
Más allá del pergamino: la pintura histórica y la caricatura política en el estudio historiográfico venezolano

Luis Fernando Castillo Herrera. Instituto Pedagógico de Caracas

[godaigo@hotmail.com]

Yuruari Borregales. Instituto Pedagógico de Caracas

[yuruari_a@hotmail.com]

Resumen

El presente trabajo busca fundamentalmente proyectar dos vertientes singulares como herramientas efectivas en el estudio histórico. En este sentido, la pintura histórica y la denominada caricatura política son observadas como vías para el análisis de distintos contextos dentro de la construcción historiográfica. En primer lugar, aplicando ejercicios simbólicos se extrae de obras pictóricas el discurso visual alojado en ellas, pasando seguidamente a la exposición de las virtudes, utilidad e impacto social-educativo de la caricatura política.

Palabras claves: Pintura histórica, simbolismo, caricatura política.

Abstract

Beyond the parchment historical painting and the political cartoon in the Venezuelan historiographical study

This paper seeks to project essentially two unique aspects as effective tools in the study of history. In this sense, history painting and so-called political cartoons are seen as ways of analyzing different contexts within the historiographical construction. First, applying symbolic exercises paintings drawn from the visual speech stayed on them, then going to the exposure of the virtues, utility and social-educational impact of political caricature.

Keywords: Historic painting, symbolism, political cartoon.

Introducción

El estudio histórico se ha caracterizado fundamentalmente por el uso de documentos escritos como sus fuentes primordiales, recurso incuestionable al momento de emprender el recorrido investigativo en torno a temas particulares. Sin embargo, las nuevas concepciones y perspectivas han permitido sumar nuevos elementos, herramientas disponibles para el historiador, los hallazgos arqueológicos, las obras pictóricas propias de un contexto, la prensa de épocas anteriores, entre otras.

Partiendo de estas premisas, destacamos en primer orden el potencial de la pintura histórica en el estudio de los hechos pasados. Al igual que las publicaciones, libros, ensayos y artículos las obras iconográficas plasman mediante un proceso sistemático no sólo el acontecimiento narrado, sino, además, se encuentra cargada de una serie de símbolos que adicionalmente envían un mensaje al crítico de arte, historiador y público en general.

En este sentido, la pintura histórica se abre un espacio en la comprensión del pasado donde se instauraron las bases principales del sistema republicano que nos rige en la actualidad. Aunado a ello, se presenta la caricatura política como una pieza representativa de los períodos políticos de Venezuela donde la prensa ha tenido una actuación preponderante y vital. La caricatura, como análisis pícaro de los avatares de una sociedad, nos revela el tratamiento no sólo periodístico, también nos hace reflexionar en torno a los debates políticos de otrora.

Partiendo de este constructo, el presente trabajo busca fundamentalmente exponer los aportes representativos tanto de la pintura histórica como de la caricatura política. En primera instancia, y tomando como base las obras iconográficas de Juan Lovera y Tito Salas, se aplicará de manera efectiva el análisis simbólico e histórico de las mismas. De esta forma, en lugar de exponer las bondades de la iconografía en el estudio historiográfico hemos decidido aplicar sus principios como mejor forma de exponer sus alcances. De igual manera, se exponen las principales características y potencialidad de la caricatura política en el estudio e investigación historiográfica.

De la pintura colonial a la epopeya gráfica

Hablar de la pintura histórica venezolana significa revisar un género artístico envuelto en la más fina y seductora narrativa visual, cargado de simbolismo y mística que ha encandilado el imaginario colectivo desde las primeras pincelas que buscaron inmortalizar los hechos pretéritos. En este sentido, la pintura histórica con sus múltiples representaciones encarna un discurso de carácter visual, planteando interpretaciones de acontecimientos vitales en el curso de un país llamado Venezuela. No es una coincidencia como éste singular género pictórico emerge de la mano de la epopeya independentista. Consolidada la independencia de Venezuela, los distintos mandatarios que se turnan en el poder buscan de manera imperiosa fijar la impronta gloriosa de

la emancipación, es allí donde la imagen tendrá más peso que la palabra. El lienzo se transformará en el primer contacto de los ciudadanos con el pasado épico donde se construyó la república que habitaban. En este orden, irán apareciendo maestros del caballete: Lovera, Tovar, Michelena, Rojas, Herrera; serán los más destacados de su época.

Al examinar los antecedentes del arte pictórico venezolano, necesariamente debemos guiar nuestra mirada hacia las pinceladas coloniales de pobre estilo y carentes de virtuosismo, características que no son para extrañarse pues el desarrollo artístico de la provincia fue en líneas generales deficiente, por múltiples factores que abarcaron los linderos políticos, territoriales y económicos, en tal sentido:

La producción artística tuvo, por lo tanto, valor funcional y se entendía como manifestaciones que servía más a los fines de inculcación de la fe religiosa que a la voluntad de los artistas, tal como esta voluntad se expresaba, simultáneamente a los primeros hechos de la conquista de América, en la Europa renacentista y del manierismo.¹ De esta manera, la tarea primaria del arte colonial se encontraba en el reforzamiento de los cánones religiosos, vírgenes, santos, querubines y representaciones bíblicas coparon gran parte de las expresiones del período colonial. Progresivamente en aquel magno sitio, se encontraran las figuras de poder, los criollos principales y las máximas autoridades coloniales, quienes se engalanaran para ser plasmados en los lienzos anónimos que hacen constar su estatus social.

Por su parte, la ruptura con la metrópolis española y la unción republicana abarcó terrenos más allá de lo político. Si en la esfera colonial fue la imagen religiosa y el hombre de gran posición social los protagonistas, finalizada la guerra, serán los héroes militares y algunos civiles quienes sirvan de modelo para cautivar a los ciudadanos ávidos de relatos gloriosos, de escarapelas y espadas. Es allí en ese escenario donde hace presencia la pintura histórica venezolana, que evolucionará desde Juan Lovera hasta llegar al genio creativo de Arturo Michelena.

De seguida, pasaremos a examinar algunos ejemplos de la iconografía histórica, y como ésta logra a través de su potencial simbolismo, enmarcarse en un efectivo análisis historiográfico, permitiendo una lectura de los hechos pasados mediante un sugerente discurso visual. Desde esta perspectiva se entiende la pintura histórica no como una imagen decorativa o ilustrativa del discurso escrito, sino más allá, se comprende como un documento que combina colores, siluetas y sombras para describirnos y explicarnos aquellos acontecimientos protagonistas de nuestra historiografía.

Más allá del pergamino

El relato visual del proceso independentista venezolano quedó inaugurado con los primeros trabajos expuestos por el artista Juan Lovera, de él existe un binomio de obras claves para entender un par de acontecimientos neurálgicos del desenvolvimiento emancipador criollo, *El tumulto del 19 de abril de 1810* y *El 5 de julio de 1811*. Ambas representaciones corresponde a

un óleo sobre tela (elaboradas en 1835 y 1838 respectivamente), con unas dimensiones de 97 por 136 cm, actualmente se encuentran resguardadas en el Museo de Caracas, en la Capilla Santa Rosa de Lima del Concejo Municipal.

Centrándonos en el 19 de abril de 1810, encontramos un acontecimiento que responde a la interacción de hechos acaecidos en la metrópolis española, cuando su rey legítimo Carlos IV y posteriormente su hijo Fernando VII abdicaron a favor del emperador francés Napoleón Bonaparte, creando una acefalia en el reino español y sus posesiones ultra marinas. En este sentido, el 19 de abril de 1810 se llevó a cabo un pronunciamiento de las voces políticas criollos ante las autoridades peninsulares que habían perdido su legítima autoridad, al ser apresado el ente que los ungió en sus cargos. Para el historiador Caracciolo Parra Pérez, los principales motivos que hicieron brotar las acciones de aquel 19 de abril de 1810, fueron la:

...orfandad del pueblo por la prisión de Fernando VII, creación de la regencia de Cádiz, que constituía un cambio de gobierno en España, autoridad usurpadora cuyos poderes no podían extenderse a las provincias cis marinas.²

Aquel día de agitaciones se transformará en el centro de atención³ para Juan Lovera exponiendo de manera amplia lo ocurrido, convirtiendo aquella escena entre el Capitán General Vicente Emparan y el criollo Francisco Salias en el icono indiscutible del 19 de abril de 1810, pues ilustra claramente la pugna política entre la península y las colonias que se insubordinan ante el *status quo*. El primer aspecto resaltante de la obra se encuentra en la composición de sus protagonistas, Juan Lovera incluye a cada sector de la sociedad, de esta manera, desde su perspectiva lo sucedido el 19 de abril fue un hecho que no pasó solapado ante los ojos de los provincianos. Criollos, peninsulares, el clero, la milicia, la casta de los pardos, esclavos y mendigos tienen cabida en la representación pictórica.

Ocupando el centro del despliegue iconográfico se encuentra el Capitán General, ataviado con sus prendas de gala, casaca oscura, vueltas y collarín encarnado, un bicornio en su mano saluda al tumulto expectante, mientras la espada y bastón de mando simbolizan el poder político que detenta. Rápidamente y como activo co-protagonista aparece Francisco Salias, quien con su dedo apunta hacia el Cabildo. Un subordinado le da órdenes a la máxima autoridad local, allí se aprecia el quiebre de la institucionalidad colonial, que pronto será subvertida en favor de los criollos. Una de las mejores reconstrucciones de aquel suceso es responsabilidad de don Caracciolo Parra Pérez:

Fue al salir Emparan y su cortejo de la casa consistorial, cuando los jóvenes conspiradores Salias, Montilla, Ribas, apostados en diferentes puntos de la plaza, profirieron el viejo grito, genuinamente español, repetido por centenares de voces: ¡A cabildo, a cabildo! Francisco Salias avanza hasta la puerta del templo y, en el preciso momento en que el Capitán General va a penetrar en aquél, agarra con ademán resuelto por el brazo al magistrado y gritale: ¡Os llama el pueblo a cabildo, señor!...⁴

La obra constituye un verdadero escenario, el artista concibió el hecho histórico como un pasaje en una función de teatro, donde los personajes actúan observando al público que los admira. A pesar del poco movimiento general que posee la obra, es de notar la forma como ubicó al grupo de milicianos al lado izquierdo de la plaza, inmóviles, sin reacción ante la flagrante acometida que sufre el máximo representante del poder político colonial. Allí se aprecia como el capitán de la guardia impidió a los soldados hacer uso de las armas.⁵

Visualizado por Juan Lovera el 19 de abril de 1810, se presenta como el enfrentamiento entre la fuerza caduca del Capitán General y el ímpetu jovial de los criollos que anhelan el control político. Lovera plasma a cada miembro de la sociedad estamental colonial, que directa o indirectamente busca participación en aquellos avatares políticos. Por su parte, el glorioso auge de la primera república de Venezuela protagonizado por los hechos del 19 de abril de 1810 y la declaración de la Independencia en 1811, fue seguido de un estrepitoso descenso, aquella recién nacida república sucumbiría ante las puntiagudas dagas de las intrigas, las pugnas regionalistas, el fanatismo religioso y el azote de la naturaleza. Ese conglomerado de calamidades auguró un destino nefasto y luctuoso para la bisoña estructura política.

De esta manera, existe un acontecimiento vital para comprender los quebrantos de la primigenia república venezolana. El 26 de marzo de 1812, se suscitó un movimiento telúrico, que tiene una significativa importancia en el desencadenamiento de los hechos que motivaron el descalabro republicano. En primer lugar, aquel suceso se desarrolló un jueves santo, quedando afectados en mucha mayor proporción los poblados patriotas, de seguida los miembros de la Iglesia emplearon aquel fenómeno natural como una señal, que indicaba castigos divinos para aquellos alzados en contra de la Corona.

El Libertador Simón Bolívar, afirmarí que el terremoto de 1812 tuvo un impacto tremendo, incluso más allá de lo material: “El terremoto del 26 de marzo trastornó, ciertamente, tanto lo físico como lo moral; y puede llamarse propiamente la causa inmediata de la ruina de Venezuela”⁶ Más adelante Bolívar hace mención a la influencia del cuerpo eclesiástico en el pueblo tras el desarrollo del terremoto:

La influencia eclesiástica tuvo, después del terremoto, una parte muy considerable en la sublevación de los lugares, y ciudades subalternas; y en la introducción de los enemigos en el país: abusando sacrílegamente de la santidad de su ministerio a favor de los promotores de la guerra civil.⁷ De esta manera, la fusión del sismo conjugado con la influencia eclesiástica contra los intereses del sector patriota, terminó creando un clima hostil y desafortunado para la República. Por otro lado, la crítica del Libertador se presentó incluso antes de su magistral documento de Cartagena. En medio de las ruinas dejadas por la estremecida superficie terrestre, aquel joven coronel de apellido Bolívar, lanzaría la contundente arenga: “Si la naturaleza se opone, lucharemos contra ella y haremos que nos obedezca”.⁸ Es precisamente aquel escenario

tétrico y aquella frase del padre de la patria, el centro de la obra de Tito Salas que pasaremos a traducir, partiendo de los elementos simbólicos que la componen.

En la obra *Terremoto de Caracas 26 de marzo 1812*, es notorio el panorama nefasto que el artista desea expresar, los *cumulonimbos* copan el firmamento, ennegreciendo la escena. Se intenta expresar la mayor carga de dramatismo, miseria y destrucción posible. El terremoto de 1812 es para Tito Salas una muestra singular del apocalipsis bíblico.

El siguiente elemento destacado por Tito Salas es el carácter religioso que adoptó la población ante aquel evento. De esta forma, no son los militares, ni los políticos los que protagonizan la obra, es la Iglesia quien ha salido a consolar la población de la provincia. Su presencia mayoritaria representa además el jueves santo que se celebraba. Sacerdotes y monaguillos emprenden la tarea de llevar las palabras de aliento a los atemorizados ciudadanos, y en medio de la desgracia comunicar como aquel terremoto es la expresión de la cólera de Dios contra los alzados republicanos.

De esta forma, tenemos varios elementos que debemos destacar, a) un escenario sumido en la destrucción, b) provincianos desconcertados y atemorizados, c) la presencia del cuerpo clerical, que intenta con plegarías calmar la ira de Dios. Esos tres elementos, chocan drásticamente con la irrupción, casi violenta y hasta sacrílega de un Simón Bolívar que se abre paso ante la fervorosa presencia de los eclesiásticos.

Con esos factores, Salas plasma un enfrentamiento ideológico entre la fe y la razón republicana. Bolívar representa los intereses de la naciente primera república que está feneciendo por el terremoto, pero también por la acción y las acusaciones del cuerpo eclesiástico. Ante aquel panorama, el joven coronel no tiene otra salida, debe elevarse más allá de su posición de simple mortal y nivelarse con la Iglesia. Es por ello que Tito Salas, coloca a Simón Bolívar al mismo nivel del sacerdote y la imagen inmaculada que va en procesión.

La obra representa una tradicional pirámide, en la cúspide se sitúan los elementos más relevantes, en éste caso los religiosos, un sacerdote y la imagen de una virgen. En este orden, Bolívar simboliza una especie de acción impía, irreverente y atrevida, pues se sitúa en medio de los dos iconos cristianos. Aquella forma de estructurar la obra, no es más que la manera simbólica hallada por Salas para encarnar la sonora frase “si la naturaleza se opone, lucharemos contra ella...”

La Naturaleza es una expresión de Dios, al luchar contra ella efectivamente se está enfrentando a Dios, partiendo de esa premisa, Salas expone a Bolívar en una clara pugna con los representantes de la Iglesia, donde incluso se aprecia un ademán, donde El Libertador se desase bruscamente del fraile dominico, apartándolo para declamar ante la consternada multitud.

Ante esa expresión, Bolívar queda inmortalizado como el hombre de innegable fervor patriota. Frente a la destrucción de un terremoto, no se acobarda y en su lugar aviva el sentimiento por la República recién construida, es para él de vital importancia impedir que el ánimo de los provincianos decaiga. La pintura de Salas termina aquilatando aún más la figura del héroe:

Su lucha contra un terremoto de la envergadura del sucedido aquel 26 de marzo de 1812, elevaría su rango de “héroe nacional” al de “héroe mitológico”. A la naturaleza no se le enfrenta con la cotidiana andanza de cualquier mortal, sino a través de un fenómeno destructor y de un desastre consecuente con ello.⁹

Seguidamente y como un aeda de la antigua Grecia, en una nueva obra Tito Salas expresó todo el dramatismo que acompañó a los infelices ciudadanos que huían del terror encarnado en el líder del ejército que con bandera española aplastaba el grito de libertad. José Tomás Boves, el temido asturiano había derrotado al contingente de Simón Bolívar y sólo la retirada o la muerte se avizoraban como opciones posibles.

El curso de los hechos desde la segunda batalla de La Puerta son desafortunados para los patriotas, la fuerza demoledora del ejército de Boves y Morales es letal, los patriotas son derrotadas en acciones consecutivas que van germinándoles un futuro incierto y lleno de fracasos militares. Ante aquel escenario tétrico, la huida táctica hacia el oriente del país fue la vergonzosa y necesaria solución, Caracas sería abandonada quedando a merced de los realistas:

Esta retirada de Bolívar sobre Oriente, emprendida el 7 de julio del año 14, cobra mayor significación por el éxodo de familias que la siguió y que se conoce en la historia con el nombre de “La Emigración”. Veinte días anduvieron éstas hasta llegar a Barcelona, donde se refugiaron, mientras las tropas seguían marcha a Aragua de Barcelona.¹⁰

El otrora presidente de la República de Venezuela, Eleazar López Contreras en su obra *Bolívar conductor de tropas*, interesado más en los elementos tácticos y estratégicos de las batallas, no destaca los elementos dramáticos propios de aquella emigración, el grueso de las familias de Caracas trasladándose en caballos, carretas y gran parte de ellos a pie, deben enfrentar la investida del enemigo y la fiereza de la naturaleza, las bestias del camino también aportaron su cuota de flagelo a los infortunados. La emigración a Oriente, más que una retirada táctica, fue una huida despavorida donde fenecieron cientos de ciudadanos en una violenta y sombría estampida:

De las quince mil personas que debieron abandonar una Caracas ya desde antes despoblada por los efectos del terremoto de 1812 y de dos éxodos sucesivos, se calcula que en la fuga hacia oriente debió perecer, como resultado de tan riesgoso viaje, las tres cuartas partes, o sea, unos once mil seres humanos.¹¹ Es precisamente aquella nebulosa escena la que busca estampar Salas, en primer lugar observamos en la obra la numerosa movilización, extendiéndose hasta el final del horizonte, en este sentido, Tito Salas desea enfatizar la gran cantidad de almas que huyen del

asturiano Boves. Huida no planificada, el rigor de la guerra los obliga, el vestuario de los desdichados nos revela la premura con la cual debieron partir desde Caracas.

Un factor que no debemos dejar escapar es la oscuridad de la escena, si examinamos el grueso de las obras de corte histórico del maestro Salas, apreciaremos el notorio uso de la luz, sin embargo, *la emigración de 1814* se cubre de un manto oscuro por dos razones claves, la primera responde al horario de la huida, bajo el telón de la noche. En segundo lugar, aquella nocturnal escena también responde a la necesidad de exponer un carácter luctuoso.

En este sentido, el luto es un elemento fundamental en la obra, es representado por la oscuridad, y la apariencia de la efigie del Libertador quien porta una ruana negra que conjuga con su semblante fúnebre. La segunda República ha muerto, ese es el mensaje que Salas desea expresar. De esta manera, Bolívar simboliza la República, decaída y derrotada. De seguida, apreciamos la escolta del Libertador, donde divisamos a dos soldados, estos hombres de guerra parecen más unos harapientos mendigos que los portadores de los estandartes de la patria. El primero de ellos lleva un redoblante en su dorso, mientras en su mano derecha la única lámpara que ilumina el camino. El segundo de los soldados, viste chándal rojo, y con su mano izquierda intenta guiar un equino que luce inquieto, esos dos hombres simbolizan al ejército patriota.

Al mismo tiempo aquellos elementos, el caballo indócil y la lámpara, representan el futuro de la república, aquella llama encendida promete incendiar los corazones, encender el fuego glorioso de emancipación, mientras el caballo blanco inquieto, espera impacientemente volver a galopar rumbo a la libertad prometida.

De esta manera, hemos observado una minúscula expresión de la capacidad que posee la pintura histórica para expresar los sucesos que se encuentran enmarcados en nuestra historiografía. En este sentido, la visión del artista se equipara al análisis de los historiadores, donde ambos plantean una visión particular de la historia nacional, basándose en fuentes primarias y recopilación de información. A continuación revisaremos el potencial de la caricatura política en el estudio historiográfico, que completa junto a la pintura histórica un binomio de gran impacto visual.

La caricatura en el estudio de la historiografía venezolana

La imprenta llega a Venezuela en 1808, lo cual hizo que diversos recursos periodísticos y propagandísticos, tomaran tiempo en prosperar. Hacia 1844 aparece lo que pudiese considerarse como la más antigua expresión gráfica de la caricatura política.¹² Sus antecesores inmediatos serán los grabados y caricaturas escritas¹³ que se exhiben en prensa, mientras el dibujo propiamente dicho se desarrolla y toma auge.

Será entonces poco antes de la segunda mitad del siglo XIX cuando realmente podemos contar con este recurso de investigación histórica, a pesar que los medios impresos ya tenían décadas de

trayectoria. La receptividad y popularidad de las caricaturas en sus diferentes tipos la convierte en un elemento comúnmente presente en los diarios y semanarios, e inclusive habrán algunos dedicados sólo a este tipo de humor gráfico. Tomando esto en cuenta, su aparición posterior se compensa por lo tanto con el extenso y variado repertorio hemerográfico existente.

Ahora bien, la caricatura política se desarrolla por lo general en sistemas con alta libertad de expresión, como los democráticos. Pero eso no significa que en este régimen este eximida de ataques y restricciones, que no haya sido un recurso para traslucir la represión durante períodos dictatoriales o bien como herramienta de adulación. Sea cual fuere su objetivo, tiene una funcional social y preciso porque genera influencia en la opinión pública, es considerada como “un arma de oposición”¹⁴ e incluso “arma de guerra psicológica”.¹⁵

En efecto, como instrumento muestra contrastes y pugnas de ideas. La caricatura en sí misma, como forma de expresión gráfica, al caracterizar y distorsionar figuras, individuos o destacar sus rasgos esenciales; usualmente combinada por frases cortas o palabras claves, ejemplifica una intención satírica y crítica hacia una persona, grupo, hecho o contexto determinado. A su vez contiene un propósito moralizante que busca generar reflexión en quienes la observan. No se trata entonces de una simple burla o de unos trazos graciosos, a través de ella se expresa una idea con trascendencia y poder exponencial, un descontento, una diatriba, una denuncia. El tema central será el sistema político en sí mismo, pero también la sociedad donde esta opera y que de cierta forma la mantiene a flote, por tanto, desenmascara o desnuda la realidad inmediata y esto tiene un gran valor retrospectivo.

Por supuesto, los políticos van a ser un blanco recurrente. Contemplando las caricaturas, como complemento de la fotografía, es relativamente fácil llegar a reconocer y recordar, visualmente hablando, los rasgos esenciales del presidente, dictador, ministro, funcionario o afines. Y lo no menos importante, su gestión. No será problema alguno retratar las andanzas de quienes detentan el poder, puesto que “Los políticos locales se caracterizan por sus limitaciones; en consecuencia se trata de gente limitadamente cómica. Dada esta condición de nuestros políticos, *la mejor manera de dibujarlos, es dibujarlos peor*”.¹⁶ Dicho de otra forma, acrecentar o exagerar, sus defectos y errores, antes que sus virtudes y exponerlos a la luz pública; si es con una dosis de humor, mucho mejor.

La caricatura abarca múltiples enfoques que trascienden ampliamente la sola sátira, permite vislumbrar las posiciones de diversas personalidades y organismos, sus argumentos, las diatribas entre bandos, hacer propaganda, deslegitimar, idealizar, exponer ideales asociados a la riqueza y su uso, la justicia, libertad e igualdad, entre otras. El hecho de haber sido, en no pocos casos, objeto de restricciones, confirma su mordacidad inclemente y también la necesidad de acallarla o controlarla como el termómetro social que constituye y su vía de escape. Existen tres tipos de censura, la autocensura, la interna y la externa.¹⁷

Cuando una de ellas entra en acción no sólo estamos en presencia de la necesidad del uso de un seudónimo, la naturaleza de una línea editorial o de las políticas represivas del gobierno, respectivamente, sino en esencia de temas o críticas que estando en el tapete, hacen perjudicar la opinión pública que el pueblo tiene hacia un funcionario o institución. Siguiendo los rastros de la censura, podremos conocer los temas álgidos de una ocurrencia histórica. Los mecanismos de represión, empleados en contra de la caricatura política, indirectamente señalan el camino hacia lo que se pretende ocultar, cuestión interesantísima a los ojos de los historiadores.

La caricatura política dramatiza la realidad, nos permite conocerla, detallarla o recordarla, y esto es importante, porque luego será pertinente aceptarla con el fin de accionar sobre ella, o al menos, mantenerse atento. Esto es muy delicado en política e implica un riesgo, lo es por un detalle ya mencionado "...su mensaje tiene impacto por el medio llamativo que utilizan para comunicarlo y por el ingenio que a menudo despliegan, que vale más en la balanza de la opinión pública que un número incalculable de artículos."¹⁸

Con el desarrollo y perfeccionamiento de los medios de comunicación impresos, mayor población pudo acceder a ellos, lo que conjugado a su cualidad gráfica y atractivo visual, le confiere una amplia difusión. La caricatura tiene la bondad de concentrar en pocos trazos y palabras una pequeña obra digna de ser percibida y detallada, más aun si es el retrato del sentir de una sociedad o su contexto y su receptor se identifican con ella. La dualidad imagen-contenido es poderosa, pero esta primera emite y revela una información que puede ser reconocida muy fácilmente, incluso mucho más que el segundo.

Precisamente por esto es que "el receptor de su mensaje no necesita leer, lo requiere ver. La escritura necesita alfabetos, la caricatura no, el pueblo analfabeta también la puede entender",¹⁹ siendo muchas veces reflejo del pensar del observador popular, al momento de su publicación, no necesariamente requiere de grandes explicaciones o amplio bagaje cultural que delate su significado. La caricatura tendrá por tanto receptividad en el pueblo, y probablemente manifestara simpatía para con ellas, porque indirectamente su cosmovisión está también allí representada, la caricatura ofrece una mirada a ello, cuestión que por lo general, y quizás en el mejor de los casos, se diluiría entre grandes titulares.

Sin embargo, acceder a la prensa para conocer al detalle las peripecias de la política con el fin de fijar una posición, requeriría no sólo de muchas horas de lectura sino de medios para acceder a ellos en el momento oportuno, esto no ha sido tarea fácil en todas las épocas. En calidad de recurso sintetizador, la caricatura muestra de forma rápida y simple un mensaje y hasta ideología, es por eso que pesa tanto en el escenario de lo público. Además, eso obliga al caricaturista a estar atento a noticias actualizadas y nunca desestimar las informaciones que se corren de boca en boca en la calle.²⁰ Encontrarse como espectador de los hechos históricos, es una posibilidad que en muy pocas oportunidades puede darse el historiador a la hora de

reflexionar sobre sucesos de antaño. La caricatura le facilita en este caso al investigador un registro bastante elocuente.

Como parte de los múltiples ofrecimientos visuales que tiene la prensa escrita, este medio necesariamente se incluye también dentro del repertorio de fuentes útiles para el estudio de las ideas políticas. Las pasiones de este tipo quedan al descubierto cuando el caricaturista analiza las acciones y discurso de los funcionarios de la esfera institucional y a sus opositores.

Ahora bien, es menester emplear una lupa para desconfiar. Hay que hacer una advertencia, "... la limpidez de la formulación puede llegar a bloquear nuestra reflexión sobre si contiene la verdad y nada más que la verdad...".²¹ Al emplear símbolos, analogías y tocar sensibilidades, se presta, para no ser demasiado duros, a medias verdades, y la única forma de garantizar su veracidad, es cotejándola con otras fuentes de la época. Como muchas otras, ella requerirá también de una suerte de crítica interna y externa.

En síntesis, efectivamente la caricatura política constituye un recurso visual y producto artístico, a ello podría sumarse sin exagerar "... la consideración de testimonio histórico, de fuente para el estudio y la comprensión de este país llamado Venezuela y de este hombre concreto y universal que es el venezolano".²² Ciertamente es un medio de expresión gráfico, existente no sólo en el país sino en todo el mundo, pero el hecho que permite analizar nuestra realidad concreta, y ofrecer una aproximación a un grupo social y territorio, en esencia, únicos, constituye una bondad invaluable y sumamente provechosa a la luz de la historia.

Comprensión de la caricatura, una tarea de múltiples dimensiones

La caricatura política, como todo vestigio de la cultura, es preciso analizarla en su contexto y tomando en cuenta las diferentes dimensiones que contempla, no sólo el conocimiento del tiempo, espacio y autor que la elabora cuenta. Siendo una radiografía instantánea del acontecer de tal vez un día, como las caricaturas de tipo editorial que comúnmente traslucen circunstancias políticas a manera de crónica, o un ejemplo representativo de una época, definitivamente contar con el insumo interdisciplinario es muy beneficioso para su examen.

La realidad es compleja, y en antaño no tendría sería diferente. Para lograr el cometido de acercarse a los diferentes factores que generan un escenario histórico, no será adecuado desestimar aparentes menudencias. Advertir los detalles resulta útil, por ello es que:

El humorista es aquel que está al acecho para atrapar las formas pequeñísimas del vivir que se le escapan al historiador: mínimos dramas que no pertenecen a la gran intemperie heroica ni ocurren bajo las cúpulas doradas de la historia. Son los asuntos de todos los días, la vida de la calle, la intimidad casera.²³

Históricamente hablando, un determinado contexto se construye a partir de ideas y acciones políticas, sociales, culturales y económicas, profundizar sobre ellos puede darnos pistas sobre el

mensaje que se trasmite y sus implicaciones. Pero incluso áreas como la lingüística, semiótica e iconografía o ciencias como la sociología, psicología, antropología, y quizás otras tantas, pueden colaborar en la interpretación de una frase, un símbolo, el uso reiterado o particular de un color, un rasgo dentro del dibujo, es decir, los pequeños detalles que usualmente solemos pasar por alto.

Sucede que el historiador, en este caso, está de pie, fijamente sobre el siglo XXI, es un imperativo no perder la perspectiva sobre los acontecimientos, así sea de una época que no vivió el investigador. Diferentes formas de vida y de discursos, particulares de un lapso de tiempo y espacio, se convierten en sutilezas que no siempre saltan a la vista o que a veces son poco comprensibles; puede que ello sea una de las causas por las que en la historiografía, a la caricatura política se le haya otorgado poco valor. Nos referimos a lo siguiente:

...las viñetas antiguas son difíciles de apreciar. Las analogías usadas, antaño oportunas e iluminadoras, se han desteñido en muchos casos. Los dos términos de la ecuación (...) necesitan largas notas al pie y comentarios, y para cuando hemos caído en cuenta de la comparación, ya no puede producir el chispazo de comprensión placentera...²⁴

El tiempo no pasa en vano, el uso de símbolos, lenguaje, tecnicismos, analogías, metáforas, y otros rasgos que pueden ser característicos de una cultura o época, y no precisamente universales, deben ser estudiados aunque no resulte tarea fácil. A parte del ambiente cultural donde la caricatura política se circunscribe, afloran otros elementos asociados a la cognición y la semiótica. Estos son modelos y teorías, pero ofrecen insumos que facilitarían la extracción del contenido histórico, directa o indirectamente, ofrecido por la caricatura.

La Teoría de la Integración Conceptual sostiene que en los signos existen mensajes en los que se analiza y representa la construcción de la realidad con respecto a otro. Existe una simbiosis significante-significado,²⁵ es decir, la simple caricatura y palabras, frente a su completa significación.

La elaboración de un signo, que parte de las asociaciones de conocimientos, hasta la producción de una metáfora, puede estudiarse tomando en cuenta cuatro dimensiones: espacio fuente, de destino, genérico y mezclado.²⁶ Con ello, el lenguaje e idea emitida sería develado, sin perder de vista, que aquel es empleado en la caricatura en conjunción con el dibujo, formando un todo orgánico e indivisible.

Por su parte, la semiótica le da importancia al factor cultural en la decodificación de los mensajes transmitidos por iconos y símbolos.²⁷ Estos no son siempre universales y definitivamente la lengua comúnmente otorga a las palabras diversas significaciones, las que a su vez, pueden mutar en los diferentes escenarios en los cuales se emplee.

De ello se desprende que carece de sentido propagar símbolos de difícil de comprensión, para una gran cantidad de población, no es funcional ni rentable. Por eso el mensaje de las caricaturas

políticas debe ser preferiblemente claro y conciso, al adaptarlas a la cultura y lenguaje de sus receptores, será más útil y comprensible para ellos. Así habrá cumplido su cometido, en situación contraria, pudiese sospecharse haber estado dirigida a un grupo específico, y ello guarda tras de sí otras implicaciones e interpretaciones, dignas de ser tomadas en cuenta.

El Análisis Crítico del Discurso (ACD) asume que la interdisciplinariedad es vital en la comprensión de este último.²⁸ Contando muy a menudo la caricatura política con palabras claves, frases o recurso del *fumeto*,²⁹ entra dentro de lo que pudiese considerarse un discurso, este no sólo incumbirá al lenguaje escrito, ya que ella alberga toda una “retórica visual”.³⁰

Existen propiedades del discurso o recursos retóricos que pueden resaltar o difuminar un mensaje, mecanismos para que la información sea menos memorizable y más significativa: lenguaje, orden y presentación de ideas, estilo, lenguaje local, temas, esquemas, entre otros.³¹ El caricaturista lo sabe y las emplea, con una dualidad que le da mayor atractivo al mensaje, debe unir sus dotes de dibujante con la del escritor y hacer una fusión visual provocativa.

La identidad determina muchas veces lo que es o no considerado como importante. Interviene la cognición personal, así como las representaciones de un grupo, las mentalidades juegan un papel preponderante.³² En otras palabras, en la obra del creador, puede influir su faceta de padre o esposo, ciudadano, su sexo, religiosidad, condición social, nivel económico, inclinación política, y pare usted de contar. Ello puede inmiscuirse en la composición de las caricaturas, por tanto hay que considerar la posibilidad que el mensaje transmitido por el autor sea propio o tal vez direccionado por un grupo con el cual se sienta identificado.

Por otro lado, el ACD asume que detrás de cada discurso, sobre todo si tiene intenciones de dominación, hay una respuesta y una resistencia,³³ por tanto, una especie de interacción discursiva. Recordemos que ello, constituye una de las formas bajo las cuales los hombres actúan en sociedad y más aún, la construyen. Bajo esta óptica, la caricatura desnuda el discurso de los grupos de poder, reacciona y se mofa de ella. A menudo usa su propia retórica y limitaciones en su contra, hecha imagen y texto, genera y propone un alegato de contraataque. Para el caricaturista ingenioso, acucioso, creativo, insolente y mordaz, los personajes, instituciones y los acontecimientos políticos ofrecen indirectamente los insumos que permiten retratarlos. Al combinar esto con el empleo del humor, la convierten verdaderamente en una herramienta poderosa.

A su vez, la continuidad en la aparición de ciertas representaciones puede inducir a pensar que tal constituye un blanco constante del caricaturista, pero por lo general ello trasluce la importancia que tienen para su contexto histórico. La crítica forma parte de la construcción del otro, nada como una para demostrar que ese otro existe y se hace presente, en cualquiera de sus formas. Así bien por la recurrencia en la aparición de individuos, organismos y símbolos se sabrá

la cantidad de polvo que se ha levantado en su honor, en pleno escenario histórico, e incluso, como su significado se ha mantenido o mutado con el pasar del tiempo.

Conclusión

Consideramos la presencia de la pintura histórica una ventana a nuevas opciones de conjugar los hechos históricos, de refrescar y diversificar las líneas de investigación existentes en Venezuela, donde la historia política y militar ocupan el grueso del espectro investigativo. El análisis iconográfico posee la virtud de trasladar los acontecimientos hasta su dramática representación. Las obras de Juan Lovera y Tito Salas son ejemplos puntuales, pero también es posible hacer mención de Arturo Michelena y su enigmático *Miranda en la Carraca*.

Hacer uso de la pintura histórica para exponer y estudiar acontecimientos puntuales es ir más allá del pergamino, como hemos titulado este modesto artículo. Los alcances pedagógicos son notables, con mayor énfasis en los primeros niveles de estudio donde el joven aprendiz considera la Historia como una asignatura molesta, aburrida y engorrosa.

Por su parte, la caricatura política nace y se desarrolla a la par de las peripecias de su tiempo y sus creadores. Es testigo de momentos, latentes y en la distancia, se asoma al presente con la intención de ofrecernos una mirada retrospectiva, otra forma de advertir el pasado, una fuente histórica en potencia, que no debería ser pasada por alto.

Como respuesta circunstancial a un escenario, en esencia político, debe analizarse en su más amplio contexto, aludiendo a cuanta disciplina, teorías y métodos ofrezcan formas de examinarla al detalle. Inherente a ella, cuenta con otra invaluable bondad, la de fusionar gráficamente la crítica con la comicidad, la oposición con el humor, la reflexión con la sátira, y de esa forma servir como un elocuente recurso mediático, que ilustre la realidad de forma alternativa y permita sobrellevarla con mayor prudencia.

Notas y referencias bibliohemerográficas.

¹ Calzadilla, Juan. *Evolución de las artes plásticas de Venezuela*. Caracas, Historiadores SC, 1997, p.1.

² Parra Pérez, Caracciolo. *Historia de la primera república de Venezuela*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2011, p. 206.

³ Es de notar que el artista fue testigo de los hechos que acaecieron, dando un toque de mayor realce a su obra.

⁴ Parra Pérez, Caracciolo. *Ob. Cit.* p. 199.

⁵ *Ídem*.

⁶ Franceschi, Napoleón. *El pensamiento político de Simón Bolívar*. Caracas, Vadell Hermanos Editores, 2006, p. 151.

⁷ *Ídem*.

⁸ Díaz, José Domingo. *Recuerdos sobre la rebelión de Caracas*. Caracas, Academia Nacional de la Historia, 1961, p. 98.

- ⁹ Altez, Rogelio. *Si la naturaleza se opone: Terremotos, historia y sociedad en Venezuela*. Caracas, Editorial Alfa, 2010, p. 105.
- ¹⁰ López Contreras, Eleazar. *Bolívar conductor de tropas*. Caracas, Ediciones de la Presidencia de la República, 2005, pp. 64-65.
- ¹¹ Mondolfi Gudat, Edgardo. *José Tomás Boves*. Caraca, Biblioteca Biográfica El Nacional, 2005, p. 105.
- ¹² Vila, Manuel Pérez. *La caricatura política en el siglo XIX*. Caracas, Cuadernos Lagoven, 1979, pp. 15-16.
- ¹³ También llamadas caricaturas manuscritas, constituyen breves exageraciones de una persona, hecho o circunstancia, expresados en palabras. En Venezuela circularon mucho antes que las caricaturas gráficas.
- ¹⁴ Robles, Armando, "La caricatura: arma de oposición", *Revista Momento*. Caracas, n° 744 1970, p. 24.
- ¹⁵ Vila, Manuel Pérez. *Ob. Cit.* p.7.
- ¹⁶ Izarra, Richard. "En Venezuela lo más divertido es que todavía estemos vivos. El caricaturista Zapata habla de humorismo". *Últimas Noticias*. Caracas, 16 Mayo 1971, p. 5.
- ¹⁷ Torres, Ildemaro. *El humorismo gráfico en Venezuela*. Caracas, Ediciones Maraven, 1982, pp. 256-258.
- ¹⁸ Robles, Armando. *Ob. Cit.* p. 25.
- ¹⁹ Morón, Guillermo. "Prólogo" en *Breve historia de lo cotidiano* de Pedro León Zapata. Caracas, Academia Nacional de la Historia, 1986, p. 28.
- ²⁰ Abreu, Carlos. "Periodismo iconográfico IX, clasificaciones sobre la caricatura". *Revista Latina de Comunicación Social*. Tenerife, Vol. 4, n° 42. Junio 2001, s.n.
- ²¹ Gombrich, Ernst. *Meditaciones sobre un caballo de juguete*. Singapur, Debate, 1998, p. 131.
- ²² Morón, Guillermo. *Ob. Cit.* p. 37.
- ²³ Pineda, Rafael, "El humorismo en Venezuela a propósito de Aquiles Nazoa", *Revista Actual*. Caracas, n° 11, Noviembre 1979, p. 187.
- ²⁴ Gombrich, Ernst. *Ob. Cit.* p.132.
- ²⁵ Losacco, José. *Las caricaturas de Rayma durante el paro-sabotaje petrolero 2002-2003: una mirada antropológica*. Caracas, Editorial el perro y la rana, 2009, p. 52.
- ²⁶ Losacco, José. *Ob. Cit.* pp. 56-57.
- ²⁷ Cortes, Reinaldo. *La Comunicación política como forma moderna de dominación: del discurso retórico al discurso icónico*. San Cristóbal, Universidad de los Andes, 2009, p. 67.
- ²⁸ Van Dijk, Teum, "Análisis crítico del discurso". *Anthropos*. Bogotá, n° 186, Septiembre-October 1999, p. 24.
- ²⁹ El origen del término es italiano, hace referencia a la suerte de globo donde se hayan inscritos los diálogos de una viñeta o caricatura.
- ³⁰ Cortes, Reinaldo. *Ob. Cit.* p. 80.
- ³¹ Van Dijk, Teum. *Ob. Cit.* pp. 31-32.
- ³² Van Dijk, Teum. *Ob. Cit.* pp. 25-26.
- ³³ Van Dijk, Teum. *Ob. Cit.* p. 33.

Fuentes bibliohemerográficas

Abreu, Carlos. "Periodismo iconográfico IX, clasificaciones sobre la caricatura". *Revista Latina de Comunicación Social*. Tenerife, Vol. 4, n° 42. Junio 2001.

Altez, Rogelio. *Si la naturaleza se opone: Terremotos, historia y sociedad en Venezuela*. Caracas, Editorial Alfa, 2010.

Calzadilla, Juan. *Evolución de las artes plásticas de Venezuela*. Caracas, Historiadores SC, 1997.

Cortes, Reinaldo. *La Comunicación política como forma moderna de dominación: del discurso retórico al discurso icónico*. San Cristóbal, Universidad de los Andes, 2009.

Díaz, José Domingo. *Recuerdos sobre la rebelión de Caracas*. Caracas, Academia Nacional de la Historia, 1961.

Franceschi, Napoleón. *El pensamiento político de Simón Bolívar*. Caracas, Vadell Hermanos Editores, 2006.

Gombrich, Ernst. *Meditaciones sobre un caballo de juguete*. Singapur, Debate, 1998.

Izarra, Richard. “En Venezuela lo más divertido es que todavía estemos vivos. El caricaturista

Zapata habla de humorismo”. *Últimas Noticias*. Caracas, 16 Mayo 1971.

López Contreras, Eleazar. *Bolívar conductor de tropas*. Caracas, Ediciones de la Presidencia de la República, 2005.

Losacco, José. *Las caricaturas de Rayma durante el paro-sabotaje petrolero 2002-2003: una mirada antropológica*. Caracas, Editorial el perro y la rana, 2009.

Mondolfi Gudat, Edgardo. *José Tomás Boves*. Caraca, Biblioteca Biográfica El Nacional, 2005.

Morón, Guillermo. “Prólogo” en *Breve historia de lo cotidiano* de Pedro León Zapata. Caracas, Academia Nacional de la Historia, 1986.

Parra Pérez, Caracciolo. *Historia de la primera república de Venezuela*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2011.

Pérez Vila, Manuel. *La caricatura política en el siglo XIX*. Caracas, Cuadernos Lagoven, 1979.

Pineda, Rafael, “El humorismo en Venezuela a propósito de Aquiles Nazoa”, *Revista Actual*. Caracas, n° 11, Noviembre 1979.

Robles, Armando, “La caricatura: arma de oposición”, *Revista Momento*. Caracas, n° 744 1970.

Torres, Ildemaro. *El humorismo gráfico en Venezuela*. Caracas, Ediciones Maraven, 1982.

Van Dijk, Teum, “Análisis crítico del discurso”. *Anthropos*. Bogotá, n° 186, Septiembre-Octubre 1999.