranes. En períodos tan conflictivos como las guerras la imagen zoomorfa asociada al enemigo deriva fácilmente hacia el aspecto monstruoso con el que se pretende diabolizarlo. En septiembre de 1936, apenas dos meses después del estallido de la guerra civil en España, Josep Altamira, representó en la revista *L'Esquella de la Torratxa* un retrato del fascismo bajo la apariencia de un repugnante monstruo de tres cabezas (un burgués, un militar y un cura) asediado por un nutrido grupo de milicianos republicanos.

Atribuir las supuestas características de un cerdo, un cordero, un buitre o un asno a alguien, supone una relación directa de la persona con cualidades o defectos que pueden ser tanto físicos como psicológicos. Estas asociaciones son tan expresivas que una buena parte de países han adoptado un símbolo

zoomorfo con el que se pretende sintetizar su personalidad e idiosincrasia profunda. El gallo de la República Francesa, el águila mexicana, el dragón galés, el cocodrilo cubano o el león castellano son símbolos que afianzan la identidad nacional y que han atravesado los tiempos para afirmarse como un atributo iconográfico perfectamente identificable. Sin embargo, la utilización de estas imágenes puede ser un arma de doble filo. El león castellano que acompaña a las representaciones alegóricas que personifican a la España imperial, se convirtió en un animal enfermizo y famélico que erraba como un perro escuálido al lado de una dama pordiosera. Esta variante del código iconográfico inicial la encontramos a partir de la década de los años ochenta del siglo XIX en las caricaturas de la prensa catalana que fue extremadamente crítica con las iniciativas tanto militares como políticas de España en Cuba y Puerto Rico. A partir de ese momento la alusiones al paradigmático Tío Sam empiezan a ser frecuentes en la prensa satírica iberoamericana y dicho personaje se convierte en una especie de malvado especulador cuya efigie sigue ocupando regularmente las viñetas de los periódicos. En 1911 un Tío Sam codicioso inspeccionaba los dientes de un caballo que representaba a Puerto Rico cargado con los productos emblemáticos de la economía de la isla.¹⁰

La personificación de entidades abstractas como pueden ser los estados, los pueblos o una clase social determinada siguen el mismo proceso que las alegorías ya utilizadas desde la antigüedad clásica. Basta con añadir un perfil constante que caracterice al personaje en cuestión y el Tío Sam estadounidense, el británico Jhon Bull o la Mariannefrancesa quedan

¹⁰ Caricatura firmada LED publicada en la revista El Carnaval. Reproducida en Yépez, Arturo. 2008. *Historia del humor gráfico en Puerto Rico*. Lleida. Ediciones Milenio n° 9. Pag.

inmortalizados como estereotipos representativos. Así, una barbilla puntiaguda para el primero, la obesidad para el segundo y el gorro frigio para la tercera se convierten en atributos iconográficos constantes que encontramos en ilustraciones editadas en cualquier parte del mundo y en todas las épocas a partir de finales del siglo XIX. La revista *Caras y Caretas*, en su edición argentina, confrontaba en 1936 a un gaucho ganadero con un Jhon Bull que quería imponerle un pacto económico netamente favorable para las mercancías inglesas. Ese mismo año, el semanario humorístico venezolano *Fantoches* publicó una caricatura de Leoncio Martínez “Leo” titulada “pulpos imperialistas” que representaba al Tío Sam y a Jhon Bull especulando para obtener el petróleo venezolano. La ambición que se atribuye a estos personajes simbólicos ha sido también representada en su variante zoomorfa asociándolos a veces con pulpos (como en el caso de la anteriormente citada caricatura de “Leo”) o con arañas que tejen su red. Esta misma iconografía se utiliza también para ironizar sobre las políticas centralistas de ciertos estados. Los ejemplos son evidentemente incalculables y tal es la amplitud de estos fenómenos iconográficos que el gran especialista de la imagen Romà Gubern escogió la efigie paradigmática del Tío Sam como portada de su remarkable libro titulado *“Medios icónicos de masas”*. En esta obra se aborda la evolución de la imagen tanto desde un punto de vista técnico como desde una perspectiva social basada en el impacto iconográfico del símbolo: “...la impregnación mágica de la imagen ha perdurado en cierta medida hasta nuestros días y por eso los enamorados besan la foto de su pareja y en las revoluciones se derriban o queman las efigies de los dictadores...”¹¹

¹¹ Gubern, Román. 1997 *Medios Icónicos de Masas*. Madrid. Historia 16. Pag. 9

Una derivación de estos estereotipos de entidades abstractas es la personificación del ciudadano medio, una entidad diluida y anónima que frecuentemente adquiere el papel de víctima involuntaria de malas gestiones, políticas hostiles o decisiones arbitrarias. Este es el papel del denominado en muchos países iberoamericanos Juan Pueblo que corresponde perfectamente al “Monsieur Tout le Monde” de la prensa francesa, o al también conocido como “hombre de la calle”, “ciudadano de a pié” y quién sabe cuántos calificativos más. Con este personaje se parodia a menudo los inconvenientes de la vida cotidiana como son las subidas de los precios, el tráfico en las grandes ciudades o la política en materia de servicios públicos. Un dibujo del uruguayo Emilio Cortinas “Pipo” titulado “estampas populares” publicado en la revista *Lunes* en 1957 puede perfectamente relacionarse con las composiciones del catalán Ricard Opisso que en la década de los años veinte popularizó en Barcelona sus ilustraciones plagadas de una infinidad de situaciones y personajes. Estas escenas eran netamente urbanas y en medio del caos de circulación de automóviles y peatones, el espectador percibe una multitud de detalles entre los personajes anónimos que corren, se entrecruzan, se apelotonan en los autobuses o esquivan los socavones de una obra. Sin embargo, este personaje paradigmático puede también aparecer en situaciones que denuncian coyunturas políticas como en el caso del costarricense Eduardo Mora Chaves que dibujó al brazo del capitalismo ahogando a Juan Pueblo en la revista *Don Lunes* (1936) o Valdivia, cuya caricatura en la portada de *Caras y Caretas* de Buenos Aires (1939) confronta al Tío Sam con un Juan Pueblo pampero.



Caricatura de Valdivia (12-08-1939).
Buenos Aires. **Caras y Caretas** n° 2131

El llamado humor negro es también uno de los resortes clásicos de la sátira con el que se ilustra perfectamente aquel dicho popular que dice que “quien canta su mal espanta”. Innumerables ejemplos del más variado humor gráfico nos muestran esqueletos, cortejos fúnebres, velatorios y ataúdes como atributos de una iconografía tan macabra como irónica. Dentro de esta retórica humorística destacaríamos las caricaturas en las que aparece un montón de esqueletos sobre los que reina el objeto crítico, el personaje parodiado. Así fue representada la acesión al poder de Adolf Hitler en Alemania bajo la firma de Francesc Fontanals “Soka” en la páginas de *El Be Negre* en octubre de 1934. En esta caricatura titulada Hitler emperador, aparece el dictador alemán con una capa de monarca en lo alto de una pila de calaveras humanas. Una caricatura del costarri-

cense Hugo Díaz¹² parodió en *Semanario Universidad* a los dictadores latinoamericanos de la segunda mitad del siglo XX utilizando esta misma composición, encumbrados en lo alto de un montón de esqueletos con uniformes de gala y dientes de vampiro. Ya en 1897 el cubano Ybáñez había situado al general español Weiler cómodamente instalado en una silla en lo alto de una pila de calaveras. Esta caricatura publicada en la revista cubana *Cacarajícara*, hacía alusión a la despiadada acción de dicho general al que se le había encomendado la tarea de pacificar la isla de Cuba. Desde la prensa barcelonesa se criticó duramente esta actuación y en las páginas de *La Campana de Gràcia* se afirmaba que “*La Isla de Cuba no es más que un campo de explotación*”¹³. Una ilustración de cuatro viñetas ironizaba diciendo que la empresa más próspera en Cuba era la producción de cadáveres.

Un curioso dibujo publicado en la revista satírica madrileña *Gedeón* en octubre de 1898 mostraba “La entrega de Puerto Rico” con una muchacha en brazos de un hombre mayor formando una composición en la que se percibe el esbozo de una calavera humana. Cuarenta años más tarde en 1939, encontramos una composición similar firmada por Jean Pepin Donat en *La Semana Cómica* de Costa Rica. Bajo el título “el mundo amenazado por la muerte” en el que Adolf Hitler y Stalin se dan la mano en el interior de una calavera.

Esta coincidencia estética que no pasa de ser anecdótica nos revela una vez más la universalidad de los códigos iconográficos que persisten y se perpetúan declinando siempre los hechos de la actualidad más candente.

¹² Caricatura reproducida en Sánchez Molina, Ana 2008 *El humor gráfico en Costa Rica*. Lleida. Ed. Milenio. pag. 120

¹³ (6-08-1898). Barcelona. *La Campana de Gràcia*. n° 1525

Citemos como último ejemplo de esta categoría de humor la consabida caricatura con la que se despide el año en la que aparece sistemáticamente el año que se acaba bajo la iconografía del esqueleto dotado de los atributos de la guadaña y del reloj de arena. Lo efímero de la vida ha sido representado de esta manera a través de los siglos, desde las danzas macabras de la Edad Media pasando por artistas como Pieter Bruheguel y profusamente utilizado por caricaturistas del mundo entero.

La luz de un sol radiante se presta también a relacionar esta escena con la esperanza, la razón y el progreso social. La luz como elemento iconográfico se opone a las tinieblas y al oscurantismo, de ahí que este símbolo haya sido frecuentemente utilizado en las ilustraciones reivindicativas que poseen un claro objetivo político e ideológico. También la enfermedad en sus variantes del médico incompetente o del paciente aquejado por males de todo tipo constituye una fuente iconográfica con la que se parodian las situaciones más diversas. Conciertos desafinados y cacofonías incomprensibles, ironizan sobre la complejidad del discurso político o sobre las dificultades para encontrar acuerdos y armonía social. El erotismo de algunas ilustraciones juega con el concepto de seducción en su sentido más amplio. La metáfora gastronómica presenta coyunturas indigestas de la misma manera que una olla hirviendo puede aludir a una situación conflictiva.

Estamentos sociales como la justicia, el clero y el ejército son objeto de sátiras mordaces que, cuando la legislación y los métodos de censura lo permiten, han llegado a exponerse con una retórica tan elocuente como violenta. Desde el siglo XIX, la caricatura anticlerical, que no forzosamente antirreligiosa, fue especialmente feroz en Francia y en Cataluña. Las publicaciones barcelonesas *L'Esquella de la Torratxa* y *La Campana de Gràcia* se distinguieron particularmente en este registro y

sus páginas están pobladas de clérigos obesos, avaros y lujuriosos. A estas actitudes se añade una iconografía agresiva de carácter zoomorfo en la que los curas toman apariencia de cuervos o de insectos. En Francia, Honoré Daumier, fustigó al estamento jurídico después de haber pasado seis meses en prisión a causa de una caricatura antimonárquica. En Cataluña, la revista satírica *Cu-Cut!*, fue suspendida en 1905 a causa de una caricatura de Joan Junceda que parodiaba al ejército español. Cabe decir que la sátira social ha sido, y en algunos casos sigue siendo, un elemento que desata las reticencias del poder hasta el punto de aplicarle medidas sancionadoras, legislaciones restrictivas y censuras arbitrarias.

La elaboración de un repertorio iconográfico exhaustivo sería sin duda una labor tan apasionante como interminable ya que, como hemos podido comprobar a través de los ejemplos anteriormente citados, su utilización no conoce ni épocas ni fronteras. Citemos como ejemplo emblemático la iconografía del burgués de chistera que fuma un puro ostentoso. Este estereotipo ha adoptado formas como las personaje ficticio Robert Macaire, obra del francés Honoré Daumier en el siglo XIX o el Senyor Esteve, un burgués cínico y avaro ideado por el catalán Josep Costa "Picarol" en la primera década del siglo XX para parodiar a la burguesía industrial catalana. Frac, chistera y cigarro desmesurado continúan siendo atributos básicos con los que ya se denunciaba la riqueza desmesurada y la avidez desde el principio de la era industrial y que se proyecta aun con toda su fuerza expresiva en la caricatura contemporánea.



Dibujo de Josep Alloza (5-08-1933). Barcelona.
La Campana de Gràcia n° 3341

En 1857, Paul Gavarni defendía la idea según la cual la popularidad de la sátira, materializada en la caricatura de prensa, es el reflejo de su respaldo social en el momento en el que toma forma. El tema tratado e interpretado por el caricaturista adquiere una especial relevancia entre sus lectores y marca el acontecimiento de actualidad: *“Voilà l’utilité de la satire: Elle amuse d’abord la malignité des contemporains; elle devient, pour la postérité, une pièce historique.”* ^[14]

Si, como hemos visto, los códigos iconográficos y los recursos metafóricos persisten en su forma esencial, éste no es el caso de los estilos estéticos empleados para representarlos. La estética de los dibujos de prensa ha sido también tributaria de la evolución de los estilos artísticos y del gusto cambiante según la época. El realismo costumbrista de finales del siglo

¹⁴ Gavarni, Paul. 1857 **Masques et visages**. Paris. Ed. Paulin et Lechevalier.

XIX fue el estilo adoptado masivamente por dibujantes tan diversos como Philipon y Daumier (Francia), Mariano Foix y Josep Lluís Pellicer (Cataluña), o Feliciano Ybáñez (Cuba). La diversificación estética en las primeras décadas del siglo XX dejó paso a las nuevas vanguardias artísticas y así asistimos a una progresiva y relativa simplificación del dibujo de actualidad que en ocasiones adopta formas geométricas y marcadamente cubistas. El surrealismo añadió una dosis a lo absurdo y lo anacrónico del discurso de algunos caricaturistas y, muy acertadamente, Luís Conde Martín centra el análisis de dicho tipo de ilustraciones recordándonos que, como para cualquier hecho estético, no cabe una única lectura lineal ya que existen “...diversos surrealismos que (...) influyeron de forma irreversible en las concepciones del arte y por ende en la función de la caricatura, de la deformación intencionada de la representación de la realidad...”¹⁵

Los sucesivos conflictos bélicos del siglo XX nos han dejado una producción de imágenes que contienen la particular retórica del combate, el heroísmo, la resistencia o la denigración del enemigo. Bajo esta coyuntura, la prensa reprodujo y se inspiró de los carteles de propaganda política que difundían consignas de militancia. El realismo soviético tuvo en este terreno un amplio espacio de proyección internacional especialmente reflejado en el bando republicano que combatió en la guerra civil española. Artistas de la talla de Bardasano se distinguieron tanto en el dibujo de prensa como en la producción de carteles. Una de las componentes estéticas fundamentales en este tipo de representaciones fue la sublimación del cuerpo humano a través de imágenes de obreros con musculaturas imponentes.

¹⁵ Conde Martín, Luís. 2009. **Historia del humor gráfico en España**. Lleida. Ediciones Milenio.

Como lo constata Eric Hobsbawn¹⁶ en un artículo sobre las representaciones estéticas socialistas, la fuerza física que se exhibe no es más que la visualización formal de la pretendida fuerza moral de la causa que se defiende a través de los personajes idealizados. Las obras de los muralistas mexicanos como Diego Rivera, o José Clemente Orozco son ejemplos claros de la adopción de este estilo comprometido que llegó a ser el estandarte estético y universal de una ideología. Las consignas políticas que aun actualmente podemos encontrar en calles y plazas en países como Cuba o Nicaragua se inspiran directamente de esta fuente estilística. El realismo soviético encontró una derivación en el constructivismo geométrico a menudo asociado al fotomontaje y a la técnica del collage. Esta técnica fue adoptada también en la ilustración de prensa que encontró una manera de estructurar cabeceras de periódicos y primeras páginas haciéndolas más atractivas para el lector.

Aparte de la forma estética adoptada según los cánones de cada época, podemos observar que los códigos iconográficos creados por la caricatura de retrato se cuentan sin duda entre los más efímeros. La causa esencial es que, en su mayor parte, solo tienen vigor durante el período de popularidad del personaje caricaturizado. El investigador se enfrenta a una descodificación permanente de la imagen que en su momento narró una **actualidad inmediata**, puntual y delimitada en el tiempo. Actualmente, basta con ver un mentón prominente en una viñeta del diario *El Mundo Deportivo* para asociar el retrato con Josep Guardiola famoso entrenador del FC Barcelona. El excelente caricaturista Jaume Capdevila, “Kap”, concibió este atributo físico convirtiéndolo en un signo identitario del personaje. Quizás dentro de

16 Hobsbawn, Eric. Enero 1982. « Home i dona a la iconografia socialista ». Barcelona. *L’Avenç*.

unos años esta caricatura solo sea identificable por las personas de una misma generación y más específicamente por la categoría de los aficionados al fútbol. Cabe también tener en cuenta el campo de influencia geográfico de la caricatura puesto que lo que puede parecer evidente para un barcelonés no lo será forzosamente para un bonaerense o un limeño. Solo algunos retratos, caricaturescos o no, se han perennizado a causa del peso histórico e iconográfico que les han conferido un carácter universal: el inconfundible bigote de Adolf Hitler, la barbilla del perfil de Lenin o la boina estrellada de Ernesto Ché Guevara.

Las vanguardias de todo tipo diversificaron la oferta estética, se adaptaron al gusto del momento y contribuyeron, en sus diversas formas de expresión, al enriquecimiento del dibujo de prensa. Otro factor a tener en cuenta es la movilidad de los dibujantes que en muchas ocasiones debieron emigrar para buscar refugio en otros países. Jaume Capdevila^[17], en su documentada obra sobre el caricaturista catalán Avel·lí Artís “Tísner”, describe ampliamente las relaciones que se establecieron entre los humoristas gráficos catalanes exiliados y sus homólogos mexicanos. También, Pere Calders, Josep Alloza, Lluís Bagaria, entre otros muchos dibujantes, se vieron obligados a trasladarse a Iberoamérica después de la guerra civil. En este sentido destacaremos los artículos de Federico Moreno Santabàrbara sobre el exilio americano de los humoristas gráficos. En su artículo Federico Moreno precisa que ha sido una labor compartida con especialistas de países como Chile, Argentina y Venezuela que “*coinciden en señalar que la aportación de este elenco resultó muy positiva*”^[18]. Debemos destacar la labor del conocido especialista barcelonés, Jordi

¹⁷ Capdevila, Jaume. 2008 *L'humor gràfic de Tísner*. Lleida. Pagès Editors.

¹⁸ Moreno Santabàrbara, Federico. 2007. « Humoristas gráficos españoles en el exilio americano » . Alcalá de Henares. **Quevedos**.

Artigas que, al frente de su avanzado proyecto *Memòria dels Dibuijants*, mantiene vivo el recuerdo y la obra de dibujantes catalanes forzados al exilio. Por suerte, el exilio político no ha sido el único factor de movilidad ya que artistas de origen uruguayo como Rafael Barradas y Torres García dejaron sus huellas tanto en el panorama estético catalán como en algunas revistas vanguardistas editadas en Barcelona durante las dos primeras décadas del siglo XX. Actualmente, el caraqueño Francisco Graells “Pancho” está instalado en Francia donde con gran éxito publica en periódicos tan prestigiosos como *Le Monde*, *Lire*, o *Le Canard Enchainé*.

La perspectiva histórica actual nos permite contemplar dos cambios de siglo vistos y narrados a través de la prensa. Si en el ocaso del siglo XIX subyacía esencialmente la idea de progreso imparable, el paso al siglo XXI vino marcado por ese simbólico cambio de milenio en el que se mezclaron el pesimismo de los catastrofistas y el optimismo desmedido de los más entusiastas. La prensa sigue siendo portavoz de opiniones y narradora de acontecimientos a pesar de la irrupción acelerada de los nuevos medios de comunicación visual que, como en el caso de Internet, permiten un acceso inmediato tanto a lo trascendental como a lo anecdótico. Sin embargo, el dibujo de prensa, continúa ocupando un lugar preponderante dentro de los géneros periodísticos. El anteriormente nombrado Jaume Capdevila “Kap”, en su doble faceta de investigador y de reconocido caricaturista afirmaba recientemente:

“el dibujo y la ironía son un instrumento para explicar la realidad vista por detrás. Es una terapia de choque que pretende dar unas claves para interpretar una realidad: primero, provocar una sonrisa; después, hacer pensar”¹⁹

¹⁹ Declaraciones a Josep M. Orta. 14-02-2009. Barcelona. *La Vanguardia*.