

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
Departamento de Periodismo I



TESIS DOCTORAL

Narrar la historia
**La internacionalización de las ideas en las portadas de Punch-Puk-
Caras y Caretas**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

María Virginia Díaz Juárez

Director

Pedro Sorela Cajiao

Madrid, 2018



U N I V E R S I D A D
COMPLUTENSE
M A D R I D

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN

Departamento de Periodismo I

NARRAR LA HISTORIA

LA INTERNACIONALIZACIÓN DE LAS IDEAS
EN LAS PORTADAS DE
PUNCH - PUCK - CARAS Y CARETAS

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

María Virginia Díaz Juárez

Bajo la dirección del
Dr. Pedro Sorela Cajiao

Madrid, 2017

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis va dedicada a dos personas. La primera, mi hijo Mateo. Nació, dio sus primeros pasos y dijo “mamá” mientras escribía este trabajo. La segunda y no menos importante en esta dedicatoria es Cecilia, mi suegra. Sin ella una gran parte de este proyecto no hubiera podido realizarse. Dedicó largas horas a mi pequeño y me acompañó en su cuidado.

Sin duda hay una larga lista de personas involucradas en este logro: mis abuelos, que me acompañan desde arriba, a quienes agradezco mi formación y el amor recibido; mi madre por su ayuda constante; mi padre y mi hermana que siempre están conmigo; Gabriel que me da la mano todos los días; mis amigas Erika y Marga por su invaluable ayuda; y mi tutor por su dedicación en este proceso y gran aliento.

Gracias.

ÍNDICE

Agradecimientos	3
Abstract.....	9
Resumen.....	10
1. INTRODUCCIÓN.....	13
1.1 Presentación y justificación.....	15
1.2 Objetivo.....	17
1.3 Fuentes	17
1.4 Metodología	19
1.4.1 Descripción del método de investigación	19
1.4.2 Descripción y explicación del método analítico	20
2. MARCO TEÓRICO	23
2.1 Fundamentos teóricos.....	25
2.2 Una aproximación al fenómeno de la comicidad.....	26
2.3 La sátira, un instrumento para la crítica	32
2.4 La mirada de la caricatura	35
2.5 Imagen y realidad	40
2.6 Los elementos de la ilustración	44
2.7 Historia de la caricatura hasta el siglo XIX	47
2.8 Los movimientos artísticos en el siglo XIX.....	56
2.8.1 Neoclasicismo.....	57
2.8.2 Romanticismo	66
2.8.3 Realismo	75
3. REVISTA <i>PUNCH</i>	81
3.1 <i>Punch</i> en la sociedad victoriana.....	83
3.2 La era victoriana.....	87
3.3 La alianza entre Napoleón III y Victoria.....	127
3.4 El nacimiento del imperio inglés.....	139
3.5 El teatro del mundo	148
3.6 La reina Victoria en <i>Punch</i>	152
3.7 Rebeldes victorianos, una hermandad en Inglaterra	163
3.8 El mundo de <i>Punch</i>	174

3.9	Cambio editorial en <i>Punch</i>	209
3.10	Sueño romántico y fidelidad realista.....	212
4.	REVISTA <i>PUCK</i>	215
4.1	<i>Puck</i> , una revista bilingüe	217
4.2	El autor y su revista.....	220
4.3	Algunos de sus caricaturistas	224
4.4	La expansión estadounidense.....	232
4.5	Qué tontos son estos mortales	235
4.6	Compromiso y denuncia	247
4.7	Las portadas de <i>Puck</i>	264
4.7.1	Primera época, la historia en alemán	264
4.7.2	Segunda época, la historia en inglés	276
4.8	Presidentes y otros personajes ilustrados	294
4.9	Otras historias en <i>Puck</i>	350
5.	REVISTA <i>CARAS Y CARETAS</i>	357
5.1	<i>Caras y caretas</i> , espejo de dos mundos	359
5.2	El triunfo de la razón.....	364
5.3	Nacimiento de una revista ilustrada	369
5.4	Caricatura y prensa humorística rioplatense	371
5.5	Una marcada ideología.....	374
5.5.1	Primera etapa de la revista	374
5.5.2	Segunda etapa de la revista.....	398
5.6	El carnaval en el frío mármol.....	414
5.7	Caricaturas decimonónicas	422
5.8	Composición de la caricatura.....	427
5.9	Europa, el modelo	431
5.10	Leyenda que acompaña las caricaturas	434
5.11	La crisis de 1890 en <i>Caras y caretas</i>	437
6.	CONSIDERACIONES GENERALES	453
6.1	Un mundo conectado	455
6.2	La teatralidad en las portadas.....	461
6.3	Personajes caricaturizados	464
6.4	La Ilustración y el progreso	467

6.5	El triunfo del liberalismo	470
6.6	El amor a la nación.....	477
6.7	El dibujo reflejo de los cambios.....	482
7.	CONCLUSIONES.....	487
	Bibliografía	495

ABSTRACT

The aim of this research project is the study of cartoons as opinion journalism in the English magazine *Punch*, the American magazine *Puck* and the Uruguayan *Caras y Caretas*. While belonging to different countries, all three of them were founded in the twentieth century.

This paper gives an approximation to how these different periodical publications portrayed current events and characters via cartoons. These cartoons have great testimonial value which allows us to look at History from another point of view.

Punch, ran from 1841 at the end of the first period of the Industrial Revolution. Its founders were writer Henry Mayhew and wood engraver Ebenezer Landells. In those days during the reign of Queen Victoria, England had a leading position in Europe. *Punch* was able to depict not only the Victorian boom but also the sorrows brought by industrialization. It went against the reigning unhealthy living conditions, poverty and disease of many citizens as well as it questioned the new lifestyle of the times.

In 1871, Joseph Keppler a German immigrant founded *Puck* in the United States of America. The periodical was published in German and it was meant for the German immigrants living in the United States. Nevertheless in 1877, Keppler decided to move further and the periodical was published in English. In the end it was only published in English. At the outset the chosen topics were about international events as it was meant for the German immigrants. Later, the topics focused on politics and the American lifestyle.

Caras y Caretas was founded in Uruguay by the Spanish journalist Eustaquio Pellicer and the German cartoonist Charles Schütz, in 1890. In those days the country was undergoing deep changes. Due to the arrival of immigrants, Uruguay lived through dramatic changes that turned Uruguay into what historians call Modern Uruguay.

The periodical depicts the experiences and events of those days as well as the cultural shock caused by the arrival of the immigrants.

The paper also will try to prove the internationalization of the ideas in the periodicals. Despite the physical distances the periodicals shared qualities and ideologies. The twentieth

century was marked by the arrival of immigrants who promoted intercultural exchanges and cultural blendings.

RESUMEN

Esta investigación tiene por objeto el estudio de la caricatura como género de opinión en la revista inglesa *Punch*, la estadounidense *Puck* y la uruguaya *Caras y Caretas*. Si bien pertenecen a distintos países, las tres fueron fundadas durante el siglo XIX.

El trabajo presenta una aproximación a cómo las distintas publicaciones plasman los acontecimientos y personajes de la época por medio de la caricatura. Existe un gran valor testimonial en ellas que permite conocer la Historia desde otro lugar.

Punch nace en Inglaterra en 1841 cuando estaba finalizando la primera etapa de la Revolución Industrial. Sus directores fueron el periodista Henry Mayhew y el dibujante Ebenezer Landells. En este entonces, Inglaterra se encontraba en una situación preponderante dentro de Europa bajo la monarquía de la Reina Victoria. *Punch* logró caricaturizar no solo el auge reinante, sino también las penas que trajo consigo la revolución. Arremetió contra la situación de insalubridad, pobreza y enfermedad que vivían muchos ciudadanos, y cuestionó el estilo de vida.

En 1871, el inmigrante alemán Joseph Keppler funda *Puck* en Estados Unidos. Se trata de una revista publicada en idioma germano dirigida a los compatriotas alemanes que se encontraban en tierras estadounidenses. Sin embargo, en 1877, Keppler decidió ir más allá y publicarla también en idioma inglés. Finalmente, solo continuó con esta última. En un comienzo los temas elegidos eran de carácter internacional debido a que se dirigían a los inmigrantes alemanes en el país. Más tarde, las temáticas se centraron en la política y el estilo de vida estadounidense.

Por último, *Caras y Caretas* fue fundada en Uruguay por el periodista español Eustaquio Pellicer y el caricaturista alemán Charles Schütz, en 1890. En ese entonces, el país se encontraba en una profunda época de cambios. Debido a las fuertes oleadas migratorias, Uruguay vivió una fuerte transformación hacia lo que los historiadores llaman “Uruguay

Moderno”. La revista plasma las vivencias y los acontecimientos que sucedieron en el país y el choque cultural que se experimentó con la llegada de los inmigrantes.

Un segundo punto de la tesis busca comprobar la internacionalización de las ideas en las publicaciones. Pese a las distancias entre sus países de origen, las revistas tienen cualidades e ideologías en común. El siglo XIX estuvo marcado por fuertes oleadas migratorias que promovieron los intercambios y mezclas culturales.

1. INTRODUCCIÓN

“El humor es verle la trampa a todo,
darse cuenta de por dónde cojean las cosas”

(Mihura; 1998:304).

1.1 PRESENTACIÓN Y JUSTIFICACIÓN

Esta tesis propone un acercamiento a tres revistas de fines del siglo XIX. Son tres ejemplares de diferentes países, distintos continentes, pero que comparten la caricatura como forma narrar.

En la actualidad, la caricatura periodística rara vez es portada en los medios de prensa. Sin embargo, es una de las tantas formas que tenemos de acercarnos a la Historia. Nos permite conocerla desde otro lugar, desde otra perspectiva.

En este trabajo se estudian tres revistas decimonónicas: *Punch*, *Puck* y *Caras y Caretas*. Cada una de ellas tiene sus particularidades, pero comparten los cambios y los movimientos que se sucedieron a fines del siglo XIX.

Por medio de la sátira y el humor, las revistas plasman a los principales personajes, múltiples acontecimientos y cómo éstos fueron recibidos por la población. Delinean las inquietudes, las victorias, los fracasos y cómo la modernidad fue tiñendo la vida tranquila de algunas ciudades.

La caricatura, como el editorial, da una opinión. Si bien ninguno de los dos, ni el caricaturista ni el editorialista, suelen ser especialistas de los temas que tratan, son personas ampliamente informadas. La curiosidad y la facultad de analizar los diferentes sucesos que se presentan, son características que pueden verse en los ilustradores del período.

Los dibujos plasman las opiniones de los directores. Es así que se vislumbra cuando hay cambios en la dirección de la plantilla porque, en varias oportunidades, las caricaturas cambian radicalmente su enfoque con respecto a un tema o un personaje. Un personaje que hasta el momento fuese tratado condescendentemente por la publicación, puede transformarse en el blanco de las flechas.

Punch, *Puck* y *Caras y Caretas*, son tres revistas satíricas que comparten características del teatro. Desde sus nombres hasta la puesta en escena de sus ilustraciones.

Mientras *Puck* es un personaje del dramaturgo inglés Williams Shakespeare, *Punch* pertenece a la *Commedia dell' arte*, y *Caras y Caretas* como su nombre lo indica, hace referencia las típicas mascararas teatrales.

La puesta en escena es un factor fundamental en la caricatura. La recreación de los personajes no solo va definida por los rasgos físicos que se eligen sino por aquellos objetos ya sean edificios, utensilios, vestimenta, entre otros, que el ilustrador considere apropiado para satirizar al personaje y definirlo.

Las corrientes de pensamiento, así como también las revoluciones y guerras ocurridas en la última mitad del siglo XIX, se reflejan en las revistas. Este tipo de acontecimientos fue plasmado en cada una de las revistas desde su óptica particular. La burla, dependiendo de la publicación, puede ser más o menos satírica, pero no por ello pierde el testimonio del momento.

Las corrientes migratorias permitieron difundir la forma de pensar y la cultura entre las distintas naciones. Sin embargo, los rasgos de los personajes caricaturizados en la mayoría de las portadas son un fiel reflejo de la imagen real de la persona. Uno de los motivos, y quizá el más importante, es que la fotografía no estaba demasiado difundida y la imagen de los personajes no era popular. Es así que la caricatura era un medio para conocer también a la persona ilustrada.

Este trabajo se centra en el análisis de las portadas – pese a que en algún caso se hace referencia a caricaturas de páginas interiores – de la revista inglesa *Punch*, la estadounidense *Puck* y la uruguaya *Caras y Caretas*. Se intentó realizar una aproximación a cómo las diferentes publicaciones plasman los acontecimientos y personajes en sus caricaturas. Qué tienen en cuenta, quiénes son los personajes representados, cuáles son las situaciones que se interpretan, cómo las corrientes ideológicas recaen sobre la forma de representar y sobre los temas tratados.

En una segunda etapa, se intentó ver cuáles son las concordancias entre las diferentes publicaciones ya sea a nivel gráfico, corrientes de pensamiento y valores éticos y morales.

Pese a los kilómetros que las separaban, las tres revistas convivieron en el tiempo y lograron plasmar una época y se mostraron receptoras de las corrientes que en aquellos años daban forma a la sociedad.

1.2 OBJETIVO

Por medio de esta investigación se intentará acercar al estudio de la caricatura en tres revistas satíricas publicadas durante el siglo XIX. Los semanarios satíricos elegidos son: *Caras y Caretas* – revista uruguaya-, *Puck* – revista estadounidense- y *Punch* – revista inglesa-. Cada una de ellas supo hacerse un lugar en el mercado periodístico del momento y con el tiempo se han transformado en emblemas de la caricatura en el periodismo.

Además, si bien pertenecen a distintos países – y a diferentes continentes- se buscará realizar un cruzamiento entre ellas para conocer las similitudes en sus líneas de pensamiento. Ver si efectivamente existe una internacionalización de las ideas.

Los objetivos planteados en relación a ambos temas son:

- a) Identificar sus principales características y su originalidad
- b) Determinar los recursos retóricos, técnicos y lingüísticos.
- c) Reconocer a los personajes y acontecimientos a los que se refieren
- d) Comprobar el mensaje
- e) Ver la internacionalización de las ideas entre las diferentes revistas.

Estos objetivos se asumen teniendo en cuenta la hipótesis de trabajo de la investigación según la cual, la caricatura es uno de los géneros más complejos y logra reconstruir una época. Asimismo, esta forma de hacer periodismo durante el siglo XIX está ligada a los movimientos migratorios, a los avances en la impresión y a los cambios que se sucedieron tras la Revolución Industrial.

1.3 FUENTES

La investigación se ha centrado en la consulta de los ejemplares de cada una de las revistas. En el caso de *Caras y Caretas*, el trabajo abarca la primera época en que la revista se publicaba en Uruguay– desde el 20 de julio de 1890 al 20 de febrero de 1892 y de 1894 a 1897-. Las publicaciones fueron consultadas en la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de España y en la Biblioteca Nacional de Uruguay.

Durante este período, Eustaquio Pellicer ejerce la dirección del semanario hasta el número 71 cuando se radica en Buenos Aires – el 22 de noviembre de 1891-. A partir del número 72 es el caricaturista y fundador Charles Schütz quien permanece como propietario y el periodista Arturo Giménez Pastor como director de la revista hasta el fin de la primera época.

Se ha examinado también material bibliográfico que ha sido de gran aporte para el estudio de las caricaturas debido a que no hay investigaciones previas sobre el semanario *Caras y Caretas* en el período que se realizó en Uruguay.

Mientras que para el estudio de la revista estadounidense *Puck* se consultó la hemeroteca digital de la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos y Hatahi Trust Digital Library. En ambos portales se puede encontrar la edición digital de la revista tanto en su primera versión en alemán y más tarde, en inglés-. Hatahi Trust Digital Library es un sitio web en donde se encuentran recopilados tanto los ejemplares en alemán que pertenecen a la Universidad del Estado de Ohio y las publicaciones en inglés que se publican a partir de la Universidad de Michigan.

Para este trabajo se analizaron las portadas desde la primera publicación en 1871 a la última en 1917. La revista fundada por el alemán Joseph Keppler, durante este período cambió de editores y de dueños.

La tercera revista y la más antigua fue la inglesa *Punch*. Los ejemplares consultados se hallan también la base de datos de Hatahi Trust Digital Library que hace una recopilación de las publicaciones de varias universidades de Inglaterra y Estados Unidos. Entre ellas la Universidad de Harvard, la Universidad de California, la Universidad de Minnesota, entre otras.

La revista londinense, fundada por el periodista Henry Mayhew y el grabador Ebenezer Landells fue fundada en 1841 y se publicó hasta 1992. Cuatro años más tarde, volvió a ser editada y cerró sus puertas en 2002. Para este trabajo se estudiaron los ejemplares que fueron editados durante el siglo XIX, ya que es el período en el que se enmarca la investigación.

Se consideró importante tener un panorama del contexto mundial en el que nacieron las revistas para realizar un estudio fiel a los acontecimientos. Para el trabajo, se han

consultado libros de historia inglesa, estadounidense, uruguaya, francesa y europea en general, de dibujo, de arte, de teatro, de periodismo, de filosofía, de economía, de política, semiótica, entre otros.

Se entendió relevante la consulta de diccionarios de símbolos para poder dar sentido a diferentes usos de elementos que a primera vista pueden no tener mayor relevancia.

Por último, se pudo constatar que existe ausencia de bibliografía que estudie la caricatura como género periodístico y la relación de ésta con la historia. Salvo contadas excepciones los libros intentan dar un pantallazo a los dibujos sin indagar demasiado sobre los acontecimientos ni el análisis estético de las portadas.

1.4 METODOLOGÍA

1.4.1 DESCRIPCIÓN DEL MÉTODO DE INVESTIGACIÓN

Este trabajo, como se dijo, se sustenta en la recopilación y análisis de la fuente originaria, las revistas. Para poder comprender los diferentes temas que iban surgiendo en las portadas, fue fundamental apoyarse y conocer el contexto histórico en donde se enmarca cada una de las publicaciones.

Para este trabajo también fue necesario estudiar el contenido de las páginas internas de las revistas. Si bien no son el objeto primario de estudio de esta investigación, fueron muy provechosas a la hora de analizar las temáticas planteadas en las portadas. Ayudó al acercamiento histórico, así como también a ver cómo era la postura de cada una de las revistas ante los acontecimientos o personajes recreados.

De esta forma, esta tesis tiene las cualidades de una investigación histórica. Debido a que se trata de una investigación retrospectiva. “En la actualidad, la investigación histórica se presenta como una búsqueda crítica de la verdad que sustenta los acontecimientos del pasado” (Rodríguez Moguel; 2005: 23). La tarea del investigador tiene las siguientes etapas:

- Enunciado del problema
- Recolección de la información
- Crítica de datos y fuentes

- Formulación de la hipótesis
- Interpretación e informe (Ibídem).

En este trabajo se establecen todos los pasos antes descritos. Se comenzó con una indagación histórica. Se quiso entender cómo las revistas a través de sus caricaturas de portada narraban una época y conocer si existían similitudes ideológicas entre ellas. Un segundo paso fue la recolección de material. Se contó con fuentes primarias: los ejemplares de las revistas y secundarias: la bibliografía que había sobre ellas (escasa) y sobre las temáticas que se veían en las portadas o que tenían relación con el objeto de la investigación. Para comprobar la pertinencia bibliográfica se evaluó quiénes eran sus autores, en qué contexto estaba escrito, así como también cómo fue la interpretación de los datos. El próximo paso fue la formulación de una hipótesis y de preguntas que ayuden a clarificar el tema. Por último, se realizó un informe escrito en donde se ven los pasos, la bibliografía, el análisis y las conclusiones halladas.

1.4.2 DESCRIPCIÓN Y EXPLICACIÓN DEL MÉTODO ANALÍTICO

Una vez definido que el estudio se centra en los valores de la caricatura como género de opinión, el método de análisis tiene las siguientes características:

- Para la composición del **marco teórico** se vio relevante realizar, a grandes rasgos, un estudio sobre las definiciones y aproximaciones bibliográficas existentes sobre conceptos como: humor, risa e ironía. De esta forma, se pretendió realizar un acercamiento a las teorías del humor como elemento comunicativo.
- Asimismo, se hizo hincapié en la historia de la caricatura hasta el siglo XIX, cuando surgen las revistas estudiadas, y en las corrientes artísticas que tuvieron protagonismo en ese momento: Neoclasicismo, Romanticismo y Realismo.
- Por otro lado, se halló pertinente ver qué es una caricatura, cuáles son los elementos que la componen y cómo ésta representa la realidad.

A partir de este breve repaso teórico se intentó delimitar el objeto de estudio y acercarnos a su comprensión.

- En cuanto al **análisis** se optó por realizar un estudio pormenorizado de cada revista en su contexto histórico. En un principio, se pensó en incorporar dentro del marco teórico la historia socio-política a la que se hace referencia en el análisis. Sin embargo, se consideró más oportuno integrarla en el análisis particular de cada una de las revistas.
- Una segunda parte del análisis se dedicó a establecer las similitudes entre los ejemplares y estudiar cómo las diferentes corrientes ideológicas llegan a cada una de las revistas. Cómo, pese a las distancias entre los países en donde se editan, la internacionalización de las ideas se hicieron visibles.

2. MARCO TEÓRICO

2.1 FUNDAMENTOS TEÓRICOS

El objetivo principal de este trabajo, como ya se dijo en la introducción, consiste en estudiar las caricaturas de portada de tres revistas decimonónicas a partir del análisis de sus ejemplares. De esta forma, se intenta ver cómo la caricatura recrea una época y aquellas ideas que comparten pese a que circularon en continentes distintos. Se trata de revistas que si bien se publicaron en un mismo siglo – aunque algunas continuaron en el siguiente- pertenecen a tres países diferentes: Inglaterra, Estados Unidos y Uruguay.

En un comienzo la tesis buscó analizar las cualidades que cada una de ellas tenía por sí misma. Sin embargo, fueron notorias las coincidencias y cómo las diferentes ideas que se plasmaban en las caricaturas de las tres revistas llegaron de un lado al otro del mundo.

Para ello resultó necesario establecer una primera aproximación al concepto de caricatura, establecer sus rasgos, acercarnos a su morfología, así como también comprobar su vínculo con la realidad. Para lograr este acercamiento al tema se consultaron diferentes investigadores de la comunicación, el arte y el periodismo.

Sin embargo, se vio imprescindible, además, conocer cómo surge el término caricatura y cómo es su evolución hasta el siglo XIX. Si bien no se trata de un capítulo que busque llegar hasta el fondo del tema, sí intenta dar una panorámica para conocer desde dónde se parte.

Otro punto, y no menos importante, es que se creyó conveniente dedicar un último apartado a tres grandes movimientos artísticos que ocurrieron durante el siglo XIX. De esta forma en la medida que avance el análisis, será más asequible comprender las corrientes y las líneas de pensamiento de las distintas revistas.

Por último y a modo aclaratorio, se decidió no incorporar en el marco teórico la historia de cada uno de los países donde se publica la revista. Se consideró más apropiado realizarlo dentro del análisis, evitar redundancias y mejorar la calidad expositiva del trabajo.

2.2 UNA APROXIMACIÓN AL FENÓMENO DE LA COMICIDAD

Las revistas analizadas se sustentan en el humor. Es por ello, que no puede darse por sentada la definición ni las características del humor. Si bien no es nada fácil definir este concepto, varios autores han trabajado sobre el tema. Uno de ellos fue el padre del psicoanálisis Sigmund Freud quien intentó explicarlo en su libro *El chiste y su relación con el inconsciente*. Allí se refiere a un triángulo en el que coexisten diferentes partes. Una de ellas es la víctima. La otra, la que se burla de la víctima y, por último, quien disfruta de la agresión (Freud;1975). Sin embargo, el humor parecería ir más allá de esta definición.

El término salta de la medicina a la literatura. De acuerdo con la primera, “los diversos temperamentos humanos obedecían a unos posibles cuatro humores, según predominase en el organismo la sangre, la linfa, la bilis o la melancolía”. Es así que comenzó a hablarse de buen humor o mal humor dependiendo si la persona se encontraba triste o alegre. “Al calificarse de humor un género literario, la distinción citada permaneció en el subconsciente de los lectores, e incluso de los teóricos que intentaban definir el humor” (E. Acevedo en Morales Castillo; 1999: 100).

El punto de partida de la risa nunca puede darse fuera del ámbito humano. Así lo señala el escritor y filósofo francés Henri Louis Bergson (1984:26-27): “un paisaje podrá ser bello, sublime, insignificante o feo, pero nunca ridículo”. El autor sostiene que, si reímos al ver un animal, será porque encontramos en él una actitud o una expresión humana:

“Nos reímos de un sombrero, no porque el fieltro o la paja de que se componen motiven por sí mismos a nuestra risa, sino por la forma que los hombres le dieron, por el capricho humano en que se moldeó. No me explico que un hecho tan importante, dentro de su sencillez, no haya fijado más la atención de los filósofos. Muchos han definido al hombre como un animal que ríe porque si algún otro animal o cualquier cosa inanimada produce la risa, es siempre por su semejanza con el hombre, por la marca impresa por el hombre o por el uso hecho por el hombre”.

El filósofo establece dos condiciones para que se dé el fenómeno de la comicidad. La primera es que la risa debe de proceder de la inteligencia y no podría darse, si no fuera por momentos ajena a toda emoción – “lo cómico, para producir todo su efecto, exige como una anestesia momentánea del corazón. Se dirige a la inteligencia pura”. La segunda característica

que señala es que la risa exige la complicidad de un grupo y no se da en el aislamiento (Bergson; 1984:28).

La risa deja ver la capacidad de separarse de las limitaciones del pensamiento. La risa no solo es provocada al ver al otro en una escena ridícula sino también al verse a uno mismo. Pero para que la risa suceda tiene que llegar a los sentidos, así lo asegura Laurent Joubert (2002).

Explica que los actos y dichos ridículos no siempre hacen reír ya sea porque pierden su gracia o porque no llegan hasta los sentidos.

“El placer y el encanto se pierden cuando no vienen a propósito, en tiempo y lugar; o se repiten tanto que acaban cansando; o no son inmediatos y repentinos, condición requerida por encima de todas las demás en materia de burla, pues la rapidez es la base de su efecto. Para que haya materia de risa debe producirse algo nuevo y de improviso, además de lo que se espera con atención. Pues la mente queda en suspenso y duda, piensa atentamente en lo que ha de ocurrir, y en las cosas de burla el final suele ser distinto de lo que nos imaginábamos, por eso luego nos reímos. Incluso aunque hubiéramos previsto o predicho tal acontecimiento, o bien si algunas veces ya lo habíamos visto u oído, aún así nos reímos, porque en la repetición se nos propone como recién hecho o dicho” (Joubert; 2002:47).

Es así que nos reímos tanto de una persona vanidosa y soberbia que tropieza, de los movimientos brutos de otra, la rigidez de una marioneta, la animalización de los rasgos humanos, con juegos de palabras, entre otras. Todas son formas de comicidad que juegan con la deformación, pero no necesariamente lo hacen con la obscenidad (Eco; 2007:135).

Sin embargo, lo serio no es lo opuesto de lo cómico. Suele haber más proximidad de lo que se cree. Para el lingüista ruso Mijaíl Bajtín la risa no excluye lo serio, sino que “lo purifica de dogmatismo, de unilateralidad, de esclerosis, de fanatismo y espíritu categórico, del miedo y la intimidación, del didactismo, de la ingenuidad y de las ilusiones, de la nefasta fijación a un único nivel, y del agotamiento” (Bajtín; 1989:112).

El escritor y dibujante español Miguel Mihura (1998) en “Mis memorias” sostiene que el humor es un capricho y un modo de pasar el tiempo. En ese modo de pasar el tiempo, el autor señala que éste no se propone enseñar o corregir sino busca que el espectador salga de sí

mismo y se vea de un lado y del otro, como ante los espejos de un sastre. De esta forma, encontrará nuevos rasgos y perfiles desconocidos.

“El humor es verle la trampa a todo, darse cuenta de por dónde cojean las cosas; comprender que todo tiene un revés, que todas las cosas pueden ser de otra manera, sin querer por ello que dejen de ser tal como son, porque esto es pecado y pedantería. El humorismo es lo más limpio de intenciones, el juego más inofensivo, lo mejor para pasar las tardes. Es como un sueño inverosímil que al fin se ve realizado” (Mihura; 1998:304).

Los espejos a los que hace referencia Mihura están presentes en la idea de Fernández Flores (Morales; 1999:86) que ve que el humor “se coge del brazo de la vida y se esfuerza por llevarla ante un espejo cóncavo o convexo en el que las más solemnes actitudes se deforman hasta un límite que no puedes conservar su seriedad”.

El escritor español Valle-Inclán en su texto *Luces de Bohemia*¹ plantea una estética basada en la metáfora del espejo cóncavo que deforma las figuras y las acciones humanas. Pone en boca de su protagonista –Max Estrella- las posibilidades que dan los espejos cóncavos al Esperpento². Max dice:

“los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española solo puede darse con una estética sistemática deformada (...) España es una deformación grotesca de la civilización europea (...) Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas (...) La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es

¹ *Luces de Bohemia* fue publicada por Ramón de Valle-Inclán en 1920. Relata la historia de un escritor ciego venido a menos, Max Estrella, en un Madrid decadente. La historia cuenta como un día, el mismo de su muerte, sale junto a Don Latino para reclamar un pago mayor por la novela que ha vendido. Sin embargo, no logra que el precio mejore, pero terminan en una taberna emborrachándose. Durante la jornada, Max es encarcelado y luego de que es liberado con la ayuda del jefe de un periódico, tiene la visión de la muerte. Esa misma noche fallece en la puerta de su casa.

² El esperpento tiene como finalidad denunciar la decadencia y la imposibilidad de la vida literaria en España. El escritor concebía tres formas de ver el mundo: de rodillas, de pie o levantado en el aire. De esta manera, la primera posición, desde abajo se puede relacionar con la perspectiva de las epopeyas, las tragedias clásicas o la épica en donde los autores veneran a sus héroes, dioses o semidioses. En la segunda, el autor se encuentra al mismo nivel. Mientras que en la última posición y a la que Valle-Inclán quiso alcanzar es la de un autor superior, que mira desde arriba. Es así como el escritor rompe con el Realismo decimonónico. Esta perspectiva distancia al autor de los acontecimientos provoca que el lector aprecie la extrema ridiculez de los personajes y de las acciones que llevan adelante (Halasz; 2008:7).

transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas”. (Valle-Inclán; 2011:22)

Es así que el espejo duplica, deforma y con ello revela que la duplicación que parece natural, es una proyección que lleva un determinado lenguaje de modelización (Lotman; 1999).

“La naturaleza sígnica del texto artístico es fundamentalmente doble (...) el texto simula la imagen de la realidad, se finge una cosa entre las cosas del mundo real, con una existencia autónoma, independiente del autor. Por otro lado, constantemente nos recuerda el hecho de ser la creación de alguien y de significar algo. En esta doble interpretación surge el juego en el campo semiótico entre realidad y ficción” (Lotman; 1999:105).

En ese juego que señala Lotman, José Francés alude a que el humor es la reacción ácida del ingenio humano frente a las torpezas o vicios de la sociedad. El humorista es siempre un rebelde y un inadaptado, asegura José Francés. “Donde los demás inclinan la cabeza o entregan las manos para el grillete, él protesta y lanza los proyectiles de sus observaciones. Combate como los románticos caballeros del ideal y dice, entre carcajadas las cínicas verdades de los bufones de otros siglos” (Columba 2007:12).

Sobre los términos de grotesco y cómico, Charles Baudelaire (1988:34) sostiene que, desde el punto de vista artístico, lo cómico es una imitación. Mientras que lo grotesco, una creación.

“Lo cómico es una imitación entremezclada de una cierta facultad creadora, es decir, de una identidad artística. Ahora bien, el orgullo humano, que siempre lleva la delantera, y que es la causa natural de la risa en el caso de lo cómico, se convierte también en causa natural de la risa en el caso de lo grotesco, que es una creación entremezclada de cierta facultad imitativa de elementos preexistentes de la naturaleza” (Baudelaire;1988:34).

Es así que lo grotesco y lo cómico se entremezclan. Sin embargo, el término grotesco proviene de “grotta” que significa gruta. Para el pintor italiano Giorgio Vasari:

“Son una especie de pinturas licenciosas y muy ridículas que hacían los antiguos para adornar los huecos en donde no quedaban bien más que cosas en alto, por lo que representaban en ellos toda clase de monstruos, ya por capricho de la naturaleza, por fantasía de los artífices, los cuales hacían cosas fuera de toda regla, como sujetar de un hilo finísimo un peso que no podían soportar, poner a un caballo patas en forma de hojas y a un hombre patas de grulla e infinitos caprichos y disparates; y el que más extrañamente imaginaba era el tenido por más hábil” (Ordáz:1965:12).

Para Ordáz (1965:12) el término se utiliza como “sinónimo de ridículo, extravagante, estrafalario” y añade que “lo grotesco es la quiebra de la unidad, del ritmo natural y lógico de una situación o tipos dados, merced a la fusión de contrastes violentos, superficiales o profundos”.

Mientras que el filósofo alemán Karl Rosenkranz (1853:182) escribía que la caricatura nace con la sobrecarga de rasgos y “se podría considerar a la caricatura grotesca como el extremo de la caricatura” y un medio para la comicidad.

El dramaturgo italiano Carlo Goldoni consideraba que la comedia fue creada para corregir vicios y poner en ridículo las malas costumbres (Aceves; 2006:193).

Para Alonso de Santos, la esencia del humor radica en exponer los desbarajustes que pueden existir entre el ser humano y su medio. Escribe:

“Cuando los hombres nos volvemos desproporcionados, excesivos, afectados, pretenciosos, hipócritas, nos engañamos a nosotros mismos, planeamos nuestro futuro con poca lógica, o violamos las leyes no escritas (pero que todos conocemos) que nos unen y relacionan juiciosamente entre nosotros. Reímos juntos en esa defensa del sentir general (frente a mentiras, falsedades y miserias propias y ajenas) hace que se despierte en nosotros, como público, un lazo de afecto y comunión” (Alonso de Santos; 1999:462).

Es así que, para el escritor, la comedia es un remedio para la soledad y la incomunicación. De esta forma, rompe con el aislamiento del ‘yo’ de cada espectador. “El llanto es privado, y la risa colectiva. Nos contagiamos unos a los otros con la respuesta

terapéutica y curativa de la alegría. La risa, por tanto, es un gesto social y una medicina”
(Alonso de Santos; 1999: 462,463).

2.3 LA SÁTIRA, UN INSTRUMENTO PARA LA CRÍTICA

La sátira está relacionada con el humor y es importante conocer el recurso para poder comprender cómo es usado por las revistas estudiadas en este trabajo. Berger (1999) explica que tanto la risa, la ironía y la sátira, pueden ser un arma y, por tanto, un instrumento para la crítica.

Así lo asegura también el lingüista alemán Kurt Reichenberger:

“la sátira en la vida política es un arma mortal, dirigida a los rivales, descubriendo sus faltas y sus vicios. En segundo lugar, nos damos cuenta que la sátira se utiliza para aludir a delicados asuntos privados o de interés común: en ambos casos, la eficaz indiscreción emocionaliza las masas y causa exageradas e intrincadas discusiones (...) Mientras unos se sienten entusiasmados, otros relinchan con rencor y aborrecimiento” (Reichenberger; 2005: 11).

Las tres revistas estudiadas en este trabajo se sirven de la sátira para denunciar los diferentes acontecimientos que plasman en sus páginas. Matthew Hodgart sostiene que la intención de la sátira es “claramente crítica y hostil, debido a un estado de irritación” (Hodgard en Morales Castillo; 1999:39).

La intención de la sátira “es atacar y agredir. La hostilidad no se intenta disimular, y, sin embargo, la sátira literaria parece decirnos que la violencia, en esta forma, es aceptable para todos y hasta puede resultar útil socialmente” (Tollinchi; 1998: 351).

Durante el Barroco, se le concedió relevancia a lo satírico y a lo burlesco.

“El humor que, con frecuencia afloraba a la pintura de la época, poseía un inocultable sabor amargo (...) Si lo feo se halla en el mundo junto a lo bello, el arte – mimesis de la naturaleza- no puede ignorarlo (...) Así que la fealdad con toda su gama asume su lugar en la estética barroca (...) La sátira y la burla, tan frecuentes en los barrocos, tenía su trasfondo, pues si el desengaño era el sentimiento dominante de la época no quedaba sino una salida para conservar la cordura: el humor negro como trágico consuelo frente a lo irremediable de la muerte, la ironía como un camino para restituir la normalidad en un mundo que parecía al revés” (Valdano; 2007: 272, 273).

La sátira ha sido investigada y definida y vuelta a definir. Sin embargo, ésta admite las más diversas significaciones. Mientras que para algunos procede del término latino *satura* – que se traduce como variedad, miscelánea o combinación de elementos-, para otros no.

Para Rosario Cortés en su libro *Teoría de la sátira*, por ejemplo, sátira no corresponde al término *satura*. Si bien muchos autores consideran que sátira proviene de *satura* no se estaría refiriendo a un mismo significado. Este último designaba a un género histórico con unas convenciones formales fijas mientras sátira no se refiere a un tipo de literatura que se sirva de determinada convención formal, sino más bien un tono o intencionalidad crítica que tiñe una obra o algunas de sus partes y que puede aparecer tanto en un poema, como en una novela o en un dibujo (Cortés; 1986).

Es muy raro, sostiene José Emilio Burucúa (2007), que una forma de risa se manifieste pura, sin contaminarse o sin resbalar hacia otros tipos de risa, sobre todo la satírica, “que parecería tener el carácter de un centro de gravedad universal de lo cómico” (Burucúa; 2007:53). De esta forma, no habría risa que no tenga una carga de crítica de la sociedad y de las costumbres.

José Guillén Cabañeros observa dos aspectos que estarían presentes en la sátira: uno, “la crítica de las costumbres sin carácter personal y agresivo; el otro agresivo, personal y hasta maldiciente” (Cabañeros; 1991: 35).

El crítico literario inglés Samuel Johnson consideraba a la sátira como un ataque contra alguien o algo que se considera que merece oposición. “Del mismo modo, pocos objetarían a la observación de que el blanco de un ataque satírico es probablemente una entidad ficticia cuya realidad histórica puede o no ser evidente” (Hernández; 1993:16).

A lo largo de la historia el humor ha sido utilizado como un recurso tanto en literatura como en periodismo. Desde Menipo de Gádora (Siglo III A.C.) - quien se lo considera fundador de la sátira- pasando por Aristófanes, Cicerón y llegando hasta Quevedo o Cervantes, han pasado por este género.

El profesor de la Universidad de Michigan Kenneth Scholberg afirma que este género “critica la sociedad al compararla con su ideal de lo que debiera ser, aunque ese ideal no se expresa” y agrega “es una especie de regocijo y desprecio, aunque a veces el regocijo puede convertirse en risa amarga o puede casi desaparecer” (Morales Castillo; 1999:40).

En la tradición occidental, en oportunidades, la sátira está asociada con una serie de figuras estereotipadas que son blancos de hostilidad, humor e indiferencia. Así lo sostiene Guillermo Hernández:

“Esas figuras negativas pueden hacerse remontar en última instancia a grupos o individuos marginales que a menudo son objeto de censura o maltrato. Las características atribuidas a lo marginal son naturalmente consideradas como desviaciones de la norma y se contraponen a los principios y comportamientos ideales definidos por el grupo dominante. Así los miembros estigmatizados de una sociedad pueden ser blanco del antagonismo o incluso del odio de mayorías que se sienten amenazadas (...) Sin embargo, una respuesta más común a lo marginal, cuando no es visto como una amenaza inmediata a los conceptos establecidos por poder y prestigio, son la censura, el ridículo o la indiferencia. Esas tensiones crean condiciones que le permiten prosperar a la sátira, por lo que ésta tiene una relación directa con la historia social” (Hernández; 1993:17).

Pese a que muchos autores ven la sátira como oposición o ataque a un acontecimiento o abuso que aqueja a una persona o a toda una sociedad, hay otros que se separan de este pensamiento y han afirmado que “los recursos jocosos no tienen siempre el objetivo de luchar contra los males sociales o de cualquier índole; son más bien fruto de un afán de ostentación o un lucimiento” (Morales Castillo; 1999:41).

Hay que tener en cuenta que la sátira no potencia los significados literales, por el contrario. Acentúa y utiliza los significados figurados que buscan la participación del lector. De ahí, sostiene Francisca Noguero Jiméñez (2000), su relación con la alegoría y la ironía. Asimismo, considera al humor como uno de los ingredientes principales de la sátira. “Se construye en un medio de criticar y entretener a la vez” (Noguero Jiméñez; 2000: 28).

2.4 LA MIRADA DE LA CARICATURA

El centro de este trabajo se encuadra en el análisis de las caricaturas de portada de tres revistas y eso por ello que considero necesario enmarcar previamente el concepto de caricatura y del caricaturista.

En la caricatura no solo reconocemos al personaje que está siendo representado sino también al ilustrador que le dio forma. Así lo señala el caricaturista costarricense Claudio Carrazo y explica que “no solo es una representación psicológica del caricaturizado, sino, también, una representación de cómo el caricaturista ve al caricaturizado” (Carrazo; 2003:16).

Para llegar a esa representación, el autor de la caricatura observa la realidad y allí es donde trata de encontrar diferentes perfiles (José Luis Alonso de Santos; 1999). Konstantin Stanislavski también se detiene en la importancia de la observación. El investigador teatral asegura que muchas vivencias se reflejan en la mímica, en los ojos, en la voz, en el habla, así como también en los movimientos y en el cuerpo. Sin embargo, considera que es difícil para un observador comprender la esencia del ser humano porque raramente abren las puertas del alma y se muestran como realmente son.

El dramaturgo y poeta alemán Bertold Brecht (1963) se detiene en lo importante de captar las contradicciones que encierran aquellos fenómenos que habitualmente se ven como naturales. De esta forma, la caricatura parece que no puede existir sin establecer un vínculo con la realidad. Cada dibujo representaría una visión específica de un aspecto del mundo. Así lo señala el historiador José Luis Guijarro Alonso:

“la caricatura parte necesariamente del reconocimiento de una importancia, ya sea la del personaje o colectivo público concreto, la de un tipo social popular, o la de asuntos y valores comprendidos en el acervo moral y cultural de una comunidad” (Guijarro Alonso; 2012: 22).

Pese a que la caricatura se nutre de la realidad, también la deforma. El historiador uruguayo Zum Felde asegura que no existe otra forma de deshumanizar que no sea estilizando:

“depurar es estilizar la realidad de todos sus elementos no estéticos, es decir, no expresivos del ser, para dejar sólo aquellos que son expresión pura (...) La función de lo natural, o del hecho real, es de carácter biológico; y la función de la forma estética o del hecho estético, es de carácter expresivo; o, en otros términos, aquella tiene por finalidad la conservación o desarrollo de la vida, y ésta la expresión de la vida” (Zum Felde; 1927:27).

Para Jacinto Octavio Picón, la caricatura es la sátira dibujada. En ella se sustituye la frase por la línea. “Es la pintura de lo defectuoso y lo deforme, que señala y castiga con lo ridículo los crímenes, las injusticias y hasta las flaquezas de los hombres”. Y agrega:

“Es quizá el medio más enérgico de que lo cómico dispone, el correctivo más poderoso, la censura que más han empleado en todo tiempo los oprimidos contra los opresores, los débiles contra los fuertes, los pueblos contra los tiranos y hasta los moralistas contra la corrupción” (Picón;1877:7).

No hay duda que delimitar un concepto muchas veces provoca rispideces y siempre diferentes opiniones. Es así que los caricaturistas no comparten las definiciones que realizan los diccionarios en torno a qué es la caricatura. Se habla de una representación que desfigura más precisamente.

La Real Academia Española define, en una primera acepción, a la caricatura como un “dibujo satírico en que se deforman las facciones y el aspecto de alguien” y en una segunda, como una “obra de arte que ridiculiza o toma en broma el modelo que tiene por objeto”. Sin embargo, en general, los dibujantes coinciden en que no es necesario ridiculizar para conseguir una buena caricatura.

El escritor y filósofo francés, Henri Louis Bergson explica que el arte del caricaturista consiste en atrapar un rasgo a veces imperceptible y agrandarlo, hacerlo visible a todos los ojos.

“Es indudablemente un arte que exagera, y, sin embargo, se le define mal cuando se le atribuye como objeto único esa exageración, pues hay caricaturas muy parecidas a retratos, caricaturas en que apenas se advierte exageración alguna, y en sentido inverso se puede forzar la exageración hasta el último extremo sin que resulte caricatura” (Bergson; 1989: 43-44).

Lo que inspira al caricaturismo es el contrasentido de las cosas, decía el caricaturista Ramón Columba (2007: 21-23) que:

“un mendigo harapiento no despierta su crítica. Pero, si se trata de un millonario de ropa raída, por pobreza de espíritu, descargará sobre él todo el sarcasmo de su lápiz, caricaturizándolo como un pordiosero (...) La obligación del caricaturista de exagerar los rasgos, que algunos suponen, no pasa de ser una creencia errónea (...) la gracia o el parecido no dependen de las dimensiones de una nariz o de una oreja”.

Parece ser que el arte de la comedia desenmascara. Saca a la luz las mentiras, los engaños, los chantajes. Friedrich Nietzsche diferencia la tragedia de la comedia en cuanto la primera hace que nos planteemos los problemas del mundo mientras que la segunda, nos ayuda a convivir con ellos. Nietzsche (2002:31) plantea que “quien desee manejar a las masas tiene que convertirse en comediante. Debe transformarse en una personalidad de precisión grotesca y hacer algo burdo y elemental con toda su imagen y su causa”.

Alonso de Santos (1999:464) considera que la comedia se encuentra más próxima a la biología que a la religión. Este género le serviría al espectador como válvula de escape. “Uno de los pilares de la comedia consiste en hallar la medida adecuada a la profundidad y la importancia del conflicto. Si éste es muy ligero, la comedia se vuelve insustancial, y si es muy denso, resulta tan dramática que deja de ser comedia” (Alonso de Santos; 1999: 464).

En la caricatura se combina lo grotesco con el ingenio, sostienen José Ignacio Armentia Vizuete y José María Caminos Marcet (2008:41). Es así que el humor pasa a ser un ingrediente fundamental.

En la misma línea, el caricaturista italiano Daniele Barbieri (1993:75) define a este arte como un modelo de representar personajes y objetos que destacan ciertas características, “deformándolos para expresar algunos de sus aspectos en detrimento de otros”. Sostiene que más que lo cómico, lo que caracteriza a la caricatura es lo grotesco y lo grotesco puede ser utilizado para distintos fines expresivos: “situaciones humorísticas, marginalmente irónicas, de pesadillas, de alucinación o simplemente expresivas”.

Rosenkranz (1853:176) dice que (lo feo) cambia lo sublime en vulgar, “lo agradable en repugnante, lo bello absoluto en caricatura en la que la dignidad se convierte en la caricatura en énfasis, el atractivo en coquetería”. La caricatura dice que es:

“El apogeo en la forma de lo bello, pero precisamente por eso, por su reflejo determinado en la imagen positiva que ésta desfigura, ésta constituye el paso a la comicidad (...) Lo feo puede resultar ridículo. Lo informal y lo incorrecto, lo vulgar y lo repugnante destruyéndose producen una realidad aparentemente imposible, y con ello lo cómico. Todas estas determinaciones entran a formar parte de la caricatura. También esta deviene informal e incorrecta, vulgar y repugnante según todas las gradaciones de este concepto. Es inagotable en las más camaleónicas variantes y conexiones de las mismas. Son posibles la grandeza mezquina, la fuerte débil, la nulidad sublime, la delicada rudeza, la sensata insensatez, a vacía plenitud, y otras mil contradicciones (...) La caricatura consiste en exagerar un momento de una forma hasta la deformidad. (...) Una nariz pronunciada, por ejemplo, puede ser una gran belleza. Pero si se hace demasiado grande, el resto de la cara se diluye frente a ésta. Se da lugar a la desproporción. Comparamos de forma inintencionada la cara y consideramos que no tendría que ser tan grande. El exceso de tamaño hace caricatural no sólo la nariz, sino también el rostro del que forma parte (...) Una simple desproporción, por lo tanto, podría tener como consecuencia sólo una simple fealdad, que no sería posible definir como caricatura (...) En el plano científico se puede llamar caricatura sólo a aquella deformidad que se refleja en una oposición determinada y positiva, y desfigura sus formas. Pero no es suficiente una anomalía, una irregularidad, una desproporción aislada: más bien la exageración que desfigura la forma debe operar como un factor dinámico que conmociona la totalidad de la misma. Su desorganización debe ser orgánica” (Rosenkranz; 1853:176,177).

Si bien la distorsión es una característica fundamental de la caricatura no es necesaria la excesiva exageración ya que eso dependerá de cada dibujante y de su modelo. Gonzalo Peltzer (1991:151) afirma que la caricatura es fundamentalmente una figura sola que habla por sí misma en un monólogo visual pero que también puede incluir complementos con propósitos expresivos o de opinión y asegura que el secreto de una buena caricatura es ofrecer “de una fisionomía una interpretación que nunca podremos olvidar y que la víctima parecerá acarrear siempre como un embrujado”. De esta forma, la exageración o contradicción del contenido de una caricatura está en conflicto con la realidad.

Fabiola Morales en su libro *El recurso del humor en el periodismo de opinión* (1999: 87- 89) se refiere a las discrepancias y el distanciamiento que se producen entre el contenido

aparente –la caricatura- y el contenido real del mensaje humorístico – la figura a quien se representa-. Esta distancia está también relacionada con la actitud del lector frente a la realidad comunicable, en tanto constituyen diversas formas de considerar los asuntos que interrogan al autor y motivan su expresión. Asimismo, distingue entre un distanciamiento o discrepancia violenta, como es el caso de lo grotesco y lo satírico, de otras que son más sutiles y moderadas. Las primeras serían la expresión de una actitud negativa y desesperada mientras las segundas de una actitud más desenfadada y optimista.

La palabra caricatura proviene de la palabra latina “caricare” que significa cargar, exagerar, pero fueron los pintores Carracci de la ciudad italiana de Bolonia quienes al final el siglo XVI, le bautizaron. Aunque se relaciona con Anibale Carracci como el iniciador del género.

Werner Hoffmann (2006:185) sostiene que nace como un invento del capricho artístico y confirma que su historia comienza con los hermanos Carracci, cuya actividad pública introdujo un nuevo periodo dentro de la pintura europea. En Roma, a finales del siglo XVI y comienzos de XVII, concibieron un estilo diferente, cuyo perfil iba a estar decisivamente influido por el ideal barroco de belleza.

Hay dos grandes medios de oposición y de combate: en el campo de la literatura, la sátira y en el de las artes, la caricatura y continúa: “todo acto humano que raya lo heroico entra en el dominio de la caricatura; todo lo irregular y desproporcionado, da motivo a sus burlas y a sus chanzas; sólo lo regular y lo perfecto están libres de sus ataques y fuera del alcance de los tiros” (Picón; 1877:8).

2.5 IMAGEN Y REALIDAD

Se puede partir de la premisa que cualquier imagen guarda cierto vínculo con aquello que representa a pesar de que su parecido sea notorio o apenas perceptible. Así lo considera Justo Villafañe y Norberto Mínguez (2006). Para ellos, toda imagen como un modelo de realidad. De esta forma, lo que varía no es tanto la relación que una imagen guarda con su referente sino la manera diferente que una tiene de sustituir, interpretar, traducir, es decir, de modelizar la realidad.

Consideran que este proceso de modelización icónica de la realidad comprende dos etapas: la creación y la observación. En la primera, la modelización se da por parte del creador de la imagen quien realiza un esquema llamado pre-icónico que es el resultado de una organización visual del objeto percibido y de una selección de número mínimo de esos rasgos necesarios para salvaguardar la identidad del objeto.

Mientras, en la segunda el creador elige elementos que reconstruyan en la imagen las relaciones que sus elementos de referencia guardan en la realidad. Este punto implica un procedimiento de ordenación, una sintaxis, en la que el creador tiene una libertad casi infinita a la hora de elegir el tipo de representación que va a producir.

La caricatura, entonces, tendría una doble función: expresiva y significativa. No solo sería forma sino también, contenido. En ese contenido es donde aparece la metáfora. Eco (1992) sostiene que la metáfora vuelve multi-interpretable el discurso y requiere que el destinatario centre su atención. Es así que la interpretación, explica, nace de la interacción entre el intérprete y la metáfora. Toda metáfora presupone un contexto de referencia.

Eco vuelve sobre este punto en su libro *Tratado de Semiótica General*. Allí hace referencia a que todas las relaciones de significación representan convenciones culturales. Es decir, son fruto de la actividad humana. Y es el intérprete, el protagonista activo de la interpretación (Eco, 1992).

Yuri Lotman (2000) explica que la identificación es determinada no sólo por la similitud entre el objeto o la persona y su representación en el lienzo sino por el reconocimiento de ese parecido en determinado contexto cultural. Éste se encuentra a medio camino entre el reflejo y el rostro creado. El autor hace referencia que a diferencia del reflejo que se presenta ante un espejo, al retrato se le pueden aplicar dos preguntas. La primera es qué

idea enuncia con su rostro la persona representada. La segunda, qué idea expresó el autor. “La interacción de esas dos diferentes ideas le dan al retrato un espacio con volumen. De ahí la posibilidad de oscilaciones entre el retrato-glorificación y la caricatura” (Lotman; 2000:36).

En la obra “La familia de Carlos IV” de Goya se puede ver la expresión solemne de las figuras representadas en el Palacio de Aranjuez. Sin embargo, el pintor no halaga a sus personajes. Si bien se puede ver a sus modelos con lujosos vestidos y condecoraciones, no aparecen escudos de armas ni tronos. Goya no muestra en escena elementos que subrayen el rango ilustre de la familia. Detrás de la familia, aparece la imagen del pintor.



La familia de Carlos IV de Francisco Goya (1800). En la pintura aparecen: el pintor Francisco Goya, los reyes Carlos IV y María Luisa de Parma, el príncipe Fernando y su esposa María Antonieta, los infantes Francisco de Paula, Carlota Joaquina, María Josefa, María Luisa, Gabriel Antonio, Carlos Luis y Luis de Etruria y su esposa María Luisa que tiene en los brazos a su hijo Luis, nieto de los reyes.

“No retrata al Rey más inteligente de lo que es ni embellece el rostro de la Reina (...) Aparece una gran separación entre los reyes: mientras que todos los personajes se encuentran estrechamente relacionados, solo estos dos presentan una clara distancia, como si no hubiera podido colocar en otro lugar al muchacho. La

verticalidad del marco que aparece en la pared detrás del grupo acentúa la distancia” (Hagen; 2007:29).

En 1789, Goya fue nombrado pintor de cámara tras la asunción al trono de Carlos IV (1788-1808). En la década de 1780, se convirtió en uno de los más codiciados retratistas de la época y estaría al servicio de la alta aristocracia (Jiménez-Blanco; 2009).

Para Lotman la pintura anteriormente descrita es casi una caricatura debido a que puede ser leída como “una terrible profecía”. En ella, “la expresión solemne, desde el punto de vista de la persona representada, parece risible y horrible desde el punto de vista del espectador” (Lotman; 2000: 36).

“Habitualmente el rostro es considerado lo fundamental y principal que es inherente precisamente a un hombre dado, mientras que las restantes partes del cuerpo admiten mucho más convencionalidad y generalización en la representación. Así, las manos y la figura para sus retratos (Anton) Van Dyck a menudo las copiaba de modelos que poseían formas del cuerpo más perfectas. A nadie se le ocurría decir que a causa de eso resultaba perjudicado el parecido” (Lotman 25,26).

Por otro lado, el pintor holandés Vincent van Gogh explica cómo se puso a pintar el retrato de un amigo y se transformó en caricatura:

“Exagero el hermoso color de los cabellos, con naranja, cromo, limón, y detrás de la cabeza no pinto la pared vulgar de la habitación, sino el infinito. Hago un fondo sencillo con el azul más rico e intenso que la paleta pueda proporcionar. La cabeza, de un rubio luminoso, destaca contra el fondo de azul fuerte de manera misteriosa, como una estrella en el firmamento. ¡Ay!, mi querido amigo, el público no verá sino una caricatura en esta exageración, pero ¿qué puede esto importarnos?” (Gombrich; 2007:564).

Ante la explicación de Van Gogh, Gombrich en *La historia del arte* (2007) considera que el pintor se encontraba en lo cierto al decir que el procedimiento que había elegido podía ser comparado con el que lleva adelante un caricaturista. Y agrega:

“La caricatura ha sido expresionista siempre, pues el caricaturista juega con la semejanza de su víctima, y la trastrueca para expresar precisamente lo que piensa

acerca de su semejante. En tanto que estas distorsiones marchaban bajo la bandera del humor, nadie parecía hallar dificultad en comprenderlas. El arte humorístico era un terreno en el que todo estaba permitido, porque la gente no lo aborda con los prejuicios que ha reservado para el Arte con A mayúscula. Pero la idea de una caricatura seria, de un arte que deliberadamente altera las apariencias de las cosas, no para expresar un sentido de superioridad, sino tal vez de amor, admiración o temor, originó un escollo como el que Van Gogh había predicho” (Gombrich; 2007:564).

Además, Gombrich (2007) ve el rostro de la figura que aparece en la obra “El grito” del artista noruego Edvard Munch falseado como una caricatura. En la imagen los ojos se encuentran desorbitados y las mejillas hundidas recordando a una calavera.

El historiador en su libro *Arte e ilusión* (1987:24) se refiere a que toda representación por muy exacta que suela ser es convencional. En el mismo libro, hace referencia a la imagen que un objeto tiene ante el espejo y al mapa. Sostiene que la representación se desempeña como un espejo debido a que imita la realidad, pretende la exactitud, así como la fidelidad con aquello que representa. Sin embargo, la imagen que se representa en el espejo no es igual a la que la origina. Asimismo, explica que la representación funciona como un mapa. El mapa muestra un esquema, la información es más condensada y es elegida selectivamente. En él la estructura es organizada. Es decir, se da un orden a la estructura de aquello que se representa. De esta forma, Gombrich deja entrever que no existe imitación inocente. En esa selección y así como en esa estructuración hay una previa elección. Entonces, se podría decir que la representación supone una interpretación, una realidad que ha sido previamente organizada.

Citando al semiólogo estadounidense Charles Peirce (Vitale; 2004) se puede categorizar a la caricatura como un “ícono” debido a que guarda relación de semejanza con aquello que representa.

2.6 LOS ELEMENTOS DE LA ILUSTRACIÓN

Tras la revisión del concepto de caricatura y su vínculo con la realidad, considero fundamental establecer un pantallazo a los elementos que componen la ilustración quienes son los responsables de la estructura espacial de la misma.

Villafañe y Mínguez (2006) consideran que la interacción de estos elementos entre sí son los que determinan la significación plástica. Señalan seis elementos a tener en cuenta: el punto, la línea, el plano, el color, la forma y la textura.

En un primer momento parecería que el punto es el elemento más sencillo de todos. Sin embargo, explican los autores, que esta simplicidad esconde una naturaleza plástica extraordinariamente polivalente.

Wassily Kandinsky (1995: 21-29) diferencia dos tipos de puntos: el geométrico y el físico. El primero es indivisible y sostiene que debe de ser definido como un ente abstracto. Éste halla su forma material en la escritura, pertenece al lenguaje y su significado es el silencio. Mientras que el punto físico, sostiene Kandinsky, es material y es el resultado del choque del instrumento con la superficie material, por ejemplo, un lápiz contra el papel.

Asimismo, otros autores señalan tres tipos de puntos: los geométricos, los puntos de fuga y los puntos de atención. En cuanto a los de fuga asegura que coexisten con otros centros de la composición visual en los que se establecen relaciones de subordinación y que su equilibrio global da lugar al centro del equilibrio. Al mismo tiempo, que los puntos de fuga constituyen importantes polos de atención visual. Y, por último, los de atención son aquellos espacios en donde se atrae la mirada del espectador (Domínguez; 2006: 112,113).

Mientras que Frederick Malins apunta otras cuatro funciones plásticas del punto. En primer lugar, explica, que puede crear pautas figúrales o patrones a través de la agrupación y repetición de unidades de puntos. En un segundo lugar, un punto puede ser el foco de la composición, aunque se trate de otra figura y no de un punto gráfico en el que actúe como foco. En un tercer puesto, determinados puntos pueden sugerir movimiento. Por último, es la sencilla capacidad que tiene este elemento para crear texturas y por ende espacialidad al plano (Villafañe – Mínguez; 2006:115).

Un segundo elemento en el que vamos a detenernos en la línea debido a que es un elemento de primer orden. Sus usos son infinitos y al igual que el punto no requiere la presencia material en la imagen para existir, tiene también propiedades inductoras. Existen líneas implícitas que son las que mejor representan la naturaleza intangible de este elemento. Pueden actuar plásticamente sin que esté presente de forma material (Villafañe; 2006: 116).

Dependiendo el modo en que esté modulada la línea del contorno del dibujo sea fina o gruesa, curva o quebrada, etc., es determinante para la ilustración. Entre un dibujo y su objeto real se echan de menos elementos como: la tridimensionalidad, el color, el movimiento y un gran infinito números de detalles que se presentan en el objeto real y no en la ilustración. Sin embargo, también existen cosas en el dibujo que no se encuentran en la realidad como una serie de líneas negras que forman el contorno, un cierto modo de sesgar la imagen en su conjunto sin correspondencia con la realidad y un reconocible estilo del dibujante, “cosa que no posee ningún hombre real” (Barbieri; 1993: 24-25).

Barbieri sostiene que:

“la imagen reproduce algunas características del objeto real de la manera que normalmente lo percibimos. Por ejemplo, representa – por medio de líneas- los contornos y las sombras y a pesar de que estas sean sólo una pequeña muestra de los aspectos que percibimos, son evidentemente suficientes, en un contexto dado, para darnos cuenta de la figura” (Barbieri; 1993: 24-25).

Ya que, y agrega en la misma línea que Gombrich, el dibujo como cualquier otra técnica de producción de imágenes, se ve obligado a hacer una selección de las características del objeto que quiere representar porque “no todas las características son realmente eficaces para dar una idea del objeto, sea porque son perceptivamente irrelevantes, sea porque son imposibles de reproducir con el dibujo – por ejemplo olores y sonidos – pero muchas de estas características pueden ser utilizadas más o menos con la misma eficacia”. Es decir, que cada dibujo privilegia una serie de características en detrimento de otras.

John Berger le asigna dos funciones a la línea: señalar y significar. (2000:118). En el primero de los casos señala a través de grafías, el diseño, los planos, la comunicación viaria. Mientras que el segundo hace referencia a la representación artística.

En esa representación artística hay que tener en cuenta la importancia del espacio escénico donde se va a plasmar el personaje a caricaturizar. Es el lugar dónde sucede la acción y no es desinteresado debido a que influye en la trama. Allí es donde se va a desarrollar el conflicto y, por lo tanto, la sátira. La caricatura tiene como fin sintetizar mediante el dibujo y el humor una situación. Así como en el teatro, el espacio en donde se mueven los personajes es el espacio escénico, en la caricatura es igual. Del Valle-Inclán escribe haciendo referencia al teatro que se parte de un error fundamental y es “crear que la situación crea el escenario. Eso es una falacia porque, al contrario, es el escenario el que crea la situación. Por eso el mejor autor teatral será el mejor arquitecto” (Valle-Inclán en Alonso de Santos; 1999:431).

Además de las cualidades estéticas y de los elementos ilustrativos que el autor decida incorporar, la caricatura en muchas oportunidades se encuentra acompañada por una leyenda. Ésta complementa la imagen y es de suma importancia. Es la incorporación de lo poético en lo cómico. El lenguaje necesita de una cuidada y detallada elaboración.

2.7 HISTORIA DE LA CARICATURA HASTA EL SIGLO XIX

Para poder comprender la caricatura del siglo XIX y en particular las revistas estudiadas considero necesario ir más allá en el tiempo y ver, en grandes rasgos, cómo fue la historia de la caricatura. Se sabe que ésta ha acompañado al hombre desde la prehistoria. En los dibujos rupestres se han encontrado figuras que mantienen un gran realismo y otras plagadas de distorsiones ya sea en el rostro como en el cuerpo.

Tanto en el antiguo Egipto como en Grecia las caricaturas tuvieron presencia sobre todo en ésta última donde se cultivó lo burlesco y libertino. Asimismo, se sostiene que Pauson fue el primer caricaturista con nombre propio en la historia. Bam-Bhú en su libro *El dibujo humorístico* (sin fecha: 5) se refiere a la rivalidad que existió entre Pauson y Aristófanes. El escritor griego consideraba que el caricaturista no hacía más que desfigurar rostros y convertirlos en más feos de lo que verdaderamente eran.

Con los romanos, la máscara se hizo popular. En ese entonces el teatro saltó a las calles y se dio rienda suelta al Carnaval. “En la caricatura romana son muy frecuentes los pigmeos de pequeño cuerpo y cabeza grande; en Pompeya y Herculano fueron descubiertas muchas pinturas murales con este tipo de caricaturas”, sostiene Bam-Bhú (sin fecha: 6).

En la Edad Media predominan las figuras grotescas que se asocian a creencias populares de tipo fantásticas como pueden ser monstruos, dragones, entre otras. Para Eco (2007) fue una época llena de contradicciones. Por un lado, el escritor señala las manifestaciones públicas de piedad y de puritanismo que iban acompañadas de generosas aprobaciones al pecado. Y recuerda que el sentido del pudor sobre todo en las clases carenciadas era muy diferente al de la actualidad:

“Vivían en familia de forma promiscua, dormían todos en la misma habitación o incluso en el mismo camastro, y hacían sus necesidades corporales en el campo sin preocuparse demasiado de la intimidad. La obscenidad (y la magnificación de lo deforme y de lo grotesco) aparece en las sátiras contra el rústico y en las fiestas carnales precisamente en relación con la vida de los humildes” (Eco; 2007:137).

En ese momento, no se trataban de ejemplos de comicidad popular, sino de desprecio. Las deformidades de los campesinos eran celebradas con sadismo y la gente, cuenta Eco (2007), se divertía a costa de y no con los rústicos.

Mientras, los habitantes de las ciudades eran protagonistas de la parodia en los carnavales, Eco (2007) recuerda la fiesta del asno y los charivari. Éstas últimas se trataban de procesiones con ocasión de las nuevas nupcias de un viudo. Se caracterizaban por reprimendas, disfraces y gestos obscenos. Además, se hacía gran barullo con cacerolas y otros utensilios de cocina. “En el carnaval dominaban las representaciones grotescas del cuerpo (...), las parodias, de las cosas sagradas y una licencia total del lenguaje, incluido el blasfemo” (Eco; 2007:140). Durante el resto del año, este tipo de fiestas estaban prohibidas. Eran toleradas solamente durante un período en donde el pueblo se vengaba del poder feudal y de la iglesia.

En esta época, en su función lúdica, el humor dibujado ya aparecía tímidamente en el arte sacro mientras que se mostraba de forma abierta en el arte popular. Las primeras inclusiones de humorismo gráfico que tenían carácter satírico aparecieron en semanarios y periódicos políticos en láminas separadas (Barrero; 2007:28).

Las manifestaciones carnavalescas que teñían por momentos la vida de las personas en la época medieval, son en el Renacimiento adoptadas no sólo por la clase baja sino entre las pudientes.

Así lo cuenta Eco en *La historia de la fealdad* (2007:142):

“La ostentación de la chocarrería (con resultados cómicos no superados) ya no se practica en el reducto de la fiesta carnavalesca apenas tolerada: se traslada a la literatura culta, se exhibe oficialmente, se convierte en sátira del mundo de los sabios y de los hábitos eclesiásticos, asume una función filosófica. Ya no se trata de una parentética revuelta anárquica popular, sino que se convierte en una auténtica revolución cultural. En una sociedad que defiende ya el predominio de lo humano y de lo terrenal sobre lo divino, lo obsceno se convierte en orgullosa afirmación de los derechos del cuerpo”.

Mientras, Rafael y Juan de Udine, en el Renacimiento, son los creadores de los primeros dibujos grotescos –nombre que proviene de las grutas que fueron descubiertas entre las ruinas de palacio del emperador Tito y en cuyas paredes aparecían pintadas figuras cómicas.

También Miguel Ángel, Leonardo Da Vinci, Anibbale Carracci, entre otros artistas utilizaron la caricatura como una de las formas de comicidad. Muchos autores hacen referencia a algunos retratos grotescos de Da Vinci como el comienzo de la caricatura. Sin embargo, “Leonardo lo que hacía era ‘inventar’ tipos más que elegir objetos reconocibles, del mismo modo que en épocas anteriores existían representaciones de seres ya deformes por definición, como silenios, diablos o villanos” (Eco, 2007;152).

La técnica de Da Vinci para la caricatura era exagerar rasgos como narices, ojos, dientes. El artista relataba a los hombres del pueblo cuentos de sucesos extraordinarios mientras les pagaba el vino que bebían para luego dibujar los rostros risueños. Da Vinci decía: “si es posible debe hacerse reír hasta a los muertos” (Picón: 1877:41).



Leonardo Da Vinci (Fuente Arte Historia. Junta de Castilla y León).

Sin embargo, la caricatura habría nacido como herramienta de denuncia ante una situación o persona que existe realmente. Y es por este motivo que la caricatura nunca embellece el objeto o la persona a la que representa, sino que lo afea.

Carracci fue el creador del término “caricatura” que comienza a circular hacia 1500 por la ciudad italiana de Bolonia. Carracci pintó cuadros de composiciones satíricas. De él decía Luigi Lanzi: “nadie supo empaparse mejor del espíritu de la caricatura, y fijar el punto en que la exageración no desfigura la verdad” (Picón; 1877:41).

La caricatura durante los tiempos antiguos y la Edad Media añade a su propio interés histórico el de ser como la revelación de las costumbres de aquella época y en el Renacimiento expresa ya fielmente la vida de la sociedad. A partir del Siglo XVII, sostiene Picón (1877:51), al interés puramente histórico añade el mérito artístico de sus creaciones. En cada pueblo toma un giro diverso y en cada nación imprime un sello especial. “En Inglaterra se hace especialmente política; casi puede decirse que allí nace y se desarrolla este género del

dibujo epigramático que asesta sus flechas a los hombres y las cosas de la política: no por eso dejan de cultivarse los otros géneros del dibujo cómico, pues las costumbres se prestaban grandemente al ridículo”.

La invención de la imprenta incrementó el desarrollo de la caricatura política en Francia hacia la mitad del Siglo XVII. Es significativo que la caricatura política nazca en un momento de tensión como es la antesala de la Revolución Francesa (1789-1799). Desde los tiempos de Napoleón hasta los totalitarismos contemporáneos, los diferentes regímenes han visto con desconfianza a la caricatura.

En Inglaterra, la caricatura política surge durante el reinado de Carlos 1. En 1727 se dio a conocer William Hogarth (10 de noviembre de 1697 – 26 de octubre de 1764). Charles Baudelaire (1988:109) definía a Hogarth como:



Hogarth: pintura de la serie *La carrera del libertino: La taberna*.

“Un nombre plenamente popular, no sólo entre los artistas, también entre las gentes del mundo, un artista de los más eminentes en materia de comicidad, que llena la memoria como un proverbio (...) El talento de Hogarth lleva en sí algo de frío, de astringente, de fúnebre. Encoge el corazón. Brutal y violento, aunque siempre preocupado por el sentido moral de sus composiciones, moralistas, ante todo, las

carga, como nuestra Grandville, de detalles alegóricos y alusivo, cuya función, según él, es la de completar y la de elucidar su pensamiento”.

El artista inglés en sus primeros tiempos satirizaba las costumbres de la época. Su primera serie de estampas fue “La carrera de la Cortesana” que reproduce su obra de los años 1733 y 1734 y obtiene un éxito fulminante señala Bam-Bhú (sin fecha:6) y posteriormente ésta se reproduce en “La carrera del Libertino”. En ambas series se refleja la tristeza de las vidas prostituidas, depravadas, caídas en el desorden y en donde se evoca la falta de moral.

Es considerado como uno de los pioneros de la historieta occidental. Su obra va desde retratos realistas a pinturas que satirizan las costumbres del momento basadas en los impresionistas italianos. Entre sus cuadros se destaca “El progreso de Harlot” y el más famoso “La carrera del libertino”³.

“Credulidad, superstición y fanatismo” es uno de los dibujos que atrajo sobre Hogarth la ira del clero, que no le perdonó nunca su atrevimiento. En la obra un predicador amenaza desde el púlpito con las penas eternas a un auditorio que le escucha aterrizado mientras en un ángulo un turco fuma tranquilamente una pipa pensando en el paraíso que Mahoma ofrecía a los suyos (Picón: 1877:63).

Mientras que el caricaturista en Inglaterra, como se vio, era esencialmente político, en Francia era eminentemente social: las costumbres, las modas, las preocupaciones sociales, fueron ridiculizadas. Para Octavio Picón (1877:79), el sentido cómico está allí más desarrollado que en cualquier otro lugar. Dice:

“Esa sátira delicada y fina que brota espontáneamente de los labios, como atraída por todo lo risible, es indisputable privilegio del carácter francés, que encuentra en el idioma mismo un aliciente poderoso y un medio muy adecuado de expresión” (Picón; 1877:79).

En España, la figura cumbre del arte satírico fue Francisco de Goya (30 de marzo de 1746 – 15 de abril de 1828. Su obra los “Caprichos” (1799) se ha convertido en uno de los símbolos del final del Antiguo Régimen y el nacimiento de la época contemporánea.

³ Información de National Gallery: <http://www.nationalgallery.org.uk/artists/william-hogarth>.

Los “Caprichos” reflejan una España supersticiosa, que permite que el poder se ejerza de forma abusiva. De esta forma llevó lo grotesco hasta el absurdo y las leyendas debajo de las imágenes están “cargadas de todo el veneno de la sátira social” (Pass-Zeidler, 1980:18).

Los “Desastres de la Guerra” guardan relación con la invasión de Napoleón Bonaparte en España y de la guerra que se desata. En ellos aparece la violencia: saqueos, violaciones, fusilamientos.

Juan Carrete Parrondo (2007:19) afirma:

“Goya siente la necesidad de manifestar su concepto de arte como invención por medio de la publicación de estampas satíricas en las que muestra, por una parte su desconfianza en el ser humano, por otra, su optimismo sobre los ideales ilustrados



Goya: *Caprichos* N°39

Y Baudelaire agrega (1988:119 y 123

“Goya es siempre un gran artista, a menudo tremendo. Aúna a la alegría, a la jovialidad, a la sátira española de los buenos tiempos de Cervantes, un espíritu muchacho más moderno, o al menos que ha sido mucho más buscado en los tiempos modernos, el amor a lo inasible, el sentimiento de los contrastes violentos, los espantos de la naturaleza y de las fisionomías humanas extrañamente animalizadas por las circunstancias. Es curioso observar que este espíritu que sigue al gran movimiento satírico y demoleedor del Siglo XVIII, al que Voltaire le habría estado agradecido, por la idea solamente (pues el pobre gran hombre no tenía ni idea en cuanto al resto), por todas esas criaturas monacales – monjes bostezantes, monjes glotones, cabezas cuadradas de asesinos preparándose para los maitines, cabezas arteras, hipócritas, finas y malvadas como los perfiles de las aves de rapiña- (...) El mérito de Goya consiste en crear lo monstruoso verosímil. Sus monstruos han nacido viables,

armónicos. Nadie se ha aventurado como él en la dirección del absurdo posible. Todas esas contorsiones, esas caras diabólicas están imbuidas a la humanidad”.

Volviendo a Francia, Honoré Daumier (26 de febrero de 1808-10 de febrero de 1879) centró sus dibujos en jueces, burgueses y políticos. Baudelaire lo considera no sólo uno de los hombres más importantes de la caricatura sino del arte moderno y asegura que los comienzos del artista no fueron muy brillantes:

“Dibujó porque necesitaba dibujar (...) pero ha llevado su arte muy lejos, y ha hecho de él un arte serio; es un gran caricaturista (...) Como artista lo que distingue a Daumier es la certeza (...) Su diseño es abundante, fácil, es una improvisación continua (...) Todas sus figuras tienen aplomo, siempre en movimiento auténtico. Su talento para la observación es tan sólido que no se puede encontrar en él una sola cabeza que choque con el cuerpo que soporta. A tal nariz, tal frente, tal ojo, tal pie, tal mano. Es la lógica del sabio llevada a un arte ligero, fugaz, que tiene en contra la movilidad misma de la vida” (Baudelaire; 1988: 86).

Y agrega que “su caricatura es formidable en amplitud, pero no hay rencor ni amargura. Toda su obra tiene un fondo de honestidad y bondad” (Ibídem).

Daumier fue el primero en basar el arte en un interés político, el primero en utilizar un medio de comunicación de masas, la prensa, para influir en el comportamiento de la ciudadanía a través del arte. “Para él la prensa no era sólo un medio de divulgar sus imágenes; era la técnica mediante la cual producía imágenes capaces de llegar a su público e influir en él”. (Argan; 1998:58)

Asimismo, Balzac lo comparaba con Miguel Ángel. A través de sus dibujos, pinturas, litografías, xilografías puede verse una buena parte de la historia de Francia del siglo XIX.

La deformación de sus figuras sostiene Argan (1989: 58 y 60) no están determinadas por condiciones concretas de espacio o de luz ni por el afán de caricaturizar rostros y gestos, sino que se trata de una deformación más moral que física que:

“quiere poner en manifiesto la blandura, la que atrae inmediatamente la mirada (...) Pensaba que un fuerte compromiso moral terminaba por influir también en el modo de ver la realidad (...) Para Daumier, la voluntad moral abría una nueva

perspectiva al conocimiento; para los impresionistas, el claro conocimiento de la realidad abre una nueva perspectiva moral”.

Los artistas franceses suponen una desviación fundamental en la línea que comienza con la caricatura de principios de siglo y culmina en la ilustración de finales del Siglo XIX. Valeriano Bozal hace referencia a que se trata de “una derivación que hace mucho más compleja la evolución de la ilustración y la estampa, conectándola con movimientos artísticos y culturales que de otra forma tendrían difícil cabida, con el romanticismo y el costumbrismo, con el realismo y el simbolismo, etc.” (Doré; 1982:15).

Se puede decir que fue durante el Siglo XIX y el Siglo XX cuando la caricatura empieza a manifestarse por sus propios medios. Una de ellas consistió en la ejecución de caricaturas-retrato en las que se acusaban levemente ciertos rasgos: cabezas grandes, cuerpos muy pequeños.

José Escobar (1961: 9-10) define tres tendencias dentro de la caricatura:

- a) **LA CARICATURA RETRATO.** En la que se consigue el objetivo mediante leves desviaciones y acentos que no son sino pequeñas y parciales aproximaciones, simplificaciones o acumulaciones que no existen en la persona que se dibuja pero que se introducen con el objetivo de destacar la personalidad del caricaturizado. A través de esta caricatura, sostiene el dibujante, “se consiguen caricaturas-retratos con más parecido al personaje caricaturizado que muchos retratos propiamente dichos”.
- b) **LA CARICATURA TÍPICA.** Es la forma de caricatura más extendida y la que, a su parecer, cuenta con mayor número de adeptos. En este caso el parecido se sugiere mediante líneas que dan valor a la caricatura. “La semblanza puede ser menos visible, más sutil, pues se cuenta con la vivacidad intelectual del observador para captar lo que de ingeniosidad gráfica tenga la obra”.
- c) **LA CARICATURA SÍNTESIS.** Se entiende por caricatura sintética la que con un número limitadísimo de trazos o manchas compendia toda la personalidad desde su fisonomía como su psicología. Estas caricaturas, sostiene el autor, no pueden efectuarse de individuos que no son conocidos.

“Su abstracción es de tal categoría que necesita de personajes de enorme personalidad y de no menos popularidad. Esta personalidad y esta popularidad divulgada por gran cantidad de fotografías y caricaturas de orden típico permite llegar, sin menoscabo en el parecido, a un grado casi inconcebible en la estilización y eliminación. Así, contando con la memoria gráfica del observador, los trazos ausentes se evocan y complementan por el recuerdo que el espectador tiene del caricaturizado” (Escobar; 1961: 9-10).

Escobar (Ibídem) concluye que la caricatura moderna tiende a expresar más la personalidad psicológica que física del caricaturizado. El artista concuerda con los autores anteriores en que “tiene mucho más valor una caricatura que nos revele el carácter del modelo, que aquella cuya finalidad es destacar la forma soez del tamaño de una verruga o la suciedad de unos dientes”.

La incorporación de la caricatura no fue solamente en el dibujo, sino que estuvo presente en la literatura, así como también en la música. En esta última podemos tomar de ejemplo la llamada Ópera Bufo. Surge en la segunda mitad del Siglo XVIII y supuso una revolución frente a la Ópera Seria⁴. Este nuevo estilo rompió con la rigidez del estilo anterior y llevó la comedia al mundo operístico.

La ópera ya no fue un género destinado solamente a los palacios y casas aristócratas, sino que llegó al teatro público. La Ópera Bufo nace por la iniciativa de empresarios napolitanos que comprobaron el interés del pueblo por el espectáculo. Sin embargo, este interés no era hacia la temática clásica. Es así que los temas se modificaron y surgieron aquellos de índole costumbristas.

“A través de la sátira de los pequeños vicios cotidianos de la burguesía, contrastados con las astucias de los personajes socialmente menos afortunados, que ocupaban los puestos de criados o sirvientes característicos de la antigua *Commedia dell'arte*, pero con una dialéctica nueva, más moderna, urbana y civil que les sirve para ocultar mejor sus propósitos a la hora de favorecer a los personajes ‘positivos’ de la obra y burlarse de los ‘negativos’” (Alier; 2002:76).

⁴ En la ópera seria predominan los argumentos clásicos que se basan fundamentalmente en la mitología grecolatina. Estaba ligada a la aristocracia y el alto régimen. Surge a fines del siglo XVII y principios de del siglo XVIII.

2.8 LOS MOVIMIENTOS ARTÍSTICOS EN EL SIGLO XIX

Como se vio en el capítulo anterior, la caricatura va de la mano con los movimientos artísticos que van sucediendo. Es así que considero que es imprescindible realizar un pantallazo sobre el arte del siglo XIX para comprender y contextualizar la caricatura que surge en este período. Para ello es necesario recurrir autores que nos permitan una primera aproximación a las corrientes más preponderantes del momento y a aquellas de épocas anteriores que se vieron implicadas.

Si bien el arte reúne a varias disciplinas, creo necesario hacer foco sobre todo en la pintura debido a su proximidad con la caricatura. Es cierto que otras áreas artísticas también tienen relación, pero en este caso pienso que las diferentes corrientes pictóricas ayudarían a clarificar las técnicas caricaturescas.

La Revolución Francesa marcó una ruptura de la tradición. El historiador Eric Gombrich (1999) explica que cambió totalmente la situación que vivían los artistas, así como su forma de trabajo. Fue a partir de este momento que surgieron las academias y con ellas, las exposiciones. El arte se enseñaba en estos lugares. Además “las exposiciones y las academias, los críticos y los entendidos hicieron cuanto les fue posible por establecer una distinción entre el Arte con mayúscula, y el mero ejercicio de un arte, fuese el del pintor o el del arquitecto” (Gombrich; 1999: 499).

En los salones, en las exposiciones públicas, solo podían exponer miembros de la academia, artistas del rey y agregados. Surgen en una época anterior a la Ilustración – la primera exposición se da en 1667, pero fue a partir de 1751 que adquieren periodicidad- y con un carácter dependiente – son un instrumento del monarca- monopolizan la actividad expositiva - y reafirman el poder de los artistas académicos (Bozal et.al; 1997). En Francia, las grandes galerías, primero en el Louvre y luego en las Tullerías formaron un escenario al que acudía todo París. “Cuanto más dramático era el cuadro y mayor la atención que despertaba, más oportunidades tenía el artista de obtener encargos, que normalmente constituían su principal medio de vida” (Hartt; 1989:920).

El Neoclasicismo y el Romanticismo son dos grandes movimientos artísticos que se disputan la primacía en la primera mitad del siglo. Éstos se refieren a dos grandes fases de la historia del arte: lo clásico ligado al arte del mundo antiguo, grecorromano; y lo romántico

relacionado al arte cristiano de la Edad Media y más específicamente al Románico y al Gótico (Argan; 1998). Sin embargo, un tercer movimiento, aparecerá en la última mitad del siglo: el Realismo. Este romperá la tensión que existía entre los otros dos. Mientras el primero se sostiene en la supremacía de la razón y el arte clásico de la antigüedad, el segundo lo hará en los movimientos nacionalistas-liberales y la expresión del sentimiento exaltado del artista, y el tercero, en el Positivismo, en la fidelidad a la realidad y a la precisión.

2.8.1 NEOCLASICISMO

El Neoclasicismo es un movimiento que comienza en los últimos años del siglo XVIII y perdura hasta la primera mitad del siglo XIX, aunque en muchos países se extiende incluso por más tiempo y se mezcla con el Romanticismo y el Eclecticismo de la segunda mitad del siglo. Es el primer gran movimiento de la época moderna (Preckler; 2003).

En su momento no fue un término feliz, sino que surgió para denominar de manera peyorativa a una corriente que venía a reflejar en las artes los principios intelectuales de la Ilustración. La Ilustración despreciará el obscurantismo y el dogmatismo cultural. “La Ilustración y el Enciclopedismo estimularán la investigación científica, el progreso industrial, la instrucción y el bienestar público; su interés se centra en conseguir una mejora en la condición humana” (Antigüedad; Aznar; 1996: 15)

La identificación entre el movimiento neoclásico y los ilustrados pudo darse debido a que muchos intelectuales se manifestaron contrarios a la exuberancia del Barroco y el Rococó. Expresaron “una reacción frente a la frivolidad – cuando no inmoralidad- rococó, a la que se le opone la seriedad y la moderación, a la nobleza virtuosa y la recuperación de un mundo antiguo que se ofrece como modelo estético y ético (Bozal et.al; 1997: 331). El Barroco⁵ es “exacerbado en el tratamiento de sus motivos, paradójico, tenso, consciente de su violencia” (Valverde; 1981:10).

⁵ La pintura Barroca es naturalista y realista. Entre sus rasgos distintivos está el movimiento, la tensión, las composiciones en diagonal y el contraste entre luces y sombras. En general en sus lienzos aparecen personajes populares y retratos, paisajes, escenarios solemnes y bodegones son la temática representada. “Los pintores barrocos se interesaban más por la realidad concreta que por la belleza ideal y no rechazaban ni lo feo ni lo monstruoso” (Quesada Marco; 1997: 46).

De esta forma, el pensamiento ilustrado supone un cambio en el concepto de arte. Ya no cumple una función religiosa, sino que se lo ve como un instrumento educativo. “La naciente burguesía potencia un arte de orientación moralizante y muestra un deseo de que éste refleje su propia conciencia de clase. El artista neoclásico deja de ser un mero artesano, su papel es el de filósofo y hombre honrado” (Antigüedad; Aznar; 1996: 24). Los artistas representaban aquellos temas que tenían contenido social y la moral religiosa es entonces relevada por la moral cívica.

“Los ilustrados miran al pasado para proyectar el futuro, no para quedarse con él. Los valores estéticos de la Antigüedad se conciben como valores morales formas de exaltación de la virtud y el heroísmo, de la serenidad y el sacrificio. El mundo nuevo que está surgiendo en el siglo de las luces necesita una tradición a partir de la cual fijar su identidad, y la Antigüedad se la proporciona. Sócrates, Séneca, Bruto, Marco Aurelio, son algunos de los héroes a los que los ilustrados les gusta referirse” (Bozal et.al; 1997: 344).

Asimismo, los descubrimientos de Herculano (1738) y Pompeya (1748) fomentaron la difusión de conocimiento del mundo antiguo que promovía el Neoclasicismo. Para conocer los acontecimientos del pasado, se pusieron en marcha excavaciones. Por medio de ellas, los artistas podían conocer las obras antiguas. Las expediciones fueron varias. Una de ellas, la financió la *Society of Dilettanti*⁶ de Inglaterra para conocer las ruinas griegas y romanas. A partir de esas expediciones surgieron libros ilustrados sobre la Acrópolis de Atenas, los templos de Paestum y los hallazgos de las ciudades sepultadas por el Vesubio. Las obras sirvieron como fuente de inspiración para los artistas.

Los artistas de esta corriente buscaban perfeccionar el mundo mediante la razón y un profundo sentimiento de moralidad. Se inspiraban en modelos de la Antigüedad griega y romana que encarnaban virtudes nobles. La antigua Roma se convirtió en un símbolo de protesta revolucionaria, dice William Fleming en su libro *Arte, música e ideas* y ejemplifica que en política significó una forma republicana de gobierno en vez de una monárquica, en religión se asoció con un paganismo tolerante en contraposición con el dogma de la cristiandad. El heroísmo y el auto-sacrificio se volvieron manifestaciones del espíritu revolucionario y se pudo encontrar un reflejo de estas características en la literatura y el arte

⁶ Se creó en 1732 y su finalidad era investigar el mundo antiguo. Estaba formada por nobles que financiaban campañas arqueológicas para estudiar los monumentos de la antigüedad (Antigüedad; Aznar; 1996).

romano. “Se leyeron y citaron ampliamente los escritos de Cicerón y Séneca para confirmar el principio de que la soberanía residía en el pueblo y que el gobierno debía basarse en el acuerdo voluntario entre los ciudadanos”. Asimismo, relata, las salas de convenciones donde se reunían legisladores revolucionarios se adornaron con estatuas coronadas de laureles de estadistas del mundo antiguo (Fleming; 1989: 281)

El nuevo clasicismo provocó cambios en el estilo y en el contenido. Por ejemplo, “las curvas delicadas y las volutas en formas de C dejan paso a immaculadas líneas rectas; las superficies de sensuales texturas a lisas formas estructurales; y los luminosos pasteles de las formas pictóricas a colores intensos contenidos en contornos definidos” (Reynolds; 1996: 10).

La imaginación no estaba admitida. Giulio Carlo Argan (et.al; 1987) escribe que no se veía como una actividad teórica y, por tanto, no era encuadrable. Explica que la imaginación era buena siempre y cuando no sea ociosa o arbitraria. Que esté dentro de los parámetros de lo posible.

En Francia, la victoria de este estilo, dice Gombrich (1999), se afianzó con la Revolución Francesa debido a que la vieja tradición de los arquitectos y decoradores del barroco y rococó se identificaba con el pasado. El historiador cuenta que cuando Napoleón Bonaparte⁷ alcanzó el poder en Europa, el neoclásico de la arquitectura se convirtió en el estilo del Imperio.

“Severidad, simplicidad, equilibrio, impresionantes filas de columnas, pórticos coronados por frontones y edificios inmensos, sin la gracia de la Antigüedad clásica o la renacentista, pero imbuidos de una enorme grandiosidad y elegancia que les dotan de un aura de poder y misterio, van a ser las características fundamentales del neoclasicismo arquitectónico” (Preckler; 2003: 58).

Como se señala, las formas neoclásicas se relacionaban con la monumentalidad, la grandeza, el esplendor y es así que Napoleón intentó con su plan de obras públicas emplear mano de obra desocupada y expresar la gloria de su imperio (Iglesia; 2006). “París debía ser reedificada como una nueva Roma” (Fleming; 1989: 283). En 1806 inicia la construcción de

⁷ Napoleón Bonaparte primero fue cónsul republicano para más tarde gobernar Francia por medio de un Directorio, y por un plebiscito se convirtió “en la encarnación moderna de un emperador romano”. Insistió en que muchos de los emperadores romanos “fueron, como él, de extracción plebeya y que la toga imperial no obligadamente era hereditaria. Pero su arraigo y popularidad eran indiscutibles, y su elevación al trono imperial se hizo con el consentimiento popular absoluto” (Fleming; 1989: 262).

tres monumentos imperiales: el Arco de Carrusel de los arquitectos Charles Percier (1784-1838) y Pierre-François-Léonard (1762-1858), el Arco del Triunfo de la Etoile de Jean Chalgrin (1739-1811) y Jean-Arnaud Raymond (1742-1811)– inspirado en el Arco de Tito en Roma-, la Columna de la Plaza Vêndome de Jacques Gondoin (1737-1818) y Jean-Baptiste Lepère (1761-1844).

El Neoclasicismo busca las formas puras, rectilíneas, simétricas, proporcionadas y libres de todo adorno que sea considerado innecesario. La mayoría de las construcciones son edificios públicos que cuentan con una función política, financiera, cultural, religiosa, etc. que se unen a los diseños de grandes plazas, avenidas y bulevares (Preckler; 2003: 59).



Arco de Carrusel de los arquitectos Charles Percier y Pierre-François-Léonard en Encyclopædia Britannica.

Inglaterra fue otro de los países en donde con mayor fuerza se arraiga la arquitectura neoclásica, “produciéndose una curiosa simbiosis entre el estilo y sus habitantes”. Preckler (2003: 66) explica que algunas de las construcciones inglesas tienen un sentido utilitario propio que acompaña la ideología de la nación. “Londres queda configurada como una ciudad esencialmente neoclásica. El movimiento prende, con gran éxito, además, en las viviendas y bloques de apartamento privados (...) Se levantan (...) especialmente en la época victoriana, manzanas enteras de edificaciones neoclásicas”.



The National Gallery del arquitecto William Wilkins en nationalgallery.org.uk

El principal teórico del nuevo clasicismo fue el alemán Johann Joachim Winckelmann (1717-1768). La esencia del arte griego, consistía en “la noble sencillez y la serena grandeza” (Reynolds; 1996: 11). Se trata de una figura clave por su interpretación del pasado clásico y la influencia que ejerció difundiendo el amor hacia la belleza ideal griega (Antigüedad; Aznar; 1996).

“Su concepto de belleza no es la imitación normativa de la naturaleza, lo que era habitual desde la óptica de la teoría del arte clasicista, por el contrario establecía el precepto de imitar el arte griego porque éste representaba lo élle por antonomasia, en cierta manera era una abstracción de la belleza, un modelo ideal” (Ibídem; 1996: 21).

Winckelmann decía que “el único camino que nos queda a nosotros para llegar a ser grandes, incluso inimitables si ello es posible, es el de la imitación de los antiguos” (Bozal, et.al; 1997: 332) Y añadía que los artistas antiguos actuaban con gran habilidad e inteligencia en la representación de las figuras heroicas, y “no expresaban otras pasiones humanas sino las que corresponden a una persona prudente que sabe contener la llama de las pasiones” (Winckelmann en Antigüedad; Aznar; 1996: 21). De esta forma, las representaciones neoclásicas se mostraban frías y muchas veces con ausencia de expresividad.

Los principales seguidores de las ideas de Winckelmann fueron el pintor checo Anton Raphael Mengs (1728-1779) y el pintor escocés Gavin Hamilton (1723-1798). Ambos, bajo la influencia de las teorías de Winckelmann, del clasicismo del pintor Nicolas Poussin (1594-1665), y de las pinturas de los grandes pintores del Renacimiento, desarrollaron un estilo pictórico considerado una de las piedras angulares del Neoclasicismo (Reynolds; 1996).

Reynolds hace referencia a que la primera pintura de Mengs en este nuevo estilo fue “Parnaso” de la Villa Albani de Roma. Se había inspirado en dibujos realizados en las excavaciones de Herculano – ciudad que junto a Pompeya había quedado sepultada bajo la lava del volcán Vesubio en el año 70. Las excavaciones le ofrecieron una oportunidad única de conocer objetos de la Antigüedad bien conservados (Reynolds; 1996).



Parnaso de Anton Raphael Mengs (1761).

Hamilton también insiste en la exactitud arqueológica. Además de pintor tenía conexiones internacionales que le ayudaron a difundir el estilo fuera de Roma (Reynolds; 1996).

Volviendo al estilo, Giulio Carlo Argan (et.al; 1987) cita a Lessing que cuando se habla de figura en este movimiento no se refiere necesariamente a la humana o la de aspectos de la naturaleza, sino que puede ser una figura geométrica – siempre y cuando no sea entendida como una imagen del espacio, sino como figura en sí, con un contenido semántico propio-. En el arte, se trata de la imagen extraída, elaborada por el artista mediante técnicas propias de la actividad.

“La novedad sustancial reside en que el artista no se forma ya sobre la naturaleza considerada como creación divina, sino sobre la historia considerada como experiencia humana; basar el arte en el estudio de la antigüedad (...) La figura, que constituye el tema central de la poética neoclásica, es, pues, producto de una objetivación absoluta: se determina eliminando todo lo que en el tema es emoción, sentimiento, pasión, causa de exageración o error (...) La pintura neoclásica alcanzó

en el retrato sus más altas cotas cualitativas. El retrato neoclásico no es enteramente idealizante, no tiende a uniformar (...) con respecto a un modelo ideal” (Giulio Carlo Argan; et.al; 1987:73).

Es así que en esta corriente la anatomía humana está representada con precisión. Un ejemplo es “El juramento de los Horacios”, fue la salva inicial de la batalla entre el Neoclasicismo y el Rococó (Hartt; 1989). La obra fue encargada por Luis XVI en 1784 y terminada en Roma, muestra a los tres hermanos Horacios – eran trillizos- elegidos para defender Roma en la guerra contra los Curiacios – también trillizos- jurando sobre las espadas que son sostenidas en el aire por el padre.



El juramento de los Horacios de Jacques –Louis David (1785).

Mientras tanto, las figuras femeninas, en contraste, se lamentan por lo que va a suceder. Las posturas tienen una elegancia clásica. “Todas las formas, tanto masculinas como femeninas, se destacan con una claridad alucinadora (...) la magnífica musculatura y los delicados miembros femeninos – incluso los pliegues de los tejidos- son tan duros como el acero de las espadas (Hartt; 1989: 920). La pintura se expuso, junto con otras pinturas del

autor - Jacques –Louis David⁸ - en 1791, y se transformó en una imagen simbólica de la Revolución (Bozal; et.al; 1997: 328).

David fue el vocero más severo de este mundo. “Un pintor cuyo temperamento y técnica se adaptaban de manera ideal al espíritu de la época. Innovador por naturaleza y entusiasta de lo clásico (...) David pintó cuadros cuya austeridad era una reacción consciente a las extravagancias del rococó” (Fleming; 1989: 284).

Otra de las obras realizadas por este artista fue “La muerte de Sócrates” de 1787. Representa el momento de la muerte del filósofo griego al beber cicuta. David investigó la muerte de Sócrates para dar veracidad a la pieza.



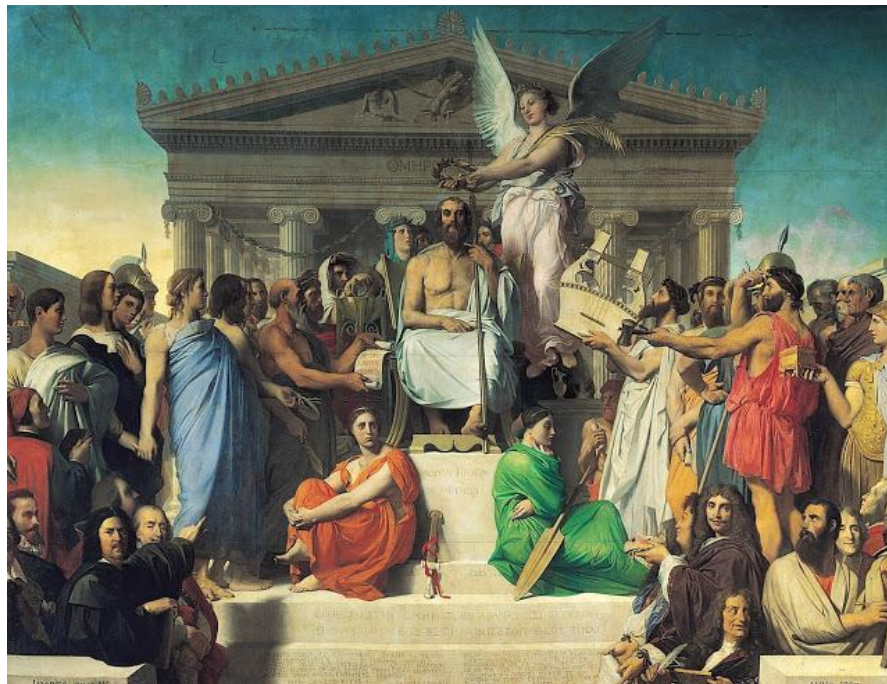
La muerte de Sócrates de Jacques –Louis David (1787).

El modelado de las figuras, dice Reynolds (1996) es natural y la iluminación del espacio, convincente. Parecen estatuas de los antiguos griegos y romanos. A su vez puede verse que el uso de las luces y las sombras da un efecto dramático. “Mediante la utilización de estos recursos, David levanta el velo del tiempo que separa la obra de Sócrates y su propia

⁸ Se considera el artista oficial de la Revolución Francesa. Nació en 1748 y falleció en 1825. Fue el encargado de pintar los retratos conmemorativos de las pompas oficiales, las celebraciones, los vestuarios de los ciudadanos y ciudadanas de la República “El hizo que los hombres cambiaran sus aristocráticas pelucas empolvadas, sus abrigos de seda y terciopelo, y los sueltos tirabuzones por el pelo natural (...) Las mujeres sustituyeron sus altos peinados, adornados con lazos y plumas, por un estilo sencillo a imitación de los antiguos griegos”. (Hart; 1989: 918, 919).

obra, y permite a sus contemporáneos identificarse con el episodio de un modo nuevo y personal” (Reynolds; 1996: 15).

Jean Auguste Dominique Ingres fue el más grande de los discípulos de David. A semejanza de su maestro, Ingres se mantuvo fiel a esta corriente hasta su muerte en 1867 y defendió en los círculos oficiales el papel de las artes y llegó a ser senador de Francia (Fleming; 1989). Uno de sus trabajos más halagados fue “Apoteosis de Homero” en 1827. Había sido entregada para adornar el cielo raso del Museo Carlos X en el Louvre.



Apoteosis de Homero de Jean Auguste Dominique Ingres (1867).

En el centro de la imagen se encuentra Homero sentado en un trono quien está siendo coronado con laureles por un ángel y en sus pies están las personificaciones de sus obras: la *Iliada* y la *Odisea*. En torno a su figura se encuentran sus sucesores: poetas y otros artistas. Por detrás, se ve la fachada de un templo jónico. Entre los participantes está Esquilo quien desenrolla un pergamino con una lista de sus tragedias, el poeta Píndaro sostiene una lira, Virgilio y Dante están representando la poesía épica, Longinos que está de pie es quien encarna a la filosofía. También puede verse a Molière y a Racine ofreciendo las máscaras del teatro y Rafael quien aparece de lado en la parte superior izquierda es el representante de la pintura renacentista. A nivel del suelo está el dramaturgo William Shakespeare el pintor Nicolas Poussin (Fleming; 1989).

Se consideraba a sí mismo como un pintor histórico, aunque para Hartt (1989) la mayoría de sus cuadros resultan desvirtuados por la falta de habilidad para reflejar situaciones dramáticas.

2.8.2 ROMANTICISMO

Es un movimiento cultural y político oriundo de Alemania y Reino Unido que surgió en la segunda mitad del siglo XIX como reacción al racionalismo del Neoclasicismo. Consideraba que se trataba de una corriente ceñida en tradiciones vetustas.

El Romanticismo encuentra en la pintura el mejor medio para reflejar su estilo. “Exaltación, pasión, vitalidad, melancolía, espiritualismo, sentimentalismo, arrebatos profundos, movimientos fulgurantes, fragor, junto con apología de la libertad y de la irracionalidad, serán algunos de los modos y formas en los que los artistas se expresen” (Preckler; 2003: 135).

Los románticos toman las temáticas de la Baja Edad Media y los comienzos del Renacimiento. Además, consideran que solo con la ayuda de la herencia cristiana podrían alcanzar “la utopía de un futuro político y espiritualmente purificado” (Wolf; 2007: 6).

A diferencia del Neoclasicismo que es fácil de identificar, el Romanticismo es un estilo totalmente indefinido. Pero, al igual que el primero, esta corriente se convirtió en una forma de vida. Una forma de vida que no solo afectaba el arte sino también la manera de comportarse y “elevaba la emoción por encima del intelecto, el contenido por encima de la forma, el color por encima de la línea, la intuición y la pasión por encima del juicio, surgiendo un nuevo ideal de héroe” (Hartt; 1989: 930).

Este movimiento, en un comienzo, se desarrolló en la clase media, en aquellos sectores donde la Ilustración “había influido solo superficialmente, y en aquella parte de la burguesía a la que le parecía que la Ilustración estaba todavía demasiado ligada con la vieja cultura clásica” (Hauser;1993:265). Sin embargo, explica Hauser (1993) que mientras en Francia e Inglaterra la burguesía seguía siendo consciente de su situación social y no abandonaron las conquistas de la Ilustración, en Alemania cayó bajo la ideología romántica.

Si bien en Alemania tuvo mayor eco que en el resto de Europa, esto no quiere decir que no se haya propagado por el resto del continente e incluso cruzó el Océano Atlántico y arribó a Estados Unidos (Wolf; 2007).

Los diferentes historiadores aluden a que el Romanticismo es la cumbre de un largo proceso que se dio a lo largo del siglo XVIII donde se entrecruzaron ideas y técnicas. Sostienen que el perfil revolucionario es incuestionable. La filósofa y crítica de arte Menene Gras Balaguer (1988) hace mención a este tema y considera que el carácter revolucionario es indiscutible debido a que significó un cambio del gusto de la época y de las teorías estéticas relativas a la creación. Afirma que:

“Las distintas manifestaciones que preludiaban el nacimiento de una nueva sensibilidad, identificada con lo moderno por oposición al neoclasicismo, desempeñan el papel de introducir una alternativa al gusto imperante y de abrir nuevas posibilidades a la creación, rechazando la imitación de los modelos antiguos” (Ibídem; 1988:32).

La técnica pictórica del Romanticismo se caracteriza en una paleta rica, con colores fuertes y los temas, como se comentó, suelen ser históricos, aunque también están los costumbristas, exóticos, bélicos, folclóricos u orientales. Todos ellos colmados de dramatismo y emoción, recuerda Preckler (2003).

Con este movimiento, el paisaje que habitualmente acompañaba como fondo de una escena adquiere importancia y se impone de forma aislada. Por otro lado, los temas y personajes que aparecen son irreales y fantásticos. “Suelen ser representaciones alegóricas, simbólicas, literarias o místicas, con reminiscencias oníricas, que anuncian tempranamente el Surrealismo” (Ibídem; 2003: 142).

Eugène Delacroix fue uno de los pintores franceses que conjugaron su arte con el espíritu de la época u en 1830 crea la obra pictórica “La Libertad guiando al pueblo”. El lienzo, dice Fleming (1989: 293), “destiló la esencia de la revolución” y es dominado por la figura de la libertad. “No es la tranquila diosa mediterránea sino una encarnación viril y enérgica del espíritu de 1789 y sus musculosos brazos tienen la fuerza suficiente para sostener con decisión un rifle con bayoneta y la bandera tricolor de la República” (Ibídem).



La Libertad guiando al pueblo de Eugène Delacroix (1830).

A los pies del personaje de La Libertad aparecen heridos y moribundos. Se encuentra con los pies en la tierra y en plena acción pese a su perfil casi clásico, rígido y sereno. De acuerdo al marco de referencia en el que se reconocen los atuendos, los rifles y objetos decimonónicos, la obra se ha tachado de realista. Sin embargo, afirma Fleming (1989: 293), “el espíritu de la obra trasciende del propio acontecimiento y el artista ha cedido a sus sentimientos y no a la representación de la realidad, y por ello la obra sin duda corresponde al estilo romántico”.

Otras representaciones del artista apelan a buscar en la fantasía literaria temas para sus obras pictóricas. Realizó ilustraciones, por ejemplo, para Fausto del escritor germano Johann Wolfgang von Goethe. La imagen pictórica corresponde a “Mefistófeles en vuelo” realizada en 1828 por Delacroix.



Mefistófeles en vuelo de Eugène Delacroix (1828).

La técnica cromática de Delacroix fue un medio de expresar temáticas emocionales y turbulentas. Así lo afirma Flaming (1989: 295) y cita al pintor: “El gris es el enemigo de toda la pintura (...) eliminemos de nuestra paleta todos los colores terrosos (...) cuanto mayor sea la diferencia de color, mayor será el brillo” y añade que el propio arte del pintor fue construido sobre la estética de la luz, el color y no por la línea y la forma. Un ejemplo es la pintura “Dante y Virgilio en el infierno”.



Dante y Virgilio en el infierno de Eugène Delacroix (1822).

Otro de los pioneros fue el suizo Johann Heinrich Füssli (1741-1825) quien exploró el mundo irracional. Fue a la vez admirado y despreciado, cuenta Brian Lukacher en *Historia crítica del arte del siglo XIX*. “Era famoso por sus pintorescas blasfemias y altivos modales (...) Le encantaba poner a prueba el límite del decoro artístico. En sus obras la figura humana aparece invariablemente en una situación in extremis” (Einseman; 2001).

El escritor William Shakespeare ofreció a los pintores un espectro de grandes posibilidades imaginativas. El empresario Adelman John Boydell encargó a un grupo de artistas ingleses pintar ilustraciones para su nueva galería que llevaría el nombre: *Galería Shakespeare*. Esta abrió sus puertas en 1789 y rápidamente comenzó a vender grabados de las pinturas. Füssli realizó varias contribuciones. Una de ellas fue una ilustración para “Sueño de una noche de verano” (Rosenblum, Janson; 1992).

Se trata de una composición irreal. El pintor recrea a un personaje fabuloso con cuerpo humano y cabeza de asno, en el centro de un grupo de figuras fantásticas. Los personajes no guardan entre sí proporciones regulares (Preckler; 2003).



Titania y Botton (Sueño de una noche de verano) de Heinrich Füssli (1790).

Rosenblum y Janson (1992:64) la describen así:

“Nos sentimos elevados hacia un mundo que desafía la gravedad y que está presidido por Titania, la Reina de las Hadas, que ha conjurado a su torbellino de duendes, hadas y gnomos para ponerlos al servicio de Bottom. Cualquier intento por encontrarle un sentido se queda corto mientras nos maravillamos ante este reino delirante en el que criaturas minúsculas como Semilla de Mostaza y Flor de Guisante pueden deslizarse sobre un hombre con cabeza de asno, en el que figuran diminutas o gogantescas pueden volar y flotar en el aire, en el que, como en una sesión espiritista, todo puede desaparecer subitamente”.

En Füsli sus pinturas se centran en lo irracional y la inventiva juega un papel importante. De sus obras surgen nuevas criaturas que rompen con las reglas clásicas y exploran los terrenos de la mitología y la fantasía.

Otra de sus pinturas es “La pesadilla”. Esta pieza causó gran conmoción. Así lo recuerda Wolf (2007) y explica que el artista realizó cuatro versiones de la obra. Allí se puede ver una mujer que se encuentra probablemente inconsciente y un espectro nocturno. El artista ilustra cómo los temores del inconsciente ejercen opresión sobre el pecho del personaje femenino. Detrás, entre las cortinas, se vislumbra la cabeza de un caballo “que anticipa el carácter diabólico atribuido a este animal en el romanticismo francés tardío” (Wolf; 2007:26).



La pesadilla de Henrich Füsli (1790-1791).

William Blake (1757-1827) fue un pintor y poeta inglés al igual que Füsli realizaba un arte sumamente imaginativo. El artista, a lo largo de su carrera, fue contrario a la Academia. Condenaba su pedagogía, así como su política de exposiciones a las que consideraba restrictivas.

“Las ilustraciones que Blake hizo para la Biblia, la Divina Comedia de Dante o sus propios poemas se apartan de la relación habitual entre texto e imagen y crean una unidad simbólica de palabra e ilustración que no será comprendida hasta lagunas décadas después de su muerte” (Wolf; 2007: 28).

Una de sus obras fue “Hécate”. Hécate es la diosa de los muertos. “A ella evocan los magos (...) Sus poderes son temibles sobre todo por la noche, a la turbia luz de la luna llena con la cual se identifica (...) Es temible e infernal: es la diosa de los espectros y pavores nocturnos, fantasmas y monstruos terroríficos” (Chevalier; 1986: 553). Blake hace hincapié en este papel y la muestra en una noche tenebrosa, con su mano derecha sobre un libro abierto y a su izquierda pueden verse varios animales.

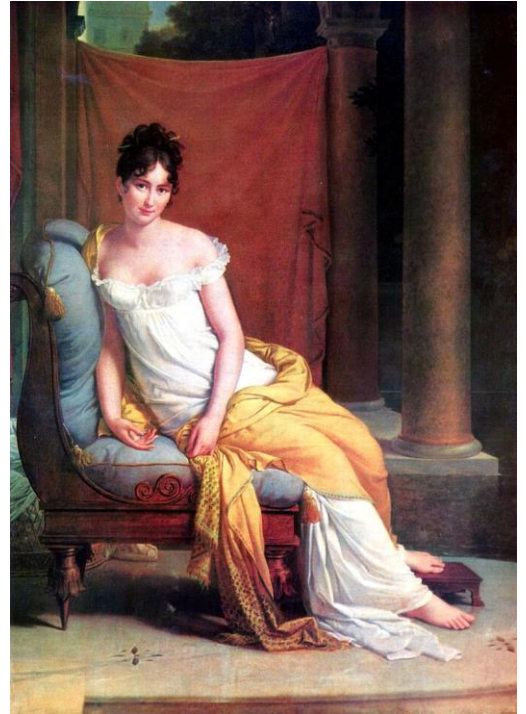
Representa una escena de pesadilla con criaturas fantásticas. Detrás de Hércule, una chica y un chico con sus cabezas bajas, a su lado un asno, una lechuza, una cabeza de cocodrilo o lagarto que se asoma y un murciélago.



Hécate de William Blake (1795)

Esta imagen forma parte de una trilogía dedicada a temas de superstición realizadas en 1975 (Wolf; 2007). Es así que Blake rechaza dibujar del natural y se confía por completo a su mirada interior (Pajares Alonso; s/f).

Pero el arte romántico, como se dijo antes, es un estilo indefinido que abarca diferentes peculiaridades de acuerdo a cada artista. Es así que los temas son sumamente variados. Un ejemplo diferente a los expuestos es el del pintor romano François Gérard. Gérard, entre sus obras, creó “Madame Récamier”. Se trata de un óleo sobre lienzo que se puede ver en el Museo Carnavalet de París. Gérard fue discípulo de David. Unos años antes de que Gérard retratara a Juliette Bernard – esposa de Jacques Rose Récamier – lo había pintado David. Sin embargo, a Bernard no le gustó la representación y la representación clásica no llegó a concluirse. Es así que le encargó un nuevo retrato de Gérard. En este caso, la pose de Madame Récamier se consideraba íntima y pensativa para la época. “Este aspecto de la sentimentalidad también formó parte del desarrollo de la actitud romántica” (Wolf; 2007: 30).



Madame Récamier de François Gérard (1804).

John Constable (1776-1837) fue un pintor inglés que se dedicó principalmente a los paisajes. Uno de los lugares retratados fue “La Catedral de Salisbury, desde los jardines del Palacio” Arzobispal en 1823. Esta obra había sido encargada por su amigo, el obispo de Salisbury, quien también decidió el punto de vista y el encuadre que se le daría a la escena (Ibídem).



La Catedral de Salisbury, desde los jardines del Palacio Arzobispal de John Constable (1823).

En esta pieza se visualiza su capacidad para combinar técnicas “casi de acuarelista con trazos hechos con espátula donde la pintura se arremolina, se extiende o se engrosa en la realización de los celajes” (Antigüedad del Catillo-Olivares, et.al; 2015:104).

“Como sucede en las obras de los pintores románticos alemanes de la misma época, la catedral parece funcionar aquí como símbolo de la historia nacional y la armonía del universo” (Wolf; 2007: 60). Wolf (2007) explica que la ubicación rural produce un efecto romántico debido a que el edificio está erguido – a diferencia de las iglesias góticas del continente- en un espacio libre, sin edificios urbanos, lo que crea una atmosfera paisajística. Sin embargo, el obispo devolvió el lienzo a su amigo para que lo retocara debido a las nubes negras y exclamó: “¡Si no hubiera pintado esas nubes negras! Las nubes son negras cuando va a llover; cuando hace buen tiempo son blancas” (Ibídem; 60).

Años más tarde, en 1836, realiza “Stonehenge”. Se trata de una acuarela realizada en colores fríos e irreales. En este caso no se basa en llevar la naturaleza al lienzo, sino en la interpretación personal (Antigüedad del Catillo-Olivares, et.al; 2015:105).



Stonehenge. de John Constable (1836).

2.8.3 REALISMO

Mientras el Neoclasicismo y el Romanticismo se caracterizaron por una fuga de la realidad, el Realismo trató de avenirse a ella (Fleming; 1989). El Realismo fue un movimiento artístico que comenzó en Francia a mediados del siglo XIX. Se desarrolló a partir del Romanticismo y en parte, dice Reynolds (1996: 67) fue una “reacción al estilo correcto de los salones – a la uniformidad de quienes seguían las técnicas de los viejos maestros-, y en parte una reacción a las visiones subjetivas de la naturaleza y a la fantasía exagerada del paisaje romántico”.

Esta corriente combate el subjetivismo, frena la imaginación, rechaza lo fantástico o maravilloso, pone un dique a las exposiciones del sentimiento, la mirada del artista se desplaza a lo cotidiano y se abandona la evocación del pasado. Apela a la rigurosa observación del entorno (Moreno Pavn; 2007) y a abordar frontalmente la realidad sin cualquier prejuicio moral, estético o religioso (Argan; 1998).

En ese entonces, París había vivido altibajos que acapararon la atención de las masas. “Atravesó un reinado revolucionario del terror, una república, el Imperio Napoleónico, una restauración real, una monarquía constitucional y una comuna socialista” y la Revolución Industrial que estaba iniciando cambios profundos. Gobiernos y gobernantes sentaron los pies en la tierra desde las alturas heroicas. “Las energías de los artistas fueron desviadas de los temas históricos y exóticos, a la vida diaria y a los sucesos aparentemente triviales” (Fleming; 1998: 316). Asimismo, los avances industriales abrieron puertas hacia materiales nuevos como el hierro colado que facilitaron la construcción de edificios mientras, la pintura se benefició con el perfeccionamiento en los pigmentos químicos que sustituyeron a los naturales y que a menudo facilitaban la mayor brillantez e intensidad cromática (Ibídem).

Fue Gustave Courbet (1819-1877) el pintor francés que dio nombre al movimiento *Realista*. En 1855 inauguró una exposición individual en una barraca de París y la tituló *Le Réalisme, G. Courbet*. Ésta abrió seis semanas después que la Exposición Universal de París y allí expuso cuarenta pinturas y cuatro dibujos (Rosenblum, Janson; 1992). “Su realismo señalaría una revolución artística. Courbet no quería ser discípulo más que de la naturaleza (...) No deseaba la belleza, sino la verdad (...) No existen en él elegantes actitudes, ni fluidez de líneas ni colores sugestivos (Gombrich; 1999). Courbet estaba convencido que la representación debía mostrar las cosas tal cual son.

De esta forma resumió sus objetivos:

“ser capaz de reflejar las costumbres, las ideas, la imagen de mi época de acuerdo con mi propio criterio; ser no solo un pintor, sino también un hombre, en suma, crear un arte vivo, ésa es mi ambición” (Courbet en Rosenblum, Janson; 1992: 279).

Si bien había comenzado sus pasos por la pintura como romántico neobarroco, en 1848, con el impacto de las revoluciones en Europa, veía en el sentimiento y la imaginación que promovía el Romanticismo una forma de evadirse de la realidad. Es así que llegó a la conclusión que el artista moderno debía apoyarse en la experiencia directa y evitar salirse de lo real (Janson; 1986).

En la misma línea, consideraba que las reglas de la Academia debían dejarse de lado y propuso que:

“en lugar de permitir que un sujeto pictórico de carácter histórico, moral, el sentimiento o la historia descrita en cuadro dictaran cuál debería ser su aspecto, como en la práctica del siglo XIX, el pintor debía dejar que las cosas y su apariencia expresaran en sí misma” (Malpas; 2000: 9).

Además, el pintor creía que los artistas solo debían pintar aquello que podían expresar por sus propios sentidos. “Nunca pintó un ángel, decía, porque nunca había visto ninguno” (Reynold; 1996; 68). “Los santos y los milagros del siglo XIX, en el arte de Courbet fueron las minas, las máquinas y las estaciones de ferrocarril (...) Su pintura se preocupó por el presente y no por el pasado, por lo momentáneo y no por lo permanente, por los cuerpos y no por las almas” (Fleming; 1989: 317).

Malpas reflexiona en que:

“la necesidad de realismo, tanto en la vida como en el arte, puede ser el resultado de un sentimiento, según el cual la fantasía, la imaginación o las especulaciones han distraído al ser humano y que las cosas, tal y como son, han sido arrumbadas a los dominios de lo considerado ‘ordinario, cotidiano, poco interesante’. En relación con el arte, el Realismo tiene la gran ventaja de poseer un sujeto pictórico ubicuo. Todo lo que ocurra o exista es considerado material valioso” (Malpas; 2000: 7).

Ante la obra de Courbet, la reacción de la sociedad no se hizo esperar. Tanto la Academia como los Salones rechazaban sus temas a los que categorizaban como vulgares dentro de lo que ellos consideraban la “verdadera” pintura (González Kreysa; 2007).

En “Las muchachas del pueblo”, lienzo realizado por Courbet en 1851, en donde hace una declaración social. Allí aparecen tres muchachas de la ciudad – sus hermanas posaron para la obra: Zoé, Zélie y Juliette – dando limosna a una chica campesina. En este entonces, Europa era una sociedad abrumadoramente rural, en donde la gente casi no se trasladaba y el 88 por ciento de la población francesa vivía en el lugar de su nacimiento. Además, el analfabetismo estaba muy extendido y un cuarto de la población no hablaba el francés tradicional sino dialectos. La zona rural padecía una gran pobreza, no había agua potable, había muchas enfermedades, la dieta

era inadecuada y el índice de mortalidad era alto. Así lo describe Reynolds (1996) en su libro *Introducción a la historia del arte*. En ese contexto, Courbet realiza esta pieza. Los críticos de la época encontraron el cuadro feo y vulgar.



Las muchachas del pueblo de Gustave Courbet (1851).

El taller del pintor: una alegoría real que resume siete años de la vida del artista es otra obra del pintor y la que dominó la exposición individual, no solo por el tamaño – media más de seis metros de ancho-, sino por su temática – Courbet aparece en el medio de la pintura sustituyendo a las divinidades clásicas (Rosenblum, Janson; 1992).

El término alegoría, sostiene Janson (1986) resultaba engañoso debido a que las alegorías son irreales por definición. “Courbet quería conseguir una alegoría adaptada a las características de su realismo personal, bien una alegoría que no se enfrentara con la identidad real de las figuras y objetos que la encarnaban (Ibídem; 1986: 1046).

En él aparecen retratados tres espacios. A la izquierda, el mundo exterior – puede verse un mercader, un campesino, un cazador, entre otros-, en el centro está el mundo del artista – allí se puede verse un autorretrato del pintor sentado de perfil, una modelo desnuda y un niño con un gato blanco- y a la derecha, el mundo de las artes y de los salones – entre los que aparecen está Jules Champfleury, Pierre- Joseph Proudhon y Charles Baudelaire y un círculo de mecenas (Preckler; 2003). Mientras, los personajes del centro están iluminados con la luz del día – clara e intensa-, el fondo y las figuras laterales quedan en penumbra. El artista subraya el contraste que existe entre él – creador activo- y el mundo que lo rodea – situación pasiva- (Janson; 1986).



El taller del pintor: alegoría real que resume siete años de la vida del artista de Gustave Courbet (1854-1855).

Los seguidores de Courbet intentaron incluso ir más allá y acercarse aún más a la naturaleza. Con sus caballetes se iban al aire libre e intentaron crear un arte basado en la inmediatez de la expresión. Evitaron trabajar en sus estudios en base a bocetos. Uno de los seguidores fue Claude Monet quien en 1874 exhibió un cuadro bajo la denominación: *Impresión: sol naciente*, que dio nombre al nuevo movimiento impresionista (Fleming; 1989).



Impresión, sol naciente de Gustave Courbet (1874).

3. REVISTA *PUNCH*

3.1 PUNCH EN LA SOCIEDAD VICTORIANA

Fue en 1841 cuando el periodista Henry Mayhew y el dibujante Ebenezer Landells fundaron la revista inglesa *Punch*. *Punch* o *The London Charivari*⁹, como se llamó en un comienzo, fue una publicación satírica ilustrada que se publicó a partir del 17 de julio de 1841 hasta 1992 y en una segunda etapa desde 1996 a 2002.

Junto a *Punch*, en Inglaterra, aparecieron una enorme cantidad de publicaciones, pero con la misma rapidez que nacían, desaparecían. Helen Walasek (2008:10) en su libro *The Best of Punch Cartoon* recuerda que estos periódicos eran producidos por un grupo cambiante de periodistas que “bebieron en los mismos bares y comieron en las mismas casas de comida”. El elenco de *Punch* no fue la excepción. Uno de esos bares, dice Walasek, fue *Shakespeare’ Head*, propiedad del editor de *Punch*, Mark Lemon.

El nombre de la revista habría surgido en ese lugar durante una conversación entre los que serían los integrantes de la publicación. Dialogaban sobre los ingredientes que llevaba la bebida Ponche – uno de ellos es el limón- y casualmente el apellido del dueño del bar y futuro integrante de la revista, era “Lemon”. El escritor y colaborador de la revista R.G.G. Price publica en su libro *A history of Punch* un borrador escrito por Lemon que dice:

“Se publicará una nueva obra de ingenio y capricho, embellecida con caricaturas, que se llamará *Punch* o *The London Charivari*. Más bien es deprimente” (...) “Esta *Guffawgraph*¹⁰ pretende ser un refugio para ingeniosos indigentes, un asilo para los miles de chistes huérfanos” (Price; 1957:354).

Landells habría insistido en que *Punch* debía de ser menos amarga que otras publicaciones cómicas británicas, pero de superior calidad literaria. Walasek (2008:10) recuerda que “el sensacionalismo de la prensa cómica contemporánea ya no era aceptable en los tranquilos salones de las crecientes clases medias victorianas y *Punch* no caía en la vulgaridad”. Para el crítico de arte inglés, Marion Spielmann en su libro *The history of Punch*, la publicación fue escrita por personas ilustradas. Explica que por medio de ella se intentó no

⁹ El título *The London Charivari* alude a la publicación francesa *Le Charivari* fundada por el caricaturista Charles Philipon y Gabriel Aubert. Se trataba de un periódico satírico publicado entre 1832 y 1937 en París. Sus páginas fueron ilustradas por Honoré Daumier, Charles Traviès de Villers, André Gill, entre otros.

¹⁰ No se encontró traducción literal del término, pero haría referencia a las revistas satíricas. *Guffaw* significa carcajada en inglés mientras, *graph* es gráfico.

solo atraer la mirada de los políticos, y los amantes del humor y la sátira, sino también lograr el apoyo de los académicos. En ese entonces, añade, no se encontraba en las calles inglesas otro ejemplar que apelara al mundo de la Academia. Para el crítico, los lectores al igual que los escritores de la revista eran hombres educados y gracias a esta particularidad, *Punch* logró un lugar en las bibliotecas y salones (Spielmann; 2007).

El mundo periodístico inglés estaba dividido entre los periódicos y revistas respetables – entre ellos se encontraba *The Morning Post* y *The Edinburgh Review*- y un submundo donde proliferaban artículos difamatorios y de poca credibilidad. En ese ámbito, surgió el primer número de *Punch*. Spielmann (2007) cuenta que el ejemplar fue visto con muy poco aliento y narra una escena ocurrida en un autobús capitalino donde un caballero, después de mirar seriamente las páginas de la publicación, la deja a un lado y asegura que una revista tan liviana no podría durar más de dos semanas.

El comienzo no fue fácil, así lo relata la escritora Walasek (2008). Narra que fue a partir de la publicación del primer almanaque en 1842 cuando la publicación comenzó a consolidarse y la circulación se disparó. Finalmente, *Punch* encontró su nicho en el mercado y se pudo encontrar por más de 160 años.



Punch (1841)

Sin embargo, de sus fundadores, salvo Lemon que trabajó en *Punch* hasta su muerte en 1870, los otros dos no permanecieron por mucho tiempo en la revista. Mayhew renunció en

1842 a su trabajo de coedición, pero prosiguió como consultor en jefe hasta 1845 para luego marcharse. En 1849, Londres vivió un fuerte brote de cólera que dejó sin vida a trece mil londinenses, así como también sobre la situación que vivían los pobres – prostitutas, mendigos, vendedores ambulantes, ladrones, artesanos, obreros, entre otros. El periodista escribió una serie de artículos que publicó en el periódico *The Morning Chronicle* y tres años más tarde, fueron compilados en el libro *London labour and London poor*.

Landells también partió pronto de la publicación. El 24 de diciembre de 1842, *Punch* fue vendida a los impresores y editores Bradbury & Evans quienes serían los propietarios de la revista hasta 1909 (Walasek; 2008). Si bien el dibujante conservaba un tercio de las acciones y los nuevos propietarios prometieron mantenerlo como jefe de grabado, esto no se cumplió y fue remplazado por Joseph Swain.

La revista congregó en su plantilla a reconocidas figuras de la época como William Thackeray, Douglas Jerrold y artistas como Archibald Henning, John Leech, Richard “Dicky” Doyle, Charles Keene, John Tenniel, entre otros.

John Leech¹¹ fue uno de los principales caricaturistas de *Punch*. Nacido en Londres en 1817 trabajó hasta su muerte, en 1864, en la publicación. Se había unido al incipiente equipo en agosto de 1841 y se convirtió en una de las estrellas de la publicación gracias a sus caricaturas mordaces (Ibídem). Walasek (2008) recuerda que el escritor británico John Ruskin le alabó por la capacidad de observación aguda con la que contaba al recrear las diferentes clases sociales. Sus dibujos satirizaron situaciones y personajes del período victoriano. Por medio de sus líneas, el caricaturista mostró la difícil situación que vivían los pobres y también supo ilustrar temas políticos como la Guerra de Crimea, el movimiento cartista, los cambios en los derechos de las mujeres.

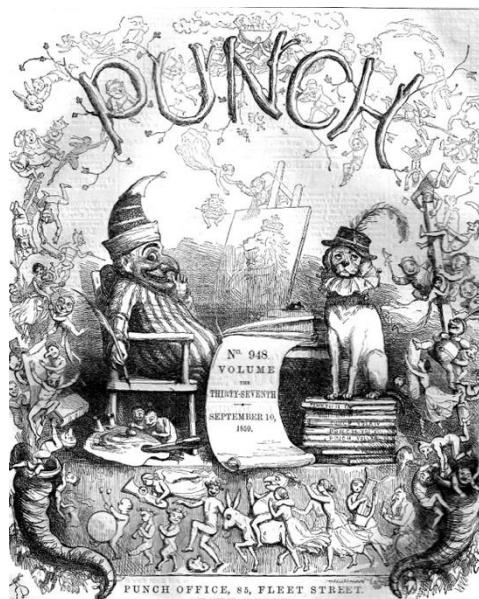
Charles Keene fue también caricaturista en *Punch*. Tras la muerte de Leech, encontró en la publicación mayores oportunidades. Pese a que fue llamado “el gran artista inglés desde Hogarth” por el pintor James McNeill Whistler y elogiado por el artista Camille Pissarro,

¹¹ Leech además de trabajar como caricaturista en *Punch*, ilustró libros del escritor inglés Charles Dickens (1812-1870).

nunca se convirtió en un nombre conocido. (Walasek; 2008:30). Pese a su gran habilidad para trabajar los bloques de madera, no tenía el mismo desempeño en la construcción de chistes.

En 1850, John Tenniel fue invitado a unirse al equipo por Lemon. Tenniel estuvo en la revista por más de cincuenta años. Además de caricaturizar las páginas de *Punch*, ilustró: *Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas*¹² y *Alicia a través del espejo*¹³. Ambas obras del escritor Lewis Carroll.

Otro caricaturista que plasmó su trazo en la publicación fue Richard *Dicky* Doyle¹⁴. Pero su pasaje por la revista fue corto. Unos meses después de haber comenzado a trabajar en la publicación, Lemon le encomendó el rediseño de la portada. El dibujo tuvo mucho éxito y se mantuvo durante más de cien años. Sin embargo, en 1850, Doyle abandonó *Punch* porque no estaba de acuerdo con la posición que tenía la revista con respecto a la religión católica (Price; 1957). Doyle era devoto de esta religión y no aprobó la postura contraria hacia la Iglesia.



Rediseño realizado por Doyle para *Punch*.

En 1850, la Iglesia Católica en Inglaterra restableció su jerarquía completa. Hasta ese entonces, estaba gobernada por vicarios y no existían organizaciones parroquiales. Por primera vez desde el reinado de María Tudor (1555-1558), los católicos contaban con trece sedes y la archidiócesis de Westminster. Ante este cambio, *Punch* reaccionó en sus páginas y Doyle no estuvo de acuerdo considerando que se trataba de una agresión al Papa y a la religión católica, y se marchó de la publicación.

¹² *Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas* fue una novela publicada en 1865 en Reino Unido.

¹³ *Alicia a través del espejo* fue publicada en 1871.

¹⁴ Doyle además de ilustrar la publicación, escribió una serie de artículos titulados: *Manners and Customes of ye Englyshe*.

3.2 LA ERA VICTORIANA

En la segunda mitad del siglo XIX, Inglaterra junto a Alemania y Francia eran los tres países que se destacaban en Europa. Gran Bretaña había comenzado a experimentar grandes cambios que reestructuraron la sociedad. La Revolución Industrial significó para el país la supremacía económica dentro del ámbito europeo y mundial.

El profesor Esteban Canales, especialista en la historia europea del siglo XIX, recuerda el enorme peso que tenía su economía. Le correspondía la mitad de la producción de hierro y carbón mundial, así como del consumo de algodón bruto, un tercio de la marina mercante y un cuarto del consumo de energía del comercio de exportación. Todavía en 1870, producía la tercera parte de los artículos manufacturados del mundo. Era el área más avanzada y rica del globo (Canales; 1999).

Sin embargo, el historiador francés Jacques Chastenet (1948) distingue dos elementos que para él hacen posible el éxito del país. En la base del triunfo, dice, se encuentra una circunstancia física: la existencia en el subsuelo británico de yacimientos carboníferos, pero también un elemento moral:

“(es) el que ofrece un pueblo habituado por su historia a la práctica de la libertad, arrastrado por su religión al individualismo, impulsado por su situación insular al negocio internacional y fortificado, finalmente por su energía por la larga lucha contra la Francia jacobina y napoleónica” (Chastenet; 1948:10).

De esta forma, para el historiador francés surge “una civilización probablemente materialista en su objetivo, pero idealista en sus resortes y que extraía su primera fuerza dinámica del interior de cada individuo” (Ibídem: 11).

Pero poco a poco, Inglaterra irá perdiendo esa posición dominante, sobre todo en el último trecho del siglo, cuando los beneficios de haber iniciado la industrialización ya sean menos patentes y dejen paso a inconvenientes tales como la rigidez y la obsolescencia (Canales;1999).

Punch nació, en 1841, cuando recién había terminado la primera etapa de la Revolución Industrial (1750-1840), y habían transcurrido cuatro años de la asunción al trono

de la reina Victoria¹⁵. En plena “era victoriana”, la revista logró caricaturizar no solo el auge reinante sino también las penas que trajo aparejado este crecimiento. Arremetió contra la situación de insalubridad que vivían muchos ciudadanos, y cuestionó el estilo de vida reinante.

La época victoriana tuvo una sociedad profundamente religiosa y sus valores impregnaron las diversas manifestaciones de la vida colectiva. Algunas de las características más representativas de la moral victoriana fueron: el sentido de deber, el puritanismo o el trabajo como vía de superación personal. Estas características tenían su origen en el movimiento evangélico (Ibídem).

La época victoriana es definida como una sociedad rígida, clasista, circunspecta, pacata y frecuentemente inhumana en donde se le da mucho valor a las apariencias. En la vida privada cada cual puede hacer lo que quiera, pero en el ámbito público hay que guardar las formas (Butler; 2012)

Para Paul Tournier, la reina y la burguesía cristalizaron una sociedad reprimida por los más rígidos y retrógrados modelos de comportamiento. Sostiene que “no se trataba solo de un exceso de celo religioso, sino de un culto casi laico a normas y principios que rechazaban cualquier muestra de descontrol o de simple placer, en aras del beneficio material y espiritual” (Tournier; 2009: 133).

El historiador Chastenet afirma que el inglés de comienzos de la era victoriana era optimista. Creía, dice, en la bondad del hombre si este estuviese suficientemente instruido. Pensaban que trabajando e ingeniándose las por sí mismo, el hombre logra la salvación en este mundo y, en el otro, se hace acreedor al cielo, sin tener que renunciar a los bienes materiales y añade:

“De un pensamiento como éste no podía nacer sino una civilización a la par muy material y muy moral, positivista y no desprovista de ideales; civilización en la que se consideran como vicios la ociosidad y la pobreza; y, por el contrario: las comodidades equivaldrán a virtudes (...) La virtud – se lee en un manifiesto de aquel tiempo- es hija del conocimiento. El vicio es hijo de la ignorancia: por lo tanto, la

¹⁵ La reina Victoria ocupó el trono de Inglaterra desde 1837 hasta su muerte en 1901.

instrucción, la prensa, los viajes en ferrocarril, la ventilación y las ciencias económicas producirán una población moral y feliz” (Chastenet; 1949: 92).

El término victoriano identifica un período donde la sociedad británica tuvo un puritanismo extremado y normas rígidas cuyo conservadurismo puede interpretarse como una reacción de temor ante un proceso de transformación acelerado (Cortés Salinas; 1994). La reina Victoria no va a ser la guía ni la antorcha de ese siglo porque ya estaba comenzado sino más bien su figura representativa:

“Victoria más que dirigir su época, la preside e incluso cabría sostener que no alcanzó a comprender gran cosa de ella. No por eso merece menos dar su nombre a ese siglo de preponderancia británica. Por la obstinación de su carácter, la solidez de sus convicciones, su sentido práctico y su ausencia total de imaginación, Victoria se nos aparece, en efecto, como la más alta representante, no de la minoría selecta que condujo a Inglaterra hacia metas nuevas, sino la masa resueltamente empañada en aquella empresa” (Ibídem: 17).

Fue un martes 20 de junio de 1837, a las cuatro y media de la madrugada, cuando en el barrio aristocrático de Kensington, Alejandrina-Victoria, única hija del difunto duque de Kent y hermano menor de Guillermo IV, hereda el trono de Inglaterra. El arzobispo de Cantorbery y el Lord Chamberlán, marqués de Conyngham, le comunican a la princesa que su tío Guillermo IV ha fallecido esa misma noche y ella es la sucesora. Luego de asumir, cuenta Chastenet, Victoria se dirige a su madre:

- “- Querida mamá: ¿real y verdaderamente soy yo la reina desde ahora?
- Sin duda alguna, querida.
 - Pues bien, mamá; espero que me concederéis la primera cosa que os pido como reina: dejadme sola una hora” (Ibídem: 26).

El historiador relata cómo durante 18 años, la duquesa de Kent no había apartado la vista de su hija. Le había ayudado a vestirse, la había acompañado a sus paseos, a sus lecciones y dormía en su misma habitación. La princesa “Drina”, como la llamaban, – diminutivo de Alejandrina- había decidido que era hora de retirar su cama de la habitación materna. Instalada en su recámara, Chastenet cita lo que escribe en su diario:

“Puesto que plugo a la Providencia colocarme en esta situación, haré cuanto esté en mis manos para cumplir mis deberes respecto de mi país. Soy muy joven quizás, una mujer sin experiencia acerca de muchas cosas – aunque no de todas-; mas estoy segura de que pocos seres tienen mejor voluntad que yo ni más auténtico deseo de hacer lo que es conveniente y recto” (Ibídem: 27).

La era victoriana sirve para identificar el período de mayor hegemonía mundial de Reino Unido. Sin embargo, las tareas del gobierno no resultaron fáciles en los primeros años del reinado ni para la reina ni para los líderes políticos, así lo describe Carmen Cortés Salinas (1994) en su libro *La Inglaterra victoriana*. En ese entonces Inglaterra, explica, estaba cumpliendo a un ritmo muy rápido las etapas de la Revolución Industrial. “Lo que producía unas transformaciones sociales aceleradas que podían resultar más o menos traumáticas en relación directa a la capacidad de los políticos para ajustar el aparato institucional a la nueva realidad del país” (Cortés Salinas; 1994:17).

Por otro lado, la cantidad de personas que habitaban en las ciudades creció a lo largo de la primera mitad del siglo XIX. Pasó de ser un tercio de la población total de Inglaterra y Gales en 1801 a representar más de la mitad en 1851.

En el transcurso de la segunda mitad del siglo, la población siguió aumentando y en 1901 las ciudades contaban con las tres cuartas partes del total. Muchos campesinos dejaron el campo y se dirigieron a las ciudades. Abandonaron sus tareas y se transformaron en obreros. Existió una fuerte demanda de mano de obra para la producción de equipos y bienes de consumo. Los nuevos trabajadores se agrupan en torno a las factorías y talleres donde se producen este tipo de productos (Canales; 1999).



Cartoon (1851): Overpopulation

Superpoblación según el caricaturista George Cruikshank (1851).

Canales (1999) explica que la inmigración no era extranjera, a excepción de irlandeses y, en menor medida escoceses sino del campo a la ciudad. Los bajos salarios agrícolas, las dificultades de acceso a la tierra, la mayor oferta de puestos de trabajo derivada de la concentración de la industria en las ciudades y el señuelo que éstas suponían para los jóvenes ya que ofrecía una variada gama de diversiones, pese a las malas condiciones de vida, provocaron el movimiento poblacional.

Fue en ese entonces que se produjo la separación entre el capital y el trabajo. El dueño disponía del dinero y compraba fuerza de trabajo a cambio de un salario. “Ante la competencia entre empresas y la necesidad de renovar continuamente la maquinaria, los propietarios reducían al mínimo el coste de la mano de obra, especulando con el paro que las máquinas habían engendrado” (Fernández; 1998: 16).

La búsqueda de mano de obra barata estimularon el trabajo de niños y mujeres. Ambos grupos percibían salarios aún más sumergidos que los hombres por jornadas de más de 16 horas por día en minas y fabricas. “La falta de horas de sueño, los trabajadores inapropiados – niños y mujeres- en las minas, las faltas de condiciones higiénicas de los pabellos farbiles hicieron estragos” (Fernández; 1998:16). Sin embargo, los inspectores de la Ley de Pobres entregaban a huérfanos a las fábricas. Se alojaban en abrracas y dormían entre tres y cuatro horas, asinados en una misma cama (Korn; 1953).

Los historiadores Francisco Villacorta Baños y Teresa Raccolin explican que el trabajo femenino e infantil jugó un papel determinante en la ruptura de los lazos familiares y añaden que existía un fuerte sentimiento de incertidumbre respecto de la identidad (Aróstegui, Buchrucker y Saborido; 2001).

El 12 de agosto de 1843, el dibujante John Leech realizó una caricatura titulada *Capital y Trabajo* en donde se ve a la clase más carenciada trabajando en cuatro patas en las minas de carbón, mientras otras personas del mismo estrato social aparecen hacinadas. La caricatura deja ver que eran los pobres quienes trabajan. Sin embargo, la posibilidad de salir de esa condición era prácticamente nula. Su vida era dura y la principal preocupación era sobrevivir.

En ese entonces, como se vio, los niños también desarrollaban trabajos que en muchos casos eran peligrosos. Las mujeres desempeñaban labores de sirvientas, costureras, en la industria textil y en las minas, pese a que este último no era un trabajo bien visto para el género femenino debido a la proximidad que se tenía con los hombres en un lugar estrecho como una mina. En la ilustración también aparecen las clases adineradas que viven holgadamente. Leech por medio del dibujo deja ver las diferencias de clase que existían en el momento, pero también deja ver que son los mismos pobres quienes sustentan el estilo de vida de los ricos.



Punch (1843).

La Revolución Industrial trae cambios en la sociedad. Antes, ésta estaba compuesta por estamentos ligados al nacimiento. La nobleza y el clero tenían derechos superiores y estaban exentos de pagar impuestos, monopolizaban el gobierno, la administración de la Justicia, tenían su propio estatuto jurídico, entre otros beneficios. Sin embargo, la nueva sociedad está estructurada en clases – éstas son abiertas pero determinadas por el capital que cada individuo o familia posea-.

El historiador Eric Hobsbawn (1994:14) define a la sociedad inglesa como capitalista desde lo económico, liberal por su estructura jurídica y constitucional, burguesa por la imagen

de su clase hegemónica, y brillante por los adelantos alcanzados en el terreno de la ciencia, el conocimiento y la educación, así como el progreso material y moral.

Las ciudades reflejaban las transformaciones que iban ocurriendo, pero también dejaban ver las contradicciones que existían. Mientras, grandes construcciones eran destinadas a usos institucionales – teatros, museos, catedrales-, la miseria y la contaminación ambiental, mostraban la otra cara de Inglaterra.

Es por medio de las edificaciones que la burguesía manifiesta su esplendor especialmente en la zona norte de Inglaterra. En esta zona es donde las fábricas, con sus grandes naves y chimeneas, contribuían a configurar un nuevo paisaje urbano (Canales; 1999). Canales relata:

“Por una parte, polución, suciedad, hacinamiento e insalubridad, debido al crecimiento en aluvión sin adecuada infraestructura ni planificación: las ciudades alojaban a una masa de trabajadores, en muchas ocasiones en situaciones próximas a la miseria, que acudían a las fábricas que se mezclaban con el tejido urbano y vivían segregados de los patronos y la burguesía profesional y comercial, que conforme avanzó el siglo tendieron a residir en las áreas periféricas, más alejadas del hacinamiento y la contaminación” (Ibídem: 66).

En las ciudades que recientemente se expandían existían dos componentes: las fábricas y las casas de los obreros. La socióloga inglesa Ruth Glass las describe:

“Se ha desarrollado en torno a hornos de coque y altos hornos (...) el escenario está desfigurado por gigantescas y fantasmagóricas estructuras industriales. El cielo, oscurecido por el doble estallido de llamas y humo que emanan del proceso industrial. El río está separado de la ciudad por la maquinaria de los muelles y las construcciones de hierro y acero. Su lecho es barroso. Sus orillas están cubiertas con los desechos y materiales de las obras y los muelles: enormes montones de escoria que se aparean con sus líneas de ferrocarril, grúas, chimeneas, hornos, cobertizos; la próspera y ennegrecida propiedad industrial (Glass en Korn; 1957: 126).

Las viviendas se construían lo más apretadas posibles y había barrios enteros que no tenían agua. El reformista social inglés Edwin Chadwick en su informe realizado en 1838 para la Comisión Real de Salud de las Ciudades informó que “las casas nunca se limpian ni se

ventilan. Son literalmente un enjambre de bichos. Es casi imposible respirar. Los misioneros sufren vómitos y desmayos al entrar en ellas”. Luego en otro reporte que realizó ocho años más tarde, hacía referencia que, en un bloque de 442 viviendas, vivían 2400 personas que dormían en 852 camas. (Chadwick en Korn; 1957: 126).

Sobre esta situación caricaturiza *Punch*. La revista logra plasmar las contradicciones existentes en una Inglaterra pujante. Dibujó sobre el hacinamiento y las enfermedades epidémicas que éste provocaba en la población. El historiador y sociólogo inglés Lewis Mumford (1938) escribe en su libro *La cultura de las ciudades* que en cada piso había cuatro habitaciones y que dos de ellas no tenían luz ni ventilación. Además de que no existían espacios abiertos que no fueran los corredores. La falta de agua en las cañerías y de sanidad creó lugares malsanos. En algunos barrios de clase media, describe Mumford (1938) los pobres iban casa por casa pidiendo agua y la basura se tiraba a la calle como método para deshacerse de ella.

“El desperdicio quedaba allí por asqueroso que fuera, y cuando se acumulaba en gran cantidad, alguien lo retiraba para utilizarlo como abono (...) los retretes, sucios hasta más no poder, estaban generalmente en el sótano; se acostumbraba a tener pocilgas debajo de las casas” (Mumford; 1938:277).

Friedrich Engels en *La situación de la clase obrera en Inglaterra* también hace alusión a esta situación y sostiene que toda gran ciudad tiene uno o dos “barrios malos” y es donde se concentra la clase obrera. La pobreza puede encontrarse en callejuelas recónditas muy cerca de los palacios de los ricos, pero por lo general se encuentran separadas, escondidas de la mirada de las clases más afortunadas. El filósofo



Punch (1859)

explica que:

“En Inglaterra, estos ‘barrios malos’ están organizados por todas partes más o menos de la misma manera, hallándose ubicadas las peores viviendas en la parte más fea de la ciudad. Casi siempre se trata de edificios de dos o una planta, de ladrillos, alineados en largas filas, si es posible con sótanos habitados y por lo general contruidos irregularmente (...) Las calles mismas no son habitualmente planas ni pavimentadas; son sucias, llenas de detritos vegetales y animales, sin cloacas ni cunetas, pero en cambio sembradas de charcas estancadas y fétidas. Además, la ventilación se hace difícil por la mala y confusa construcción de todo el barrio, y como muchas personas viven en un pequeño espacio, es fácil imaginar qué aire se respira” (Engels; 1965:47).

La suciedad trajo aparejadas plagas. Las ratas provocaban enfermedades como la peste bubónica, el cólera, las chinches que picaban e infectaban las camas, los piojos que provocaban el tifus, moscas. La combinación de los cuartos oscuros y las paredes húmedas constituían casi un ambiente ideal para el cultivo de bacterias (Mumford; 1938). En tales circunstancias, donde la fiebre y la malaria atacaban en forma endémica, la mortalidad era alta. Más del cincuenta por ciento de los niños pertenecientes a familias obreras morían en la primera edad (Chastenet; 1949).

Bajo el título de *Horrible incidente de la vida real*, el dibujante Leech caricaturiza en *Punch* una cocina invadida por insectos, posiblemente cucarachas. La imagen muestra al dueño de casa, de noche, en la cocina mientras los criados duermen. Es allí cuando aparecen los insectos. *Punch* ilustra a una Inglaterra que no gozaba de gran pulcritud.



HORRIBLE INCIDENT IN REAL LIFE.

AS THE SERVANTS ARE GONE TO BED, THE MASTER OF THE HOUSE ENDEAVOURS TO GET A LITTLE BIT OF SUPPER FOR HIMSELF. HE CANT CONCEIVE WHERE THE DEUCE THE THINGS ARE ALL KEPT; AND HE IS ALMOST TORN TO PIECES BY THE BLACK NATIVES OF THE KITCHEN.

Punch (1852).

La clase media se preocupaba tanto por los malos olores y el peligro higiénico. Así lo cuentan las historiadoras Leonore Davidoff y Catherine Hall (1994:296):

“Según las ideas científicas de la época, la enfermedad se debía al ‘contagio de las miasmas’ a través, entre otros vehículos, del olor. Como ejemplo diremos que cuando la clase media estaba utilizando ya jabón de lavar la ropa, muchas familias trabajadoras aún utilizaban los orines. Estas circunstancias ahondaron las diferencias entre los hábitos higiénicos de los pobres y de las gentes con un cierto grado de bienestar. De ahí la importancia del olor en la jerarquización social”.

En ese entonces, Engels (1965) describe que las calles donde vivía la gente pobre servía de mercado y era allí donde cestos de legumbres y frutas de mala calidad y apenas comestibles dificultaban el tránsito y desprendían un olor nauseabundo. En las casas, no se veía un solo vidrio sano. Los muros estaban destrozados, los marcos de las ventanas estaban rotos y las puertas, si las hay, eran hechas de viejas planchadas. Incluso en el barrio de los ladrones, añade, las puertas eran inútiles porque no había qué robar. En este lugar es donde vivían los más pobres, los trabajadores peor pagados junto a los ladrones, los estafadores y las víctimas de la prostitución.

Sin embargo, relata Mumford que, con el tiempo, el gusto hacia lo feo llegó a ser contagioso. “El trabajador no quería mudarse de su antiguo barrio a menos que pudiese llevarse con él un poco de suciedad, de su confusión y de su ruido” (Mumford; 1938: 285).

Es una época en la que puede hablarse de urbanismo. El arquitecto chileno Gustavo Munizaga Vigil (1999: 35) explica que las ciudades aparecieron en la historia del hombre en un período relativamente tardío, “y se organizó en asentamientos que son por ello, también, un invento (...) Obedecieron a leyes básicas de la mejor supervivencia económica, política y ambiental de la especie humana”.

La metrópolis contemporánea tiene sus raíces en la Revolución Industrial. “Sus efectos sobre el pensar y el sentir fueron tan profundos, que aún hoy en día podemos valorar a cuál profundidad de la íntima naturaleza del hombre llegó a penetrar, y cuáles graves cambios en ella le reportaron”, explica el historiador suizo Sigfried Giedion (1968: 167) y agrega:

“La Revolución Industrial no fue una conmoción política (...) En realidad se apoderó del hombre y del mundo, de una manera total. Y aunque las revoluciones políticas tienen su fin después de un cierto tiempo, y se estabilizan en un nuevo equilibrio social, pero el equilibrio desaparecido por la Revolución Industrial no se ha establecido todavía. La destrucción de la paz interior y la seguridad, en el hombre, continúa siendo la consecuencia más visible de la Revolución Industrial. El individuo quedó inmerso en la marcha de la producción; fue devorado por ella”.

Pese a las descripciones anteriores que hablan de pobreza y miseria, las ciudades intentaron embellecerse y asearse. Es la “brillante y orgullosa burguesía” la que presume de ‘su’ ciudad, de sus parques y jardines, de los edificios públicos. “Se construyen desagües y alcantarillados, se introduce el agua corriente, se crean servicios de limpieza”. Pero, sin embargo, son también ciudades de hollín y suciedad, “pioneras de experimentar en carne propia los problemas de la industrialización: en esta época se inicia la típica imagen de Londres sumido en una niebla de contaminación”. Son ciudades de barrios pobres y “de los hospicios que describe (Charles) Dickens; del alcoholismo y de la desnutrición; del lodo y de las basuras; de los malos olores y de las ropas sucias y harapientas” (Cortés Salinas; 1994:36).

Pero es el crecimiento de la clase media, el fenómeno característico del período victoriano. La burguesía inglesa surge y es consciente de sus límites. “Pero también es

consciente – y está orgullosa de ello- de que su situación les separa claramente, por abajo, de las gentes no respetables” (Cortés Salinas; 1994: 31). En los comienzos de la era victoriana, el burgués gana lo suficiente para mantener a su familia, pero no es lo suficientemente rico para disponer del estilo de vida que llevan los aristócratas (Chastenet; 1949).

Cortés explica que la burguesía se subdivide en alta (*upper middle class*). Ellos son los banqueros, financieros y hombres de negocios. Se trata de los herederos de hombres que arriesgaron sus capitales en inversiones inciertas. A ellos, la vieja aristocracia había comenzado a tratarlos con desprecio porque, por ejemplo, no sabían entrar en una habitación como entra un caballero. Sin embargo, los hijos de éstos han ido a los mejores colegios, fueron inscriptos en un club, frecuentan el hipódromo y practican deportes de élite. En resumen, asegura Cortés Salinas, que eran vistos como “gentleman”. Este grupo es el que confiere a la sociedad victoriana características propias. Pero también existía la burguesía media y la burguesía baja. Ambas, sostienen los historiadores, deseaban imitar el comportamiento de la clase alta y acercarse a su nivel de vida.

“Pequeños tenderos y empresarios oficinistas y empleados bancarios, dependientes del comercio, médicos, abogados, arquitectos, ingenieros, capataces, trabajadores manuales calificado (...) constituyen las clases media y baja de límites mucho más imprecisos entre sí y que luchan por alcanzar la meta a la que habían llegado aquel grupo de pioneros antes mal vistos y que ahora son los nuevos héroes de la sociedad” (Cortés Salinas; 1994: 33).

En esta sociedad, la auténtica clase alta eran las viejas familias aristocráticas. La nobleza estaba compuesta por unas 400 familias y forman el fundamento de la sociedad inglesa. El otro grupo que se incluye dentro de la clase alta es el de la *Gentry*. Se trata de unas 3.000 familias de propietarios de fincas que podían ir desde las 100 a las 4.000 hectáreas. (Cortés Salinas; 1994).

En 1867, el caricaturista el ilustrador inglés George Cruikshank, por medio del dibujo de una colmena, representó a la sociedad británica y la interdependencia de la jerarquía. La colmena se encuentra dividida en 54 celdas, y nueve capas. Cada una de esas capas representa las clases sociales. La reina, la Constitución, la Justicia y la Iglesia descansan sobre los obreros y los comerciantes. Toda la estructura se apoya en la base del banco y el ejército.

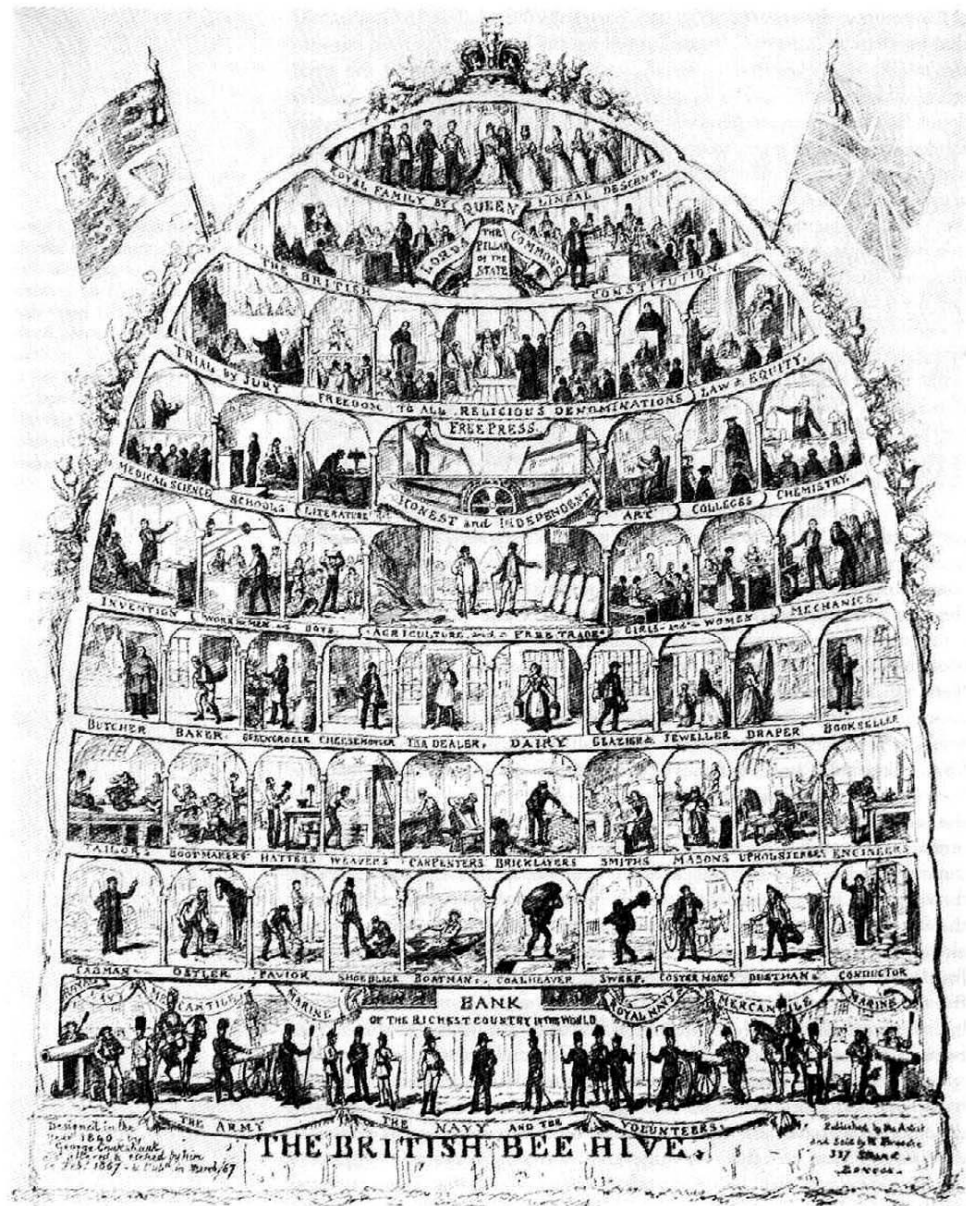


Imagen de George Cruikshank (1867) en British Museum.

Punch caricaturiza esta situación. En la ilustración aparecen la reina Victoria junto al príncipe Alberto observando detenidamente dos colmenas. La leyenda hace referencia a que esas colmenas están constituidas de tal manera que la miel puede ser removida sin destruir a las abejas. De esta forma, se ironiza sobre la situación que viven los trabajadores en Inglaterra. La revista denuncia la situación que viven los trabajadores y cómo los dueños de las fábricas se aprovechan con el afán de tener más producción.



PRINCE ALBERT'S BEE-HIVES.

"There is an error in the original, that the BEEHIVE may be viewed as being DESTROYED BY THE BEE."—Hunting Paper.

Punch (1843).

Se puede ver que la primera etapa del reinado de Victoria se presenta como una fase de asentamiento de la sociedad surgida de la Revolución Industrial, con importantes conflictos de tensiones de clase. Mientras, una segunda etapa en la que se vivía una mayor estabilidad interna. Y, una tercera etapa, donde el país vive una serie de dificultades que ponen en vilo la hegemonía británica. Aparecen tensiones tanto en las colonias británicas como dentro del país. Surge el movimiento obrero y sindical.

El triunfo de los valores victorianos en esta época parte de la consideración filosófica derivada de la religión en donde el hombre es un

ser pecador que solo puede salvarse a través de la fe, pero también debe dar constantemente signos de pureza de su fe y de su disposición de elegido para la salvación. Así lo explica Cortes Salinas (1994:38):

“El sentimiento obsesivo del pecado, de la lucha por la salvación y de la presencia de la tentación y la posible condena conducen a esta mentalidad directamente al más estrecho puritanismo, al ejercicio de la voluntad mediante la disciplina y a un código moral estricto”.

De esta forma, el carácter de los jóvenes se forma en la rigidez disciplinaria, “bajo la más dura represión y con la tutela de la familia, que se concibe, no como un núcleo afectivo, sino como un instrumento de control y protección” (Ibídem: 39). Es así que el padre se vuelve incuestionable y conforma, de esta forma, la sociedad patriarcal y machista en donde su figura no puede discutirse.

La mujer, en esta sociedad, es el ángel de la casa y “los hijos pequeños, pecadores en potencia a los que hay que contener o, si es necesario, corregir con firmeza”. Sin ir más lejos,

en 1861, la escritora Isabella Beeton¹⁶ escribió el libro *Mrs Beeton's Book of Household Management* (Libro de la organización de los hogares de la señora Beeton) en donde la autora da consejos de cómo convertirse en una ama de casa perfecta y una buena anfitriona. Beeton fue una periodista inglesa y se la considera una pieza fundamental en la conformación de la identidad de la clase media durante la época victoriana.

Una de las caricaturas de *Punch* sobre la condición de la mujer fue *Husband – Taming* (Marido – Domado). Allí se puede ver a un hombre con un bebé en brazos. Por medio de esta caricatura, Leech hace referencia a las diferencias de género. No es lo habitual ver a un hombre ocupándose de las tareas de crianza de un niño. En ese entonces, el papel de la mujer era, como se vio, de una esposa dedicada al hogar y a la maternidad.

En la ilustración, Leech traza a una mujer vestida con un traje de montar que presenta ante una audiencia femenina a un marido sumiso. La actitud del hombre es inusual en la sociedad del momento y es visto como un espécimen raro.



Punch (1859).

Sin embargo, una mujer que monta a caballo era idónea para el matrimonio. (Dorré; 2006). Los trajes para montar fueron realizados para las damas ricas del siglo XIX. Los

¹⁶ Nació en Londres el 12 de marzo de 1836 y falleció el 6 de febrero de 1865 al contraer una infección luego del nacimiento de su cuarto hijo. Su nombre de soltera fue Isabella Mary Mayson. Al contraer matrimonio con Samuel Beeton, cambió su apellido por Beeton. Publicó su libro en 1861. Vendió más de 60.000 copias en su primer año de publicación. Se trató de un libro ilustrado que tenía consejos sobre cómo cuidar a los niños, la administración del hogar, la etiqueta, la gestión de los empleados domésticos, así como recetas.

caballos eran adorados en el período victoriano y los vestidos eran elaborados específicamente para esta actividad. “Cabalgar como un lancero” es la frase en boga (Laver; 2006). A partir de la década de los 40 hay, entre las mujeres, una auténtica pasión por la equitación, y en todas las revistas aparecen trajes de montar. La masculinización llegó solo hasta la cintura. Si bien lo práctico hubiera sido, escribe Lever (2006), masculinizar los miembros inferiores, pero, recuerda que, en este período era impensable que las mujeres llevaran prendas que se bifurcaran y siempre montaban de lado sobre el sillín. Los trajes llevaban faldas amplias y en general en colores oscuros para evitar que se vea la suciedad. El vestido era acompañado por un sombrero de copa y un látigo (Dorré; 2006). El sombrero de copa era masculino y llevaba un velo atado bastante holgado. El cuello, la corbata, la chaqueta y el chaleco también eran de hombre. La falda, sin embargo, era voluminosa y llegaba hasta el suelo cuando las mujeres iban sentadas en el sillín. Era casi imposible descender del caballo sin ayuda. “La motivación inconsciente de ello era bastante clara: uno de los propósitos del vestido es mostrar el estatus de alta clase social de su propietario, que podía permitirse emplear a todo un séquito de sirvientes” (Laver; 2006:174-175). En la imagen de *Punch* se puede ver a una mujer que lleva uno consigo. El hombre que era objeto de admiración entre las mujeres estaba tan domesticado como un caballo.

“La mitad del siglo XIX representó un momento cumbre de dominación masculina; y en períodos tan patriarcales se intenta diferenciar más la indumentaria de ambos sexos. Un visitante de Marte que contemplase a un hombre con *redingote*¹⁷ y un sombrero de copa y a una mujer con una crinolina¹⁸ habría pensado que se trataba de distintas especies; y la crinolina guardaba realmente una relación simbólica con la época en la que se desarrolló (...) Fue una época de grandes familias (...) La crinolina era un símbolo de supuesta inaccesibilidad de las mujeres (...) La falda enormemente amplia resultaba una farsa, ya que era en sí mismo un instrumento de seducción” (Laver; 2006:186).

¹⁷ Término que deriva de la palabra inglesa *riding-coat*, que nunca fue empleada en Inglaterra. Era una chaqueta masculina larga (Laver;2006).

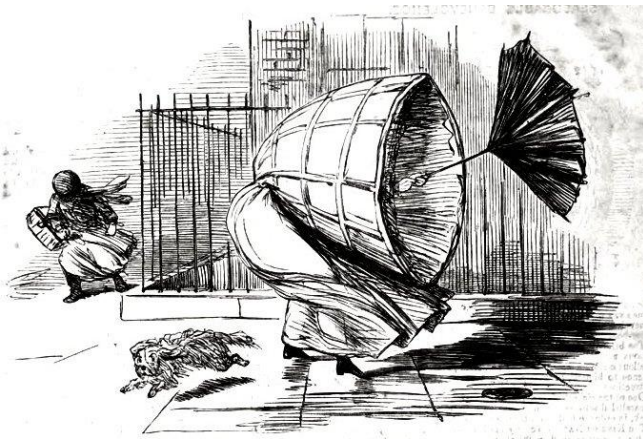
¹⁸ La crinolina era un aparato mucho más científico que el miriñaque del siglo XVIII. Eran aros de acero flexible que podían ir cocidos en la enagua o ser una prenda separada que colgara de la cintura mediante cintas (Laver;2006).

Punch dedicó varias caricaturas a la moda femenina y en especial a lo incómodo que era para las mujeres el uso de la crinolina. En la imagen se puede ver a una mujer dividida en dos. Por un lado, en la vía pública, arreglada con un amplio vestido. Por el otro, lo que hay debajo de la indumentaria. Es allí donde se puede ver el amplio e incómodo armazón que daba forma al vestido.



Punch (1856).

La crinolina fue adoptada por la reina Victoria. Al final de la década de 1850, las crinolinas se hicieron enormes, hasta el punto de que dos mujeres no entraban juntas en una habitación porque sus vestidos ocupaban todo el espacio. Sin embargo, este armazón sufrió ataques violentos desde los comienzos. Una de ellas fue la señora estadounidense Amalia Bloomer quien llegó a Europa en 1851 para disuadir a las mujeres de utilizar un traje más cómodo (Ibídem).



Punch (1856).



Punch (1881).



AN EASTER OFFERING.

Punch (1865).



Punch (1858).



NEW OMNIBUS REGULATION.

Punch (1858).

Es así que del otro lado del Océano Atlántico surgieron los *bloomer*. Se trataba de pantalones hasta los tobillos para damas que se usaban debajo de una falda bastante ancha que llegaba por debajo de las rodillas (Laver; 2006). Bloomer quien era defensora de los derechos de las mujeres realizó reuniones en Londres y Dublín para mostrar sus diseños. La iniciativa fue considerada como un atentado a la santidad del hogar británico y susceptible de provocar simultáneamente la emancipación de las mujeres y la degradación de los hombres. El horror invadió al público inglés y la idea de ver mujeres en pantalones fue hundiéndose (Boucher; 2009)

Punch publicó decenas de caricaturas en las que se hace alusión a esta iniciativa y en las consecuencias de una posible revolución sexual. El 15 de noviembre de 1851, *Punch* dedicó varias páginas a los *bloomers*. En una de los artículos titulado “The bloomers ball”, la revista hace referencia a cómo cambiaría el mundo: los hombres se verían sometidos por sus esposas. Allí se puede leer: “La mujer será como el marido, él tendrá que llevar el vestido. Si no la obliga a quitarse rápidamente los *bloomers*” (*Punch*; 1851: 209).



Punch (1851).

En las caricaturas realizadas por *Punch* se puede ver la sátira sobre el cambio de roles que ocasionaría el uso por parte de las mujeres de los pantalones largos. En las imágenes las mujeres aparecen realizando lo que en ese entonces se consideraban conductas masculinas como el fumar y el usar sombrero de copa.



Tales serían los cambios para *Punch* que, en un baile de salón, las mujeres serían quienes se acercarían a los hombres para pedirles bailar una pieza musical.

Punch (1851).

La revista satiriza cómo la sociedad ve a las estadounidenses que llegaron con esta nueva tendencia y cómo las mujeres victorianas se dan vuelta para mirarlas asombradas mientras los niños se burlan. Se relacionó a este tipo de vestimenta con el tabaco que era muy mal visto en la Inglaterra de esos años. Las norteamericanas aparecen en *bloomers*, fumando y sus rostros masculinizados.



Punch (1851).

Bajo el título “The Barrister” – El abogado- el caricaturista John Leech, satiriza a dos mujeres, que caminan por Chancery Lane. Una de ellas con un parasol, vestida con este tipo de pantalones a cuadros y la indumentaria que utilizaban los abogados en ese entonces – peluca y traje-. Muestra la insistencia de las mujeres por intentar ganar terrenos donde las puertas estaban cerradas para ellas. *Punch* satiriza sobre la situación debido a que las damas no podían ser abogadas. Deja ver cómo las mujeres pretendían unirse a otras profesiones que eran dominadas y exclusivas para hombres.



Punch (1853).

En su libro *Victorianos emergentes*, el escritor inglés miembro del Círculo de Blomsbury, Víctor Strachey (1995) cuenta la historia de la enfermera Florence esperaba de una mujer.

Florence Nightingale nació en una familia acomodada. Tuvo grandes ventajas en su crianza, entre ellas, viajes por Europa. Todo suponía que Florence iba a mostrar su agradecimiento mediante el cumplimiento de los deberes que exigía el estado y su condición, contrayendo matrimonio como todas las jóvenes de su ambiente. Pero ella soñaba con algo distinto. No era feliz, así lo contaba Strachey. Su madre estaba preocupada. No parecía interesarle los esposos y solo pensaba en satisfacer el deseo de estar haciendo algo. “Como si no hubiera bastante que hacer de por sí en casa todos los días. Había una montaña de vajilla para atender, y estaba su padre a quien leerle después de la cena”, pensaba su madre (Strachey; 1995:139).

Para Florence las dificultades eran muchas. En esa época era algo casi inaudito que la mujer se abriera camino y decidiera vivir independiente. El escritor inglés, además, señala lo mal vista que era la profesión que había elegido.

“Una ‘enfermera’ significaba una mujer vulgar, siempre ignorante, por lo general sucia, a menudo brutal, una señora Gamp¹⁹ que usaba prendas sórdidas y arrugadas, dándole a la botella de brandy o solazándose en irregularidades aún mayores. Las enfermeras de los hospitales gozaban de una especial mala reputación debido a la conducta inmoral, la sobriedad les era casi del todo desconocida y no se les podía encomendar las más simples tareas médicas” (Ibídem: 139).

La señora Nightingale no podía entenderlo y vivió momentos de terror hasta que pudo volver a sentarse a bordar, cuenta Strachey (1995).

La contribución más valiosa de Florence Nightingale tuvo lugar en la Guerra de Crimea, puso en orden la salud del ejército británico. Luego de volver de la guerra, en las semanas siguientes, la reina Victoria junto al príncipe consorte la entrevistó en varias oportunidades. “Nos planteó – escribió el príncipe consorte en su diario- todos los defectos de nuestro sistema de hospitales militares, y las reformas que nos hacen falta”. Creó una impresión excelente y la reina dijo: “¡Qué mente! Ojalá la tuviéramos en el Ministerio de Guerra”, pero eso no sería posible porque era mujer (Ibídem: 165).



Punch (1854).

¹⁹ Sarah Gamp es un personaje de Charles Dickens. Se trata de una enfermera, personaje de la novela “La vida y aventuras de Martin Chuzzlewit”. Se convirtió en un estereotipo de enfermeras que no tenían preparación.

Punch ilustró a Florence Nightingale, a quien sus pacientes bautizaron como “la dama de la lámpara”, por sus incansables rondas nocturnas. En la imagen, que fue publicada el 4 de noviembre de 1854, se la puede ver asistiendo a un soldado herido.

La posición de la mujer en la sociedad victoriana estaba ligada a los valores religiosos que se impregnaron en las más diversas manifestaciones de la vida colectiva. “La sociedad victoriana fue una sociedad profundamente religiosa (...) más allá de las creencias específicas de cada persona y de su nivel de práctica religiosa y quizá en mayor medida que en cualquier otro gran país europeo de la época” (Canales; 1999:166). La religión también impulsó la beneficencia.

El 15 de julio de 1843, el caricaturista John Leech había dibujado “Substance and shadow” (Sustancia y sombra).



SUBSTANCE AND SHADOW.

Punch (1843).

En la imagen aparecen una quincena de personas observando retratos. El dibujo hace alusión a la exposición realizada en 1843 en Westminster Hall²⁰. Allí se puede ver que se trata de personas pobres. Leech recrea la muestra pictórica realizada en el edificio donde se exhiben dibujos de la alta sociedad inglesa. Sin embargo, las personas que elige para representar no corresponden con el estrato de las que cuelgan estos cuadros en las paredes de su casa.

En ese entonces, como se vio, la clase más baja del pueblo inglés vivía muchas penurias. *Punch* los recrea. En la imagen aparecen mendigos harapientos, personas con alguna discapacidad, niños hambrientos, descalzos y despeinados. Leech satiriza la insensibilidad del gobierno británico ante la situación. Allí donde se reúne el Parlamento se decide realizar la exposición y es allí donde concurren los pobres a ver los retratos de cómo viven los ricos. El ingreso no era gratis, sino que debían abonar un chelín.

Lejos de poder asistir a cambio de un chelín, la moral victoriana consideraba que los ricos debían ayudar a los pobres. No era altruismo, sino que el apoyo surgió cuando las clases aristocráticas se dieron cuenta que las enfermedades que contraían las personas más carenciadas podían afectarles. Mumford recuerda:

“No podían suprimirse las enfermedades: la lavandera o el lechero podían introducir la fiebre tifoidea en los barrios más aristocráticos de la ciudad. Las nociones más elementales de protección requerían que las clases superiores se ocuparan del alojamiento de los pobres” (Mumford; 1938: 295).

La búsqueda de una solución tomó varias formas. Filántropos como el príncipe Alberto en Londres formaron asociaciones para mejorar el alojamiento de los pobres y durante la última mitad del siglo construyeron hogares para las clases trabajadoras. Lord Shaftesbury en 1851 hizo una tentativa para establecer estándares mínimos de salubridad en los barrios pobres – pavimentación de calles, mejoras en casas de los obreros, suministro de una cantidad determinada de agua, sistema de cloacas, etc. -.

Bajo el influjo de los evangelistas, se multiplicaron las obras de asistencia, las fundaciones de caridad, los comités de beneficencia y se puso a la moda visitar a los pobres,

²⁰ El Hall de Westminster es el área más antigua del Palacio que aún existe. Fue construido en el siglo XI. Hasta el siglo XIX fue utilizado para realizar los banquetes de coronación de los reyes. En 1843 se hizo una convocatoria a artistas para realizar una primera exposición en el salón.

así lo relata Chastenet (1948). Pero, agrega el historiador, el primer objetivo de la filantropía lo constituían los negros. Por aquel entonces, los ingleses “se enternecían pensando en la existencia que arrastraba a los esclavos negros de las plantaciones coloniales”. Desde 1834, la esclavitud estaba prohibida en Inglaterra (Chastenet; 1948:87).

Sin embargo, ni los pobres ni los negros – también eran pobres- fueron tomados en cuenta para eventos culturales como este. La exposición era una competición que patrocinaba el gobierno británico en donde 150 pintores competían por diez premios. A la exposición asistieron un promedio de 1800 personas por día y la duración fue desde el 3 al 15 de julio de 1843.

Pese a que el público al que se dirigía la exposición era el de mayor poder adquisitivo y educativo, la sociedad inglesa no era culta. En este período, existe una fuerte preocupación por parte de la burguesía por mejorar. La búsqueda de esta clase por ascender socialmente la obligó a instruirse.

Cortés Salinas (1994: 36) detalla:

“El hecho de que los burgueses adquiriesen cuadros para la decoración de sus casas o que todavía se diese cita en la ópera o en los conciertos, tenía más valor de representación que de inquietud cultural (...) Sin embargo, uno de los valores más firmemente definidos por la colectividad era el de la educación (...) En la primera mitad del siglo, la educación había sido algo reservado exclusivamente al sector privado”.

La educación en los años cuarenta fue la Cenicienta de la Legislatura. El Parlamento pasó horas discutiendo teorías sobre educación, pero el debate quedaba en eso y no llegaba a la práctica.



Punch (1846).

El escritor Jonathan Cott (2012) recuerda que los niños no tuvieron demasiada participación hasta el siglo XVII. Hasta ese entonces el concepto de infancia no había penetrado en la conciencia popular. En el arte, se los podía ver solos, en parejas, acurrucados al cuello de sus madres, haciendo pis en algún rincón o participando en una fiesta popular. “Como parte de esta vida comunal, los niños escuchaban, como los adultos, las historias que contaban los juglares, bardos, titiriteros y trovadores. En torno al fuego, los viejos enseñaban a los jóvenes” (Cott 2012: 14). Es así que mientras no estuvo desarrollado el concepto de inocencia no fue necesario proteger a los más pequeños contra una conducta pecadora. Finalmente, relata, el empuje de la clase media configuró un espacio propio para la infancia.

“La vieja sociedad concentraba el máximo número de modos de vida en un espacio mínimo, y aceptaba, si no imponía, la yuxtaposición abigarrada de las clases más flagrantemente distintas. La nueva sociedad, por el contrario, asignó a cada modo de vida un espacio delimitado dentro del que se daba por sentado que las figuras

dominantes iban a ser respetadas, y que cada uno debía desempeñar un modelo convencional, un tipo ideal, y no apartarse nunca de él so pena de excomuni3n. Los conceptos de familia, de clase, y quiz3 de raza en otra parte, aparecen como manifestaciones de la misma intolerancia ante la diversidad, de la misma insistencia en la uniformidad” (Cott; 2012:17).

Pese a que en esta estaba se consideraba tan importante la educaci3n de los ni3os. En 1841, fue votada la suma de 10.000 libras como partida para la educaci3n mientras, en otra sesi3n se sufragaba el total de 70.000 libras para las Caballerizas Reales de Windsor (Royal Stables at Windsor). Un contraste que *Punch* no pudo olvidar cinco a3os m3s tarde, en 1846. La educaci3n del pueblo era una de sus preocupaciones y ese a3o, se sucedi3 la reforma de aumentar las subvenciones a las sociedades de ense3anza y organizar un embri3n de ministerio de educaci3n p3blica. Desde ese momento, sostiene Chastenet (1949), el Estado no puede desinteresarse de la educaci3n nacional.

La conexi3n directa entre la ignorancia y el crimen se vio obligada a la atenci3n constante de los magistrados. El historiador Chastenet (1949) cuenta que la policia de Londres fue creada en 1829 y la de los condados se comenz3 a organizar diez a3os m3s tarde. La Ley era implacable. Muchos robos se pagaban con la pena de muerte y los ahorcamientos continuaban siendo un espect3culo. Pero muchos delincuentes lograban eludir las pesquisas de la autoridad y muchos barrios, a pesar de la iluminaci3n a gas que habia comenzado a emplearse, era mejor no aventurarse cuando cae la noche.

El alcalde de Londres, en enero de 1846, declar3 que la sociedad era responsable de la contaminaci3n a la que fueron sometidos los ni3os pobres y que no habia ninguna calamidad, en su forma de pensar, comparable a la que surgi3 de la educaci3n de los j3venes en los h3bitos, y las pr3cticas de ociosidad y vicio (Groves; 2007:182).

Punch en 1856, de la mano del ilustrador Charles Keene, muestra a un hombre que se protege de los asaltantes vestido con un miri3aque que le tom3 prestado a su esposa, as3 lo dice la leyenda que acompa3a el dibujo.



Punch (1856)

En 1848, *Punch* hizo referencia a revisar las lecciones que se dictaban a los niños. La revista consideraba que había que buscar una forma de interesar a los más jóvenes y cambiar aquellos temas que no les apetecía. El aprendizaje debía convertirse en un juego y los niños podrían estar en el aula con igual entusiasmo que en el patio del recreo.

Sin ir más lejos, Tournier (1999: 133-134) se refiere a la educación que niños y niñas forjaban dentro de la escuela y la califica de “absolutamente cruel”. Mientras, “los jóvenes eran permanentemente vigilados y juzgados por los mayores, que a su vez tenían que practicar – o fingir- un acatamiento total a las normas”. Ya sean las normas familiares como las de la vestimenta. Las familias burguesas y las aristocráticas iban detrás de la construcción de niños modelos. El escritor inglés Charles Dickens en su novela *Tiempos difíciles* hace referencia a ellos. Se trata de niños que nunca habían visto dibujada una cara en la luna, nunca sintieron dudas acerca del firmamento, no sabían nada sobre los ogros ni aun siquiera conocían la palabra. “Desde los más tiernos años habían recibido instrucción, habían sido entrenados en la carrera lo mismo que lebratos. En cuanto fueron capaces de correr solos, se les hizo correr al cuarto de estudio” (Dickens; 2015:24).

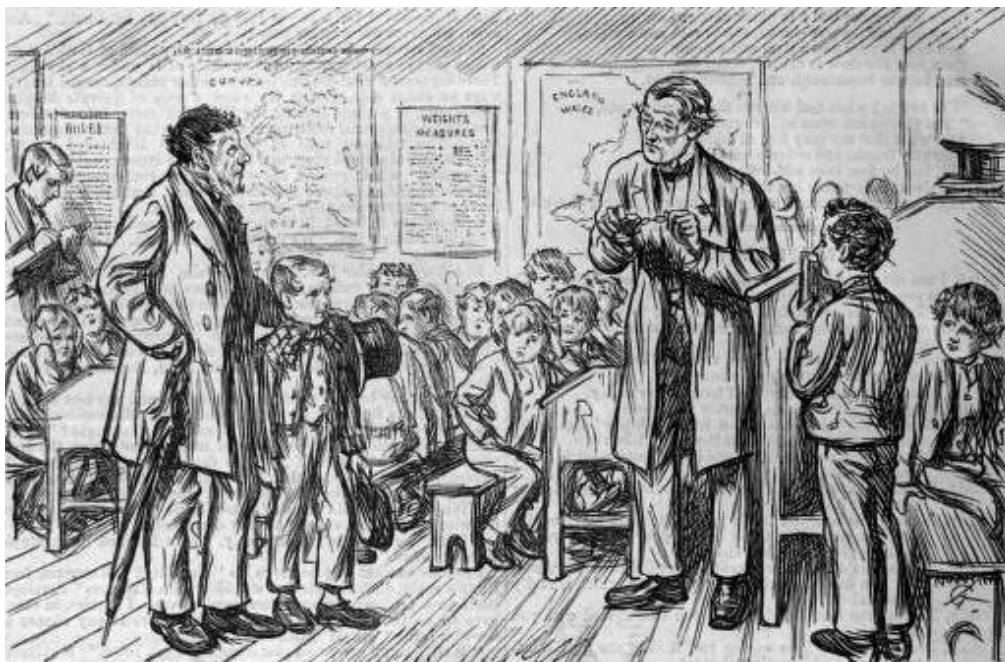
La historiadora Cortés Salinas recuerda que la educación en la primera mitad del siglo había sido algo reservado exclusivamente para el sector privado. En 1870, la enseñanza primaria fue gratuita y de carácter público. Pero, recién en 1891, se generalizó la obligatoriedad para menores de doce años. En la caricatura de *Punch* puede verse una clase y un joven que llega por primera vez a esa escuela. Viene junto a su padre a presentarlo.



Punch (1897).

Las escuelas, recuerda Chastenet (1949;106), son:

“curiosos establecimientos en los que no se enseña otra cosa que latín y griego (...) donde reina un despotismo únicamente frenado por alguna rebelión (...) donde los grandes ejercen sobre los pequeños una tiranía casi sádica. Por lo demás excelentes escuelas para tallar carácter”.



Punch (1871).

El enfrentamiento entre la burguesía y el proletariado modeló los nuevos rasgos de la novel cultura y la mentalidad popular como una exigencia de “dignificación del hombre y de perfeccionamiento social”. Uno de los mecanismos detalla Francisco Villacorta Baños y Teresa Raccolin fue la alfabetización acompañada de la acción adoctrinadora de los grupos religiosos. En especial fue el metodismo el que jugó un papel destacado en la estabilización social de la clase obrera “inculcándole una rígida moral del trabajo, sobriedad, abstinencia sexual y especialmente disciplina industrial” (Aróstegui, Buchrucker y Saborido; 2001: 314).

La sociedad victoriana no era culta sino bien informada, sostiene Cortés. En 1850 circulaban unos 560 periódicos por todo el país y de ellos, nueve tenían aparición diaria. Éstos se publicaban todos en Londres.

“La lectura de los periódicos se fue popularizando al compás de la desaparición del analfabetismo y de la bajada de sus precios conseguida gracias a nuevos métodos de impresión (...) La prensa escrita y las instituciones educativas contribuyeron, junto con la religión, a crear esa mentalidad colectiva que ha pasado a la historia como la moral victoriana y como sinónimo de puritanismo” (Cortés Salinas; 1994:36).

Sin embargo, Chastenet (1949: 106) sostiene que el público capaz de leer periódicos es escaso. “Un inglés entre cada seis ingleses y un escocés entre cada cuatro escoceses no sabe ni leer A b c”. No obstante, el historiador hace referencia a que, durante el siglo XIX, Inglaterra fue el país en que la difusión de pensamiento escrito alcanzó mayor amplitud. En 1887, año del primer Jubileo²¹ de la reina Victoria, se consumieron en el país doce libras de papel por habitante contra diez en los Estados Unidos, nueve en Alemania y ocho en Francia.



Punch (1887).

Hasta finales del siglo XVIII, solo las clases acomodadas accedían, como se dijo, a la educación y a los libros. Pero fue con la llegada del nuevo siglo y la revolución industrial, gracias al desarrollo y la baja de los costos de impresión, las publicaciones fueron más accesibles. Pero los libros seguían siendo prohibitivos para la clase media y baja. Cuando se publicó *Jane Eyre* en 1847, su precio era de una libra y once chelines, más de la mitad del sueldo mensual de una criada (Salís; 2004).

El libro del momento fue *El origen de las especies* publicado en 1859 por el naturalista inglés Charles Darwin. Su salida al mercado provocó un gran escándalo. “Los religiosos ortodoxos se revuelven airados contra una teoría escasamente compatible con una cronología bíblica que fija, según se sabe, el comienzo del mundo en el año 4004 antes de la era cristiana” (Chastenet; 1949: 251).

Darwin concibió su teoría en 1838, pero no la publicó hasta 20 años después. Era consciente de su férrea oposición que existía entre los científicos. Es así que pasó gran parte de su tiempo esforzándose por anticipar y responder por adelantado las objeciones que darían a su teoría (Larson; 2006).

²¹ El jubileo se celebró el 20 de junio de 1887. La reina conmemoró el quincuagésimo aniversario de su ascensión al trono con una cena a la que fueron invitados monarcas de diferentes países. Victoria recorrió Londres y realizó un servicio religioso en la abadía de Westminster.

En 1882, *Punch* publicó una caricatura sobre la teoría darwiniana tras la publicación, en 1881, de su libro *La formación del manto vegetal por la acción de las lombrices*. La revista caricaturiza la evolución del hombre hasta el inglés del momento bajo el título *El hombre no es más que un gusano*.

No era la primera vez que la publicación destinaba una de sus páginas a las teorías del naturalista inglés.



Punch (1882).

AWFUL INSTANCE OF PERCEPTION OF CHARACTER IN AN INFANT PRODIGY.



Prodigy. "MAMMA! LOOK! DERE, DERE PAPA!"

En 1849, *Punch* ilustra a una niña junto a su madre. Allí se deja ver cómo la conexión que plantea Darwin es incómoda para la sociedad. La niña exclama: "¡Mamá! ¡Mira! ¡Ahí está, está papá! – mientras señala a un primate.

Punch (1849).

El historiador estadounidense Edward Larson (2006) cuenta que tanto si las teorías de la evolución se expresaban tanto en un artículo científico, como en tertulias o tiras humorísticas, el sentimiento siempre era similar. La mayor parte de la población se negaba a

creer que su mente, su moral y sus emociones hubieran evolucionado de animales irracionales. El salto era demasiado grande y se sentían superiores al resto.

“¿Cómo el hombre, creado a imagen de Dios, podría ser más que un simio modificado? Ante el dilema de elegir entre monos y ángeles, los oponentes de Darwin escogieron el bando de los ángeles. La potencia de esta resistencia pone de manifiesto la fuerza del tradicionalismo y de la religión establecida” (Hobsbawm; 1975: 540).



Punch (1861).

británicos se contentaron en la explicación de que por medio de esta selección triunfan los mejores adaptados. Así pues, recuerda Hobsbawm (1975), si podía demostrarse que había razas más próximas al mono, esto probaría la inferioridad. Pese a que la demostración carecía de consistencia, resultó atractiva para aquellos que querían probar la inferioridad racial, por ejemplo, de cualquier raza con respecto a la blanca.

En 1861, *Punch* ilustra un gorila con un palo en una de sus manos y un cartel que le cuelga del cuello que plantea la pregunta: ¿soy un hombre y un hermano?

Chastenet (1949) relata que las polémicas en relación a las teorías darwinianas fueron rabiosas. Empero, la época victoriana no tardó en reconciliarse con la doctrina de la Evolución y la Selección Natural. Los



Punch (1881).

Punch caricaturiza a los irlandeses como simios posiblemente aludiendo a esta teoría y a cómo eran vistos por la sociedad inglesa del momento.



Punch (1867).

Pese a la reticencia de un principio, la sociedad, como se vio, aceptó las teorías darwinianas. Sin embargo, la Iglesia no vio con tan buenos ojos ni se adaptó tan fácilmente. *Punch* no veía de buen gusto a la Iglesia Católica. La revista reaccionó ante determinados comportamientos de esta comunidad y su pontífice.

En 1850, la Iglesia Católica en Inglaterra restableció su jerarquía completa. Hasta el momento estaba gobernada por vicarios y no existían organizaciones parroquiales. Por primera vez desde el reinado de María Tudor (1555-1558) los católicos contaban con trece sedes y la archidiócesis de Westminster. Ante este cambio, *Punch* reaccionó en sus páginas. Un ejemplo fue la caricatura publicada en noviembre de 1850 en donde aparece el papa Pío IX. Diez años más tarde, en la portada de la revista de 1860 aparece el papa con una corona que le queda grande y le tapa la visión.



Punch (1850)



Punch (1860)

El caricaturista Richard Doyle renunció su trabajo en *Punch* por motivos religiosos. Doyle era devoto de la religión católica y no aprobó la posición de la revista con respecto al papa considerando que se trataba de una agresión.

Punch, durante décadas, mostró su oposición a la Iglesia Católica y en particular al máximo jerarca de la institución religiosa. En la siguiente imagen el Papa patina sobre el hielo junto a otros integrantes de su comunidad. La caricatura de *Punch* observa la situación.



Punch (1869). SLIDING ON THIN ICE.

El 18 de marzo de 1861, el pontífice publicó su *Encíclica Iam dudum Cernimus* en donde denunciaba varias ideas modernas. *Punch* respondió ante la declaración del papa en sentido opuesto a la reforma liberal. Pío IX distingue entre la civilización verdadera y la falsa. Además, sostiene que la Santa Sede es testigo de la historia y protectora de la civilización genuina mientras, el progreso es un sistema diseñado para descristianizar el mundo.



Punch (1861).

Punch dedicó varias caricaturas a la Iglesia y en esta última aparece el papa durante su alocución queriendo darle fin con unas tijeras de metal - se utilizaban para apagar velas - a la civilización moderna que es representada mediante un sol sonriente que lo mira desafiante.

Sin embargo, los avances no cesaron pese a la oposición de la Iglesia Católica. Ya en 1851 se había realizado en Londres la *Gran Exposición*. Jacques Chastenet (1949: 179) la define como un “himno a la ciencia, himno al progreso, glorificación de Inglaterra, su campeona; llamamiento a la buena voluntad y a la cooperación de los pueblos”. Para el

historiador francés allí está el sentido profundo de la *Gran Exposición* inaugurada el 1 de mayo de 1851 por iniciativa del príncipe Alberto²² y realizada en el *Palacio de Cristal*.

El Palacio de Cristal fue uno de los dos edificios mejor logrados del período junto a la Galería de las Máquinas en 1889, recuerda Giedion (1957:255). El príncipe Alberto fue quien lanzó un empréstito, abrió una suscripción pública y así construyó un fondo de garantía para su realización. Una vez seleccionado el emplazamiento en Hyde Park, veinte mil obreros trabajaron sin descanso. Se iba a construir un gigantesco invernadero (Chastenet; 1949: 180-181).



Crystal Palace Museum, Londres.

“El Palacio de Cristal produjo la impresión de un cuento de hadas, en todos aquellos que presenciaron su inauguración, en Londres, en el año 1851 (...) Constituye una aplicación del sistema más sencillo y racional de Palacio de Cristal (...) La industria (...) aparecía ahora en un aspecto más agradable, y producía emociones que sólo parecían pertenecer al reino de los sueños” (Giedion; 1957: 255).

En esos años, afirma el crítico arquitectónico inglés Nikolaus Pevsner (2000:43):

“Un optimismo robusto y satisfecho era la disposición de espíritu que prevalecía en Inglaterra alrededor de 1850. Aquí estaba Inglaterra, más rica que nunca, gracias al empuje de industriales y comerciantes, el emporio del mundo y el paraíso de una burguesía prospera, gobernada por una reina burguesa y un eficiente príncipe consorte. Caridad, concurrencia a los templos y moralidad notoria podían servir para

²² El príncipe Alberto tenía predilección por las ciencias aplicadas y por las artes (Chastenet; 1949).

arreglar vuestras cuentas con el cielo y con vuestra conciencia; en suma, tenáis la fortuna de vivir en la más progresiva y práctica de todas las épocas”.

Y agrega que ninguna generación anterior podría haber concebido la idea de realizar una exposición mundial de materias primas y productos técnicos. Cita al príncipe Alberto quien dijo en uno de los discursos preliminares al evento que “un acontecimiento como esta exposición no podrá haber tenido lugar en ningún otro período de la historia, y quizá en ninguna otra nación más que en la nuestra” (Pevsner; 2000:43). Posiblemente, añada que los visitantes que asistieron debieron haber sentido lo mismo.



Punch (1851).



Punch (1851).

La exposición, además de mostrar nuevas clases de tecnología, era un signo de esperanza de que una era de paz universal y fraternidad estaba por comenzar (Laver; 2006). Ese año, *Punch* destina una de sus portadas a la inauguración, paradigma de una nueva arquitectura, que se transformó en un escaparate del poderío inglés hacia el mundo. La exposición reunía a 17.000 expositores y “puede ser considerada como el exponente de la era de prosperidad que vivía Gran Bretaña” (Fernández; 1998: 165).



Punch (1851).

Allí aparece el personaje de *Punch* sobre un pedestal en el que está escrito el nombre de la revista y el volumen. Sobre éste, *Punch* aparece recreando a Julio César junto a su perro Toby y una pila de libros que son las encuadernaciones de la revista. Detrás, el Palacio de Cristal y en torno a la escultura se encuentran decenas de animales, representando al mundo animal, y a todos los países que asistirán al evento.

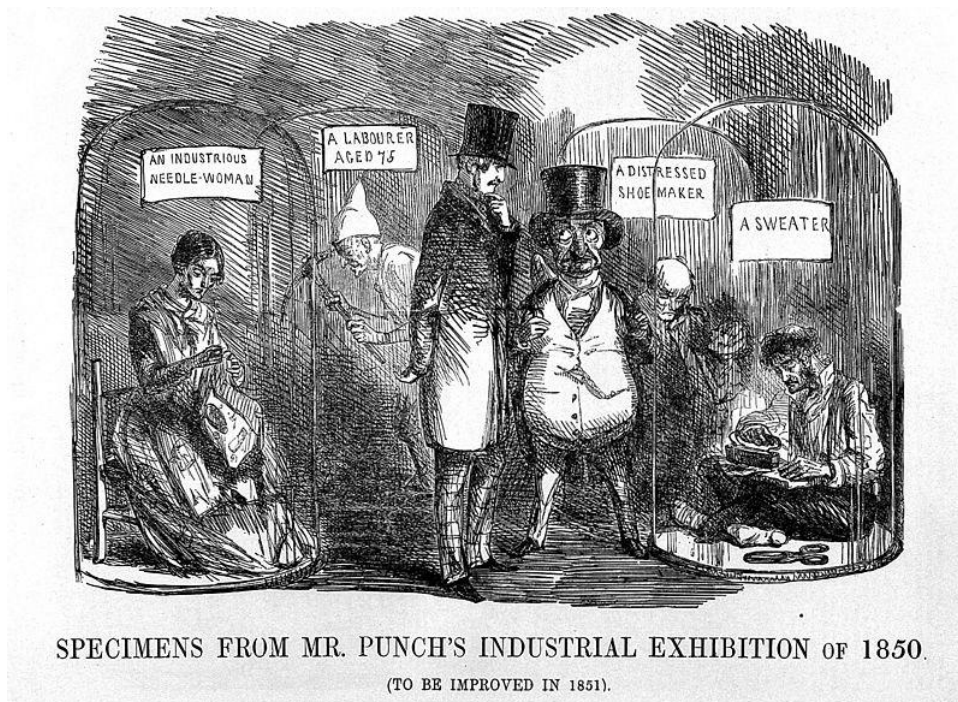
Para la exposición llegaron a la ciudad más de seis millones de personas durante los seis meses que estuvo abierta. Es así que la revista elige caricaturizar un comedor.

Personas de diferentes nacionalidades asisten a la primera exposición mundial de estas características y la revista logra plasmar lo cosmopolita que fue con el arribo de tanta gente.

“¡Inolvidable jornada! Veinticinco mil personas de todas las nacionalidades pudieron entrar en el Palacio de Cristal y siete mil se apiñaban a lo largo de la carrera que seguiría el cortejo real. Al aparecer Victoria, frenéticas aclamaciones la saludaron (...) La reina declara abierta la exposición, la recorre (...) Aquella noche anota en su diario: ‘Este día será el más grande de nuestra historia; habrá ofrecido el espectáculo

más hermoso, imponente y conmovedor que jamás se haya visto; habrá señalado el triunfo de mi amadísimo Alberto” (Chastenet; 1949: 181-182).

Pero para *Punch* en la feria faltó la mostrar a los trabajadores que realizaban los productos y las maquinarias que permiten el progreso. Mientras, las máquinas fueron premiadas, los trabajadores no. Es así que el caricaturista John Leech elige dibujarlos. Cada uno de los trabajadores está encerrado en sus labores. Allí se puede ver una costurera, un trabajador de 75 años, un tejedor y un angustiado zapatero. Además, en el centro aparece el personaje de *Punch* junto al organizador, el príncipe Alberto.



Punch (1851).

Las imágenes de los trabajadores son un crudo recordatorio sobre las tensiones de clase que sucedían en el momento. Los obreros ya no eran vistos como personas sino como apéndices de las máquinas que utilizaban. Como se dijo, en el dibujo aparece el príncipe que contrasta con los personajes que parecen congelados y demacrados de los trabajadores.

3.3 LA ALIANZA ENTRE NAPOLEÓN III Y VICTORIA

El martes 2 de diciembre de 1851 – cuando la exposición ha concluido- llega a Inglaterra la noticia de que el presidente de Francia, Luis Napoleón Bonaparte, había disuelto la Asamblea Legislativa y varios de sus miembros habían ido a la cárcel. Ese día se conmemoraba el aniversario de la batalla de Austerlitz y la coronación de su tío Napoleón Bonaparte como emperador. “Todos o casi todos los ingleses, sin distinción de partidos, miran con horror el golpe de estado perpetrado” (Chastenet 1949:194).

El golpe de Estado perpetrado por el sobrino de Napoleón Bonaparte fue un tema que rápidamente se plasmó en las páginas de la revista. En Francia, sin embargo, si un periodista publica un artículo que no es del agrado del emperador, inmediatamente recibe una amonestación; si se repite, paga una multa y si se produce nuevamente, se cierra el periódico (Uralde Guichard; 2012).

Napoleón III había llegado a la presidencia en mayo de 1849 por sufragio universal masculino. Sin embargo, la Constitución de la Segunda República no permitía la reelección. El golpe se dirigía tanto contra monárquicos representados en la Asamblea General como los republicanos radicales. Pero como fueron estos últimos quienes presentaron resistencia, adquirió sobre todo un carácter antirrepublicano. En París la represión fue pequeña debido a los arrestos preventivos y el despliegue militar previo. Bonaparte había decidido no dejar el poder sin cumplir su misión histórica: la regeneración de Francia (Price; 2016).



Punch (1852).

“Nadie hubiera esperado que el hombrecillo de nariz prominente y grandes bigotes fuese nada más que un incidente pasajero en la historia de Francia. La masa de votantes le había colocado donde estaba, porque era el sobrino del Gran Emperador y porque conocían su nombre” (Duff; 1981:105).

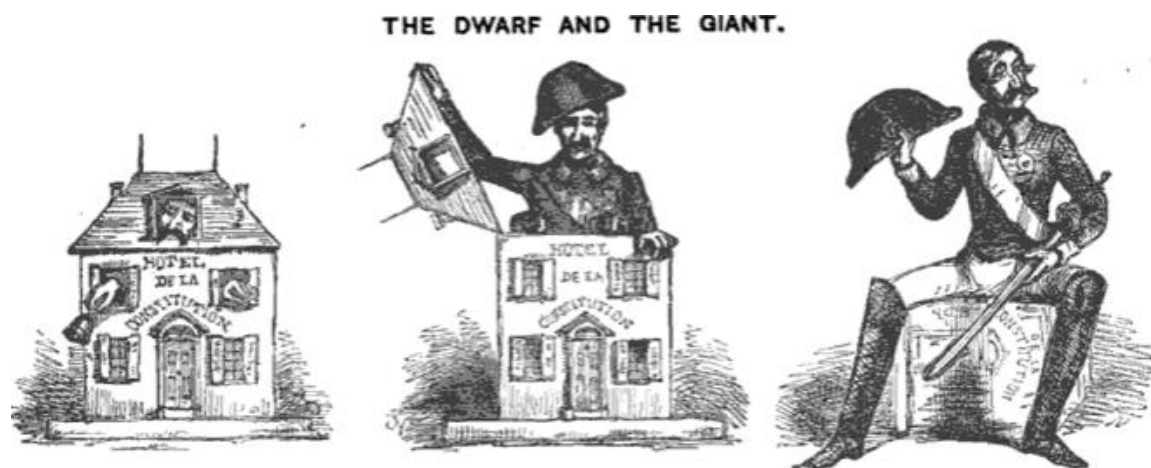
Bajo el título “*Louis Napoleon’s coup d’etat*” – Golpe de Estado de Luis Napoleón- aparece el presidente francés con una cuchilla en la mano cortando un ganso para quitarle los huevos de oro. En la caricatura aparece también su tío, a quien quiso emular proclamándose emperador, en un cuadro colgando de la pared. Una de las primeras acciones de Napoleón III después del golpe de Estado fue encontrar una manera clara y llamativa de continuar con la obra de Napoleón I (Grenville; 1991).



LOUIS NAPOLEON'S COUP D'ÉTAT.
Cutting up his Goose for the Golden Eggs.

Punch (1851).

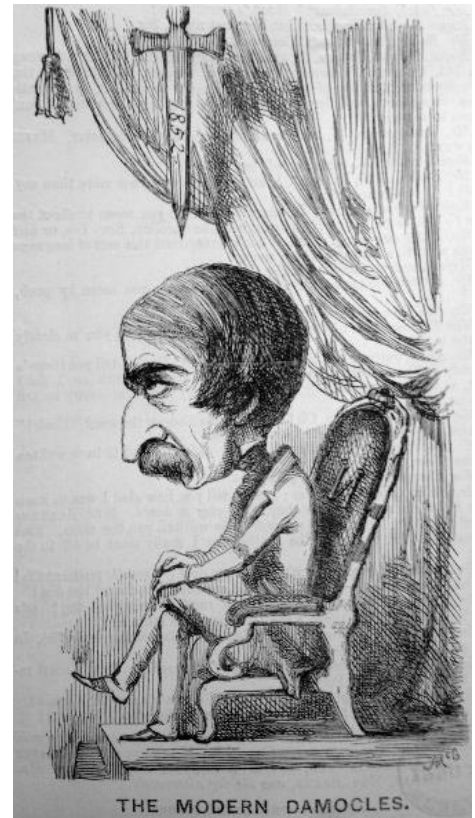
Varias fueron las ilustraciones que la revista dedicó al mandatario francés. *Punch* se mostró contraria a la política adaptada por el gobernante. Sin embargo, las caricaturas hacia su figura en la revista no comenzaron a partir del golpe de Estado que perpetuó, sino que ya había aparecido ilustrado otras veces. Una de ellas fue el 2 de febrero de 1850 donde la revista ironiza sobre la escalada que realizó el mandatario hacia el poder tras su llegada en 1848. *Punch* eligió el título “The dwarf and the giant” – El enano y el gigante-.



Punch (1850).

Punch muestra al presidente de Francia comprimido dentro de una edificación en donde se lee “Hotel de la Constitución”, en la segunda un poco más libre gracias a que quitó el techo del edificio y en la tercera toma asiento sobre la estructura, se sienta sobre la Constitución.

En la siguiente imagen publicada por la revista, luego de que Napoleón III tomara las riendas del gobierno por la fuerza, aparece sentado en el trono con una cruz a punto de caerle en la cabeza. Por medio de ella, la revista deja ver que el emperador está amenazado de un peligro inminente y lo compara con Damocles. Damocles era uno de los cortesanos adúladores del dios Dionisio de Siracusa, llamado el Tirano que vivió en el siglo IV antes de Cristo. Damocles celebraba sus riquezas y su magnificencia. Un día, Dionisio lo invitó a asistir a un espléndido banquete en el que fue servido como un príncipe, pero en lo mejor de la fiesta, levanta los ojos y ve sobre su cabeza una espada que colgaba de una crin de caballo. Horrorizado pidió permiso para retirarse. De esta forma, Dionisio le mostró que no era tan feliz como suponía (Gil; 2006).



Punch (1851).

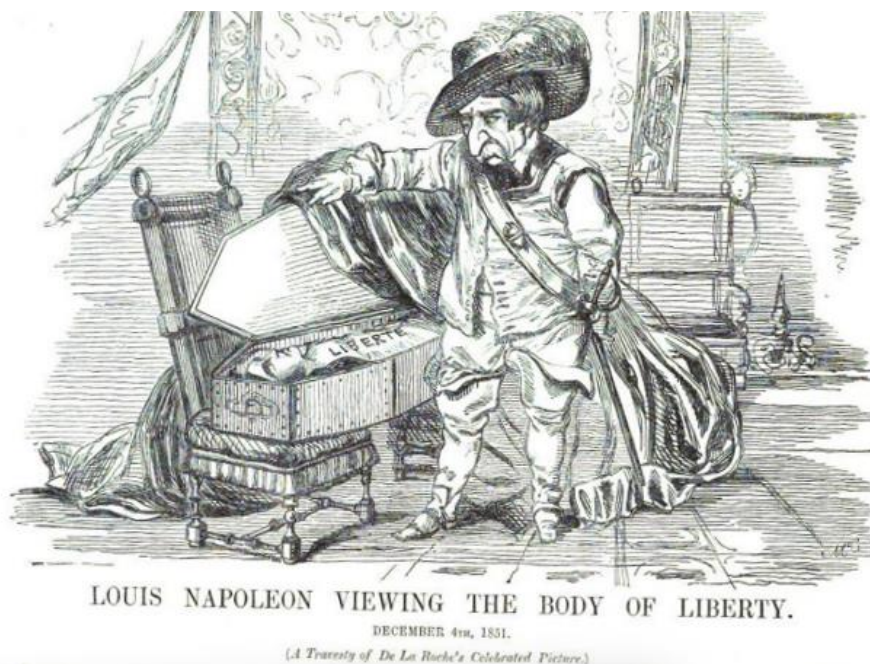


FRANCE IS TRANQUIL!!

Durante diciembre, *Punch* publicó y siguió los acontecimientos en Francia. Bajo el título: “*France is tranquil!!*” – ¡Francia está tranquila! – se ve a Marianne - uno de los símbolos nacionales de la Revolución Francesa (1798-1799)- atada y amordazada sobre una pared mientras un soldado francés la amenaza con un arma. En el muro puede leerse las palabras libertad, igualdad y fraternidad, el lema de la Revolución Francesa. En Francia se practicaron más de 26 mil detenciones (Price; 2016). “Todos o casi *Punch* (1851).

todos los ingleses, sin distinción de partidos, miran con horror el golpe de Estado” (Chastenet; 1948:194).

Bajo el título “Louis Napoleon viewing the body of liberty” – Luis Napoleón viendo el cuerpo de la libertad- fechada en el subtítulo de la caricatura dos días después del golpe de Estado, aparece el mandatario observando la silueta sin vida de la libertad.



Punch (1852).

El emperador buscaba despolitizar el gobierno instaurando un Poder Ejecutivo fuerte que fuera capaz de promover la modernización tanto económica como social. Durante la primera época, hasta 1857, tuvo un poder muy fuerte. Fue un momento de gran represión política, de estrecha colaboración con las fuerzas reaccionarias y clericales y el control de las elecciones – apoyaba a candidatos oficialistas-. Pretendía ser el salvador de la sociedad (Price; 2016).

En octubre de 1853 comenzó la Guerra de Crimea. El conflicto se desató entre el Imperio Zarista y el Imperio Turco. Un año más tarde se sumaron Gran Bretaña y Francia en apoyo a Turquía con el objetivo de detener el avance ruso. Se trató de un largo conflicto, que venía gestándose desde hacía tiempo, por el control de una zona estratégica del Mar Negro (Parentini; 2002).

Punch siguió de cerca el conflicto. En la siguiente ilustración bajo el título “A terrible turk” – Un terrible turco- aparece el sultán otomano, Abülmecit I²³ remangándose como símbolo de pelea y dice: “¡Yo lucharé! ¡Él me pegó primero!”. Contra quien va a luchar es el zar de Rusia, Nicolás I, quien puede verse parado con los brazos en la cintura, en el fondo de la ilustración. Abülmecit I se encuentra junto a John Bull – representación masculina de Reino Unido-, y Napoleón III, emperador de Francia.



A TERRIBLE TURK
"I will Fight! He Hit me First!"

Punch (1853).



Punch (1854).

En 1854, la revista satiriza sobre los rusos. “Salute the rooshians? Aye, aye, sir” – ¿Saludan a los rusos? Ya, ya, señor. “Rooshinans” es un término humorístico, considerado ofensivo para dirigirse a los ciudadanos de aquel país.

El 8 de abril de ese mismo año, *Punch* dedica una página doble al conflicto. Por un lado, en uno de los folios, aparece el zar de Rusia deslizándose rápidamente en un trineo en el que se lee la palabra despotismo.

²³ Fue sultán del imperio desde 1839 a 1861.

Por debajo el título: “The montagne russe. A very dangerous game” – La montaña rusa. Un juego muy peligroso-. En la siguiente página se ve a *Britannia* – personificación femenina de Gran Bretaña – junto al león – que también personifica al país- mirando descontentos la imagen del zar. El juego peligroso al que hace referencia la revista es la apropiación por parte de Rusia de Moldavia y Valaquia, territorios otomanos.



Punch (1854).

Inglaterra y Francia apoyaron al Imperio turco debido a que se encontraba en estado de desintegración y al ver la amenaza que suponía Rusia para la civilización europea. Francia contaba con un ejército muy superior al resto. A la guerra envió 310.000 soldados y marinos mientras los británicos, 98.000. El éxito parecía volver a situar a Francia en un lugar de preeminencia en Europa (Price; 2016).

En la primavera de 1855, Luis Bonaparte visita a la reina Victoria y al príncipe Alberto junto a su esposa, la emperatriz Eugenia de Montijo. *Punch* recrea la situación. En ese entonces, se estaban iniciando las negociaciones para que Austria se sume del lado de los aliados. Es así que ambos países hacen los mayores esfuerzos para coordinar las actividades militares y diplomáticas (Chastenet; 1949).



Punch (1855).

Además, el sobrino de Napoleón I necesitaba ser admitido en el “club de los soberanos de Europa”. Es así que planeó una visita oficial al Palacio de Windsor, al país que había derrotado a su tío en la Batalla de Waterloo en 1815 y enviado al exilio en Santa Helena. Más tarde invitaría a la reina y a su marido a París (Duff; 1981:149).

“¡Qué acontecimiento histórico – escribe el príncipe Alberto al príncipe real de Prusia-; haré tomar las precauciones necesarias en la capilla de la cripta de San Jorge a fin de que Jorge III no se de vuelta boca abajo en su tumba!” (Chastenet; 1949: 206).

Mientras que la reina Victoria lo describió como:

“un hombre realmente extraordinario, con grandes cualidades, no puede dudarse, yo incluso diría que es un hombre misterioso. Evidentemente posee un coraje indomable, una firmeza en los propósitos sin vacilaciones, seguridad y gran discreción (...) tiene un maravilloso autocontrol, gran tranquilidad, incluso gentileza, y un poder de fascinación” (Duff; 1981:159-160).

Más tarde, entre el 17 y el 28 de agosto de 1855, la reina devuelve la visita a Napoleón III. Va acompañada de su esposo y sus dos hijos mayores, la princesa real y el príncipe de Gales. Visitaron la Exposición Universal – sucesora de la Gran Exposición que se había organizado en Londres en 1851-, la sepultura de Napoleón I y fueron invitados de honor en un baile al que concurrieron 1200 invitados en el palacio de Versalles.

Se trataba de un momento histórico, es la primera vez que un soberano inglés visita París desde que Enrique VI había sido coronado rey de Francia en Notre-Dame en 1431 (Duff; 1981).



FRENCH SHAWLS FOR 1855.
1. TRICOLOR À LA VICTORIA. 2. UNION-JACK À LA EUGÉNIE.

Punch (1855).

El 25 de agosto *Punch* publica una imagen donde se encuentran la reina Victoria y la emperatriz Eugenia en Francia. Cada una luce un chal con la bandera del país ajeno. Victoria lleva la bandera tricolor francesa mientras que Eugenia, la bandera de Reino Unido, conocida como “Union Jack”²⁴. El personaje de *Punch* está caracterizado como Luis Napoleón.

El primero de septiembre de 1855, cuando todavía los reyes de Inglaterra, se encontraban en Francia, *Punch* vuelve a ilustrarlos junto a sus anfitriones. Allí se puede ver a los cuatro personajes en una imagen idílica. Mientras, los hombres aparecen conversando, Eugenia acaricia al león, símbolo de Inglaterra, y la reina Victoria se muestra afectuosa con el águila, símbolo del Segundo Imperio Francés.

²⁴ La bandera de la Unión (“Union Flag”) Se conoce también con el nombre de “Union Jack” desde el siglo XVII. Se le llamo a una pequeña bandera que ondeaba en los barcos. Más tarde, su uso se extendió sin importar el tamaño o si el uso no es en una embarcación marítima. Una circular de la Armada de 1902 señaló que los dos nombres eran intercambiables (Groom; 2006).



LA BELLE ALLIANCE, 1855.

La reina escribe a su tío Leopoldo de Bélgica lo fascinada que se encuentra en París. “Estoy fascinada, encantada, divertida, comprometida y creo que jamás he visto nada más hermoso alegre que París” (Chastenet; 1949: 212). En esa carta, también, hace referencia al excelente trato que reciben del emperador. “Realmente educadísimos. Él y la querida y tan encantadora emperatriz nos hacen a maravilla y gentilísimamente los honores de su casa y están llenos de toda clase de amabilidades” (Ibídem).

Punch (1855).

Al llegar a Inglaterra, escribe nuevamente, pero esta vez al emperador Napoleón III:

“Con el corazón entristecido, me despedí de vos, Sire, al cabo de los hermosos y felices días que hemos pasado en vuestra compañía y que vos supisteis hacernos tan agradables. ¡Ay, como todas las cosas de acá abajo, se desvanecieron demasiado rápido y aquellos diez días de fiesta parecen un bello sueño!” (Ibídem).

A mediados de septiembre de ese año, los ejércitos aliados ocuparon las ruinas de Sebastopol. La revista, el 6 de octubre, ilustra la situación en el lugar. En la caricatura se puede ver a un marinero inglés pescando. A diferencia del ejército británico, el inglés tuvo dificultades para conseguir alimento. Asimismo, en ese momento, los rusos abandonaron Sebastopol. Pese a esto, la guerra continúa. Recién por un tratado de París, el 30 de marzo de 1856, sanciona la derrota de Rusia (Renouvin; 1998).



A DAY'S FISHING AT SEBASTOPOL.
Jock. "HI! JIM, BRING THE LANDING NET—BLOW'D IF I HAIN'T HOOKED ANOTHER SEVENTY-FOUR."

Punch (1855).

Punch ilustra la victoria de Inglaterra sobre Rusia y así la destrucción del zar. En la imagen se ve la representación de los dos países mediante pelea entre los dos animales – el oso y el león-, símbolos de las dos naciones.



Punch (1856).

Es así que Rusia debió abandonar los territorios turcos que ocupó, resignarse a la neutralidad del Mar Negro, se le cerraron los estrechos para los navíos de guerra y tuvo que renunciar a toda la injerencia en la navegación del Danubio inferior – que quedaba controlada por la comisión europea. Además, el zar tuvo que dar autonomía a las provincias rumanas y se vieron obligados a tratar con benevolencia a sus súbditos cristianos (Chastenet; 1949).

El tratado, explica Chastenet (1949) no aportaba nada para Francia salvo el prestigio, era enteramente favorable para los intereses de Gran Bretaña en el Levante. Sin embargo, los británicos no se mostraron demasiado contentos y acusaron al gobierno francés de haber tenido excesivos miramientos ante el enemigo.

Menos de dos años después del fin de la guerra, el 14 de enero de 1858, Napoleón III y Eugenia fueron blancos de un atentado cuando se dirigían hacia la Ópera. Un hombre italiano patriota llamado Felice Orsini²⁵ arrojó tres bombas sobre el carruaje imperial. Pese a que los soberanos no fueron heridos, la explosión provocó ocho soldados muertos y centenares de heridos entre el público (Uralde Guichard; 2012). Orsini es juzgado y condenado a muerte.

²⁵ Orsini era un patriota italiano que antes de ser ejecutado le entregó una carta a Napoleón III solicitando la unificación italiana (Chastenet; 1949).

Pero descubren que tenía cómplices y que ellos residían en Londres. “La prensa se desencadena. Millares de oficiales firman una petición azuzando al emperador para que vaya a dar caza a los culpables hasta en las propias madrigueras inglesas” (Ibídem: 215, 216).

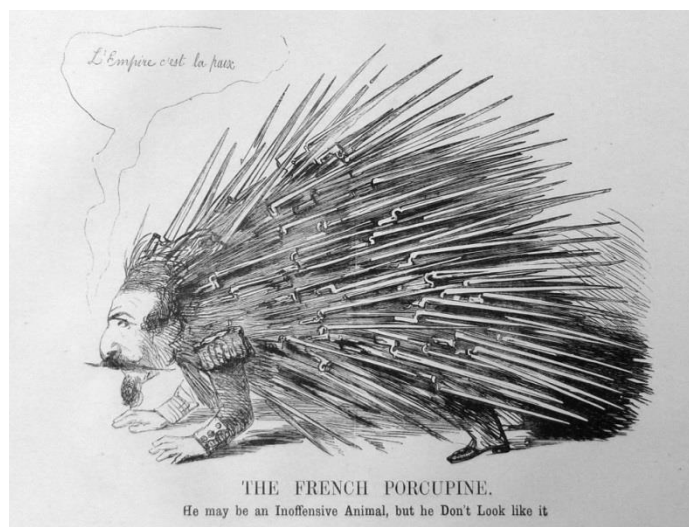
Mientras, en Inglaterra, se celebraba la boda real de Victoria, hija mayor de Victoria y Alberto, con el príncipe Federico, heredero al trono prusiano (Ibídem).

El personaje de *Punch*, como representante del pueblo, brinda levantando una copa de champán para celebrar el matrimonio real y desear salud y felicidad a los novios bajo el título: “A national toast” – Un brindis nacional-.



Punch (1858).

Las relaciones entre Inglaterra y Francia comenzaron a enfriarse y *Punch* ilustró al emperador francés convertido en un puercoespín. Debajo de la caricatura puede leerse: “The french porcupine. He may be an inoffensive animal, but he don’t look like it” – El puercoespín francés. Puede que sea un animal inofensivo, pero no se parece a él-.



Punch (1859).

“La alianza se enfría. Británicos y franceses se miran de soslayo, y ante los ojos de la propia reina, el encanto queda roto. Inglaterra tiende a insularizarse cada vez menos por los asuntos continentales. Sus ojos están ahora fijos en nuevos y más amplios horizontes, los que le ofrece su imperio” (Chastenet; 1949: 218).

3.4 EL NACIMIENTO DEL IMPERIO INGLÉS

Los victorianos soñaban no solo con dominar el mundo, sino con redimirlo. No les bastaba con explorar otras razas, sino que tenían como objetivo mejorarlas. De esta forma, la cultura de los pueblos nativos tendía a desaparecer (Ferguson; 2016).

Gran Bretaña fue el único país que buscó una expansión ultramarina a comienzos del siglo XIX. Del dominio de los mares procede la posesión muy temprana de bases en lugares estratégicos del planeta. Le sirvieron para hacer patente su presencia militar así como para el comercio (Comellas; 2001).

Al advenimiento de Victoria había ya un gran imperio. Este abarcaba: en Europa, Heligoland, Gibraltar, Malta y las islas Jónicas; en África,ambia, Sierra Leona, Costa del Oro, las Islas de la Ascensión, Santa Helena y Mauricio y el cabo de Buena Esperanza; en América, Jamaica, las Bahamas, San Cristóbal, la Dominica, Santa Lucía, la Barbada, Tobago, Trinidad, una fracción de la Guayana, las Malvinas, la Honduras británica, Terranova, la nueva Bruswick, las colonias del alto y Bajo Canadá, los territorios de la bahía de Hudson, la colonia británica y las islas de Vancouver; en Oceanía, las costas oriental y meridional de Australia, la Tasmania y las islas Sándwich; en Asia, Penang, Singapur y Ceilán, la India (Chastenet; 1949).



Punch (1885).

“My Boys!”

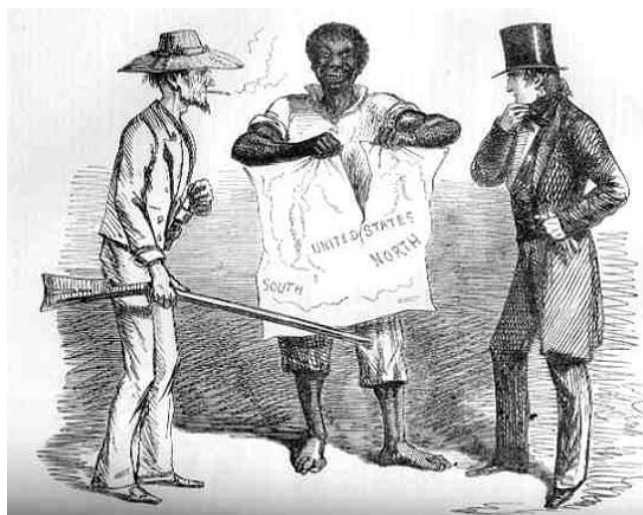
En la ilustración se puede ver al león inglés – rey de la selva- dirigiendo a sus soldados – leones más pequeños –. Entre ellos flamean las banderas de las colonias. *Punch* elige para esta caricatura el título “My boys!” – ¡Mis niños!

Sin embargo, al inglés medio no le interesaba la expansión. Sostenían que todo aquello le costaba demasiado y no tenía ningún provecho. Existía el recuerdo de la experiencia estadounidense. Se creía que, llegada cierto grado de evolución, la colonia se despegaba de la madre patria (Chastenet; 1949).

Las 13 colonias británicas en Estados Unidos se entraron en conflicto en 1775 con Gran Bretaña. La guerra duró hasta 1783 cuando los británicos fueron derrotados en la batalla de Yorktown. Ya en 1760, estas colonias ya habían demostrado su viabilidad económica. Representaban un tercio de la economía británica y tenían rasgos distintivos con respecto a la metrópoli (Bosch; 2009).



Punch (1859).



Punch (1856).

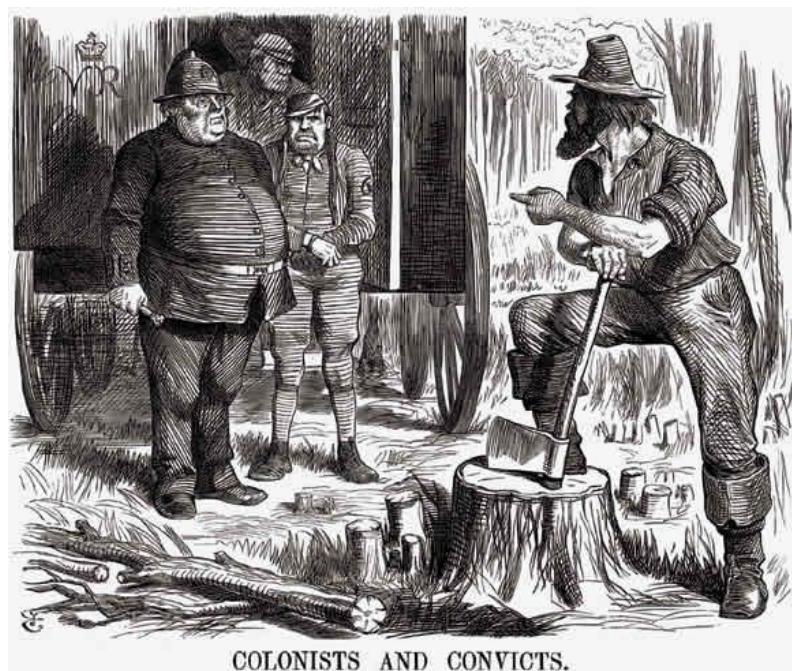
Punch no se olvidó de la ex colonia británica y caricaturizó las disputas entre el norte y el sur de los Estados Unidos. Satirizó el 8 de noviembre de 1856 sobre la desunión que sucedía en “United States” bajo el título “Los estados des-unidos - Un negocio negro”. Mientras que el caballero que aparece en la imagen con un sombrero de copa representa al Norte – área mercantil -, el hombre de la izquierda que fuma un cigarrillo y tiene un arma en su mano representa al Sur – predominantemente agrario.

Pese a la negativa del Parlamento, por la ambición de algunos hombres, recuerda Chastenet (1949), se desarrolló el imperio inglés. Se avanzó hacia el interior de África con el objetivo de impedir que los indígenas devorasen a los misioneros, se unificaron los

establecimientos canadienses del Este y los del oeste porque era necesario proteger a los colonos, que cada vez eran más, contra los Pieles Rojas, se ocuparon las costas australianas y las de Nueva Zelandia para que los franceses no desembarcaran en ellas y finalmente se completó la conquista total de las Indias.

Australia ofreció el primer campo de experimentación. Desde 1787 fue un presidio en el que cuarenta mil deportados trabajaban bajo amenaza. “Las condiciones de su existencia eran atroces y muchos de aquellos desventurados cometían adrede crímenes con la esperanza de escapar al peor de los infiernos por medio de la pena capital” (Ibídem:224, 225). Sin embargo, había quienes, tentados por mayores espacios de terreno, comenzaron a establecerse y a criar carneros. En 1853, solo hubo en el continente colonos libres.

Punch recreó la situación que se vivió en Australia, así como en el resto de las colonias británicas. En la siguiente imagen se ve a un colono trabajando mientras un policía habla con un policía. Detrás aparecen presos que se bajan de un carro.



Punch (1864).

Ante esta situación, se tomaron medidas a fin de transportar el suficiente número de mujeres para formar familias. “Ni en Escocia ni en Irlanda, faltaron pobre muchachas prestas a expatriarse en busca de un marido, y las peticionarias fueron tantas que la dificultad residió más bien en la elección” (Ibídem: 224, 225).

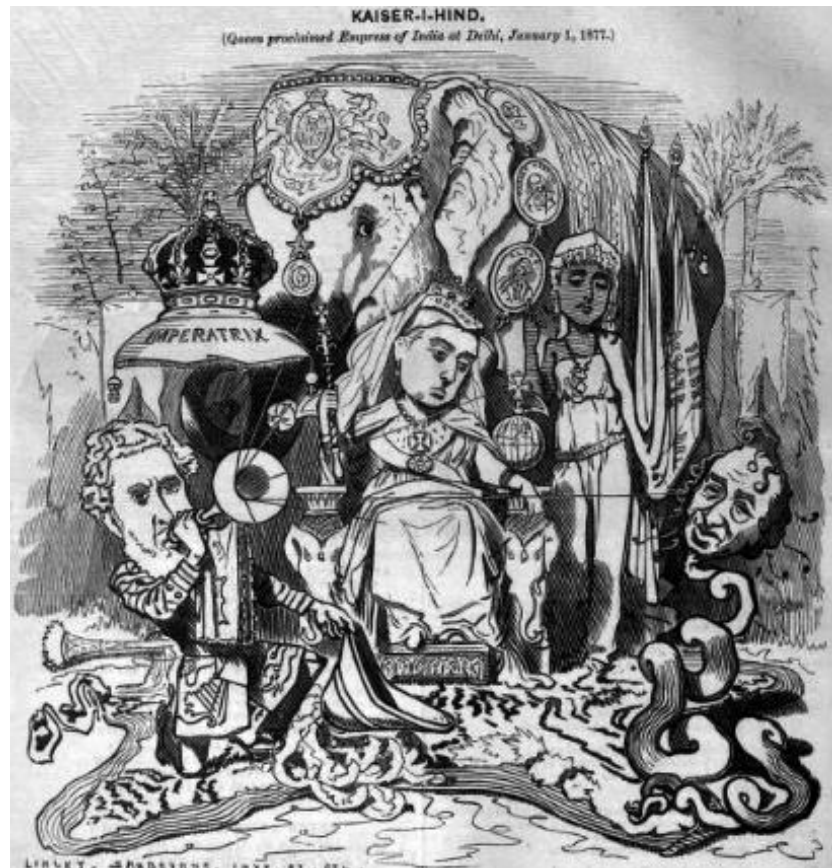
En 1848, la revista hace referencia a las familias pobres que viven en Inglaterra y cómo cambia su situación al emigrar. Para ello caricaturiza haciendo referencia al remedio de la inmigración.



Punch (1864).

En 1855 se constituyó un Consejo Federal de las cinco provincias – Nueva Gales del Sur, Victoria, Queensland, Adelaida y Perth-, que en 1891 desembocó en una Convención Federal y en 1897, se elaboró una Constitución que contaba con dos cámaras.

Como se dijo, otro de los países colonizados fue la India. El 1 de enero de 1877, la reina Victoria se mostró encantada cuando el Parlamento – a petición suya- le dio el título de emperatriz de la India. Sin embargo, aun así, nunca visitó el país. Prefería que la India fuera a ella. su criado favorito era un indio y fue con ella a Osborne Hoyse en 1887, como la representación del país que ella quería imaginar: cortes, deferente, obediente y fiel (Ferguson; 2016). La India era motivo de orgullo para los británicos como para los hindúes (Comellas; 2001) y luego de la rebelión de los cipayos en 1857, la Compañía de Indias se disolvió e Inglaterra obtuvo formalmente las tierras. *Punch* caricaturizó a la reina Victoria tras recibir el título de emperatriz de la India.



Punch (1877).

A fines del siglo XVII, Inglaterra – por medio de la Compañía de las Indias Orientales- poseía Bombay, Madrás y Calcuta. Pero durante el siglo XVIII se produce la decadencia del poderío militar y naval francés y la del imperio mogol – que dominaba buena parte del subcontinente. La Guerra de los Siete Años consagró la hegemonía británica en el escenario ultramarino y el predominio de la Compañía de las Indias Orientales en las costas indostánicas (Comellas; 2001).

El fin de la Compañía de las Indias ocurrió debido a que el Parlamento decidió que una compañía comercial que ya no se dedicaba al comercio y que a lo largo de 250 años se había hecho dueña de la India era una anomalía a la que había que poner freno. “Los políticos británicos llegaron a la conclusión de que tanto poder y tan enorme responsabilidad era excesivos para cualquier cuerpo que no fuese el propio gobierno británico”. Fue en agosto de 1858 cuando la reina Victoria firmó el *Acta de Gobierno de la India* y con ello, la corona británica asumía la dirección (Rawding; 1991: 42).

Durante y sobre todo después del Jubileo de 1887, la corona de Reino Unido se convirtió en un símbolo de unidad imperial. El primer ministro de Reino Unido, Benjamín

Disraeli (1874-1880) fue quien coronó a la reina como emperatriz de la India. *Punch* lo ilustra vestido como el personaje de Aladino ofreciéndole la corona a la reina, bajo el título “Nuevas coronas para todos”. En agradecimiento, *Punch* muestra cómo el primer ministro es reconocido por la reina bajo el título “Emperatriz y conde: o, una buena acción merece otra”. Es así que el primer ministro fue condecorado con un título nobiliario. Es por ello que también se lo conoce como conde de Beaconsfield. Disraeli había tenido una fuerte lucha en el Parlamento para conseguir el título para la reina. Hizo hincapié en la importancia que la distinción traía para una nueva y grandiosa política imperial de Gran Bretaña (Rappaport; 2003).



“NEW CROWNS FOR OLD ONES!”

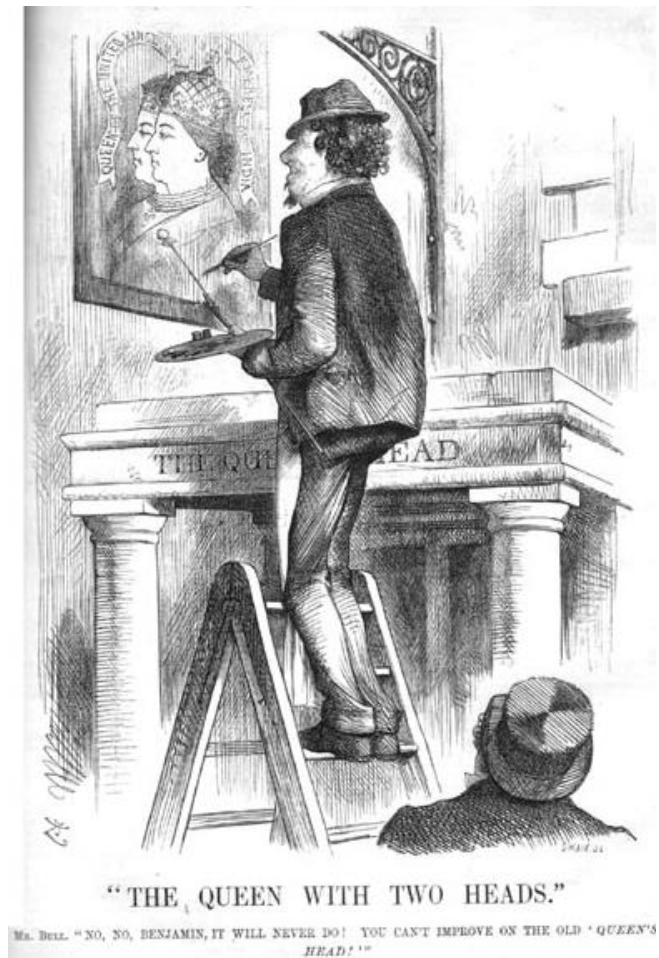
Punch (1876).



EMPRESS AND EARL;
OR, ONE GOOD TURN DESERVES ANOTHER.

Punch (1876).

Sin embargo, *Punch* no vio con buenos ojos la condecoración. Es así que el 1 de abril de ese mismo año, publicó “La reina de las dos cabezas”. La revista ilustra al primer ministro como un simple pintor de carteles. Éste se encuentra ilustrando las dos caras de Victoria. Por un lado, como reina y por el otro como emperatriz de la India. John Bull lo mira desde abajo. Representando la opinión del pueblo y grita: “No, no, ¡Benjamín, nunca lo vas a poder hacer! ¡Tú no puedes mejorar el viejo Queen’ Head! En Inglaterra muchos pubs llevan el nombre de “The Queens Head”. Es así que el caricaturista aprovecha la situación para mostrar a Disraeli como un pintor de cartelería.



Punch (1876).

Durante el resto de su vida, la reina Victoria se mantuvo convencida de que el título de emperatriz significaba mucho más en la India que en Inglaterra. Es así que tomó en serio sus responsabilidades y realizó un firme compromiso para respetar y mantener la práctica religiosa en la India, así como sus costumbres. Se opuso firmemente a la imposición de la religión cristiana sobre la hindú y musulmana (Rappaport; 2003).

En 4 de mayo de 1886 abrió las puertas la *Exposición Colonial e India* en Londres, la capital del imperio británico. En ese entonces, el imperio se encontraba en pleno apogeo. El historiador francés Chastenet (1949) recuerda que no solamente se trata de un imperio extremadamente amplio, sino que se halla equilibrado y próspero.

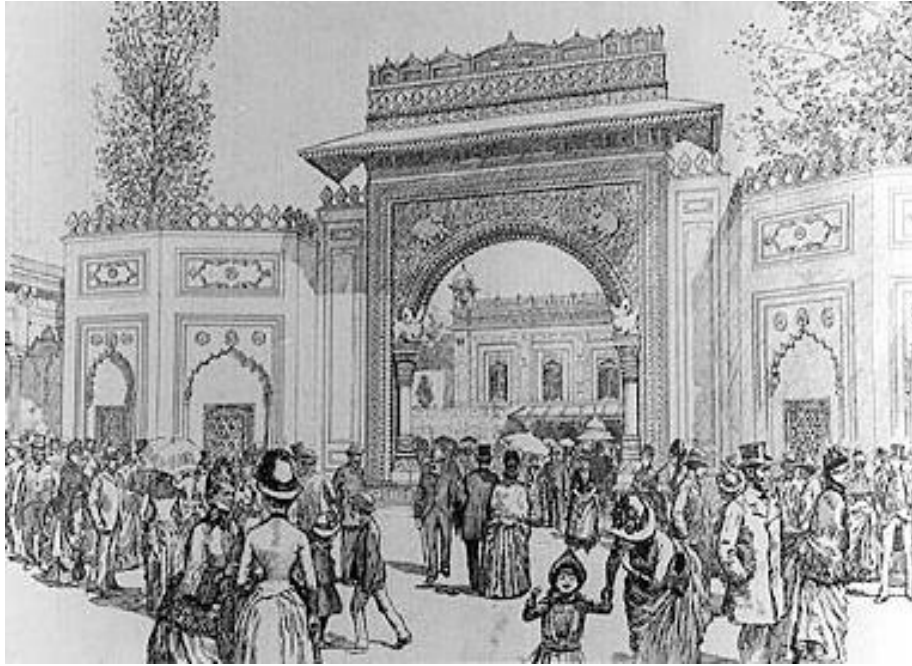


HAIL, BRITANNIA!
(OPENING OF THE COLONIAL EXHIBITION, MAY 4.)

Punch (1886).

“La India se mantiene enteramente sumisa, y exceptuando algún que otro descontento trabaja dócilmente para sus amos. En cuanto a las colonias de la corona ofrecen, en todas las latitudes y en todos los climas, los más grandes campos de expansión a la actividad británica (...) Su marina navega los mares más lejanos como si estuviera en propia casa, el comercio es en todas partes suyo y una gran parte del mundo trabaja para ellos” (Chastenet; 1949: 404).

En cuanto a la exposición, reunió a colonizadores de todo el mundo. Peter Hoffenberg en su libro *An empire on display* cuenta que la Sociedad Antropológica Real del Kensington Sur dio una conferencia acerca de las distintas razas que incluía el imperio. Expertos ingleses discutieron la variedad etnográfica de las posesiones imperiales. El antropólogo Francis Galton (1822-1911), en su discurso de apertura, dijo que la exposición ofrecía una oportunidad sin precedentes de conocer hombres de todas partes del imperio familiarizados con sus razas nativas y de inspeccionar colecciones de alto interés etnológico (Hoffenberg; 2001).



Exposición Colonial e India. London Illustrated News (1886) en The Open University.

Desde la Gran Exposición de 1851, India fue celebrada en las ferias internacionales. Los organizadores de estos espectáculos fueron constantemente presionados para asignar cada vez más espacio a este país. Miembros de una Comisión Real fueron nombrados para organizar y llevar adelante la Exposición Colonial e India. El encargado del evento fue Eduardo VII, príncipe de Gales (King; 2005).

En el evento se incluía arte, arquitectura, bienes económicos y seda. Se podía ver la colección de seda que representaba la producción india de finales del siglo XIX. De esta forma, se conocían las habilidades de los tejedores, tintoreros y bordadores de aquel país. La mayor parte de los artículos estaban saturados de color y muchos contaba con adornos en oro y plata. Sobre todo, había vestidos tradicionales y turbantes (Hoffenberg; 2001).

La exposición, que estuvo abierta durante 164 días, acogió a más de cinco millones de visitantes.

3.5 EL TEATRO DEL MUNDO

Nació en un Londres estival. Hacía un mes que había llegado el verano y fue el crítico de arte victoriano Marion Harry Spielmann quien hace referencia en su libro *The history of Punch* al momento en que la publicación salía a la calle:

Así, cuenta Spielmann, que describió Landells ese momento:

“Salió el primer número”, escribió Landells. “¡Nunca olvidaré la emoción de ese primer número! Era tan grande que el Sr. Mayhew, el Sr. Lemon y yo mismo nos sentamos toda la noche en la imprenta a la espera de verlo impreso”. (Spielmann; 2007:46)



En ella aparecía un pequeño hombrecito que estaría destinado a ser el protagonista del magacín hasta su cierre. Pero no era la primera vez que el personaje de nariz roja surgía en Gran Bretaña. *Mr. Punch*, la figura que daba nombre al ejemplar, era un títere.

Punch (1841)

La primera vez que se lo vio fue en el barrio londinense de *Covert Garden*, el 9 de mayo de 1662. Si bien esa fecha puede no ser precisa, es la primera aparición que se ha registrado, y todos los años, en ese día, se celebra su cumpleaños.

Sin embargo, *Punch* no es una creación inglesa, sino que este personaje está asociado a la *Commedia dell'arte* y sería un derivado al inglés del nombre italiano *Pulcinella*.

La *Commedia dell'arte* nace en Italia y siguiendo las tendencias populares del mimo latino y de los *jaculatori*²⁶, “la comedia se apoyaba cada vez más en el movimiento, la burla y la improvisación”. En ella “el actor tenía absoluta libertad de interpretación como para amoldar los textos de las obras a su propio lenguaje. Estamos en un momento en que la literatura deja paso a la improvisación escénica, dentro de una significativa tendencia popular” (Oliva; 1990: 127).

La máscara es un componente esencial en la *Commedia dell'arte*. Cada personaje tiene su máscara que ha ido conformándola a lo largo del tiempo. Oliva explica que “tales máscaras, cuyos orígenes pueden remontarse a las del más primitivo teatro latino, definen nítidamente en su elemento carnalesco la entidad de cada personaje”. Asimismo, señala que los temas de las comedias tenían “evidentes identidades” porque “aunque toman del clasicismo el eje (...) participan también de casi todos los géneros dramáticos utilizados hasta la fecha: desde la tragedia hasta la simple comedia pasando por la tragicomedia y la comedia pastoril” (Ibídem:131).

Pulcinella era un personaje de la *Commedia dell'arte* que pertenecía al grupo de los *zanni* (criados, siervos o sirvientes). En este tipo de teatro nacido a mediados del Siglo XVI había tres categorías o clases: los *zanni*, los *vecchi* (amos) y los enamorados. Pero de los tres grupos, el más numeroso es al que pertenece *Pulcinella*. Es el mismo grupo al que pertenece Arlequín y Colombina²⁷.

Los *zanni* eran ridículos. El tratatista Andrea Perucci explicaba que la tarea de un personaje de este tipo consistía en liar la intriga y embrollar las cartas.

“Lo que el *zanni* necesita en la Comedia improvisa es saberse todo el argumento de memoria, para plantear con frescura las acciones y las ocurrencias, sin tener que mendigarlas; igualmente debe ser presto y vivaz en sus respuestas (...) meter

²⁶ Personajes medievales que participaban en las Sacras Representaciones. Se basaban en dramas sencillos que representaban a los discípulos de San Francisco.

²⁷ Arlequín era originario de Bérgamo. Astuto y necio al tiempo que ingenuo e intrigante. Su pobre aspecto caracteriza el vestuario, lleno de parches y remiendos, que más tarde se mejoraron por un traje de rombos. Su astucia se plasma en servir a más de un amo a la vez y cobrar más de un salario. La máscara de Arlequín es de cuero negro y el personaje lleva unos grandes bigotes, pero su evolución en la escena francesa hizo que desaparecieran. Mientras que Colombina, además de ser compañera de Arlequín, es la chica pretendida por el amo viejo. (Oliva, Torres Monreal; 1999: 132, 133)

a tiempo los chistes y las picardías, pero sin que parezcan sandeces, y no salirse de su papel diciendo las tonterías que debe decir el segundo zanni” (Fernández; 2006:36).

De origen napolitano, *Pulcinella* habría sido creado por el actor y dramaturgo italiano Silvio Fiorillo en la segunda mitad del Siglo XVII.

“Parece que una noche Fiorillo se quitó las ropas del Capitán Español que solía interpretar y se presentó en escena con un blusón blanco y una máscara que cubría sólo media cara, de nariz aguileña, para tomar el pelo a un vecino de la compañía, que no hacía más que molestarles y que se llamaba Mariotto Policenella. En lugar de la espada del Capitán llevó un cuerno que aludía a la condición de marido del buen señor” (Ibídem: 42).

Así también lo definen César Oliva y Francisco Torres Monreal en su *Historia Básica del Arte Escénico* (1990: 133): “*Pulcinella* define su fisionomía por su estupenda joroba y traje blanco (...) Su máscara es negra, y en ella sobresale una importante nariz de gancho” y agregan que “es un criado filosófico, resignado a su suerte, que no es otra que pasar hambre y sufrir burlas. Tales desgracias las vence cantando”.

Parece ser que su aspecto y movimiento hicieron que fuera fácil transformarlo en marioneta y más tarde, títere de guante. Perucci explica que “este personaje ridículo puede también enredarse, queriendo hablar en buen idioma para terminar con una ristra de despropósitos de este tipo” (Fernández; 2006:42).

“Su gramática parda lo hace idóneo para animar fiestas locales, haciendo gala de un notable sentido crítico para la política” (Oliva, Torres Monreal; 1999: 133). Asimismo, hay que recordar que la representación inglesa de *Punch* es una marioneta. El filósofo francés Jean Chevalier en su *Diccionario de Símbolos* (1986:691) hace referencia a que la marioneta “ha sabido expresar lo que nadie habría osado decir sin máscara es la heroína de los deseos secretos y los pensamientos escondidos, es la confesión discreta de uno mismo a los demás y de uno a sí mismo”.



Ambas representaciones son del personaje Pulcinella por el artista francés Maurice Sand. Izq. 1859 – Der. 1860. <http://www.ateneobergamo.it/>

La figura de *Pulcinella* desde que apareció en el Siglo XVI fue ganando popularidad tanto en Italia como en el resto de Europa. En cada uno de los países fue adquiriendo características culturales del lugar. Y así sucedió en Inglaterra.

El teatro europeo desde el Siglo XVIII comenzó a vivir un cambio, explica Olivia.

“Ante la pretensión de hacer evolucionar el espectáculo cortesano y aristocrático hacia otros modos, de tonos más populares, que reflejan en escena los problemas de las masas, con el fin de conseguir que el gran público frecuente las salas de teatro” (Oliva, Torres Monreal; 1999: 237).

3.6 LA REINA VICTORIA EN *PUNCH*

La reina Victoria puso mucho énfasis en la imagen pública que construía de sí misma. La relación entre la prensa y la monarquía era mutuamente beneficiosa. A medida que los periódicos y los semanarios se convirtieron en una fuente habitual de información y entretenimiento, era necesario mayor cantidad de noticias reales. Los lectores esperaban información sobre los reyes, las bodas o las exposiciones que sucedían (Plunkett; 2003).



THE FIRST TOOTH.

No era la primera vez que la reina Victoria aparecía en las páginas ilustradas de la revista. La primera caricatura que figura de ella es en 1841, año de la fundación de *Punch*. El caricaturista Ebenezer Landell la dibujó bajo el título: “The letter of introduction” - La carta de la introducción- aparece la monarca junto al primer ministro Robert Peel.

En 1843, bajo el título de “The first tooth” – El primer diente-, el dibujante Kenny Meadows ilustra en *Punch* al príncipe de Gales Alberto Eduardo -Eduardo VII-, el primer hijo de la reina. Allí se puede ver a la reina Victoria a su lado señalando el nuevo diente de su pequeño hijo y a dos empleados reales intentando entretenerlo.

Punch (1843).



THE LETTER OF INTRODUCTION.

Punch (1841).

Un año después, en 1842, las dificultades financieras a las que tuvo que enfrentarse el primer ministro Peel provocaron un nuevo impuesto que tomó por sorpresa al país. Se trataba de un gravamen sobre la renta que establecía el pago de siete peniques sobre los ingresos que excedan las 150 libras al año. En la imagen aparece la monarca pagándole sesenta mil libras a Peel. A su lado se encuentra el príncipe Alberto quien tiene en su bolsillo treinta y ocho mil. En la imagen se puede apreciar la sorpresa que representaba este impuesto también para la casa real y la Iglesia. Este impuesto dio para hablar mucho en la revista e ilustrar varias páginas. *Punch* recordó que es uno de los tantos impuestos que se pagan en el país.



THE QUEEN'S "SEVENPENCE."

Punch (1842).



Nº. XLI.—INDIRECT TAXATION.
MULTUM IN PARVO.

Punch (1842).

En 1849, la reina viaja junto a su familia por primera vez a Irlanda. La hambruna estaba en su fase final tras un largo período de crisis. A principio de 1845 llegó una carta a Inglaterra desde Irlanda donde se comunica que una enfermedad ha atacado a las patatas y que tres cuartas partes de la producción se perdieron. Los campesinos irlandeses vivían casi exclusivamente a base de ellas (Chastenet; 1949). Esto supuso la muerte de 500.000 personas (Heffer/ Serman; 1973). Además, la pérdida de las cosechas favoreció la inmigración masiva de irlandeses hacia Inglaterra, Norteamérica y Australia. “Las oleadas migratorias y el hecho de que la lengua de los distintos puntos de acogida fuera el inglés contribuyeron al declive de la popularidad del irlandés (...) a finales del siglo XIX, el número de hablantes monolingües de irlandés era prácticamente inapreciable” (Pastor Llorca; 2009: 25).

La reina hizo cuatro visitas oficiales a Irlanda. Las otras tres fueron en 1853, 1861 y 1900. Pero la primera fue la más significativa al mostrar su solidaridad con el pueblo irlandés.



Punch (1849).

Como se puede ver en las caricaturas, *Punch* no realiza una fuerte ironía hacia la reina, por el contrario. Las ilustraciones que plasma en sus páginas son agradables e incluso, por momentos, halagadoras. En la siguiente imagen, se puede ver a la familia real en la apertura de la *Gran Exposición* de 1851. El título “Su majestad, como ella apareció el primero de mayo, rodeada por una ‘horrible conspiración y asesinos’”. Con esto, *Punch* está siendo irónico porque en esta oportunidad, Victoria está claramente rodeada de seguidores leales. Su figura se encuentra en primer plano y los ojos de quienes la rodean están en ella. La revista muestra el modelo que cumple en el género femenino. Mientras las mujeres se encuentran adelante en la caricatura, los hombres están detrás aplaudiendo y agitando sus sombreros de copa. Una multitud la aclama y la figura de la reina aparece con mayor precisión que cualquier otra de las personas. Además, hasta el personaje de *Punch* hace una reverencia ante la familia real quien se inclina con los ojos cerrados.



HER MAJESTY, as She Appeared on the FIRST of MAY,
Surrounded by “Horrible Conspirators and Assassins.”

Punch (1851).

Si bien *Punch* satirizó sobre los diferentes acontecimientos que ocurrían, la revista nunca inmiscuyó a la reina Victoria en actos que pudieran perjudicarla. Gran parte de la atracción que se tenía hacia ella, se debía al hecho de que, su femineidad la hacía verse políticamente inocente (Plunkett; 2003). Un ejemplo es la caricatura titulada: “*The queen visiting the imbeciles of the Crimea*” – “La reina visita a los imbéciles de Crimea”. En la imagen aparecen una fuerte crítica sobre los fracasos que se tuvieron en las diferentes áreas: departamento médico – representada por una botella de medicina que dice que debe ser agitada-, el comisariado – por una despensa vacía- y la burocracia militar llamada rutina – representada por un cerdo-. Se aprovechó la visita de la reina a los heridos que se encontraban en el hospital para extender la crítica hacia las distintas dependencias. Sin embargo, pese a las críticas sobre las condiciones de las tropas británicas en la Guerra de Crimea, a la reina no

tiene vínculo con la situación que se vive. La pareja real aparece preocupada ante la situación sin ser satirizados.



Punch (1855).

Por otro lado, la figura de Victoria fue representada por *Punch* como una mujer enérgica, fuerte, líder de una Gran Bretaña pujante. Bajo el título “The accession of the queen of India” – La adhesión de la reina de la India- aparece la monarca frente a una mujer india. Tras el fin del motín en aquel país, la autoridad de la Compañía de las Indias Orientales termina y la Corona, representada por la reina, asume el control total del gobierno. La mujer india que se muestra en la caricatura posiblemente represente a Raní de Jhansi²⁸, una de las principales líderes rebeldes. Si bien ella tenía la reputación de luchar como un hombre, en la imagen se la



Punch (1858).

²⁸ En 1854, luego de la muerte de Rajá de Jhansi, los británicos absorbieron el reino de Jhansi por considerar que no había un heredero al trono. Raní, viuda del Rajá, apeló, pero su reino pasó de todos modos a la Compañía de las Indias. Tres años después, Raní, vestida con ropas de guerrero, lideró a los rebeldes (Borreguero; 2004). En la India es toda una leyenda. Se la puede considerar como “una Juana de Arco de los movimientos independentistas”. Raní murió en combate a los 24 años. (Rawding; 1991:38).

ve de rodillas ante la reina Victoria. Pese las dimensiones del botín, “la mayoría de la población india estuvo del lado de los británicos, la mitad de las tropas indias no se amotinó y muchos príncipes nativos lucharon del lado de los ingleses” (Borreguero; 2004: 39).

Tras la muerte del príncipe Alberto, el 14 de diciembre de 1861, un velo sombrío cae sobre la reina. “Envuelta en negros crespones, Victoria se refugia en Osborne o en Balmoral²⁹, no viniendo casi a Londres, ni presentándose jamás en público y haciendo abrir y cerrar el parlamento por medio de delegados” (Chastenet; 1949:269). *Punch*, el 23 de septiembre de 1865, cuatro años después de la muerte de su esposo, la caricaturiza como una estatua bajo el título “*Queen Hermione*”. La revista alude a

*El Cuento de invierno*³⁰, pieza teatral del dramaturgo inglés William Shakespeare. *Britannia*³¹, en la imagen, interpreta a Paulina. En la obra teatral, este personaje es quien revela, al igual que en el dibujo, la estatua de la reina. Hermione, reina de Leontes, es encerrada en prisión embarazada a causa de los celos de su marido, el rey Leontes. Al enterarse que su hijo ha muerto, ella también muere. Dieciséis años después, Paulina invita a contemplar la estatua de la reina, que tiene un parecido muy fuerte con su referente. El rey quiere besarla, pero Paulina no se lo permite e invita a la estatua a bajar del pedestal. En la ilustración *Britannia* retira la cortina y revela a la reina como una estatua



QUEEN HERMIONE.

PAULINA (BRITANNIA) UNVEILS THE STATUE. "THIS TIME! DESCEND! BE STONE NO MORE!"

Punch (1865).

²⁹ Ambas residencias de la familia real.

³⁰ Es una tragicomedia romántica en donde se recurre a lo sobrenatural y lo asombroso. La fantasía está presente en la obra.

³¹ Bajo el nombre *Britannia* se conocían a las islas de Gran Bretaña que fueron gobernadas por el Imperio Romano. Britania es la personificación femenina de las islas británicas y fue una figura popular desde el siglo I. La alegoría de *Britannia* se vio por primera vez para caracterizar al país conquistado. Era mostrada como una guerrera cautiva. Después del siglo XVII, fue llevada personaje como personaje en medios literarios y populares. Estuvo asociada con el patriotismo, especialmente después de 1672, cuando las cruces de San Jorge y San Andrés aparecieron en el escudo (Warner; 2000)

congelada en el tiempo, exactamente igual que la reina Hermione y le pide que no sea de piedra. Hace alusión al parlamento en donde Paulina le dice a la reina:

“Ya es tiempo: baja; cesa de ser piedra, ven aquí;
descarga tu prodigio en estos que te miran.
Acércate: yo cerraré la tumba. Da un paso...
Vamos, avanza; la rigidez consígnala a la muerte,
Que la preciosa vida te redime” (Shakespeare; 2002: 176).

Durante cuatro años, la reina Victoria había mantenido una vida de retiro absoluto. No participaba en la vida pública. La sorpresa por la temprana muerte del príncipe consorte a los 42 años fue demasiado grande para ella. La reina padeció depresión e ira (Barley; 2016). En la caricatura, *Punch* expresa su opinión sobre la situación que vive la monarca y le pide que vuelva a entrar al mundo. Al igual que la reina Hermione que desaparece en el tercer acto y no vuelve a aparecer hasta la última escena.

En 1863, su hijo Eduardo IV, príncipe de Gales, se casó con la princesa Alejandra de Dinamarca. *Punch* dedicó su portada a la boda. Sin embargo, la reina, quien se ganó el título de la “Viuda de Windsor” continuaba desbastada. Ese día anota en su diario: “es espantoso que todo esto ocurra sin que él, mi amadísimo esté aquí” (Chastenet; 1949:269).

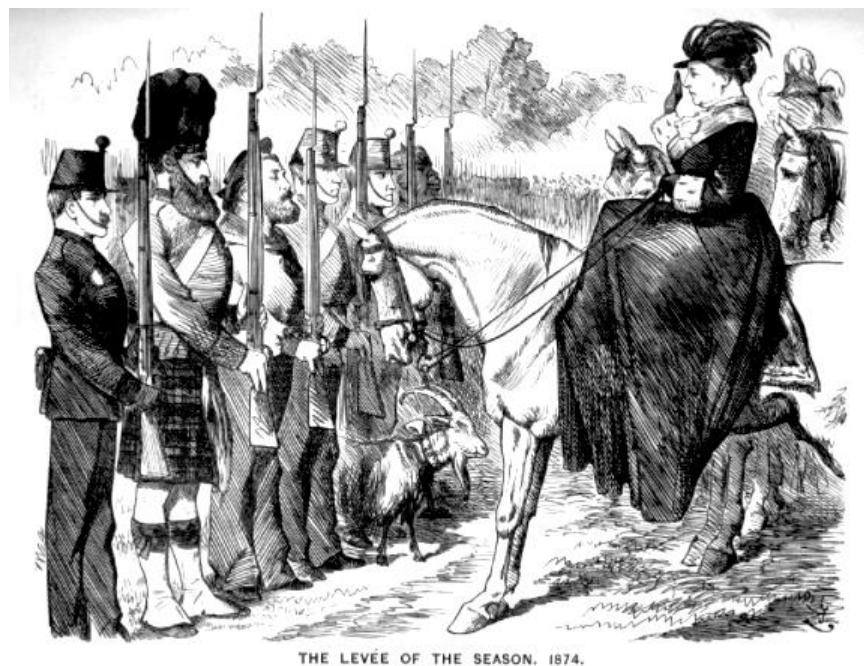
Victoria dormía, cada noche, con el abrigo de Alberto sobre ella. Si podía olerlo, entonces él seguía vivo (Barley; 2016). Los retratos de Alberto se encontraban en todas las paredes. Nada de lo que pertenecía al príncipe había



Punch (1863).

cambiado de sitio. Todas las noches, un mayordomo preparaba el vestuario del difunto para el otro día y llevaba agua caliente para que se diera un baño. Mientras el mayordomo favorito de Alberto, John Brown, se convirtió en una reliquia admirable para la reina Victoria (Chastenet; 1949).

Victoria vivió durante 40 años como la viuda de Windsor, vistiendo de luto y mostrando poca inclinación para salir de su lúgubre reclusión (Kruger; 2013). Pese a la situación, la reina no abandonó su oficio como soberana. Por el contrario. “Desde primeras horas de la mañana, lee, compulsiva, anota, firma sin cesar y, a semejanza de Alberto, fatiga a los ministros con cuestionarios y memorándums. Pero realiza este trabajo agotador en la sombra, como si se tratara de un rito fúnebre” (Chastenet; 1949:269-270). En la siguiente caricatura, la reina aparece totalmente vestida de negro, el 4 de abril de 1874, relevando sus tropas. Estos hombres lucharon contra los *ashantis* – grupo étnico de Ghana- en la Costa de Oro, actualmente es Ghana. A su regreso, los soldados fueron revisados por la reina en el Windsor Great Park.



Punch (1887).

En su vejez se volvió cada vez más intolerante a cualquier oposición y se aferró con tenacidad al pasado (Kruger; 2013). En 1887 se conmemoró el jubileo de oro. La reina hacía cincuenta años que había sido coronada. Es así que *Punch* dedica una caricatura a doble página para festejar el acontecimiento. Debajo de la ilustración puede leerse: “God save the queen” – Dios salve a la reina-. Se trata de una canción patriótica que tradicionalmente se

utiliza como himno nacional tanto de Inglaterra como de sus colonias. Victoria aparece sentada en su trono, por detrás dos ángeles y a su alrededor es cortejada por un séquito de hombres de las diferentes colonias inglesas montados a caballo.



Punch (1887).

“GOD SAVE THE QUEEN!” 1887.

Diez años más tarde, en 1897, Inglaterra celebró el jubileo de diamante de la reina. Hacía 60 años que estaba sentada en el trono. *Punch* no dejó pasar la fecha y aprovechó para hacer una reverencia ante la soberana. Bajo el título “El año de la reina”, la revista conmemora la fecha y muestra a un joven 1897 siendo nombrado caballero. Desde la revista se asegura que será un gran año.



Punch (1897).



Punch (1897).

Diez años habían transcurrido desde que se festejaron las bodas de oro de Victoria como reina. Fueron diez años en donde el imperio no ha parado de crecer. En este caso la reina se presenta como una “apoteosis imperial”. “Los jefes de los pueblos agrupados en torno a la corona británica acuden a Londres desde todos los puntos del globo, trayendo, cual otros reyes magos, el oro, el incienso y la mirra” (Chastenet; 1949: 439).

La revista no solo dedicó ilustraciones y artículos en sus páginas interiores, sino que, además, destinó la portada a este acontecimiento.

En Windsor, la conmemoración comenzó, el 20 de junio, con un servicio religioso en la capilla de San Jorge, necrópolis de los soberanos ingleses. Al día siguiente, la reina se trasladó a Londres, dejó por primera vez su vestimenta de duelo y ofreció una cena de gala en la que se la vio cubierta de diamantes y con un vestido de brocado hecho en la India (Ibídem).

En ese mismo ejemplar, ante la conmemoración del jubileo de la reina, *Punch* elige el título “The banner and the beacon” – El estandarte y el faro – para caricaturizar el acontecimiento que se está viviendo. Allí aparece el personaje de *Punch* glorificado, convertido en Julio César, festejando. Debajo de la imagen aparece escrita una leyenda que cuenta la importancia histórica del día: “Se trataba del hermoso fin de un día caluroso de junio, de dulces campanas, de trompetas. Todo el día había tocado la melodía más alegre. La noche se hundió en la oscura playa, y en el mar purpura. Jamás se volverá a ver. Y ahora,



Punch (1897).

para terminar, la noche de jubileo más alegre de nuestra alegre isla. En el crepúsculo más tranquilo los faros yacían esperando muchas millas. Lejos, en lo profundo, el marinero ve a lo largo de cada costa y condado más allá del cabo, en la gama interminable, esos puntos de centelleo del fuego” (*Punch*; 1897:318). De esta forma, la revista relata lo vivido en la fecha y cómo en la noche, bajo los fuegos artificiales, se celebra una gigantesca verbena.

El 21 de junio, una multitud de unos cinco millones de personas – la mayoría instaladas en el lugar desde el día anterior-. Chastenet (1949: 442) relata que los espectadores:

“Se apiña en las aceras, se amontona en las ventanas, hincha las bocacalles laterales, se arracima en los árboles, en las verjas, en los faroles de gas, hasta en lo alto de las chimeneas. Los techos desaparecen bajo los racimos humanos (...) Un entusiasmo de orgullo, de amor, de alegría de vivir, dilata los pechos, enrojece los rostros (...) Cuando pasa la reina en el fondo del landó tirado por los seis famosos caballos tordillos, el huracán de las aclamaciones hace retemblar los cristales y las casas”.

El 22 de enero de 1901, a los 81 años de edad, en el Castillo de Osborne, fallece la soberana. Su reinado de casi 64 años fue uno de los más largos en la historia de Reino Unido, superado por Isabel II. En los últimos años, el reumatismo que sufría ya le impedía moverse y su visión estaba muy afectada debido a las cataratas que padecía en sus ojos.

La revista publica una caricatura a modo de obituario acompañada de la siguiente leyenda: “The rol of great monarchs. Memory adds other names” – El rol del gran monarca. La historia añade otro nombre – haciendo alusión a la reina Victoria. En las páginas siguientes *Punch* recuerda algunas de las caricaturas que le realizó a la reina en el correr de su soberanía.



Punch (1901).

3.7 REBELDES VICTORIANOS, UNA HERMANDAD EN INGLATERRA

En la segunda mitad del siglo XIX, los prerrafaelitas concentraron las miradas en Inglaterra. Un grupo de jóvenes artistas de entre 19 y 23 años de edad se propuso reformar el panorama artístico inglés. Nucleados bajo el nombre de Hermandad Prerrafaelita estaban convencidos de que la decadencia del arte en el país se debía al encorsetamiento que se vivía en la *Royal Academy of Arts*³² y las convenciones académicas que representaban (Birchall; 2010).

Se conoce con el nombre *Prerrafaelismo* al movimiento pictórico – literario que surgió en Inglaterra a mediados del siglo XIX. La Hermandad Prerrafaelita se fundó en Londres en 1848. Si bien, como se dijo, eran jóvenes artistas que lucharon contra los cánones de la *Royal Academy of Arts* para luego convertirse en uno de los fenómenos artístico-ideológicos más importantes del siglo XIX (Selma; 1991).

El *Prerrafaelismo* deseó recuperar la sencillez y la naturalidad de los pintores del Trecento y del Quattrocento, es decir, anteriores a Rafael de Sanzio³³, y es por esa razón que optaron por esta denominación (Pérez Lozano; 2014). Su apuesta era volver al color y al detalle, a las composiciones anteriores al Renacimiento.

Consideraban que el arte inglés sufría una enfermedad mortal. Esta situación, creían, había comenzado con las obras de Rafael, concretamente con la *Transfiguración*, “donde formulas artificiales simplificadas para la representación de elegantes contornos, ritmos extensos y lóbregos claroscuros constituían un alejamiento de la verdad con mayúsculas” (Rosenblum y Janson; 1984: 305).

Rafael Sanzio. *Transfiguración*.
Museo Vaticano.



³² Se trata de una entidad artística de Londres fundada en 1768. En la primera mitad del siglo XIX, la academia decidía lo que era arte de acuerdo a lo que era digno de ser colgado en sus salas de exposición. “La pintura se juzgaba de acuerdo con su orientación por las obras de los maestros italianos y, sobre todo, por su relación con el mayor de los artistas del Renacimiento: Rafael” (Birchall; 2010:6).

³³ Nació en Urbino el 6 de abril de 1483. No solo trabajó como pintor sino también como arquitecto. Dibujó planos para varios palacios y villas, como el Palazzo de Pandolfini en Florencia o la Villa Madama, cerca de Roma (Charles; 2012). “Rafael encarnó los ideales artísticos y las tendencias de la tradición humanista del ‘quattrocento’ (...) Asimiló el mundo clásico logrando una comprensión de la antigüedad que difícilmente alcanzarían otros (...) Su aventura pictórica, que apenas durará unos veinte años, se encuentra entre las más admirables” (Sgarzini; 2006:3).

Slosh – en inglés chapotear- y *Sir Sloushua* eran términos peyorativos que los integrantes del grupo utilizaban para referirse a las técnicas que empleaba la Academia y su fundador, Sir Joshua Reynolds (1723-1792). Los fundadores de la Hermandad Prerrafaelita - William Holdman Hunt (1827-1910), John Everett Millais (1829-1896) y Dante Gabriel Rossetti (1828-1882)- comenzaron su formación en las Escuelas de la *Royal Academy of Arts*. Los integrantes eran inseparables. Hacían juntos excursiones para pintar y también visitaban unos a otros sus estudios. (Birchall; 2010).

La Hermandad Prerrafaelita busca ir contra el mercado social del arte. La exposición de 1851 en Londres, marcó un cambio en la historia del país e Inglaterra se convierte en la fábrica del mundo (Selma; 1991). Reivindican una práctica artística artesanal frente a la producción industrial de la época sin reglas de perspectivas, pero de gran realismo detallista y brillante colorido (Lorente/Vázquez; 2012). Intentaban pintar cada centímetro del cuadro con la misma intensidad. Compartían con los primitivos italianos y los artistas flamencos sus preferencias por los colores puros, sin mezcla. En la década de 1850 comenzaron a utilizar colores brillantes sobre un fondo blanco húmedo para conseguir mayor intensidad (Birchall; 2010)

Consideraban que el arte se había vuelto insincero por influjo de Rafael y que su misión era regresar a la edad de la fe. Esta corriente promovía retornar a “la época en la que los artistas todavía eran artesanos fieles da un Dios, en que se esforzaban cuanto podían en copiar la naturaleza, no pensando en la fama terrenal sino en la mayor gloria del Dios”. El historiador explica que el propósito de volver al espíritu del medioevo no significaba que quisiera imitar sus cuadros sino emular su actitud. (Gombrich; 1995: 512).

Los prerrafaelitas fueron un producto del siglo XIX y de la sociedad victoriana. Pese a que su obra se desarrolla en la segunda mitad del siglo, sus ideales están fijados en las aspiraciones del Romanticismo – repudio al academicismo, búsqueda de la verdad en el arte y admiración por la forma de vivir en la Edad Media- (Castillo; 2015).

Hunt dio a conocer a sus amigos artistas la obra del crítico y escritor John Ruskin (1819-1900), *Modern Painters*. La primera parte había sido publicada en 1843. El libro se dedicaba a varios pintores, pero ponía especial interés en William Turner (1775-1851). Ruskin enfatizaba en la vuelta a la naturaleza: “Id a la naturaleza con el corazón sincero (...)”

sin rechazar nada, sin seleccionar nada y sin menospreciar nada”. Es así que los futuros integrantes de la Hermandad tomaron estos consejos (Birchall; 2010:8).

Tenía como referente el arte de las primitivas comunidades cristianas y los pintores italianos del siglo XIV anteriores a Rafael, junto con las leyendas y tradiciones populares. Intentan, explica Selma (1991: 75), revivir una religiosidad que ya no se ve en el siglo de la máquina, además de “la exhibición orgullosa ante el mundo del progreso de unas actitudes que se ofertan como alternativas al



John Everett Millais (1848-1849) Isabella (Lorenzo e Isabella). Liverpool, National Museum Liverpool, Walker Art Gallery.

filisteísmo del mercado del arte burgués – del que sin embargo dependen y de cuya ideología no pueden desprenderse”. El grupo tenía objetivos ambiciosos. Pretendían “cambiar las bases sobre las que se basaba el mundo artístico victoriano” (Birchall; 2010:8).

Rosetti documentó una serie de ideales que perseguía el grupo:

“1. Expresar ideas auténticas.

2. Estudiar atentamente la naturaleza, para saber cómo expresar la idea.

3. Simpatizar con lo inmediato, con lo serio y que se siente de corazón en el arte previo, al mismo tiempo que se excluye lo convencional, lo autocomplaciente y lo que ha permitido de memoria.

4. Lo más indispensable de todo: hacer siempre buenos cuadros y esculturas” (Lisa Tickner en Birchall; 2010:8).

El regreso de la Edad Media no fue solamente desde la pintura sino también desde la literatura. En 1850, los integrantes del grupo fueron blancos de feroces ataques por parte de los críticos de arte de *Blackwood* y *The Times*, pero el año siguiente, el crítico y escritor John

Ruskin salió en su defensa (Carvalho de Magalhães; 2005). Ruskin fue considerado uno de los críticos más importantes de Inglaterra (Kultermann;1996).

Ruskin consideraba que la naturaleza era la única razón del arte y que el pintor debía reconstruir escenas de la vida con la máxima precisión posible. Hasta 1853, los *prerrafaelistas* trabajaron un estilo muy homogéneo y fueron asesorados por Ruskin. “Se habituaron a la confección de paisajes que realizaban con detalles casi microscópicos tomados del mundo natural” (Castillo; 2015: 130).

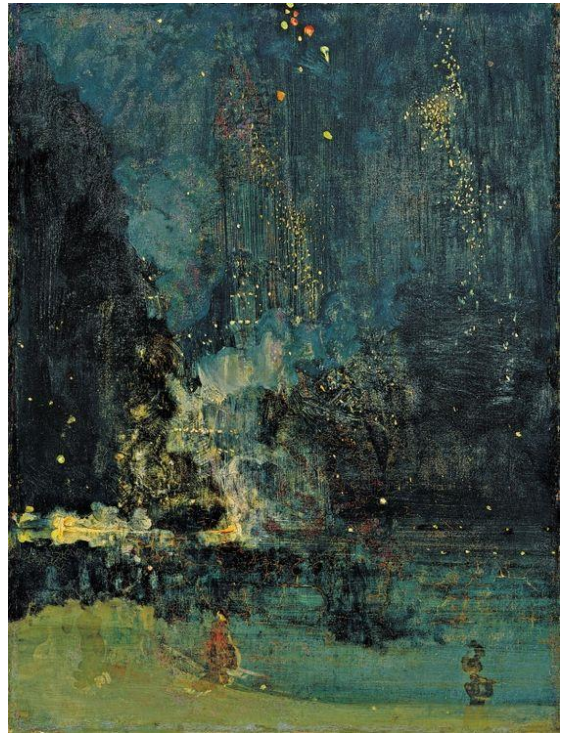
En su intento de pasmar la naturaleza tan fielmente, muchos consideraban que la *Hermandad Prerrafaelita* se propuso un objetivo muy difícil de alcanzar. “Lejos de carecer de artificiosidad, los cuadros de los prerrafaelitas la tienen en extremo” (Gombrich; 1995: 512).

Al comenzar la década de 1850, la hermandad se resquebraja. En 1853, Millais fue elegido miembro asociado en la *Royal Academy of Arts*, institución que los prerrafaelitas habían denotado. “Las obras de Milais de este período son estilísticamente más libres; el mismo confesaba que, con la responsabilidad de una familia numerosa, no podía permitirse ya el lujo de pasarse horas y horas pintando un trozo de lienzo”. Rossetti también se alejó y se inspiró en temas caballerescos y de poesía medieval. Hunt fue el único que se mantuvo fiel a los ideales originales (Birchall; 2010:16).

Pese a los alejamientos de los integrantes, el prerrafaelismo siguió teniendo presencia en el arte inglés. La segunda oleada estuvo dominada por Rossetti, Edward Burne-Jones (1833-1898) y William Morris (1834-1896).

El dos de julio de 1877, el mismo año que se fundó *Grosvenor Gallery*, el pintor estadounidense James McNeill Whistler expuso su obra *Nocturnos*. Ruskin atacó al pintor en su revista. “Ruskin había sido el responsable del éxito de los Prerrafaelistas y sus valores defendían valores morales como estéticos (...) Cuando contempló los *Nocturnos*, le invadió la ira hacia Whistler” (Calosse; 2011:41). Fue el choque de dos concepciones distintas de arte, de dos ideologías opuestas.

Sus palabras acerca de la pieza *El cohete*, una de la serie Nocturnos, fueron: “He visto y oído muchas desvergüenzas, pero nunca esperé que un fatuo tuviera la osadía de pedir doscientas guineas por arrojar un bote de pintura al rostro del público”. A partir de la crítica, Whistler decidió presentar una demanda por difamación. El juicio comenzó el 25 de noviembre de 1878 por el cual “el señor James Abbott McNeill Whistler, artista pretende hallar compensación por los daños ocasionados por el señor John Ruskin, célebre autor y crítico de arte”. El jurado falló a favor de Whistler, pero el veredicto fue simbólico – el pago de un cuarto de penique por los daños ocasionados (Calosse; 2011:41).



James McNeill Whistler (1875) *El cohete*.

Punch caricaturizó, el 7 de diciembre de 1878, el juicio, al Juez Baron Huddleston y representó a los dos artistas bajo el título *Llamamiento a la ley*.



Punch (1878).

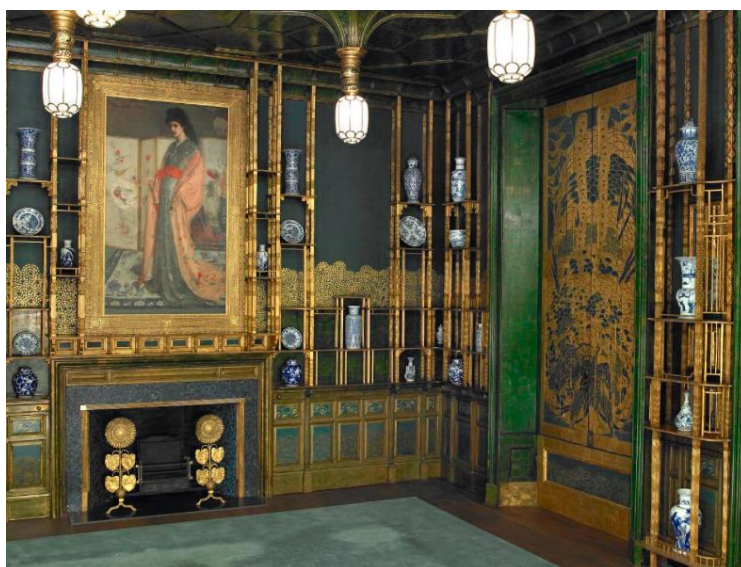
Allí se puede ver a las dos partes ante el Juez que muestra a Whistler el pago que le corresponde por la crítica que le realizó su contrincante. Sin embargo, el pintor tuvo que correr con los gastos del juicio. Debajo de la imagen puede leerse:

“¡Crítico travieso, para usar tenía lenguaje!

¡Pintor tonto, la Ley cayó sobre él!”

Ambos personajes aparecen representados como pájaros. Ruskin es ilustrado como un pelicano escondiendo su rostro en actitud de dolor. el pelicano, explica Jean Chevalier (1986), era considerado símbolo de amor paternal porque alimentaba a sus crías con su carne y su sangre. Es factible que la revista aludiera al apoyo otorgado por Ruskin a los Prerrafaelitas. Su concepción del arte y su inquebrantable visión hacia otros artistas, que seguían corrientes diferentes, provocó el Juicio y con él que su figura decayera.

Mientras, Whistler está dibujado como un pavo real. Es posible que el caricaturista Edward Linley Sambourne de *Punch* eligiera representar a Whistley como un pavo real debido a que el artista realizó el mural decorativo en *La habitación del pavo real*³⁴ (*Peacock Room*). En 1876 comenzó a trabajar en la decoración de la sala de los pavos reales y finalizó



La habitación del pavo real. Freer/Sacker:
The Smithsonian's Museums of Asian Art.

³⁴ La habitación del pavo real (The Peacock Room) fue en un comienzo el comedor de la casa de Frederick Richards Leyland en Londres. Leyland fue el patrón principal de Whistler. El arquitecto Thomas Jeckyll diseñó la habitación y construyó una estantería para la colección de porcelana azul y blanca de la dinastía Qing, traída de China. Los murales fueron realizados por el pintor estadounidense (Freer/Sacker: The Smithsonian's Museums of Asian Art. Consultada el 8 de enero de 2017).

en 1877 (Calosse; 2012).

Punch, en varias oportunidades, hizo referencia al movimiento prerrafaelita que estaba sucediendo en Londres y la satirizó. En la ilustración se puede ver a dos mujeres para dos corrientes distintas, dos estándares de belleza. Sentada aparece una joven con el cabello suelto y largo, que viste un vestido típico de la época victoriana. Por detrás, una joven delgada con el pelo rizado y corto, bien podría tratarse de la caricatura de Jane Morris, quien había sido modelo y encarnó el ideal de belleza para los prerrafaelitas.



Punch (1879).

Otro ejemplo es el caso de la pintura *Mariana in the Moated Grange* realizada en 1850 por el artista prerrafaelita John Everett Millais. La ilustración se basa en el poema *Mariana* del escritor inglés Alfred Tennyson³⁵ publicado en 1830. El poema está conectado con la obra de William Shakespeare, *Medida por medida*. *Punch* realiza una sátira de la pintura.

Mariana estaba comprometida con Ángelo, pero éste la rechazó. La pintura representa a la protagonista aparece con un vestido azul, de pie y con las manos en la espalda como si

³⁵ Lord Alfred Tennyson fue un poeta inglés. Fue el principal representante de lo que hoy se conoce como la era de la poesía victoriana. Fue laureado en 1850 por la Reina Victoria (Dyer;2003).

estuviese demasiado cansada para seguir con el bordado – puede verse sobre la mesa. Cuando la pintura fue exhibida fue acompañada por algunas líneas del poema de Tennyson:

“Ella solo dijo, mi vida es lúgubre

Él no vino, dijo ella

Yo estoy cansada, cansada

Quisiera estar muerta”

Punch sugiere que la pintura tiene obviamente la intención de insinuar una excusa para el caballero de no venir. La interpretación de *Punch* hace referencia que nada más sombrío que la dama o más brillante que el vestido de terciopelo azul. Además, asegura que es claro que el crochet es demasiado para ella (Young; 2007). El caricaturista William McConnell representa a Mariana con el tamaño de la cabeza desproporcionada para el cuerpo. Su cuerpo no tiene fuerza para llevarla.



Mariana in the Moated Grange (1850) de Millais



Punch (1851).

Años más tarde, en enero de 1892, *Punch* retoma nuevamente la pintura de *Mariana in the Moated Grange* con un grabado dibujado por el caricaturista George du Maurier. Bajo el título “Abominaciones de la ciencia moderna”. Allí se puede ver nuevamente a la protagonista con el cabello suelto y muy desalineado. En su mano tiene una tijera despabiladeras - se usaban para extinguir la llama de las velas- intentando apagar una bombilla. El título no tiene nada que ver con el dado por el artista prerrafaelita. La leyenda al pie de la caricatura cuenta que Mariana llegó a la granja desierta justo a tiempo para vestirse para la cena y se encontró a su pesar que la habitación había sido calentada por las tuberías de agua caliente e iluminada por la electricidad.



Punch (1892)

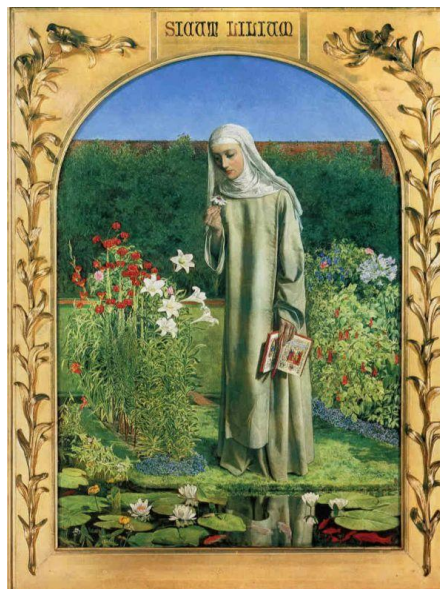
La revista satirizó nuevamente una pintura. Esta vez se trata *Convent Thoughts* del autor prerrafaelita, Charles Allston Collins³⁶(1788-1847). La ilustración realizada por la revista fue publicada el 17 de mayo de 1851. En la pieza de Collins se puede ver a una monja contemplando una flor de la pasión que se asocia con la pasión de Cristo. La religiosa se encuentra reflejada en un estanque lleno de flores. “El claustro, en el que aparece la solitaria y joven monja, estaba relacionado con la Virgen y la virginidad (...) sostiene un misal iluminado, que se encuentra abierto en la página con imágenes de la Asunción y de la Crucifixión” (Birchall; 2010:34). La obra estuvo en el debate público ya que muchos críticos acusaban de simpatizar con el catolicismo. Es posible que *Punch* eligiera caricaturizar esta pieza por su carga religiosa contraria a la posición de la revista.

³⁶ Charles Collins nació en 1828 y fue pintor y escritor. En su juventud estuvo relacionado con la Hermandad Prerrafaelita. Además, fue muy amigo de Millais. Se casó con Kate, hija del escritor Charles Dickens. Dickens se mostró muy preocupado por la precaria economía de Collins y su mala salud. Es así que le dio un empleo.

En la ilustración realizada por la publicación, se puede ver a una monja con la comisura de los labios baja denotando tristeza o poco convencimiento, posiblemente, de la elección y la forma de vida devota.



Punch (1851).



Charles Allston Collins (1851) Oxford, Ashmolean museum.

El 18 de junio de 1859, *Punch* caricaturiza al artista Holman Hunt, uno de los fundadores del movimiento Prerrafaelita. Aparece recostado, con una barba espesa y un bastón apoyado sobre su boca. Para los integrantes de la *Royal Academy*, los miembros de la agrupación eran considerados molestos y bohemios.



Punch (1859).

En la caricatura se ve la diferencia no sólo en la forma de vestir sino también de comportarse. Al fondo de la imagen se ve el mar revuelto simbolizando las relaciones entre los dos movimientos artísticos.

En la década de 1880, Londres se había dividido en dos facciones. Por un lado, los prerrafaelitas que ahora se encontraban en decadencia y por el otro, Whister entre cuyos figuraban los artistas que estaban en boga (Calosse; 2012).

La influencia de los prerrafaelitas se extendió por Europa y más allá, cruzó el Océano Atlántico. En Europa, en 1855, se expusieron obras de Hunt y Millais en la Exposición Universal de París. En 1880 y 1890, se presentaron obras de Brown en Bruselas, entre otras. Mientras, en 1857 se realizó una exposición en Nueva York, Boston y Filadelfia donde se exponían obras de este movimiento. En Estados Unidos, los prerrafaelitas estuvieron liderados por Thomas Charles Farrer quien se agrupó con otros artistas y fundó, en 1863, la “Asociación para el fomento de la verdad en las artes”. Pero a fines de 1880, se convirtió en un estilo difuso. El prerrafaelismo se encontraba muy lejos de las obras de los artistas progresistas como Pablo Picasso, Henri Matisse. Los temas estaban pasados de moda (Birchall; 2010).

3.8 EL MUNDO DE *PUNCH*

El mundo de *Punch*, el mundo de ese pequeño hombrecito de nariz aguileña y colorada, no era otro que el de esa Inglaterra cambiante, contradictoria, puritana y profana al mismo tiempo, docta y analfabeta, racional y emocional. Una sociedad que choca, que mira torcido lo que no está dentro de los parámetros sociales proclamados por la Ilustración y en tanto del positivismo.

El hombre del Barroco juega con la realidad que le parece mezquina y la hace escena siendo él un actor (Munizaga; 1999:147). Ya lo decía escritor español Pedro Calderón de la Barca en *La vida es sueño* en boca del personaje de Segismundo al hacer referencia a que él es un actor “del gran teatro del mundo” y por ello, “toda la vida es sueño”.

Y así lo expresa:

“¿Qué es la vida? Un frenesí.

¿Qué es la vida? Una ilusión,

una sombra, una ficción,

y el mayor bien es pequeño;

que toda la vida es sueño,

y los sueños, sueños son”.

(Calderón de la Barca, Acto 1)

Pero el hombre ilustrado no puede dejar llevarse por el sueño, por la imaginación. Tampoco por el juego y las ferias. Por el contrario, lo medido parece ser la regla. Así lo cuenta el escritor inglés Charles Dickens en su novela *Tiempos difíciles* en el parlamento del personaje Tomas Gradgrind:

“- Guíate en todas las circunstancias y gobiérnate por lo real. No está lejos el día en que tengamos un cuerpo de gobernantes imbuidos de realismo y ese Gobierno estará integrado por jefes de negociado, realistas, que obligarán a las gentes a vivir de acuerdo con la realidad y descartando cuanto no sea realidad. Tenéis que

suprimir por completo la palabra imaginación. La imaginación no sirve para nada en la vida” (Dickens; 2015:20).

Es así que el tiempo y la historia “se hicieron presentes en las discusiones del período, mostrando una tensión permanente entre lo viejo y lo nuevo, la razón y el sentimiento, la libertad o la sumisión” (Francisco Villacorta Baños y Teresa Raccolin en Aróstegui, Buchrucker, Saborido; 2001: 269).

Las ilustraciones de *Punch* no dejan escapar estas contradicciones, estás miradas opuestas, estás formas de vida que parecen describir a dos Inglaterra diferentes. Sin embargo, se está frente a un mismo país, pero con sus dos realidades.



A COURT FOR KING CHOLERA.

Punch (1852).

Por un lado, un país que convive con la miseria y la muerte. El 25 de septiembre de 1852, el caricaturista John Leech ilustró en una de las páginas de *Punch* la suciedad y la enfermedad que se veían en las calles de Londres. En ese entonces, el cólera azotaba a la población. Como se vio, en 1849, Londres vivió un fuerte brote que dejó sin vida a trece mil

londinenses. Es así que la revista asocia esta enfermedad con la miseria. Mientras tanto, la clase rica vive holgadamente y sin mayores preocupaciones.



Punch (1848).

Recuerda Munizaga que había dos formas de organización. Una, en función de la Corte que era la única clase que merecía existir. Se trataba del cortesano, un hombre de etiqueta sujeto a las formas palaciegas y de las trivialidades de la corte. “Por ello, la organización social del siglo XVII y XVIII fue la directa consecuencia de su vida urbana y cortesana” (Munizaga; 1999:147).

Mientras, estaba la otra cara de Inglaterra. La cara barroca, la del pueblo, no estaba definida por una función necesaria ni utilitaria, sino basada en el puro deleite, explica el historiador suizo Sigfried Giedion (1958:633).

“Este fue un siglo que creyó poderlo todo en el descubrimiento y en el control de la naturaleza y que, en el campo intelectual, en la ciencia y la tecnología, fue aplicado el razonamiento positivo sobre todos los fenómenos conocidos” (Munizaga; 1999: 167).

Se trataba de un momento en el que el ocio desaparece de la vida diaria. No había lugar para las fiestas populares. Una de las mayores preocupaciones fue terminar con el ocio

obrero, con el alcohol y con la taberna, y orientarlo hacia actividades que favorezcan el rendimiento laboral.

En esa Inglaterra de las apariencias “y refinamiento, la corte era lo que prevalecía como lo más digno de considerar, cuanto guardaba relación con la vida urbana de la población, estaba abandonado al desorden u ordenado de una manera únicamente provisional”. La falta de higiene, la confusión, la suciedad y la miseria se encontraba, como se vio, en las calles de esa época.

La apariencia melancólica de los barrios más respetables, limpios, donde viven los artesanos o los oficinistas mejor pagos, en casas pegadas o semi-separadas, con un pequeño jardín sucio o un árbol en el patio trasero, hace que estas viviendas sean tan deprimentes como las de los barrios pobres, afirma Mumford (1999: 283)

“En verdad, más deprimente aún, porque estos últimos (los barrios pobres) cuando menos tienen una nota de color y de vida, una exhibición de títeres en la calle, la charla en los puestos del mercado, la camaradería de las reuniones populares; en pocas palabras, la vida más pública y amistosa que se vive en las calles más pobres”.

Representar, hacer visible la situación de una Inglaterra desigual, cambiante y para muchos demasiado áspera, fueron los fundamentos en los que se centró *Punch*. Sus caricaturas mostraban las penurias sociales, los anhelos de muchos y lo estricto de otros. Es un mundo complejo y comparable a las novelas del escritor inglés Charles Dickens.

“El siglo XIX, a través de la revolución romántica y de la contra-ofensiva positivista se afirmó en gran parte de Europa, a expensas de las culturas populares estáticas, la preponderancia de la cultura erudita tanto en el campo intelectual y científico como en el de las letras y de las artes” (Gerbod; 1982: 32).

El origen del cambio que se produce en este período está en la Ilustración que despreciará el obscurantismo y el dogmatismo cultural.

“La Ilustración y el Enciclopedismo estimularan la investigación científica, el progreso industrial, la instrucción y el bienestar público; su interés se centra en conseguir una mejora en la condición humana: el hombre, como en el Renacimiento, es el centro del mundo”. (Antigüedad, Aznar: 1998: 15).

Gebord (1982: 43) hace referencia a que la crisis que se vivió en 1848 que sumió a Europa en el desconcierto e incertidumbre. La situación precipitó la disolución del movimiento romántico que germinaba desde el decenio anterior. “La cultura erudita se apartó de una experiencia que juzgaba decepcionante y, de rechazo, procuró enraizarse en valores considerados más seguros”. En estos valores, la ciencia figuraba como el más prestigioso y esencial.

“El reflujo positivista se articuló sobre un conjunto de descubrimientos y progresos científicos de gran envergadura y de sorprendente diversidad. En el dominio de las ciencias exactas, se desplegó en toda Europa la investigación matemática, que explotaba un patrimonio ya entonces imponente (...) Los métodos de las ciencias exactas, considerados seguros y eficaces, fueron pasando cada vez más al campo de las ciencias humanas (...) La investigación histórica estaba marcada por la influencia de las ciencias exactas. El discurso narrativo o la meditación filosófica cedieron el paso (...) a la precisión erudita y objetiva fundada en la documentación exhaustiva, una crítica rigurosa y una imparcialidad serena” (Ibídem: 44, 45).

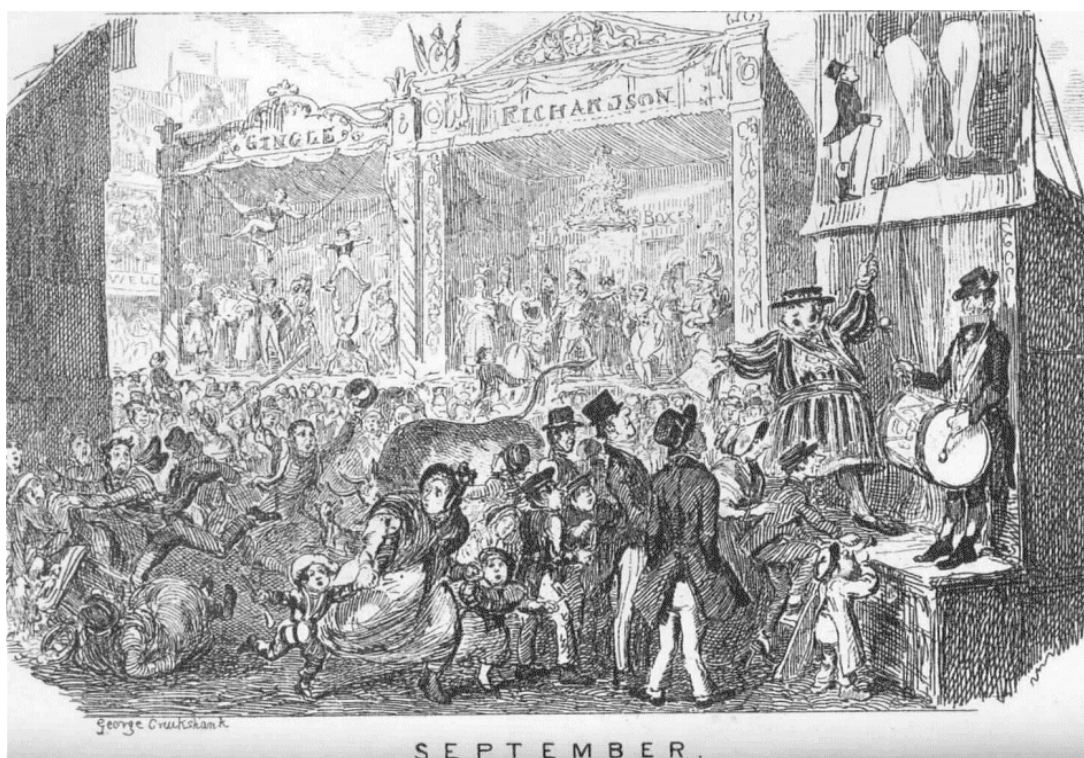
Sin embargo, el prestigio de las ciencias exactas no influyó solamente en las ciencias humanas, sino que también en la filosofía social. Tanto las artes, las letras, la filosofía estuvieron marcadas por el rigor científico. El método ocupó un lugar preponderante en las ideas y movimientos de la época. Es así que el respeto a los hechos fue una consigna fundamental.

Al margen se fue definiendo la actitud de una cultura mundana indiferente a la cultura erudita. “El positivismo no provocó sino tedio en un importante sector de la opinión ilustrada y, debido a su riguroso determinismo, propició el pesimismo y el desencanto”. El pueblo disfrutaba de las fiestas (ibídem: 55).

“Es un hecho que el trabajo rural e industrial se veía interrumpido por las diversas y frecuentes pausas de la fiesta popular (...) Las ferias y mercados tuvieron siempre una innegable función en los intercambios y contactos entre colectividades locales. Convergían a ellas mercaderes, titiriteros y charlatanes, para el mayor regocijo de mirones y parroquianos. Los albergues y mesones se llenaban de bebedores y comensales, llegados de los campos vecinos (...) El espectáculo de feria difundió por toda Europa un tipo de cultura sin gran originalidad nacional...: exhibición de

fenómenos animales o humanos, desde bueyes con dos cabezas hasta ‘salvajes de Borneo’, paradas de ‘hércules’ o luchadores, múltiples pases de prestidigitadores e ilusionistas, sonámbulos y quirománticos. El teatro ambulante, el melodrama ‘callejero’ siguen conservando en la actualidad un público incondicional entre el pueblo y la pequeña burguesía”. (Ibídem: 67).

Pese que el pueblo estaba gustoso de asistir a eventos callejeros. No eran estos los espectáculos a los que concurrían las clases sociales más pudientes. Tampoco eran los que proponía la nueva cultura pacata y disciplinada. Por el contrario, era el espectáculo musical en donde recaían las miradas de los estamentos más beneficiados.



Almanaque de Cruikshank (1835).

Desde el pequeño circo de feria hasta los grandes emprendimientos de las capitales van sucediéndose toda una serie de circos intermedios. Sin embargo, la finalidad es la misma: presentar animales, ejercicios acrobáticos, evoluciones ecuestres, intervención de los payados. “Estos artistas ambulantes se convirtieron así en un vehículo que en sus periplos regionales e internacionales difundían unas formas de cultura con las que comulgaba un extenso público” (Gerbod; 1982: 67,68).

Como no podía ser de otra manera, sobre un escenario fue la primera aparición del personaje del *Sr. Punch* en la revista que llevaría su nombre. Se encontraba acompañado por su esposa Judy y rodeado de una multitud de espectadores.

Con una caricatura del artista gráfico Archibald Henning se puede ver una aglomeración de gente ante un teatro de marionetas. La ilustración es similar a la que se encuentra en los libros del escritor inglés de la época Charles Dickens. Los ejemplares de Dickens fueron ilustrados por “Phiz” -Hablot Knight Browne- y por George Cruikshank.



Phiz. Ilustración de *Las aventuras de Nicholas Nickleby*, de Charles Dickens, Londres, 1839.



George Cruikshank. Ilustración de *Oliver Twist* de Charles Dickens, Londres, 1839.

Durante el siglo XIX, las fiestas populares se conservaron pese a las miradas negativas de las clases ilustradas inglesas. *Punch* hace referencia a estos encuentros.

“Las ferias y mercados tuvieron siempre una innegable función en los intercambios y contactos entre colectividades locales (...) Convergián a ellas mercaderes titiriteros y charlatanes, para mayor regocijo de mirones y parroquianos. Los albergues y mesones se llenaban de bebedores y comensales, llegados de los campos vecinos” (Gerbod; 1982:66,67). Pese a ello, a fines del siglo XIX, las ferias y mercados vieron declinar su importancia.



LONDON:
PUBLISHED FOR THE PROPRIETORS, BY R. BRYANT,
AT PUNCH'S OFFICE, WELLINGTON STREET, STRAND.
AND SOLD BY ALL BOOKSELLERS.

Primera portada de *Punch*. 17 de julio de 1841. Ilustración de Archibaldo Henning.

Punch muestra a niños, niñas, mujeres y hombres reunidos contemplando el espectáculo. En primer plano se puede ver un niño que se cuelga en el bolsillo trasero de un hombre. En el público también se incluye otro infante con boina escocesa que tiene la boca ancha como un muñeco de ventrilocuo, mujeres con grandes sombreros y hombres con sombreros de copa.

Ambos personajes – *Punch* y *Judy* - se encuentran en plena actuación sobre el escenario de un teatro de marionetas. Poco se asemeja a un teatrillo callejero convencional. Por el contrario, Henning lo dibuja macizo, consistente, inquebrantable. Posiblemente inspirado en las construcciones neoclásicas características del siglo.

Este tipo de edificaciones, inspiradas en los principios intelectuales de la Ilustración, busca contribuir a mejorar la vida humana. Es así que se construyen hospitales, iglesias, palacios, museos, teatros, bibliotecas, parques bajo este movimiento.

La austeridad neoclásica se opone a la exuberancia barroca. El Neoclasicismo representa la simplificación. Las líneas rectas dominan ante las curvas, la simetría se generaliza y las columnas remplazan a los arcos. Favoreciendo la monumentalidad, la racionalidad y el orden en la composición del edificio.

Con la industrialización y los avances, los intelectuales de la época consideran que gracias al dominio de la ciencia y de la técnica, se podrán solucionar todos los problemas que acechan al hombre.



Templo de la Concordia y la Victoria. Buckinghamshire, Reino Unido en: www.en.utexas.edu

Con la industrialización y los avances, los intelectuales de la época consideran que gracias al dominio de la ciencia y de la técnica, se podrán solucionar todos los problemas que acechan al hombre.

Asimismo, se puede decir que predomina la copia sobre la imaginación, características que se alinean con el pensamiento y las necesidades de la época. Se buscaba exaltar el bien cívico evitando los sentimientos, lo imaginativo y fantástico.

“- Pues bien; lo que yo quiero son realidades. No les enseñéis a estos muchachos y muchachas otra cosa que realidades. En la vida son necesarias las realidades”. No planteéis otra cosa y arrancad de raíz todo lo demás. Las inteligencias de los animales racionales se moldean únicamente a base de realidades; todo lo que no sea esto no les servirá jamás de nada. De acuerdo con esta norma educo yo a mis hijos, y de acuerdo con esta norma hago educar a estos muchachos. ¡Ateneos a las realidades, caballeros!” (Dickens; 2015:2).

La escena que relataba Charles Dickens tenía lugar en una sala abovedada, lisa, desnuda y monótona de una escuela y recreaba las palabras de un maestro, “y el índice, rígido, del que se hablaba, ponía énfasis en sus advertencias, subrayando cada frase con una línea trazada sobre la manga” (Ibídem: 7).

Lo describe como un hombre de realidades. Un hombre de hechos y de números. Un hombre triunfante para la sociedad inglesa. Y Dickens continúa:

“Un hombre que arranca del principio de que dos y dos son cuatro, y nada más que cuatro, y al que no se le puede hablar de que consienta que alguna vez sean algo más (...) Un señor con la regla, la balanza y la tabla de multiplicar siempre en el bolsillo, dispuesto a pesar y medir en todo momento cualquier partícula de la naturaleza humana para decirnos con exactitud a cuánto equivale. Un hombre reducido a números, un caso de pura aritmética” (Ibídem: 9).

Es así como se define la moral y la racionalidad de la era victoriana. Dickens fue un escritor que logró plasmar en su narrativa la vida del pueblo sumida en la revolución industrial.

En el relato, el maestro al preguntarle a Cecilia Jupe – alumna e hija de un domador de caballos – la definición de ese animal. No fue capaz de responder. Sin embargo, su compañero Bitzer sí lo hizo y de esta forma:

“Cuadrúpedo, herbívoro, cuarenta dientes; a saber: veinticuatro molares, cuatro colmillos, doce incisivos. Muda el pelo durante la primavera; en las regiones pantanosas, muda también los cascos. Tiene los cascos duros, pero es preciso calzarlo con herraduras. Se conoce su edad por ciertas señales en la boca”.

El maestro volvió a preguntar:

“- ¿Empapelarían las habitaciones de vuestras casas con papeles que tuviesen dibujados caballos?”.

Hubo un instante de silencio, narra Dickens. La mitad de la clase dijo que sí y la otra mitad se negó. Fue entonces cuando el profesor volvió a hablar:

“- Voy a explicaros por qué no debéis tapizar las paredes de un cuarto con dibujos de caballos... ¿Habéis visto alguna vez en la vida, en la realidad, que los caballos suban por las paredes del cuarto? ¿Lo habéis visto?

- ¡Sí, señor! – gritó media clase.
- ¡No, señor! – gritó la otra mitad.

El caballero dirigió una mirada de enojo a la mitad equivocada, y dijo:

¡Claro que no! Pues bien: lo que no se ve en la vida real, no debéis verlo en ninguna otra parte; no debéis consentir en ninguna parte lo que no se os da en la vida real. El buen gusto no es sino un nombre más de lo real (...) Esto que os digo constituye una norma novísima, es un descubrimiento, un gran descubrimiento” (Dickens; 2015: 18).

Este fragmento logra plasmar la mentalidad de la época con respecto a cómo la imaginación tiene que dar paso a la razón. Todo tiene que ser medido, justo y real. De esta forma, no sólo en la educación formal se veían estos cánones de perfección sino también en la arquitectura.

Volviendo al diseño arquitectónico y al de la revista, los frontones triangulares – como puede verse en el teatro de marionetas que se ilustra en la portada– replazan a los circulares. Así como también se prefiere el mármol blanco frente a otros materiales. Se trata de una emulación del lenguaje clásico de la antigüedad considerado paradigma de perfección.

Allí, en ese escenario – que simboliza lo que más adelante se verá en las páginas del magacín– se representará lo que sucede en el interior de esas enormes edificaciones construidas para el ejercicio de la política, la monarquía y los diferentes poderes estatales. Se plasmarán, entonces, desde ese día cuestiones sociales, económicas y políticas con humor e ironía.

El equipo de periodistas e ilustradores mantenían contacto con artistas, escritores, actores; especialmente con el círculo del escritor Charles Dickens del que su editor, Mark Lemon, era allegado. Las condiciones en las que vivía la población fue una de sus mayores preocupaciones sobre todo en sus primeras ediciones.

De esta forma, *Punch* comenzó como un periódico radical y democrático, defendiendo a los pobres y más oprimidos de la sociedad. En los primeros volúmenes se hace referencia al hambre que se vivió en los años cuarenta y las demandas realizadas para su eliminación.

En la revista se puede ver una extraña mezcla. Se conjuga la jocosidad de las caricaturas con el tratamiento de los dilemas de la época. En cada página se hace visible esa rara mixtura.

La intención de los directores del ejemplar fue que el show de *Punch y Judy* estuviera muy integrado a los temas que se tocaban. Se pueden ver algunas notas que han sido escritas por el propio personaje, otros artículos que discuten los efectos de la elección de *Punch* al Parlamento y en otros donde se intenta evaluar su influencia política. El humor que se aprecia en los personajes de la *Commedia dell' arte* se transfirió a la revista.

Si bien la tipografía del título de la publicación cambia en las diferentes portadas, se mantiene la curvatura y se puede comparar con ramas. Hace referencia a la naturaleza, a la calidez de la madera, en contraposición a los avances tecnológicos que trae la revolución industrial, al racionalismo de la época y al frío mármol. Se contrapone lo natural a lo artificial.

P U N C H

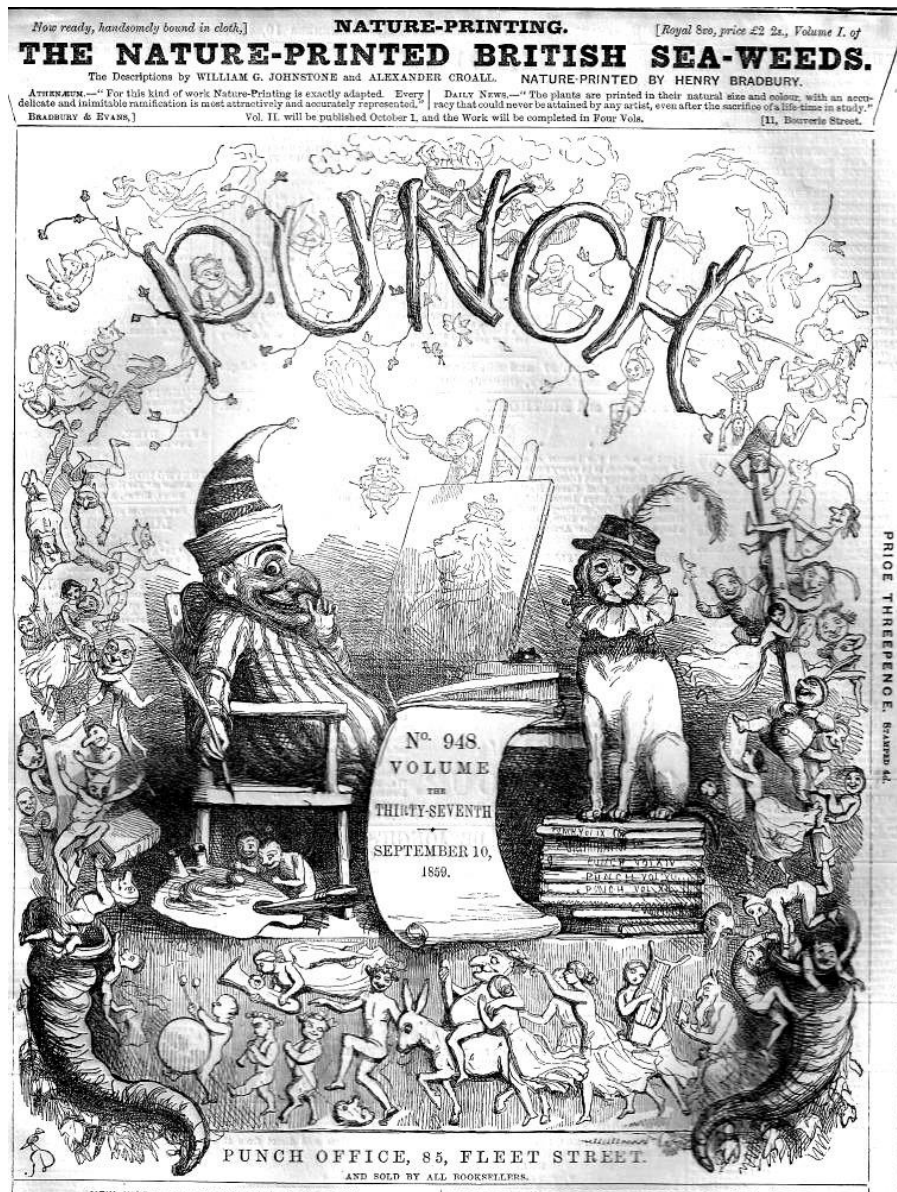
PUNCH

PUNCH

PUNCH

La tipografía forma parte del dibujo en cada una de las portadas y acompaña lo que se quiere transmitir. Se apela al juego, a la burla, al ridículo y al movimiento.

Como se puede ver en esta portada, *Punch* logró conformar una unidad por medio de los elementos que utiliza para ilustrar. De esta forma, es así que se ven personajes libertinos que se trepan, se contornean, bailan, en definitiva: se divierten



El ilustrador de la portada, Richard Doyle, podría haber basado la imagen de la procesión que se ve al pie del dibujo de la obra pictórica de Baco y Ariadna³⁷ de Tiziano (Price; 1957). El óleo recrea el encuentro de Baco con Ariadna. Ella acaba de ser abandonada por el rey Teseo. En la imagen aparece el dios Baco rodeado de un cortejo de sátiros, ménades y Sileno.



Baco y Ariadna. Obra de Tiziano (1520-1523)



En contraste aparece en el centro de la portada *Mr. Punch* pintando. Ante la soltura, movimiento y diversión de los personajes antes descritos, la rigidez del león es notoriamente visible. El salvaje felino que aparece coronado en el lienzo– símbolo de Inglaterra – no es real. El modelo a retratar es un perro – *Toby*, la mascota de *Punch*-.

La contraposición entre lo que realmente es y lo que se refleja en la imagen trasladada al lector al mundo de las apariencias. A una Inglaterra industrial en donde la defensa del nacionalismo es enérgica, el racionalismo es vigoroso y el mundo ve a este país como un ejemplo a seguir. Sin embargo, como se vio, no es la cara más feliz la que vive mucha de su gente. Es ahí donde aparece otra Inglaterra. Una desigual, pobre, hambrienta y enferma que arrasa contra las clases más bajas.

³⁷ Baco y Ariadna es un lienzo al óleo de Tiziano. Fue pintado entre 1520 y 1523.

El león forma parte del escudo real de armas de Reino Unido, se remonta al año 1603, está rodeado por una jarretera y sostenido por dos animales. Mientras que en la versión inglesa el león se encuentra a la derecha –representa a Inglaterra -y el unicornio a la izquierda –encarna a Escocia-, en la adaptación escocesa estos animales se encuentran en la posición contraria - el unicornio a la derecha y el león a la izquierda – dando prioridad a Escocia.



En el blasón que se ve en la imagen – el inglés- el león es investido por una corona real. Puede leerse el lema *Dieu et mon droit* – Dios y mi derecho- en una cinta de plata. Debajo aparece la rosa de gules – símbolo de Inglaterra-, una flor de cardo – símbolo de Escocia - y el trébol de sinople – símbolo de Irlanda-.

El león rampante y guardante de oro, coronado, que representa a Inglaterra. Es símbolo de poderío, soberanía y justicia. (Chevalier; 1986: 637). Conviene recordar que tradicionalmente se ha considerado el rey de los animales. Para Cirlot (1997: 279) es “símbolo del señor natural o poseedor de la fuerza y el principio masculino”. De lucha continua, de dignidad real y de victoria.

A diferencia del león inglés que está encarnado por la figura de un animal real, el símbolo que utiliza Escocia no lo es. Se trata de un unicornio rampante de plata lenguado de gules, armado y crinado de oro. Se encuentra encadenado.

Las leyendas dicen que el este ser mitológico llega a vivir mil años y lo reputan como el más noble de los animales. Carl Jung señala que el unicornio por un lado tiene relación con los monstruos primordiales, pero también es la representación de la fuerza viril y pura (Cirlot; 1997: 457).

En *Punch* se percibe la rivalidad entre ambos países que se refleja en la leyenda tradicional de la enemistad de estos dos animales heráldicos y en la canción infantil que dice:

“The lion and the unicorn (el león y el unicornio)

where fighting for the crown (estaban luchando por la corona)

the lion beat the unicorn (el león venció al unicornio)

all around the town (alrededor de toda la ciudad)

some gave them white bread, (algunos tuvieron el pan blanco)

and some gave them brown; (y otros el marrón)

some gave them plum cake (algunos les dieron pastel de Navidad)

and drummed them out of tower”. (Y los bidones fuera de la ciudad)

En el correr de las portadas, el león aparece mostrando su grandilocuencia, siendo fotografiado, representando a una Inglaterra que quiere, pero no puede. Y que intenta que el mundo la vea de una forma que no tiene relación con la situación interna que vive. En un set armado, Inglaterra –el felino- es fotografiado.

Punch (1888).



En la portada de 1877, *Punch* vestido nuevamente de *César*, con su pluma en la mano, aparece junto al león y su perro *Toby*. Se puede ver que la revista equipara el tamaño del personaje al del feroz animal que representa a Inglaterra. La corona de laureles que lleva *Punch* podría equipararse a la cresta de la melena del león.

Punch (1877).

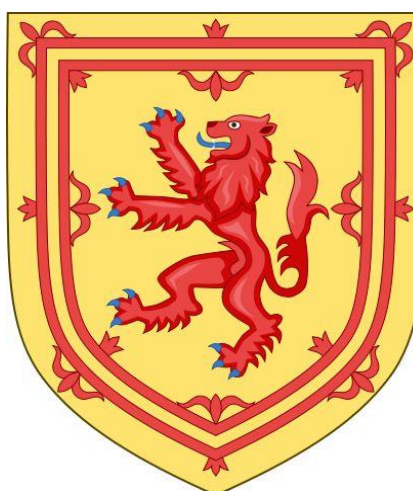
LONDON:
 PUBLISHED AT THE OFFICE, 85, FLEET STREET,
 AND SOLD BY ALL BOOKSELLERS.
 1877.

El león, así como aparece en el blasón nacional en Reino Unido también es el que se ve en el escudo de armas de la Monarquía Británica. En él se visualizan los escudos de las naciones que lo constituyen: Inglaterra, Escocia e Irlanda.



Se trata de un escudo cuartelado. En el primer y en el cuarto se ven en un campo de gules – color rojo intenso-, tres leones leopardados de oro, armados y lingüados de azur. Los leones se encuentran en una posición pasante -tres de sus patas en el suelo y la cabeza de frente-. Este escudo fue introducido por el rey Ricardo I – *Corazón de León* en el año 1198 y representa Inglaterra, Normandía y Aquitania. Su madre fue Leonor de Aquitania – esposa de Enrique II – y su bisabuelo fue Guillermo el Conquistador de Normandía.

Mientras, en el segundo cuarto aparece un león rampante de gules, lingüado y armado de azur encerrado en un Trechor de color rojo decorado con flores de Liz y fondo amarillo que representa a Escocia. El león es el estandarte personal de los monarcas escoceses.





Por último, en el tercer cuarto, aparece un arpa de oro cordada de plata sobre un fondo azul. Es el escudo de armas oficial de la República de Irlanda desde 1945. Se vio por primera vez en el siglo XIII y “es un instrumento que tiende un puente entre el mundo terrestre y el celestial” (Cirlot; 1997: 95). “Ata el cielo y la tierra” (Chevalier; 1986: 141).

En 1922, mediante el Tratado de Londres, Irlanda logra la independencia de Reino Unido. Ese año *Punch* destina una de sus portadas al acontecimiento. En la caricatura se pueden ver una bandera que está rota en dos. El trozo más grande representa a Reino Unido mientras que el más pequeño a Irlanda y su independencia.



Punch (1922).

Volviendo a la portada en donde el personaje de *Punch* se encuentra pintando, se ve que la imagen del lienzo no corresponde a la imagen real. El personaje plasmado en la tela es un león coronado mientras que *Toby* –el personaje modelo- en lugar de llevar una corona viste un sombrero con una larga pluma.



Pero la diferencia entre ellos no solamente radica en que se trata de animales muy disímiles. Uno – el león- indomable, mientras que el otro –el perro – puede ser fácilmente domesticable y fiel. Sino que también su posición en escena, así como el vestuario con el que se los plasma es considerablemente distinto.

Para ser pintado, el perro se sube sobre varios almanaques de *Punch*. Se lo puede ver a cuerpo completo. Sin embargo, la imagen del león aparece de perfil y la ilustración lo plasma hasta el busto – retrato típico de la pintura de esa época -.

Además, mientras el león parece verse orgulloso y conforme al ser pintado, el perro no parece estar muy contento de estar allí. Sus ojos hacia un lado denotan su aburrimiento.

En cuanto al vestuario, todo lo elegante que puede ser el felino contrasta con lo bufonesco del perro. Vestido solamente con una gorguera y un sombrero del que vuela una larga pluma, el canino se asocia al bufón, a la diversión, al entretenimiento del rey. La gorguera es también característico de los personajes de la *Commedia dell'arte*.

Características del burlesco, son las que toma el ilustrador a la hora de recrear a la “verdadera Inglaterra” simbolizada por el can.

Pero, no sólo los bufones de la época utilizaron la gorguera, sino que también fue parte del vestuario de la Reina Isabel I.



Retrato de la reina Isabel I realizado por Federico Zuccaro.

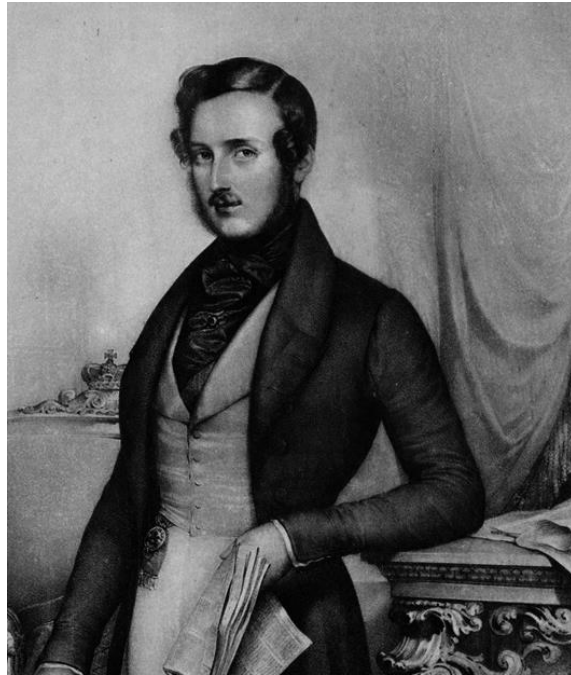


Arlequín. Ilustración de Maurice Sand (1860).

Conocida como *La Reina Virgen*, gobernó Inglaterra e Irlanda desde 1558 hasta marzo de 1603. En ese entonces, la reina, al igual que todas las mujeres aristocráticas isabelinas, vestía con gorguera en el cuello y en las muñecas.

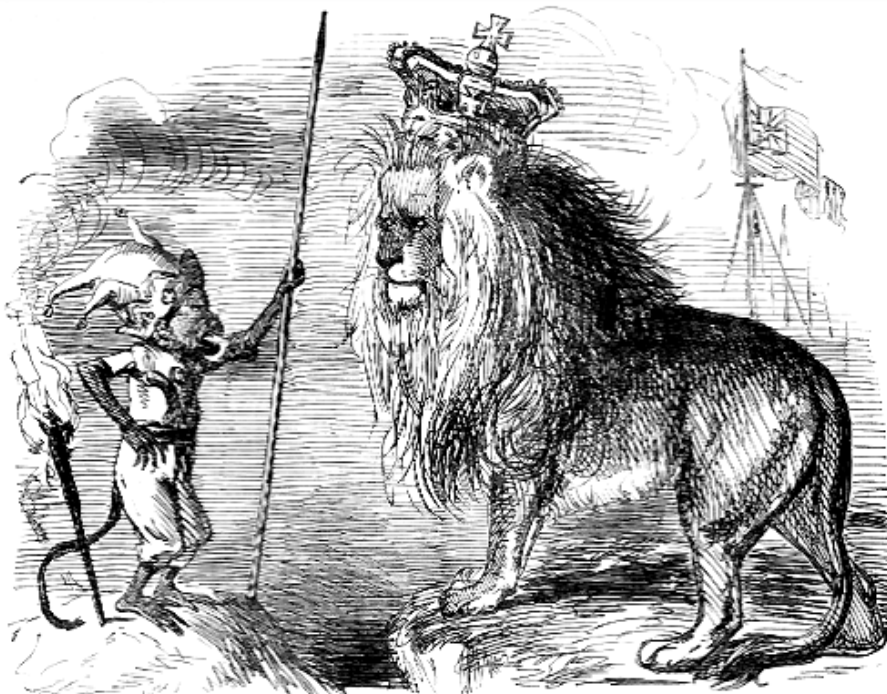
Este atuendo tan popular y elegante durante el siglo XIX dejaría de usarse. Sin embargo, *Toby* – el perro de *Punch*– sigue utilizándose. Es así que el ilustrador representa a una Inglaterra pasada de moda, antigua y ridícula. Una Inglaterra que se quedó en el pasado y no es símbolo de modernidad pese a que se acicale y se muestre como tal.

Por el contrario, el retrato del león aparece con un cuello alto con *cravat*. Los aristócratas utilizaron durante el siglo XIX este tipo de corbata. Uno de ellos fue el príncipe Alberto, consorte de la Reina Victoria. De esta forma, *Punch* al ilustrar al león muestra cómo Inglaterra quiere ser vista y cómo cree que es: elegante, refinada, moderna y un referente a seguir para el resto del mundo.



Retrato del príncipe consorte, Alberto de Sajonia Coburgo – Gotha.

El león es representado frecuentemente en las portadas y las caricaturas que pueden verse en la revista.



Punch (1848).

THE BRITISH LION AND THE IRISH MONKEY.

Monkey (Mr. Mitchell). "One of us MUST be Put Down."

Si bien Inglaterra se representa a sí misma como un león, no ve igual al resto de los países que integran Reino Unido. Es así que *Punch* decide recrear a Irlanda en monos. Mientras Inglaterra es el rey, los irlandeses son bufones.

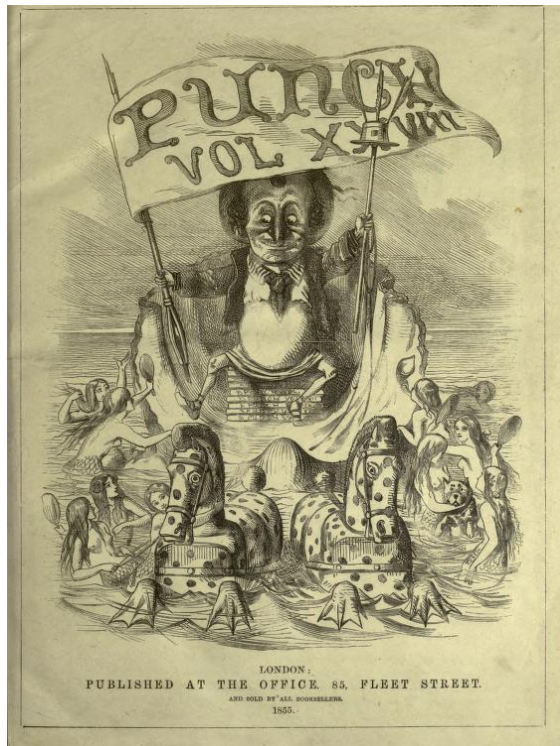
En 1849, el león es ilustrado junto al entonces integrante de la Cámara de los Comunes, Benjamín Disraeli. La caricatura muestra cómo quedó Inglaterra tres años después de la derogación de las leyes del maíz³⁸. Disraeli en 1841 se opuso a Robert Peel en su búsqueda de derogarlas. Estas leyes imponían restricciones, así como aranceles a la importación de cereales para beneficiar a los productores nacionales. Es así que los precios eran muy elevados y el beneficio recaía en un grupo de terratenientes. Pese a los años que pasaron de su derogación, Inglaterra no se ha recuperado y se la muestra indigente mientras Disraeli le toma medidas para confeccionar una nueva indumentaria.



Punch (1849).

³⁸ En 1846, Gran Bretaña suprimió los aranceles a las importaciones de cereales. Se habían instaurado durante las Guerras Napoleónicas. La derogación supuso combates entre los intereses rurales y los urbanos. Las tasas se aplicaban a las importaciones de alimentos y cereales. Mientras los terratenientes pretendían aranceles altos, los fabricantes querían suprimirlos y así reducir el costo de vida de los trabajadores (Rodrik;2011).

Un mundo irreal se plasma en las portadas de la revista. Como se comentó antes, la sociedad inglesa no daba cabida a la imaginación. Sin embargo, *Punch* la derrocha. En varias aparece portadas aparece el personaje cabalgando un caballo. No sería raro que una persona cabalgue un caballo, pero éste no corresponde con la realidad. Allí se puede ver a los animales con su piel cubierta de lunares, surcando los mares con patas palmípedas. *Punch* se presenta rodeado de sirenas y de un tamaño considerablemente mayor a todos los personajes que hay en su entorno.



Punch (1855)



Punch (1859)

Cuatro años más tarde, el caballo de *Punch* sigue siendo el mismo. En el siguiente caso se lo puede ver pisando a otro animal, posiblemente un dragón y enfrentándolo con una lanza.

La imagen seguramente está inspirada en San Jorge, patrón de Inglaterra. La leyenda cuenta que San Jorge peleó con un dragón que había hecho un nido en la fuente que proveía de agua a la ciudad. Para que el dragón se alejara, todos los días realizaban un sacrificio humano. Un día resultó elegida la princesa Sabra. Cuando estaba por ser devorada, aparece Jorge.

El dragón muere en la lucha y los ciudadanos que hasta entonces eran paganos, se hacen cristianos.



San Jorge matando al dragón. Ilustración Hans Von Aachen

Los dragones son animales fabulosos y se asocian con plagas que pueden perturbar a un país. (Cirlot; 2001). En este caso es posible que *Punch* aludiera por un lado a la imagen de San Jorge y por otro, recordara que Inglaterra aún pelea contra dragones.

Volviendo a la caricatura de *Punch*, la imagen del caballo continúa apareciendo en los siguientes ejemplares. No sólo en las portadas, sino también en el interior de la revista.



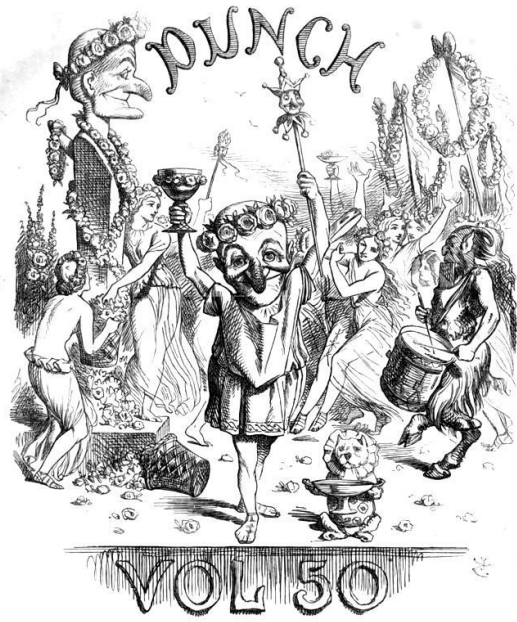
TRIUMPHANT RE-ELECTION OF MR. PUNCH
AS
MEMBER FOR EVERYWHERE.

Punch (1859)



Punch (1859)

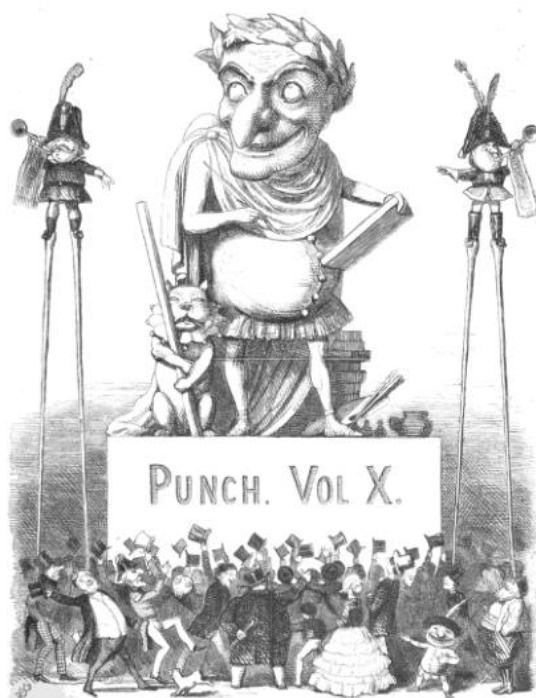
Otra de las temáticas recurrentes en *Punch* son aquellas donde predomina el clima de fiesta. En 1866, aparece *Punch* recreando el personaje mitológico de Dionisio o Baco. Se trata de una deidad infernal (Cirlot; 2001). Ante la represión que se vive en Inglaterra, este dios es símbolo de libertad. Además de ser un personaje que simboliza la liberación de cualquier represión, es el patrón del teatro. No se puede olvidar que *Punch* es un personaje que se remonta a la *Commedia dell'arte* y por ende sus portadas tienen mucho de puesta en escena y aluden al arte teatral.



LONDON:
 PUBLISHED AT THE OFFICE, 85, FLEET STREET,
 AND SOLD BY ALL BOOKSELLERS.
 1866.

Punch (1866)

En la imagen se puede ver en primer plano a *Punch* con una corona de flores, una copa en una de sus manos y un centro con la imagen de su rostro en la otra. En segundo plano, por detrás, aparece una estatua del personaje. Allí un grupo de ninfas lo adoran, lo adornan y le bailan. Entre ellas aparece un sátiro. La escena se desarrolla en un ambiente de fiesta y música lejos de la realidad inglesa.



LONDON:
 PUBLISHED AT THE OFFICE, 85, FLEET STREET.
 AND SOLD BY ALL BOOKSELLERS.
 1846.

Punch (1846)

greco-romanos y figuras históricas relevantes en el período. En 1846, *Punch* se encontraba sobre un pedestal. Se trataba de una estatua clásica que representaba al político romano Julio César³⁹.

En la imagen, el personaje es venerado por cientos de personas que le saludan desde abajo. Junto a *Punch* se encuentra su perro *Toby* y varios tomos encuadernados de la revista.

Julio César fue un militar romano que gracias a sus victorias extendió el territorio del imperio y cuyas medidas fueron aplaudidas por los ciudadanos. Las alusiones a los personajes greco-romanos son frecuentes en *Punch*.

Otro ejemplo es la portada de 1871 en donde aparece un militar griego que no sólo lleva la corona de laureles como símbolo de triunfo sino también una corona. En este caso, el personaje se encuentra sobre un escudo con la bandera inglesa sostenido por cuatro personajes de diferentes nacionalidades. *Punch* ha conquistado Inglaterra gracias a su pluma.

Los personajes mitológicos de la antigua Grecia y Roma son frecuentes en la revista desde el comienzo de su publicación.



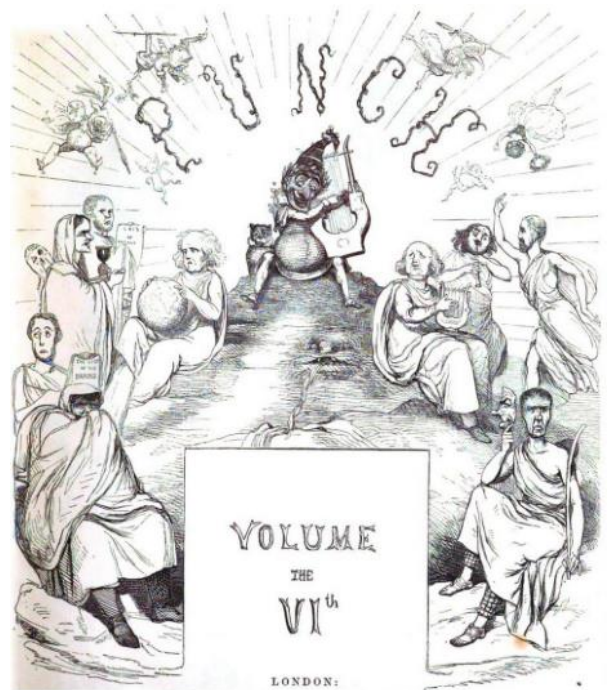
LONDON:
PUBLISHED AT THE OFFICE, 85, FLEET STREET,
AND SOLD BY ALL BOOKSELLERS.
1871.

Punch (1871)

³⁹ Julio César nació el 13 de julio del año 100 antes de Cristo.

En 1844, *Punch* aparece tocando una lira en la cima de una pequeña montaña. Este instrumento se asocia a la unión armoniosa de las fuerzas cósmicas (Cirlot;2000). Es un instrumento que acompaña las plegarias humanas y cumple con la función complementaria de la actividad profética (Madrid Navarro;1991).

En la antigua Grecia la lira fue uno de los instrumentos más utilizados. Éste estaba asociado al culto a Apolo (Rodríguez Blanco; 2011). Cuenta la leyenda que Hermes, dios



Punch (1844).

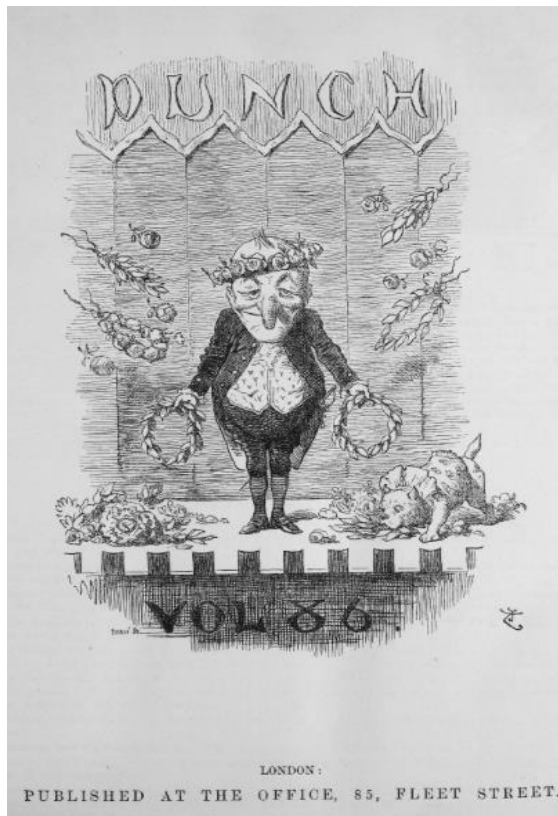


Punch (1856).

griego, construyó una con el caparazón de una tortuga. Hermes era incapaz de tocarla y se la dio a su hermano Apolo. Pese a que Apolo sí tenía la capacidad de ejecutarla, no conseguía que sonara llena de vida y se la otorgó a Orfeo. “Deslizó sus dedos por las cuerdas y la Tierra preció enmudecer. Todas las cosas estaban escuchando: las bestias, los pájaros, los árboles e incluso las flores se volvieron hacia él”. Es así que Orfeo tocaría la lira “para que la gente sintiera la influencia de la música siempre que la vida le pareciera difícil” (Heifetz, Tirion; 2008:69).

Lo bufonesco del personaje originario de la *Commedia dell'arte* acompaña en todo momento la composición que realizan los editores de la revista. *Punch* se muestra audaz y atrevido ante las diferentes adversidades que se puedan presentar y ante todo, en una posición contraria al “buen actuar” que promulga la alta sociedad inglesa y el realismo en donde lo empírico pasa a ser la única fuente cierta de conocimiento.

El bufón no es un personaje cómico sino dual porque “dice en tono duro las cosas agradables y en tono jocosos las terribles” (Cirlot; 2001:113). Asimismo, encarna la conciencia irónica.



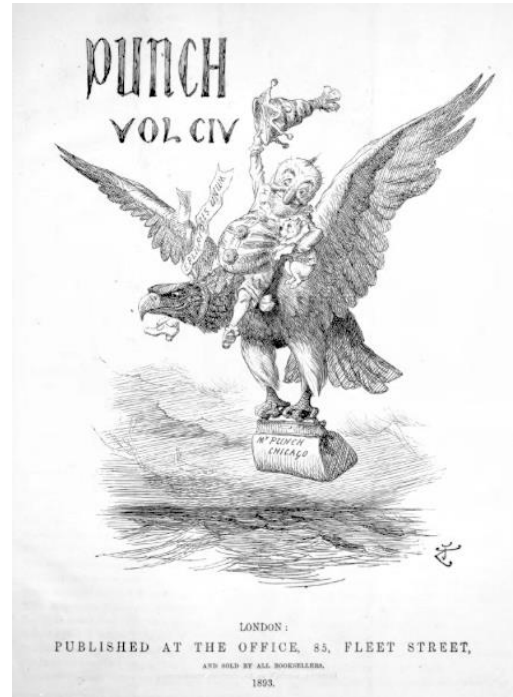
Punch (1884)

“Cuando es obediente, lo es ridiculizando a la autoridad, por exceso de celo. Cuando os recuerda defectos y faltas, se inclina obsequiosamente. Más allá de sus apariencias cómicas se percibe la conciencia desgarradora (...) No es simplemente un personaje cómico, es la expresión de la multiplicidad íntima de la persona y de sus ocultas discordancias” (Chevalier; 1986:2004).

A *Punch* nada lo para. Aparece haciendo equilibrio en un globo aerostático mientras este se encuentra en el aire o volando sobre un águila que lo llevará a la Exposición Universal de Chicago, Estados Unidos, en 1893.



Punch (1879)



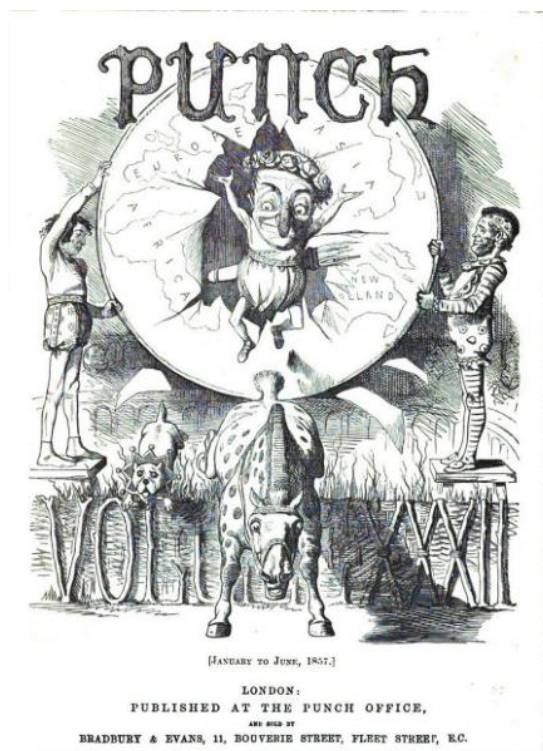
Punch (1893)

Es un equilibrista en un mundo racional y positivista. La exaltación del mundo onírico y la fantasía que se presenta en sus portadas, se encuentran muy lejos de la realidad propuesta por las ideas de la Ilustración.

Punch se transforma en uno de los pocos espacios en donde la imaginación se justifica en lo onírico, en el plano de los sueños. De otro modo, no sería aceptada ni justificada. Lo que sucede en *Punch*, ocurre cuando el mundo apaga las luces y la vida social se detiene.



Punch (1845)



Punch (1857)

Las artes circenses son otro de los temas a los que la revista le dedica su portada. Allí aparece *Punch* junto a su caballo y el perro *Toby* saltando a través de bastidor. Detrás se visualizan las gradas de un teatro de la época clásica posiblemente romano o griego.

El bastidor es sostenido por dos personas. En el año de la publicación (1857) sucedió la rebelión en India⁴⁰. La Compañía Británica de las Indias Orientales creó un imperio en la India entre el siglo XVIII y XIX que dependía del Reino de Inglaterra.

En la imagen caricaturizada, *Punch* emerge precisamente de esa zona del mundo y seguramente, los personajes que aparecen representen a los nativos de ese país.

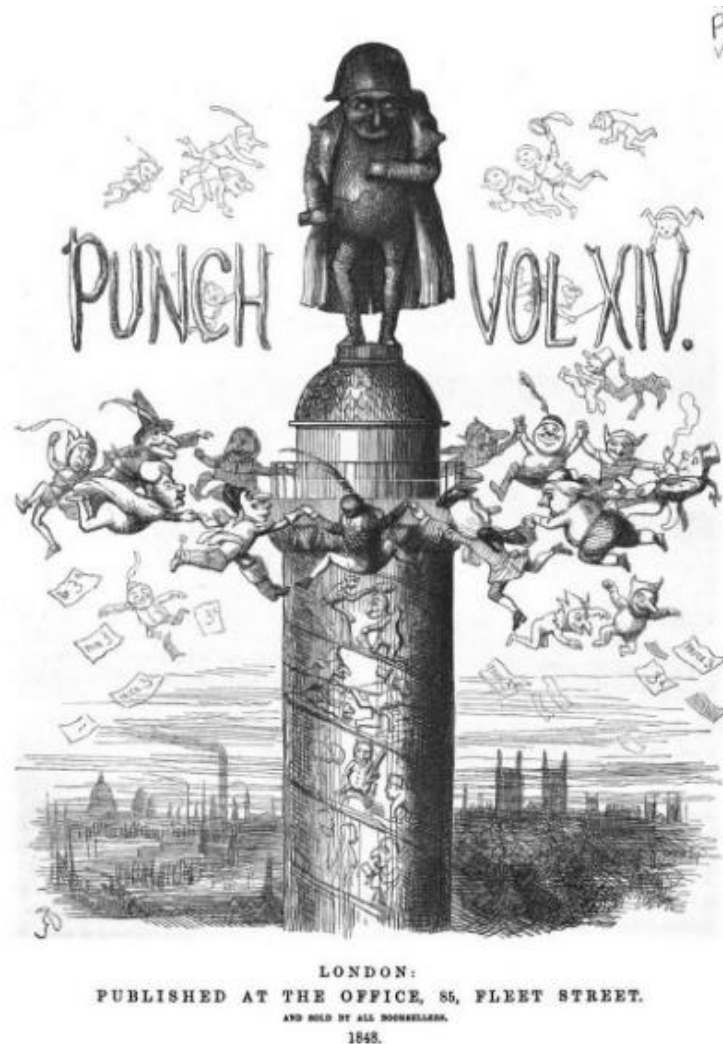
“Inglaterra no quería que la India se convirtiera en un país capitalista independiente. Los fabricantes ingleses querían el comercio (...), pero no la competencia de la India” (Carnoy; 2000: 82). La rebelión fue una revuelta militar de los soldados indios contra la administración inglesa. Comenzó en 1857 y finalizó dos años más tarde. El resultado fue que una tercera parte del país seguiría viviendo sin interferencia británica mientras que el resto, sumisa a los mandatos británicos hasta la independencia un siglo más tarde.

Otro de los personajes representados fue Napoleón Bonaparte (1769-1821). En la siguiente imagen, *Punch* caricaturiza al emperador francés.

La columna se encuentra en la Plaza Vendôme, en París. Antes, el centro de la plaza lo ocupaba una estatua ecuestre del rey Luis XIV. Pero en 1789, durante la Revolución Francesa, la efigie de bronce del Rey Sol fue derribada. En 1810, se levanta la columna de Vendôme coronada con la estatua de Napoleón Bonaparte.

⁴⁰ La India fue una colonia administrada por los europeos en el siglo XVIII. La riqueza era de fácil acceso. Ellas fomentaron la hegemonía industrial inglesa y empobreció a la población local (Carnoy; 2000)

Erigida en la Plaza Vendôme, en París, el núcleo de la columna es de piedra y está envuelta en un espiral de bronce realizado a partir de los cañones conquistados por los franceses en la batalla de Austerlitz y decorados con bajorrelieves en donde pueden verse escenas de la guerra.



Punch (1848)

El emperador francés fue quien mandó a construir la columna de 43 metros y medio de altura, coronada con su imagen, para celebrar la victoria en la batalla de Austerlitz⁴¹. La construcción, inaugurada el día del cumpleaños del emperador, se inspiraba en la Columna Trajano (terminada en el año 114) que se encuentra en Roma, al norte del Foro Romano.

⁴¹ Sucedió en 1805 y fue una de las mayores victorias de Napoleón. Francia derrotó al ejército ruso-austríaco. Significó el final de la Tercera Coalición y la disolución del Sacro Imperio.



Bibliothèque Nationale de France.

La estatua fue cambiada en 1833 por el rey Luis Felipe. El rey decide cambiar la imagen por un retrato del emperador vestido con su traje militar. En base a esa recreación, *Punch* realiza su caricatura.

Su sobrino, Luis Napoleón Bonaparte (Napoleón III) había vivido en Gran Bretaña hasta la revolución de febrero de 1848. El 23 de febrero de ese año, Francia dejó de tener reinado con la deposición de Luis Felipe I. Napoleón III regresó a su país y el 10 de diciembre de 1848 fue elegido presidente de la República por sufragio universal masculino. Al asumir su mandato, Napoleón III decidió cambiar la estatua de la columna por una similar a la realizada por su tío. Nuevamente, se lo podía ver vestido de César.

Durante la Comuna de París, los comuneros veían en ella un símbolo de belicismo y la destruyeron. Tres años más tarde fue levantada nuevamente. Hoy, Napoleón se encuentra vestido como el César en su cúspide.

Posiblemente, *Punch* dedicara la portada de su revista ese año a Napoleón debido a que su sobrino había sido electo presidente de Francia. El pueblo confió en su nombre bajo la estela de su tío. Es así que la revista recuerda la figura que en ese entonces le ayudó a quien más adelante iba a ser Napoleón III a llegar a la presidencia. En torno a la imagen de su tío se construyeron mitos y así se refleja en la caricatura. Varios personajes sobrevuelan la columna, parecen girar alrededor del personaje. Napoleón tiene a París a sus pies.

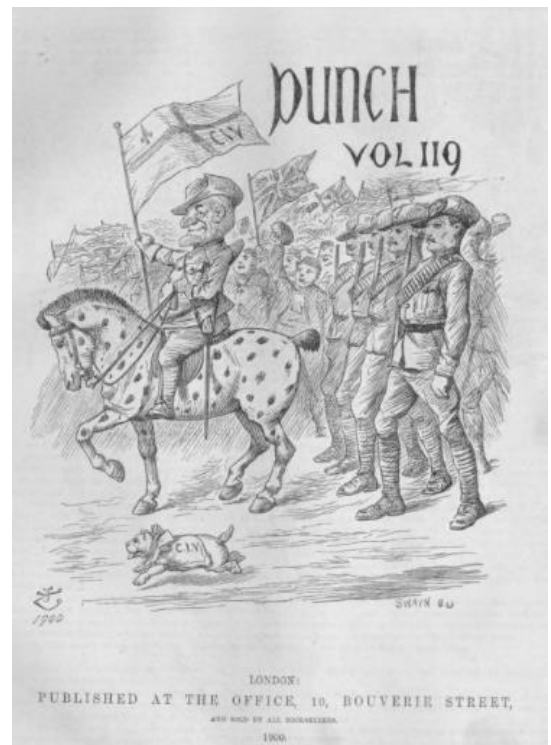
La victoria del sobrino fue abrumadora con 5.454.000 votos y se adjudica al apoyo de los campesinos. En Napoleón veían a un defensor de sus reivindicaciones. El lema electoral elegido le sirvió al próximo presidente y “con música y banderas, fueron a las urnas al grito de ¡Basta de impuestos, abajo los ricos, abajo la República, viva el emperador!” (Marx en Souboul; 1980:186).

3.9 CAMBIO EDITORIAL EN *PUNCH*

A partir de 1900, la revista modifica el diseño y los contenidos de su portada. Ya no aparece en todas las portadas el pequeño hombrecito de la *Commedia dell'arte*. Si bien, este trabajo tiene como objetivo el análisis de las caricaturas de portada hasta el siglo XX. Parece importante hacer referencia a esta modificación.

De ahora en adelante, los temas que toca la revista aluden a los acontecimientos del momento. Si bien las portadas anteriores hacían referencia, en algunas oportunidades a los sucesos que estaban aconteciendo, no era condición necesaria. Desde ahora, esto cambia.

La última portada en la que el protagonista de la tapa es *Punch* fue en el volumen 119 de 1900. Allí aparecía el personaje izando la bandera del Reino de Inglaterra acompañado por militares. En ese caso sí se refiere a un acontecimiento y fue la guerra anglo-bóer⁴² a la que en las siguientes ediciones hará referencia.



Punch (1900)

El cambio de diseño coincide con la muerte de la reina Victoria en enero de 1901. Victoria reinó por más de 63 años, fue el segundo reinado más extenso en la historia de Reino Unido luego del de Isabel II. De ahora en más el protagonismo se reparte entre otros personajes o no aparece.

⁴² La Guerra de los Bóeres fueron dos conflictos armado en Sudáfrica entre el Imperio Británico y los descendientes de los colonos de origen holandés hugonotes franceses. “La lucha política es frecuentemente áspera entre esos tres elementos que únicamente lograban entenderse en lo que se refiere a mantener sometidos a los indígenas” (Chastenet; 1949: 392). Asimismo, el descubrimiento en 1877 de diamantes en el extremo norte de la colonia de El Cabo, al sudoeste del Transvaal, determinó un flujo de inmigrantes que tenía como fin, enriquecerse. “La causa de la guerra de los bóeres fue el oro”, sostiene Hobsbawm (2015: 149). El primero en diciembre de 1880 y marzo del año siguiente y permitió a los colonos bóeres el autogobierno de la región de Transvaal, tras derrotar a los británicos. Años más tarde, entre 1899 y 1902, se desató una nueva guerra entre ambos. Ésta finalizó con la victoria inglesa y la anexión de los territorios al Imperio Británico (Butera; 2012).

La primera portada en la que no aparece *Punch*, se ve una mujer vestida de guerrera. Es Britania. Se trata de la personificación femenina del Imperio Británico. *Britannia* se convirtió en una figura fuerte y era muy común verla en tiempos de guerra.

Ella no había aparecido aún en la portada de la revista. Sin embargo, sí se la vio dentro de las páginas de *Punch*. En varias oportunidades como la caricatura central de las páginas interiores.



Punch (1901)



Punch (1856)

Britania fue símbolo del imperio británico bajo la reina Victoria. El personaje aparece nuevamente como figura en monedas de bronce a partir de 1860 (Warner; 2000). La alegoría de Britania se basa, explica la profesora Kirsten Stirling (2008) en el libro *Bella Caledonia*, en una serie de metáforas convincentes basadas en estereotipos de la feminidad: nación como virgen, nación como madre, nación como protectora, nación como víctima.

Se trata de una figura particularmente poderosa del patriotismo protestante de 1688 y durante el reinado de Victoria se convierte en una figura muy importante en la prensa escrita y publicitaria (Major; 2012).

En 1901, cuando *Punch* destina su portada a Britania, Reino Unido se encontraba en conflicto con los colonos bóeres que se habían instalado en África.

En 1902, tras la victoria, la revista dedica nuevamente a Britania. Allí se la puede ver izando la bandera inglesa. La protagonista tendrá un papel importante en las futuras portadas que se publiquen. En oportunidades aparecerá sola, en otras junto a *Punch* o con otros personajes que se irán sumando.

Punch (1902).



Punch (1901).



Punch (1903).

3.10 SUEÑO ROMÁNTICO Y FIDELIDAD REALISTA

La fe en la ciencia se extendió por Europa y poco a poco fue conquistando países más alejados. Los avances hicieron pensar que el progreso sería el camino que otorgaría mayor bienestar a los hombres. El siglo XIX fue heredero del racionalismo francés y del empirismo inglés. En esta época, las artes miraron hacia la realidad inmediata e intentaron plasmarla. El movimiento realista se hizo presente intentando recuperar la fidelidad a lo cotidiano e inmediato. El artista Gustave Courbet (1819-1877) en su *Manifiesto realista* explica que se decantó por un arte individual que respondía a las costumbres y hábitos de la época y a su realidad vital (Stremmel; 2004).

Pero lo real no iba de la mano de lo ilusorio. *Punch* aprovecha esta situación y toma del Romanticismo la exaltación del mundo onírico y la fantasía. Es así que de la mano del personaje de *Punch* recorre un mundo que en primera instancia no parece real.

El movimiento romántico dominó el mundo cultural durante la primera parte del siglo XIX. Filósofos, literatos y artistas propagaban en Alemania e Inglaterra una nueva visión del mundo. El nuevo paradigma se dirige contra el Neoclasicismo. Lo creen encorsetado en tradiciones antiguas. Es así que los temas son extraídos sobre todo de la Baja Edad Media y de los comienzos del Renacimiento. El historiador alemán Norbert Wolf (2007) señala que los románticos consideraban que solamente con la ayuda de la herencia cristiana podían alcanzar la utopía de un futuro político y espiritualmente purificado. Explica que:

“En esta cosmovisión tiene cabida tanto un panteísmo que atribuye un alma divina a la naturaleza y una inmersión de la fantasía individual en contextos cósmicos, como una profunda soledad del alma creativa y la añoranza de armonía entre el hombre y el mundo” (Wolf; 2007: 6).

El Romanticismo en Inglaterra a mediados del siglo XIX estaba tan cerca al impulso evangelista como al paisaje. “Si uno deseaba sentir la presencia de la Divinidad, podía entrar en la soledad y vastas extensiones de la naturaleza. La inspiración romántica podía buscarse, pero llegar a encontrarla era un acto de la gracia divina” (Morgan; 2003: 61). Según John Ruskin, Dios se halla en la naturaleza. Es así que el arte más puro es el más cercano a ella. Para él:

“La naturaleza era la manifestación de la obra de Dios en la tierra. Ello explicaba que la experiencia de lo divino en la naturaleza es una experiencia solitaria. Debía realizarse en soledad; era un acto de pura contemplación: uno mismo en relación con la divinidad” (Ruskin en Morgan; 2003: 61).

En el período comprendido entre 1840 y 1890, la Inglaterra victoriana fue testigo del mayor florecimiento del género infantil, cuentos de hadas, producido en la historia de la literatura (Cott; 2012). La causa real era que “por primera vez, hombres y mujeres pudieron explorar su sensibilidad infantil sin necesidad de disculpar sus deseos y sin tener que recurrir a coartadas” (Ibídem: 41).

En la revista se puede ver una contraposición entre el pensamiento racionalista y empirista que pudo verse en la corriente neoclásica y el mundo onírico que está presente en el Romanticismo. De esa confrontación surge la sátira. El mundo de *Punch* es un mundo de sueño en donde lo racional es motivo de burla. Es gracias a estas diferencias en los dos movimientos que la revista logra la ironía y el humor.

Punch se convierte en una forma de escape. El Realismo no da posibilidad para la creación libre y para romper las barreras de la realidad, *Punch* lo hace. Muestra un lugar diferente en donde el reino de los sueños convive con las frías y rígidas columnas del Neoclasicismo.

Pese a que son dos ismos distintos, *Punch* los conjuga en sus portadas. El arte neoclásico – armónico, equilibrado y que busca un ideal de belleza consagrado en la antigüedad clásica aparece junto al arte romántico en donde predomina la expresión de la personalidad del creador y lo irracional.

Es así que en ellas se unen la pureza, la simplicidad de la línea, el rigor en las formas con la libertad propia del pensamiento romántico. La revista elige representar a personajes vestidos con toga, caballeros medievales con armaduras con el objetivo de la sátira.

Sin embargo, los caricaturistas nunca se alejan del entorno en donde viven y la sociedad a la que pertenecen y plasman en sus páginas los diferentes acontecimientos que fueron sucediendo. En el interior de la revista, las connotaciones oníricas están presentes, pero no son tan exacerbadas como en las portadas. En muchas oportunidades tintes realistas, donde aparece la crítica social en base de humor e ironía, se agudizan.

Punch se convirtió en una publicación crítica de las condiciones de vida de los pobres de la sociedad victoriana. Al igual que el escritor inglés Charles Dickens, la revista destacó la vida de los pobres olvidados dentro de una Gran Bretaña imperialista que avanzaba en lo político y económico. Uno de los rasgos del Realismo es la vena satírica.

Gustave Flaubert⁴³ escribe que “el arte no está hecho para pintar las excepciones” (Flaubert; 2007:92). Para el escritor el arte es científico e impersonal. El interés ya no estaba en sí mismo sino en la sociedad. Este movimiento busca describir los hechos sociales que aquejan a la sociedad a partir de lo cotidiano, de personajes comunes. Mientras que los personajes recreados por el Romanticismo eran extravagantes o insólitos.

Los artistas que llevaron adelante el Realismo buscaban apegarse a la realidad, evitando poner sentimientos en juego y reflejar lo individual, lo cotidiano. Asimismo, se opone a las históricas fantásticas y a los personajes irreales. La corriente pretende que el autor denuncie los males, que afectan a la sociedad y la denuncia se transforme en un testimonio de la época.

Punch testimonia la época. Por medio de sus páginas y del humor, el lector actual puede comprender y conocer cómo fueron vividos los acontecimientos de la época.

⁴³ Fue una de las máximas figuras del Realismo francés. Nació en 1821 y falleció en 1880.

4. REVISTA *PUCK*

4.1 PUCK, UNA REVISTA BILINGÜE

El 18 de marzo de 1871 salió a la venta el primer número de *Puck* en St. Louis, Missouri. Allí, la revista satírica estadounidense comenzó a circular como una publicación escrita en idioma alemán y dirigida fundamentalmente a los inmigrantes germanos radicados en el país. Cinco años después, en septiembre de 1876, la publicación se trasladó a Nueva York publicándose en el idioma germano. Un año más tarde, se editó en inglés.

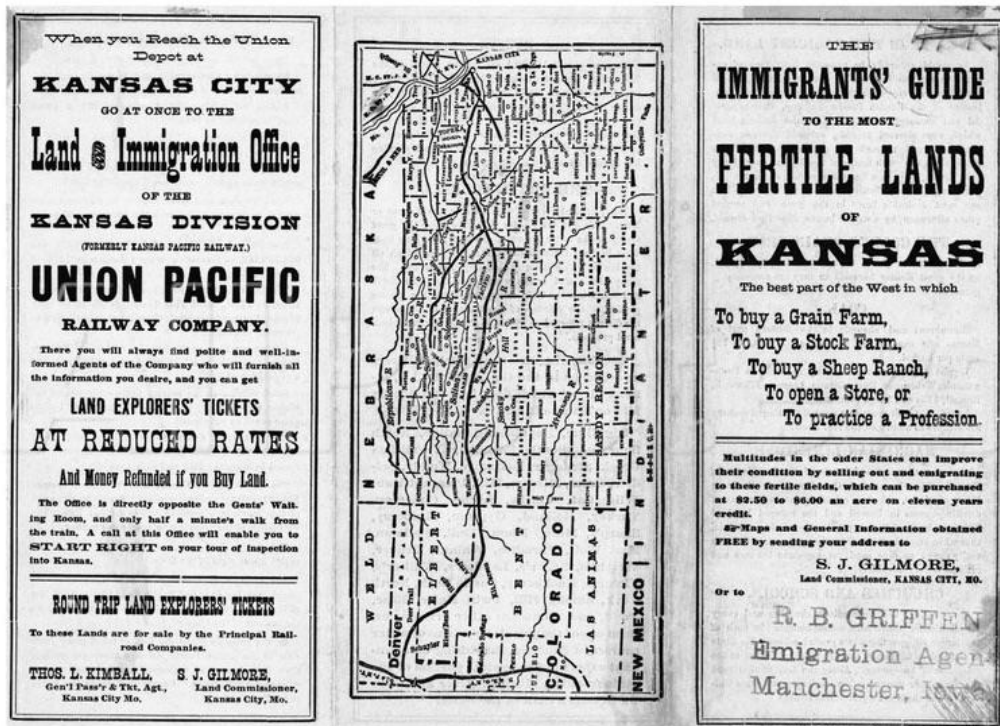


Primer ejemplar alemán de *Puck* publicado en Nueva York, 1876.

En ese entonces, la comunidad alemana era numerosa en el país. Entre 1840 y 1870 se produjo una fuerte emigración germana hacia América. Estados Unidos vivió dos grandes olas migratorias durante el siglo XIX. El historiador William Paul Adams (1998: 169) explica que la llegada de inmigrantes no sólo respondía a motivos económicos, sino que también a importantes núcleos de personas que se desplazaron hacia el Nuevo Mundo motivados por

razones políticas, culturales, así como también religiosas. Se estima que cinco millones de germanos ingresaron durante el siglo XIX a Estados Unidos.

Asimismo, algunos estados, como es el caso de Kansas, realizaron folletos y carteles donde invitaban a los inmigrantes europeos a llegar a sus tierras.



www.greatbigcanvas.com

La fuerte inmigración hizo que la cultura estadounidense se convirtiera en una mezcla de diferentes costumbres. Los historiadores no logran establecer los motivos que llevaron a los inmigrantes a encontrar en Estados Unidos un lugar para arribar. Estiman que la pobreza que vivían en sus países de origen, así como el sueño del progreso estadounidense los llevó a abandonar su patria en busca de nuevas oportunidades.

Es así que entre 1815 y 1870, Alemania no era un territorio en donde existiera cohesión política, ni tampoco económica.

“El territorio controlado por la Confederación Germánica, que incluía posesiones austríacas orientales del Sur y del Este, no era el mismo que el de la Confederación de Alemania del Norte, que excluía los estados del Sur de Alemania, ni ambos recogían los límites territoriales del Imperio Alemán tras su unificación en 1871” (Conde y Gutiérrez de Benito, 1990: 11).

En 1840, Alemania aún no se había recuperado de los efectos negativos que había traído el bloqueo continental realizado por el general francés Napoleón Bonaparte. Debido a esta situación, el desarrollo industrial era muy limitado.

“La población global de Europa había experimentado un crecimiento sostenido desde mediados del siglo XVIII, duplicándose su número desde esta fecha hasta mediados del siglo XIX. En Alemania, la mayor parte del crecimiento fue rural, y el suministro de alimentos de una economía todavía preindustrial resultó no ser suficiente para una población en aumento que vivía de la tierra; esto provocó motines de subsistencia, desempleo rural, emigración a las ciudades en desarrollo e incluso, cruzando el Atlántico, a América, la tierra de las oportunidades y las fronteras siempre en movimiento” (Fulbrook; 2009: 133).

Para el historiador Eric Hobsbawm (1975:61) lo que llama la atención de la primera mitad del siglo XIX es el enorme contraste que existe entre el potencial productivo que surge a partir de la industrialización capitalista y la incapacidad para ampliar el mercado de productos.

En Estados Unidos, la población había alcanzado, en 1880, los cincuenta millones de personas; para 1900 la cifra ascendió a setenta y seis millones. Un aumento del 50 por ciento en 20 años. Mientras, la inmigración tuvo su punto máximo en 1882 cuando casi ochocientos mil extranjeros llegaron a las costas estadounidenses.

Entre los germanos que arribaron a las costas estadounidenses estaba Joseph Keppler (1838-1894). Keppler, quien fundaría la revista, estudió arte en la Academia de Bellas Artes de Viena y se dedicó a la actuación durante 15 años.

4.2 EL AUTOR Y SU REVISTA

Actualmente se considera a *Puck* como la revista de humor que más influyó en Estados Unidos. Además, fue el primer ejemplar semanal en publicar litografías a color (Kahn, West; 2014:11).



Puck (1887)

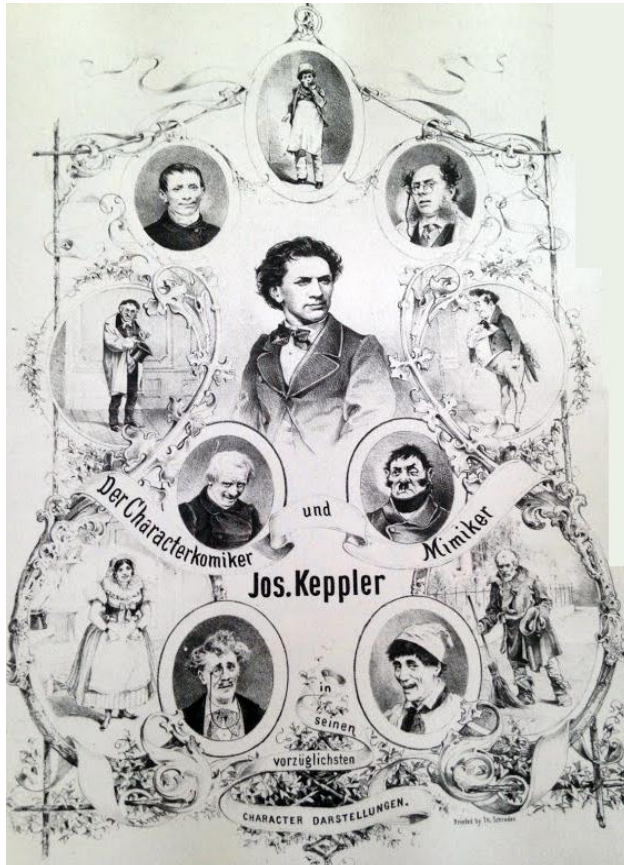
Sin embargo, durante varios años, la publicación no daba ganancias sino pérdidas. Éstas eran sostenidas económicamente gracias al gran apoyo de la comunidad alemana que se encontraba instalada en Nueva York.

Ya en la década de 1880 la circulación de la revista había ascendido y rondaba los ochenta mil ejemplares vendidos. Sin embargo, tres años más tarde, la cifra se había septuplicado y las publicaciones comercializadas ascendían a 600 mil. Así como las ventas, fueron creciendo también el número de anuncios publicitarios publicados en los ejemplares. En un comienzo éstos eran escasos.

Luego de la revolución de 1848, el padre de Keppler emigró a Estados Unidos y se estableció en Missouri. Mientras que el dibujante emigró a este país en 1867 y en agosto de 1869 fundó el semanario humorístico *Die Vehme* en St. Louis, pero no logró sobrevivir mucho tiempo.

El historiador Richard Samuel West (1988) quien realizó un libro sobre el caricaturista de *Puck*, asegura que le encantaba dibujarse a sí mismo. Pero a medida que su fama aumentaba iba abandonando esta práctica. Sin embargo, su rostro apareció decenas de veces en los 18 años que trabajó como director de arte. “Algunos hombres llamaron a Keppler pomposo o egocéntrico” (West; 1988:240).

Años antes de fundar *Puck*, en 1869, Keppler aprovechó su destreza para el dibujo e ilustró sus diferentes caras al caracterizar distintos personajes. En ese entonces se encontraba sin trabajo. En el centro, él sin maquillaje. En los óvalos de alrededor jugó con los caracteres interpretados en el mundo teatral para promocionarse cuando se encontraba frente a la necesidad de conseguir trabajo.



Fuente: West (1988)

Posiblemente a partir de esta profesión devino el nombre *Puck* elegido para la revista. *Puck*, el pequeño duende creado por el dramaturgo inglés William Shakespeare, ilustraría y daría título a este ejemplar *Puck* o *Robin Goodfellow* es uno de los personajes de *Sueño de una noche de verano*. Este personaje es el asistente y bufón de Oberón, rey de las Hadas.

“Es un duende capaz de rodear la tierra en cuarenta minutos, cambiar su apariencia e imitar voces” así lo define el *Diccionario of Shakespeare* (McConnell; 2000: 234). Es un duende con espíritu travieso y risueño que se deleita en asustar a jóvenes doncellas de la aldea y lanza hechizos a los amantes. “*Puck* no se arrepiente cuando Oberón le dice que ha hecho un desorden de sus instrucciones para lanzar hechizos a los amantes” (Ibíd.)



Puck (1884).

La revista satírica londinense *Punch* fue inspiración para muchos editores de la época. Por una parte, los norteamericanos de mediados de siglo XIX eran tremendamente nacionalistas. Su desprecio hacia otras culturas y en especial la británica era fuerte. Detestaban todo lo inglés, recuerda historiador Richard Samuel West (1988). Para West, sin embargo, los americanos parecían carecer de creatividad o audacia para salir de la órbita cultural inglesa.

Las revistas que se publicaron en Estados Unidos a partir del debut de *Punch* en 1841 eran muy similares a la publicación inglesa. Éstas adoptaron el formato y se dedicaron a atacar tanto a Gran Bretaña como a los ingleses en sus páginas. “Nunca lograron liberarse de los pesados vínculos de la imitación servil” (Ibídem: 74).

Con *Puck*, Keppler trajo una perspectiva totalmente nueva en cuanto al humor y la sátira. Las portadas de *Puck* eran distintas cada semana y la sátira se sostenía por el conocimiento que de las problemáticas sociales que acontecían en el momento. La caricatura estaba plagada de humor.

El dueño de la revista realizó la mayor parte de las ilustraciones de la revista. Para ellas utilizó la litografía en lugar del grabado de madera para la impresión. Es así que fue la primera revista estadounidense impresa a color. El color estaba presente tanto en la portada como en la contratapa, así como también en las páginas centrales.

Como se comentó, antes de fundar *Puck*, Keppler publicó la revista alemana *Die Vehme* en agosto de 1869. La revista creció hasta llegar a las 14 páginas, tenía un costo de 10 centavos y estuvo en el mercado durante un año.

Para el ilustrador ningún sujeto era demasiado grande o demasiado pequeño para merecer su atención y ser caricaturizado. En un comienzo su elección de los temas tuvo una ingenuidad adolescente y bravucona, explica West (1988:12). No dudó en mezclar los temas importantes con los mundanos. Un día hace referencia a los peligros ocasionados por la caída de ladrillos en una obra en construcción y a la siguiente semana celebra el final de la guerra franco-prusiana. El interés por un gran abanico de temas lo llevó a generar un gran número de caricaturas tanto sobre hechos relevantes como modas pasajeras de la vida diaria.

Satirizó muchas fechas conmemorativas y eventos locales. Uno de ellas fue la *Feria de la Asociación Mecánica*. Los materiales que los dibujantes utilizaban en la revista fueron los acontecimientos de los que la gente hablaba ya sea de índole político, cultural, económico, entre otros. La temática era definida por sus propios intereses, así como los de su audiencia.

Casi la totalidad de las ilustraciones tenían que ver con la política interna de Estados Unidos. Henry C. Bunner asumió la dirección editorial en 1878 y fue el encargado de realizar los subtítulos para las caricaturas y gran parte de la sátira literaria.

Durante cuarenta años fue campo de prácticas y de escaparate de varios de los dibujantes más talentosos del país, recuerda Kahn (2014: 11). Varios de los artistas que colaboraron en las ilustraciones fueron: Frederick Burr Opper, Eugene Zimmerman, Louis Glackens, Frank Arthur Nankivell, Bernhard Gillam, Udo Keppler y Rose O' Neill.

4.3 ALGUNOS DE SUS CARICATURISTAS

FEDERICK BURR OPPER

Nació en Madison, Ohio, en 1852 y murió en 1937. Es considerado uno de los primeros caricaturistas estadounidenses. Fue ilustrador en la revista semanal *Frank Leslie*. Más tarde, fue contratado por *Puck* en 1880 para ilustrar sus páginas durante 18 años.



Puck (1896) Ilustración de Opper.



New York Journal (1921) Ilustración de Opper.

Si bien Opper cuando fue contratado por Keppler no tenía experiencia en caricatura política, es posible que el fundador de la revista viera en él una chispa cómica. “Su obra parecía infantil, quizás encantadora pero definitivamente amateur” (West; 1988). Luego, trabajó en *New York Journal* donde realizó tiras cómicas.

Antes de que Opper y James Albert Gales – fueron los dos primeros caricaturistas contratados- llegaron a *Puck*, las páginas interiores de la revista estaban muy poco ilustradas. En muchos casos se usaban dibujos de otras revistas y el trabajo de artistas independientes.



Puck (1881) Ilustración: Frederick Burr Opper.

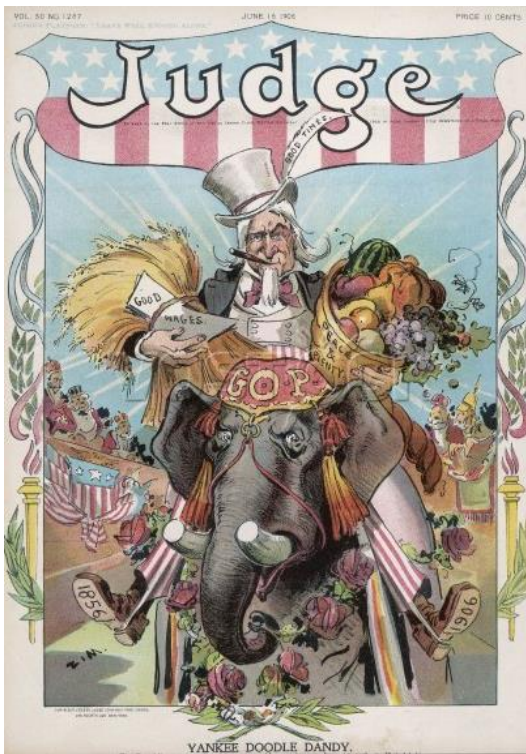


Como se comenta antes, Keppler se autorretrató varias veces en *Puck*. Opper lo dibujó una vez, Keppler se lo permitió. El caricaturista podía dibujar todo menos su cara. Su rostro fue terminado por el mismo Keppler .

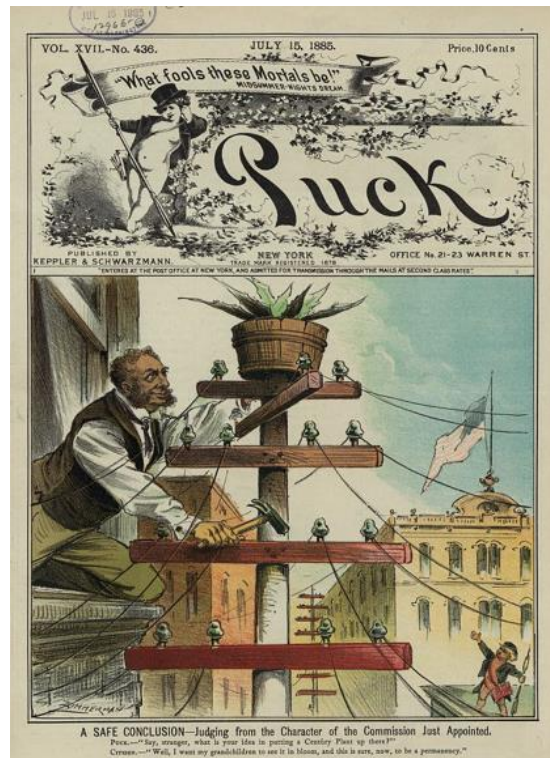
Puck (1886). Ilustración Opper.

EUGENE ZIMMERMAN

Eugene Zimmerman o Zim, como se hizo llamar. Nació en Basilea, Suiza, en 1862. En 1877 comenzó su carrera como aprendiz de dibujante para luego convertirse en profesional. Su tío fue quien envió a Joseph Keppler una carpeta con los trabajos de Eugene y fue convocado a una entrevista. En mayo de 1883 comenzó a trabajar en *Puck*. Trabajó durante dos años. En diciembre de 1885 dejó su labor en *Puck* para ir a la revista rival, *Judge*.



Judge (1906).



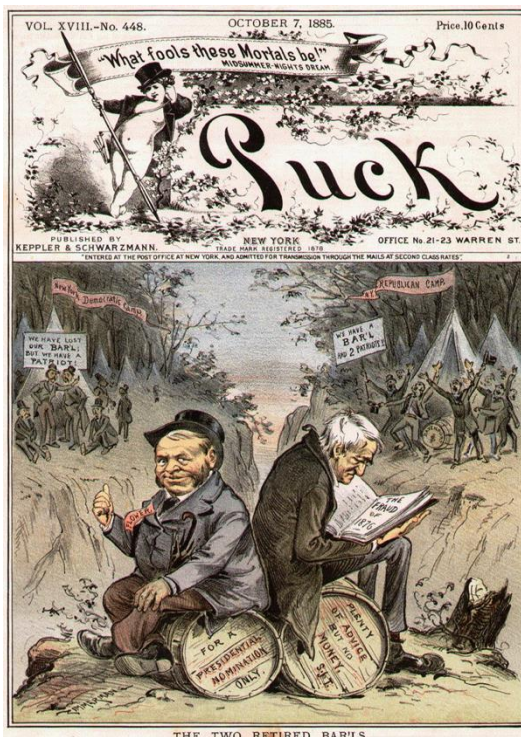
Puck (1885).

En su biografía, Zimmerman cuenta que se imaginaba la sede de *Puck* como el palacio de *Las mil y una noches* con tapices medievales y armaduras, pero se sorprendió al ver que se trataba de una pequeña oficina, bien organizada (Zimmerman; 1988).

Antes de trabajar en *Puck*, Zim se desempeñó como pintor de anuncios y logró perfeccionar sus habilidades como ilustrador.



Puck (1885).

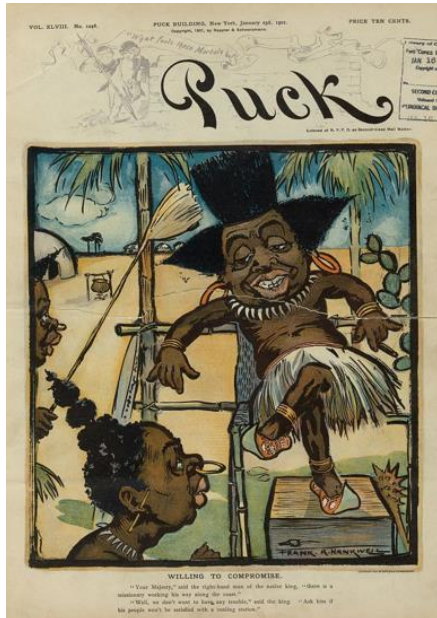


Fue fundador y presidente de la *Asociación Americana de Dibujantes y Caricaturistas*. A lo largo de su carrera como ilustrador publicó más de cuarenta mil bocetos.

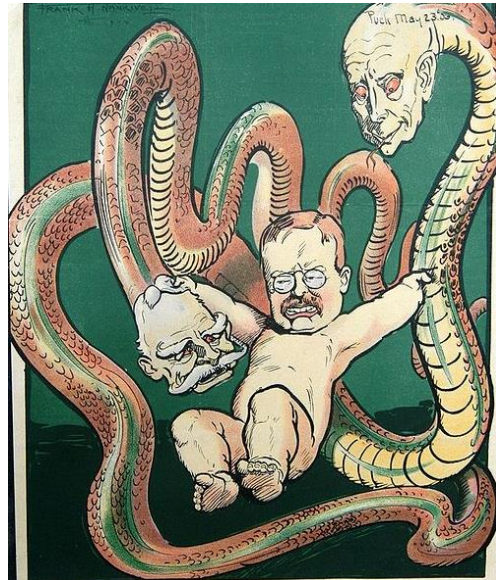
Puck (1885).

FRANK ARTHUR NANKIVELL

Nació en Australia en 1869 y se dedicó al dibujo tanto en periódicos como en libros. Antes de llegar a Nueva York, vivió en Tokio donde se ganaba la vida como dibujante. Algunas de sus ilustraciones:



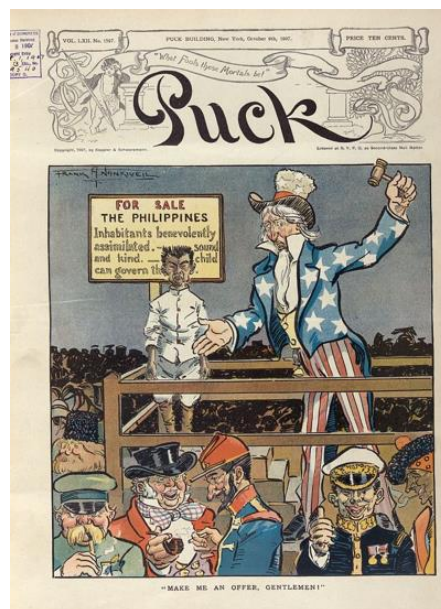
Puck (1901).



Puck (1906).



Puck (1904).



Puck (1907).

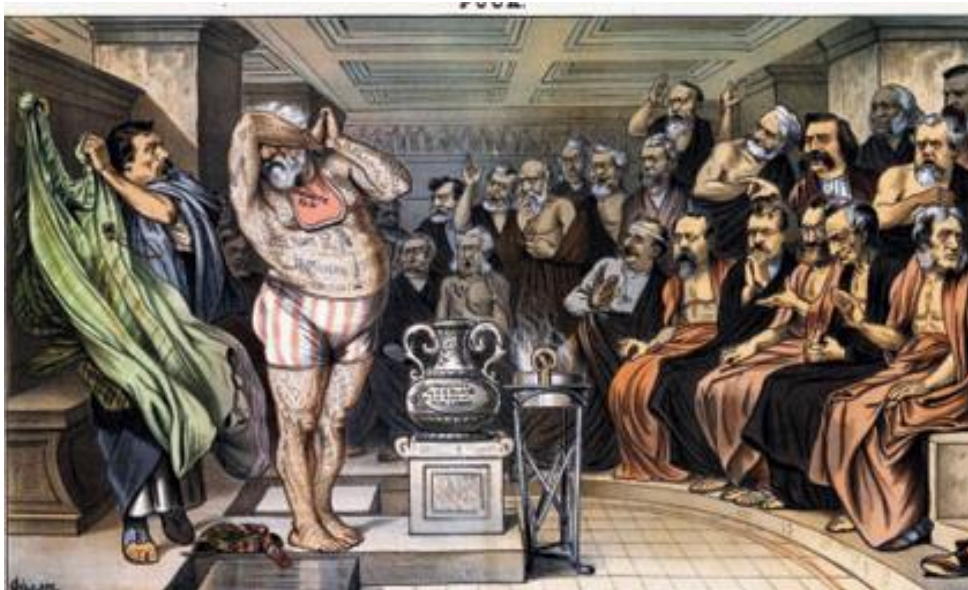
BERNHARD GUILLAM

Nació en 1856 y fue un caricaturista político de origen inglés. Keppler lo contrató en octubre de 1881 al comprobar el talento del dibujante. Guilliam había nacido y se había criado en Inglaterra. Sus influencias gráficas habían sido de aquel país.

Pese a que el ilustrador no estaba en sintonía con la política que tenía la revista, no dudó en trabajar en la publicación.

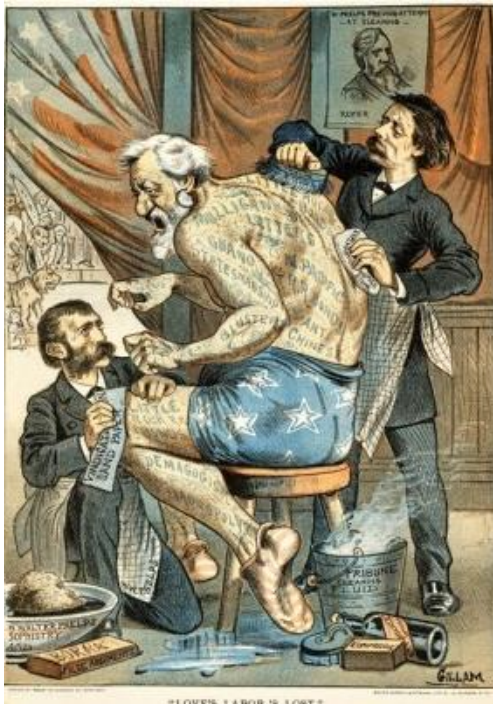
Keppler contrató al caricaturista por su gran habilidad para el dibujo, no por sus convicciones (West; 1988). Guillman era conservador mientras *Puck* defendían los principios liberales.

Las ilustraciones que realizó sobre el candidato James Blaine durante la campaña presidencial de 1884 tuvieron un papel importante. Allí se lo podía ver a Blaine cubierto de tatuajes haciendo referencia a la corrupción en su política. Sus caricaturas también aparecieron en *Frank Leslie's Illustrated Newspaper* y en *Harper's Weekly*.

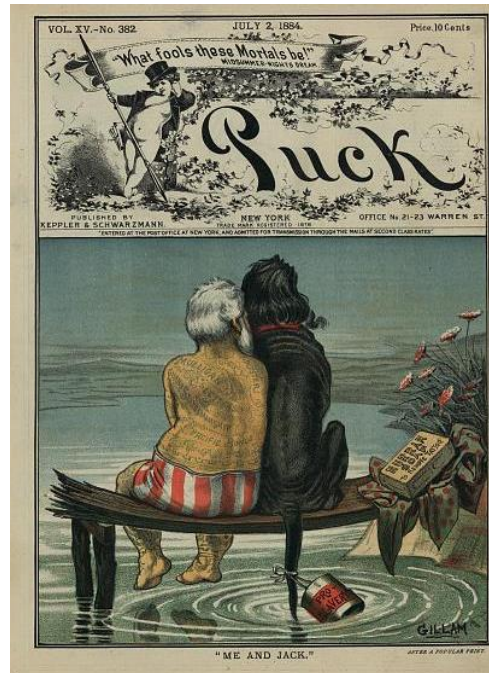


Puck (1884).

El dibujante tuvo la oportunidad de dibujar las caricaturas de las páginas centrales de la revista. Fue el primero en representar a Blaine como el hombre tatuado.



Puck (1884).



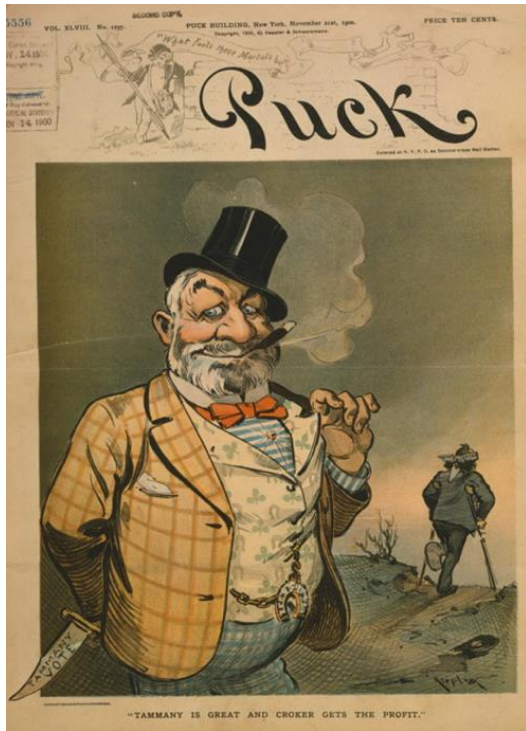
Puck (1884).

Guillam abandonó el semanario en 1885 con una nota agria, pero nunca perdió su gran estima por Keppler. Guillam reconoció a Keppler ser el uno de los grandes caricaturistas estadounidenses jamás vistos (West; 1988).

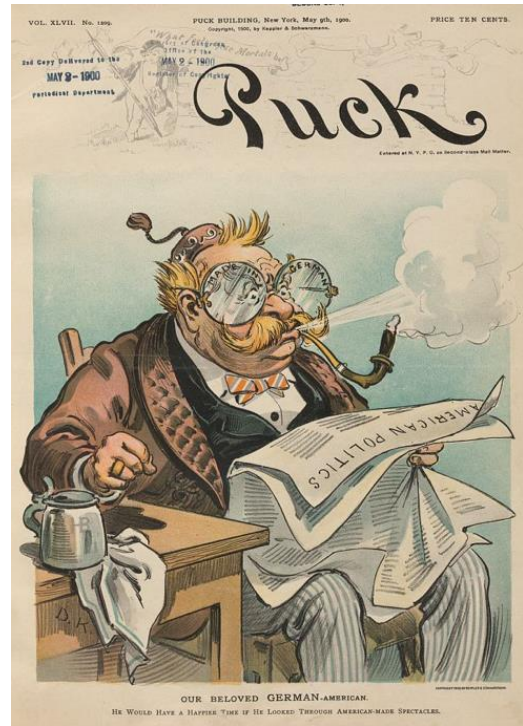
UDO KEPPLER

Fue uno de los hijos de Joseph Keppler. En honor a su padre cambió su nombre por Joseph Keppler Jr. Al igual que su progenitor se dedicó a la caricatura y trabajó en *Puck*. Nació en 1872 y falleció en 1952.

Además de ser caricaturista político y copropietario de *Puck*, fue un coleccionista de artefactos indígenas y un activista de la comunidad. Gran parte de sus caricaturas eran sobre los indios americanos. “El gran interés de Udo Keppler en la cultura india, sin duda, aumentó la conciencia de su padre sobre las injusticias cometidas a los indios por los Estados Unidos” (West; 1988: 362).



Puck (1891).



Puck (1900).

4.4 LA EXPANSIÓN ESTADOUNIDENSE

El pensamiento y la cultura de Estados Unidos de principios del siglo XIX estuvieron arraigados en la piedad puritana y el racionalismo del iluminismo del siglo anterior. “Esas ideas, expresadas de la manera más vívida en la Declaración de Independencia de Jefferson, tuvieron a su turno una aplicación universal” (Tindall, Shi; 1993: 311). Se creía que América del Norte tenía como misión ser un ejemplo para el mundo.

“Ese concepto de misión única también implicaba matices espirituales (...) A su vez, el sentido de un llamado de lo alto infundió en el carácter nacional una dosis de perfeccionismo e impaciencia cuando la realidad no alcanzaba a satisfacer las expectativas” (Ibídem).

En el plano filosófico, “la adversión por las soluciones deductivas, por las afirmaciones dogmáticas, por los sistemas formales, aparece desde un principio como característica predominante del pensamiento americano”, explica Sica (1981: 619).

“Con el paso del tiempo, la imagen ortodoxa de un Dios justo pero severo, que prometía el fuego del infierno y la condenación por predestinación, dio paso a una visión religiosa más optimista. El racionalismo del iluminismo enfatizó cada vez más la bondad inherente a la especie humana, en vez de la depravación, y fomentó la creencia en el progreso social y en la promesa de perfeccionamiento individual (...) Mediante el uso de la razón, la gente podía comprender las leyes naturales que gobiernan el universo” (Tindall, Shi; 1993: 311, 312).

La revolución industrial había preparado a Estados Unidos para la expansión imperial y su participación en la Primera Guerra Mundial. El éxito que había logrado la revolución se obtuvieron únicamente mediante el “precio del sufrimiento económico y social de la población trabajadora agrícola e industrial, cuyas protestas y acciones se materializaron a partir de 1890, en una oleada de agitación” (Adams; 1998: 215).

“El descontento hacia el sistema de la sociedad industrial no se exteriorizaba únicamente en el campo político. Las formas de esparcimiento, racismo y los motines violentos revelan también algunas cosas sobre el estado de ánimo de los grupos más diversos” (Adams; 1998: 221).

Se considera que una de las causas que llevó a la guerra civil fue la diferencia que existía entre las economías del sur y del norte de Estados Unidos. Las colonias del Sur no fabricaban prácticamente productos, sino que encontraban más beneficioso dedicarse a la producción de algodón y tabaco. Mientras que el Norte fue superando gradualmente al sur en población, así como también en riqueza.

“Cuando el Norte decidió la extinción del sistema esclavista, sentó al mismo tiempo los fundamentos de la explotación capitalista de la industria moderna. Las grandes fortunas que tuvieron origen en los beneficios de la guerra civil, iniciaron los grandes monopolios de hoy” (Korn; 1963:133).

La revolución industrial fomentó también el crecimiento y el surgimiento de nuevas ciudades. Las fábricas favorecieron la concentración de población en sus inmediaciones. A raíz de este crecimiento en varias zonas, proliferaron los servicios.

“Uno de los problemas más serios que tuvieron que afrontar los empresarios de los primeros años de la revolución industrial era el de seleccionar una mano de obra capaz de aprender las nuevas técnicas y de someterse a la disciplina impuesta por las nuevas formas de industria (...) Boulton y Watt hacían firmar a sus montadores contratos en los que se comprometían a prestar servicios a la empresa durante tres o cinco años; el conde de Dundonald se aseguró los servicios de uno de sus operarios químicos haciéndole firmar un contrato de trabajo por veinticinco años, (...) algunos fundidores se comprometían laboralmente de por vida” (Ashton; 1969: 119, 120 en Sica; 1981: 909, 910).

Casi todo el país se urbaniza a lo largo del siglo XIX. “La totalidad de la tierra es libre, disponible, y solamente se convierte en propiedad privada en cuanto es ocupada y trabajada” (Sica; 1981: 645).

Asimismo, el crecimiento del tránsito masivo posibilitó que grandes cantidades de personas viajaran desde su trabajo a su casa y “una creciente clase media -a menudo la clase trabajadora no podía pagar ni siquiera la tarifa de cinco centavos- se retiró a ‘suburbios de tranvías’”. Se trataba de zonas más silenciosas y llenas de árboles, “de donde podían viajar a la ciudad central para hacer dirigencias o para recreación” (Tindall, Shi; 1995:2).

“Los recién llegados a las ciudades venían no solamente de las áreas rurales aledañas, sino también de Europa y Asia. Se concentraban en las ciudades estadounidenses para vivir con otros que compartieran su idioma, costumbres y religión, y porque carecían de medios para irse al oeste y, una vez allí, abrir granjas (...) Esta nación de inmigrantes continuaba atrayendo nuevos residentes, por las mismas razones de siempre y de los mismos estratos de la sociedad. Venía gente que huía de la hambruna, el cólera o la falta de oportunidades económicas en su tierra natal, y también algunos que se escapaban de la persecución racial, religiosa y política, o del servicio militar obligatorio (...) Sin embargo, probablemente eran más los inmigrantes atraídos por la promesa estadounidense que los obligados a salir por las condiciones de su tierra” (Ibídem: 4).

El escritor estadounidense Henry David Thoreau (1817-1862) abandonó la ciudad para vivir en la naturaleza, donde el hombre no había llegado, y así salvar su propia integridad individual de las ficciones de la sociedad mercantilizada. Thoreau rechaza la vida en sociedad y parte hacia el bosque. Mientras que el filósofo trascendentalista Ralph Waldo Emerson (1803 -1882) cree que:

“la ciudad es la sede de la comunidad humana y de la vida intelectual; pero precisamente en la ciudad comercial e industrial, la propiedad individual –fundamento de la persona, que en el campo y en las actividades agrícolas concilia naturaleza y sociedad, hombre y producción– ha traicionado su propia vocación y se ha convertido en medio de coerción y de opresión social, de desigualdad, y en fuente de contrastes y de luchas” (Sica; 1981: 657).

La construcción de grandes parques urbanos se puede ver durante este siglo por todos los estados del país. “El parque ya no constituye una mera evasión romántica ni tampoco (...) una contraposición sin conexión con la metrópoli apremiante”. Por el contrario, “el parque entra en la ciudad como un elemento orgánico y de organización”. A diferencia de lo que ocurre en Inglaterra en “donde el parque se manifiesta como uno de los componentes de la ciudad en expansión, en Norteamérica, se convierte en instrumento específico de planificación urbana” (Sica; 1981: 659, 660).

En este contexto de cambio nació *Puck*.

4.5 QUÉ TONTOS SON ESTOS MORTALES

Puck fue una revista basada en las costumbres sociales y la política estadounidense e internacional. Desde el primer ejemplar se podía ver el duendecillo lúdico que vestía únicamente un sombrero de copa y un frac negro abierto. En una de sus manos, una pluma.

El primer número de *Puck* en 1871 demuestra la importancia que tenían los acontecimientos que se vivían en Alemania para los inmigrantes que habían arribado a América.



En mayo de 1871 culminó la guerra franco-prusiana. Esta disputa llevó a Prusia a la victoria sobre Francia y con ella, la creación del imperio alemán. La derrota francesa trajo consigo el fin del Segundo Imperio de Napoleón III.

En ese primer ejemplar, *Puck* hizo referencia al conflicto y a su resolución.

En la portada se puede ver el texto en alemán: “Eschutcheon of the new German empire” (el escudo del nuevo imperio alemán) y debajo la caricatura de Otto von Bismarck – considerado el fundador del imperio alemán- sosteniendo un escudo y dentro de éste se encuentra Napoleón encerrado en una jaula.



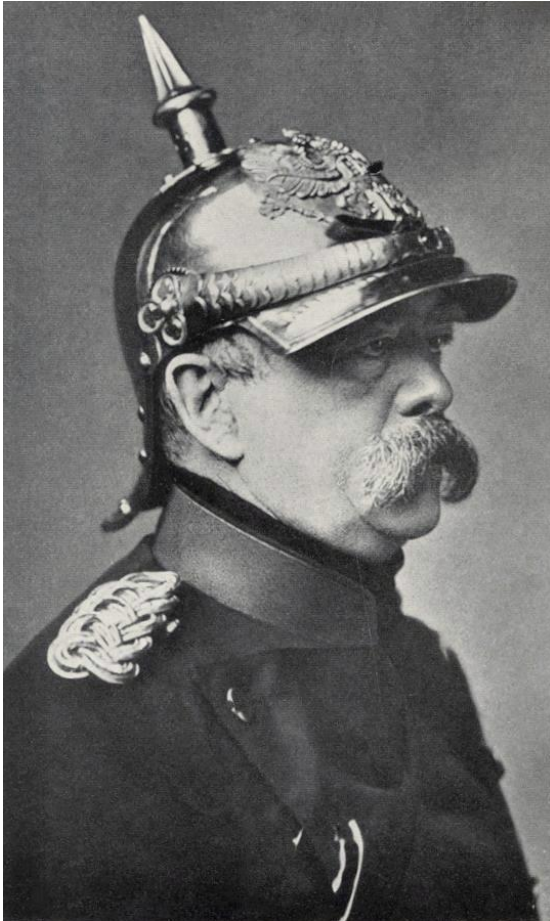
Redigirt von E. HEROLD Illustrirt von J. KEPPER. Geschäftsführer H. RUBENS

Escutcheon of the new German empire.



Das Wappen des neuen deutschen Reiches, erfunden vom „Puck“.

Puck (1871).



Retrato de Otto von Bismarck (1871) en www.dailymail.com

Mientras que en la cabecera del ejemplar aparece *Puck* con un sombrero de copa, un frac, una pluma en su mano izquierda y una copa en la derecha aludiendo a los festejos por la victoria de Prusia. En la misma imagen, por debajo, se recrea al pueblo alemán inmigrante que lee las noticias, sobre este se vislumbran águilas –que representan a Prusia– y en las nubes se puede ver a los militares prusianos festejando la victoria.

Mientras Bismarck no tiene el casco en su cabeza, la jaula simula ser uno y en su interior Napoleón se encuentra caído, rendido y acurrucado por la derrota. En aquella época estos cascos eran utilizados por los oficiales de infantería prusiana.

El gobernante francés se encuentra custodiado por dos efectivos militares prusianos que le tienen acorralado.

Asimismo, en la portada, a pie de página, se lee: “Das Wappen des neuen deutschen Reiches, erfunden vom, *Puck*” (La cresta del nuevo imperio alemán, inventado por *Puck*).



El contenido, en las semanas siguientes, continuó con su postura anti-Francia. Keppler observó el surgimiento del comunismo en Francia con consternación al ver la violencia y el derramamiento de sangre. Es así que tituló su caricatura como “Ebrios de sangre”.



Puck (1871)

La guerra franco-prusiana comenzó el 19 de julio de 1870 y concluyó el 10 de mayo de 1871. Fue un conflicto desatado entre el Segundo Imperio Francés y el reino de Prusia.

Mientras Prusia contaba con el apoyo de la Confederación de Alemania del Norte y los reinos de Baden, Baviera y Württemberg, Francia carecía de aliados. Napoleón III además de no tener apoyo, no contó con superioridad militar ni cohesión interior debido a la alta oposición que creció en el Segundo Imperio. Se rindió al ser capturado, el 2 de septiembre, junto a cien mil hombres, en la Batalla de Sedán.

El gobierno provisional tomó el poder el 4 de septiembre e intentó negociar con Otto Bismarck. Pero al no ponerse de acuerdo, la lucha continuó. París se encontraba sitiada por el ejército alemán. Mientras tanto, para las fuerzas que habían quedado encerradas en la capital francesa, la situación era intolerable. La capital se hizo presa del hambre, del frío y de los ataques enemigos. Pero, a pesar de esto, París se rehusaba a ceder.

En Burdeos, se conformó una Asamblea Nacional. El 12 de febrero, Adolphe Thiers quien había sido nombrado jefe del poder ejecutivo se reunió con Bismarck en Versalles para discutir los preliminares de la paz.

Las condiciones que fueron aceptadas el 26 de febrero por la Asamblea, que luego se establecieron en el tratado de Frankfurt (10 de mayo) fueron la cesión de Alsacia y del Norte de Lorena, así como el pago de cinco millones de francos y las exportaciones de Alemania hacia Francia tendrían beneficios en la tarifa aduanera.

“Las riquezas acumuladas por la nación durante el Segundo Imperio le permitirían pagar rápidamente la enorme indemnización y reparar los daños materiales. Pero el traumatismo de la derrota no se borraría tan rápidamente, ni el deseo ardiente de desquite, de recuperar las provincias arrancadas a la patria contra los deseos de la población; todo ello mantendría en las relaciones franco-alemanas un motivo permanente de tensión” (Bertier de Sauvigny; 2009: 338).

Para Thiers no fue fácil. La Asamblea Nacional había tomado decisiones que no apeticieron a la población parisina. Entre éstas: se suspendió el sueldo a las milicias nacionales, se prohibieron seis periódicos republicanos y se estableció la sede de la Asamblea Nacional en París.

El estallido comenzó cuando el jefe del Poder Ejecutivo ordenó, el 18 de marzo, recuperar los 200 cañones que las milicias nacionales habían establecido en el barrio de Montmartre y en el de Belleville. De esta forma, ocuparían puntos estratégicos de la ciudad y arrestarían a los revolucionarios. Varias tendencias populares se aliaron y se levantaron ante esta situación formando la Comuna parisina.

“Un régimen popular, que atrajo hacia sí un amplio espectro de radicales y reformistas, se impulsó en la capital bajo la denominación de “Comuna” de París (...) La Comuna de 1871 pudo acceder al poder porque, tras la derrota a mano de los

alemanes, el gobierno no consiguió arrebatar a la capital las armas con las que esta había soportado un asedio, y porque la misma derrota había inflamado a muchos parisienses contra el gobierno, por creer que este les había abandonado” (Roberts; 2015: 2230).

Durante unas semanas reinó la tranquilidad, pero el gobierno preparaba la réplica. Si bien la Comuna no logró demasiados avances, sí se la vio como la personificación de la revolución social.

“Esto aumentó la crudeza de los esfuerzos por suprimirla, que se llevaron a cabo cuando el gobierno hubo reunido nuevas fuerzas con prisioneros que volvían de la guerra para reconquistar París, convertida en el escenario de una breve pero sangrienta lucha en las calles” (Ibídem: 2228).

Las fuerzas armadas superaron en número a los trabajadores y tenderos. La Comuna fue asaltada el 2 de abril y los bombardeos se hicieron constantes. No hubo posibilidad de negociaciones porque el gobierno se encontraba en una posición de ventaja con respecto a los insurgentes.

El fracaso en la lucha contra el ejército francés hizo que miembros de la Comuna incendiaran edificios públicos. Quemaron edificaciones como el Palacio Real, el Palacio de Justicia, el Palacio de Orsay, la Estación de París - Lyon, casas en Saint Florentin. También fue incendiado el Palacio de las Tullerías. Éste había sido residencia de diferentes monarcas comenzando por Enrique IV hasta Napoleón III. El fuego arrasó con el Palacio. Durante dos días las llamas ardieron. También la biblioteca Richelieu del Museo del Louvre fue destruida.



Charles Soulier (París). Museo Metropolitano de Arte.



Jean- Eugène Durand (París). Ministerio de Cultura

La sangrienta batalla fue plasmada por *Puck*, como se puede ver en “Ebríos de sangre”. Allí, Keppler dibuja un esqueleto que representa a un comunero francés. El personaje está sirviendo una copa de sangre a una mujer que en este caso simboliza la libertad. Sobre ella se encuentra apoyada la ciudad de París que se cae a pedazos.

La mayor preocupación de “la libertad” es poder beber la sangre que se le ofrece. Mientras alza la copa para que el comunero la llene, pisa a un efectivo del ejército francés. En nombre de la libertad, París fue destruida y miles de revolucionarios fueron condenados a muerte. Keppler observó consternado el surgimiento del comunismo en Francia. Vio la violencia desatada y el derramamiento de sangre que provocó. Es así que Keppler tomó posición y recreó los trágicos excesos que se vivían en el País.

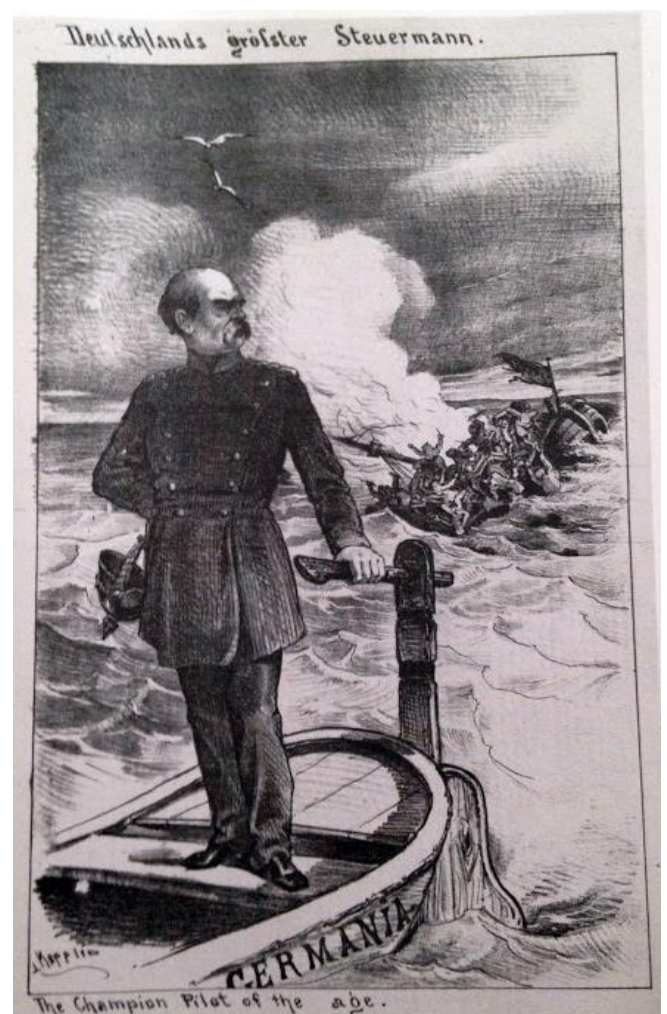
Asimismo, luego del triunfo de las tropas alemanas sobre las francesas y la formación del Imperio Alemán, Keppler dibujó una caricatura de Bismarck. En ella se celebra la victoria en consonancia con el sentimiento de los inmigrantes alemanes en Estados Unidos.

En esta oportunidad fue titulada: “El piloto campeón del año”.

Al finalizar la guerra franco-prusiana, en Francia, como se vio, continuaban las luchas, pero esta vez en una guerra civil. Mientras, Alemania se encontraba fuerte y unida, bajo el mandato del canciller Bismarck.

En la ilustración se ve al pueblo francés peleando entre ellos entre tanto, Bismarck aparece en una pose heroica, de espaldas, sin darle importancia a la situación por la que atraviesa Francia y conduciendo su embarcación, Alemania.

Otra de las personalidades a las que Keppler destinó páginas con frecuencia



Puck (1871)

fue la del Papa Pío IX. Consideraba que era lo peor de la sociedad europea: la derecha divina y el reaccionarismo.

Retrató al Papa, pero no como la representación de Dios en la Tierra sino como una persona a quien había que temer. A los ojos de Keppler se trataba de un hombre mezquino, codicioso y que dirigió una iglesia que asfixió a sus seguidores. El papado era la última monarquía elegible de Europa. Es así que Papa era un símbolo del viejo mundo.



Puck (1877).

“El siglo XIX fue un período de contrastes (...) Fue un tiempo en que las circunstancias políticas, económicas y culturales parecían anunciar la desaparición de la fe cristiana, al menos en sus formas tradicionales. La revolución francesa y americana, con las que el siglo comenzó, fueron el principio de un proceso en el cual un número cada vez mayor de estados se declararon exentos de toda obligación de apoyar a la Iglesia. La revolución industrial produjo tal descalabro en los patrones sociológicos tradicionales que había sobrada razón para dudar de la pertinencia futura de las antiguas estructuras de la Iglesia. Ese desarrollo industrial a su vez se apoyaba en toda una serie de descubrimientos científicos que pusieron en duda mucha de la cosmovisión cristiana” (González; 2010:863).

Durante el papado de Pío IX se aprobó la doctrina de la infalibilidad pontificia. Durante el primer Concilio realizado en la Ciudad del Vaticano. El encuentro fue convocado para enfrentar el racionalismo y el galicanismo.



Puck (1877).

“Hacia trescientos años que no se había celebrado un Concilio general. El cónclave en Roma de quinientos obispos para celebrar el decimoctavo centenario del martirio de los santos apóstoles Pedro y Pablo, sugirió a Pío IX la idea de convocar un número mayor de prelados a fin de decidir ciertas cuestiones que estaban vejando a la Iglesia. Deseoso de afirmar más las prerrogativas de la Santa Sede, este Papa mandó publicar, en 1864, un sumario de errores, o sea, una lista de las doctrinas heterodoxas, juntamente con su famosa encíclica *Quanta Cura*, en la que condenó el libre pensamiento, la libertad de expresión, la educación pública y todos los adelantos que el espíritu de los tiempos modernos había promovido hasta mediados del siglo XIX” (Fletcher y Roper; 2008:324).

En el concilio se aprobó la infalibilidad papal. La mayoría de los obispos de Alemania, de Austria-Hungría y parte de los franceses se oponían mientras que los de Estados Unidos e Italia se encontraban a favor.

La infalibilidad papal suponía que cuando el Papa hablaba de temas relacionados a la moral o la fe, el sumo pontífice no podía equivocarse y las autoridades eclesiásticas y los creyentes de todo el mundo debían obedecerlo.

Este dogma se presentó luego de que se concretara la unidad italiana y desaparecieran los estados de la Iglesia. “Nunca aceptó este hecho y se encerró en el Vaticano considerándose moralmente ‘prisionero’ del Estado italiano” (Nahum; 1972:82).

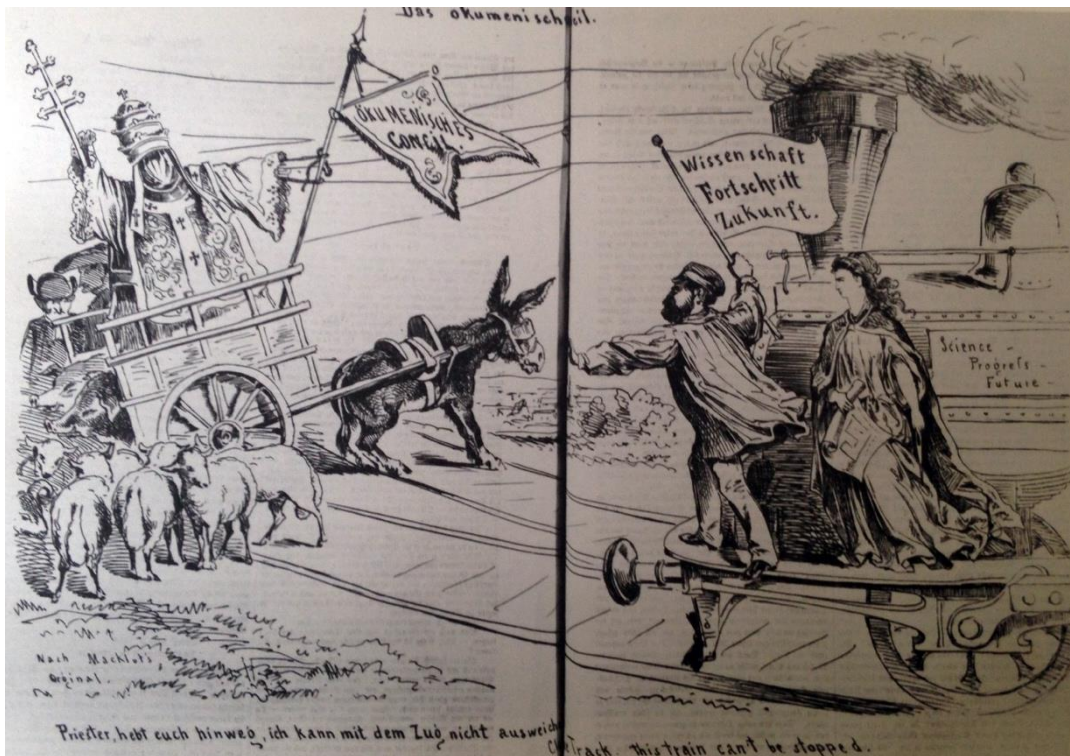
Pese a que Pío IX era infalible para los cristianos, no lo era a la muerte. *Puck* lo dejó claro, no era más que los demás ante la muerte, y no tuvo piedad pese a que el Papa estaba muriendo.

Los resultados del Concilio fueron varios decretos sobre la fe, “que definieron la verdad católica en contraposición con el racionalismo, la infidelidad y las varias formas del error moderno” (Fletcher y Roper; 2008:324).

El racionalismo propio de la Ilustración sumado a los importantes avances que arrojó la Revolución Industrial, dejó vetusta la fe cristiana. Si bien Kepler había sido criado como católico, fue ganado por el espíritu democrático, anti-clerical que reinaba a mediados del siglo XIX.

“El clima intelectual y político del tiempo de Pío IX estaba preñado de amenazas y deparó a la Iglesia (...) El positivismo de Augusto Comte (...) conducía al cientifismo – verdadera religión sin trascendencia- que habría que suplantar al cristianismo, desvelando todo misterio, ‘explicando’ la realidad y deparando fe

licidad al hombre y progreso ilimitado a la humanidad” (Orlandis; 1999: 163, 164). Bajo el título: “Despejar la pista: este tren no puede detenerse” Kepler, ilustraba en la revista *Die Vehme* esta situación. Allí se contraponían dos imágenes. La primera representaba al catolicismo. Se materializaba en un carro destartado tirado por un burro. Allí el Papa estaba rodeado de animales de granja: carneros y cerdos. Se puede ver flameando la bandera del concilio ecuménico.



Die Vehme (1870).

La segunda imagen representaba los avances que se sucedieron en este período. Fueron representados por una locomotora. Mientras el carro está detenido, el tren no se detiene. La máquina lleva escrito: “ciencia, progreso y futuro”, tres de las características más importantes para ese siglo.

Ambas ilustraciones comparten la misma vía. Mientras el carro está detenido en la vía, el tren está pasando por ella y de esta forma, le pasaría por arriba. Para Keppler la religión tenía que hacerse a un lado para dar paso al progreso y a una nueva forma de vida.



Puck (1871).

Mientras el 2 de septiembre de 1871, las esperanzas de los cuatro líderes europeos fueron plasmadas en papel. En la ilustración Keppler imaginó los deseos de Napoleón, en ese entonces exiliado en Inglaterra, que sueña con la ejecución de los políticos franceses Jules Favre, Adolphe Tiers y Émile Ollivier. Imaginó también los de Thiers, presidente de la Tercera República Francesa, fantasea con el comienzo de una dinastía. Mientras que Franz Josef sueña con la sumisión de los elementos rebeldes en su imperio austro-húngaro. Por último, Bismarck imagina tener la Austria de Josef bajo su control.

4.6 COMPROMISO Y DENUNCIA

La revista se publicó durante la época dorada de los Estados Unidos. Fueron años de gran expansión económica, pero sobre todo para algunos. La acumulación de grandes riquezas en pocas manos y el dominio político de los hombres blancos y ricos marcaron este período.

En ese entonces, en el país existía mucha tierra fértil, gran cantidad de recursos minerales como el oro, hierro, carbón y petróleo. El efecto de la industrialización provocó miseria en las grandes ciudades y suciedad debido al proceso de urbanización.

Pero también, en esta época se vivieron intensos conflictos entre quienes tenían en sus arcas el capital y aquellos que tenían en sus manos la fuerza del trabajo. Las empresas crecieron a un ritmo vertiginoso. De esta forma, cada vez necesitaban mayor cantidad de trabajadores, pero los intereses de las dos partes eran opuestos.

El gobierno no se encontraba preparado para esta situación. Entre las leyes había pocas sobre los derechos y obligaciones que tenían los propietarios y los trabajadores.

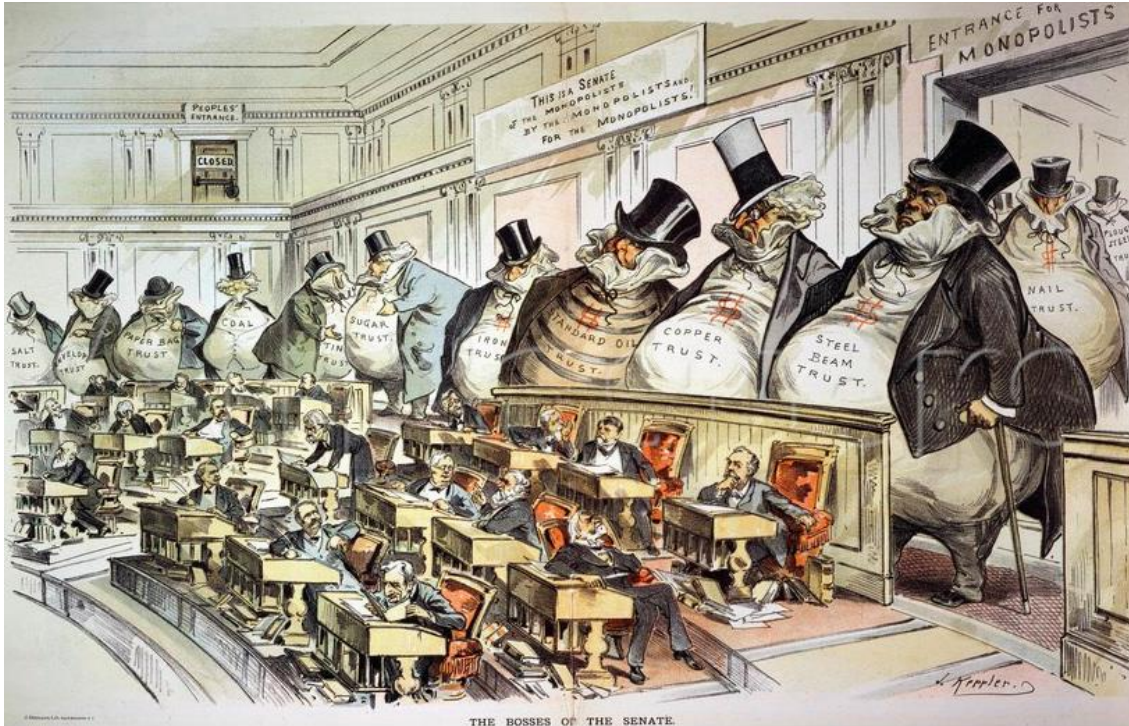
“Los verdaderos motores e impulsores de la época dorada no fueron los hombres que tenían su asiento en la Casa Blanca o en el Congreso, sino los capitanes de la industria que tendieron ferrovías por todo el continente y decoraron las ciudades con adornadas chimeneas y vistosas mansiones” (Tindall y Shi; 1995: 31).

Puck fue una publicación favorable a las reivindicaciones de las clases trabajadoras e indiferente a los reclamos de los hombres de negocios que habían cosechado fortuna. En sus páginas deja ver la problemática que existía en el país a raíz de la concentración de riqueza en pocas manos y la monopolización empresarial de muchos rubros. Consideraba que esta situación podría llegar a ser una amenaza para la libertad y la democracia.

Asimismo, el auge de la banca comercial fue muy importante durante el siglo XIX. En 1800 tan sólo existían 28 bancos; en 1860 eran 1500 mientras que en 1900 la cifra aumentó a 8500 (Adams; 1998).

Los partidos se transformaron en “máquinas de búsqueda de cargos” y de “dispensa de padrinzos en forma de empleos y contratos gubernamentales”. La alianza entre negocios y la política fue una característica de esta época. “Esta alianza no necesariamente fue corrupta, pues muchos políticos en realidad favorecieron los intereses empresariales por convicción”.

Muchos políticos, editores, así como líderes de opinión pública “aceptaban libremente pases de ferrocarril, diversiones gratuitas y mil favores más” (Tindall y Shi; 1995:32).



Puck (1889).

“El Senado de los Estados Unidos era un club de millonarios”, señala Adams. Explica que, en ese entonces, el proceso real de selección política no se realizaba en las urnas de votación sino en “silenciosos salones llenos de humo donde se daban cita los poderosos dirigentes de los partidos” (Adams; 1998: 220).

“El Partido Republicano, a la vista de *Puck*, se había convertido en un sirviente de los ricos” mientras que los trabajadores honestos, especialmente la población inmigrante, fueron ejemplos para la revista y en muchas oportunidades se los retrató como víctimas (Khan y West; 2014:161).

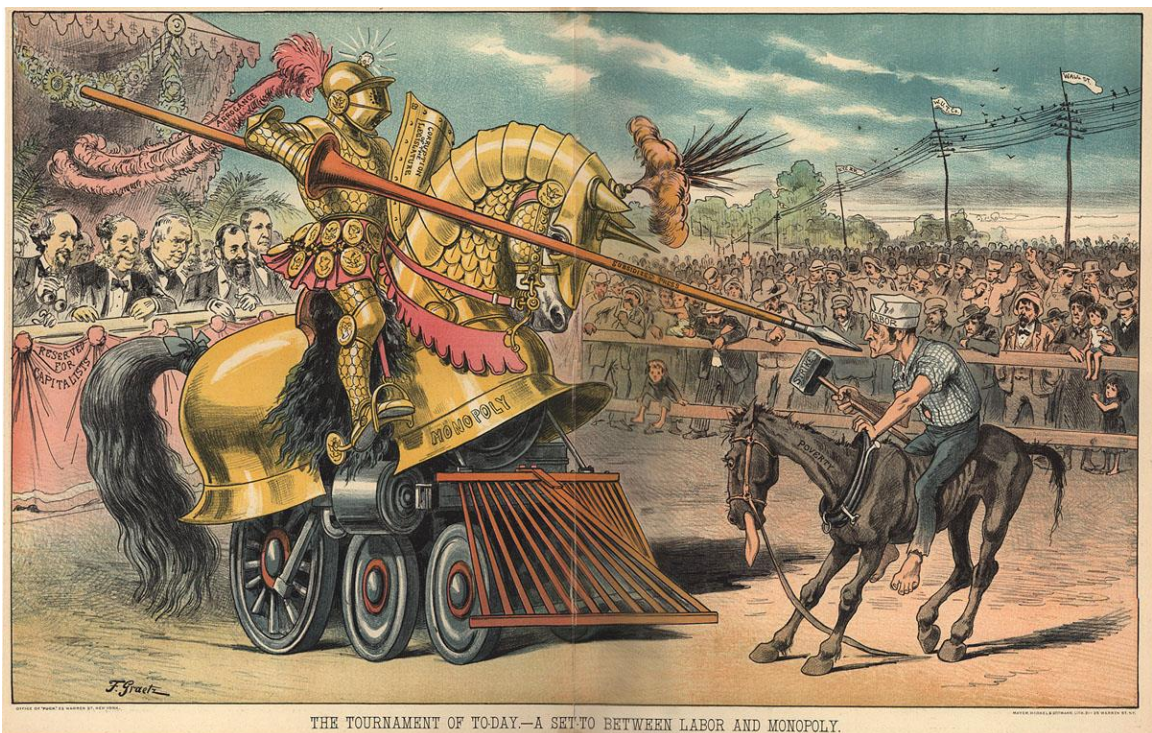
Sin embargo, *Puck* no se mostró partidario a la defensa de los sindicatos porque consideraba que los trabajadores podían ser demasiado susceptibles a la manipulación por parte de los líderes.

Los sindicatos surgieron inicialmente en Gran Bretaña y Estados Unidos a fines del siglo XVIII y a principios del XIX. “En esa época, los trabajadores no tenían control alguno sobre las condiciones de su vida laboral; el poder político y económico estaba concentrado en en manos de los opulentos dueños de las empresas” (Case, Fair; 1997:504)

De las instituciones creadas por la clase trabajadora, el sindicato fue de las más duraderas. Una de las primeras organizaciones que tuvieron éxito en Estados Unidos fue la de los Caballeros del Trabajo fundada en 1869. Luego de la huelga realizada por estos trabajadores en 1885 contra el ferrocarril de Wabash, propiedad de Jay Gould, la popularidad del grupo aumentó.

En sus ilustraciones, *Puck* pone a la vista las desigualdades que existían en el país. Su filosofía era proteger a los débiles: el obrero, el consumidor, los pobres, de las prácticas de los hombres de negocio fraudulentos. De esta forma, se refiere a los problemas que aquejaban al país durante los últimos 30 años.

El primero de agosto de 1883, la revista ilustra las diferencias existentes por medio de un torneo de estilo medieval entre los monopolios y la mano de obra trabajadora. Los empresarios, dueños de los ferrocarriles, eran quien en ese momento prácticamente controlaban la economía de Estados Unidos.



Puck (1883).

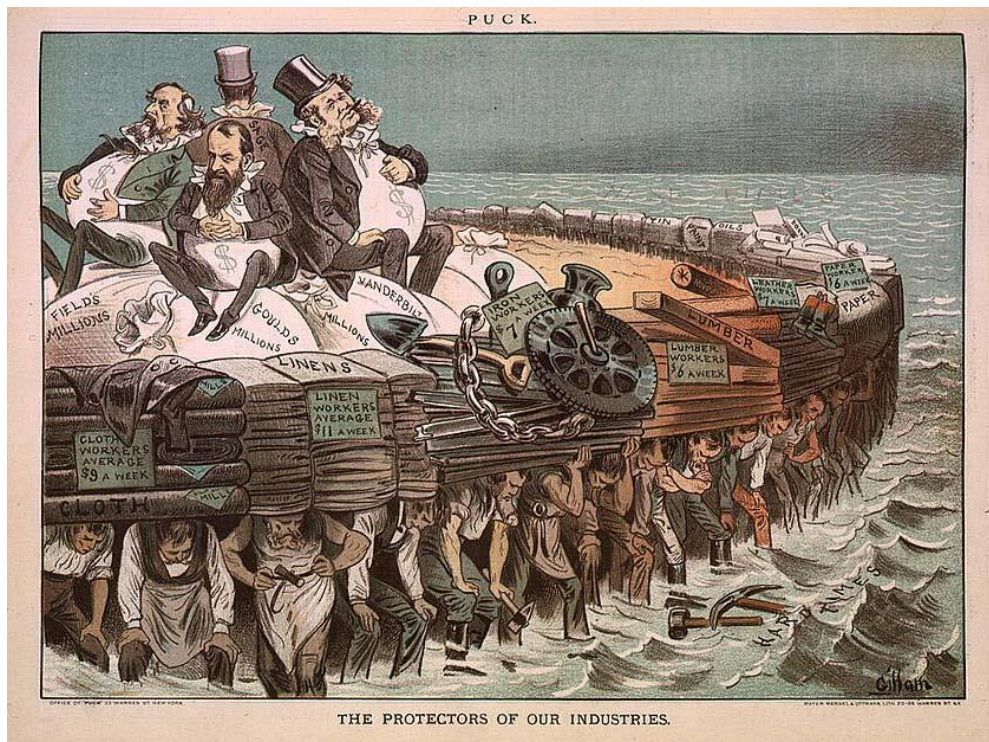
A la izquierda se encuentra un espacio reservado para las personas poderosas, vestidas de traje de pantalón y chaqueta, los magnates y puede leerse “*reservado para capitalistas*”. Allí aparece el empresario y financiero Cyrus Field (1819-1892). Field fue uno de los creadores de la *Atlantic Telegraph Company*. Se encuentran además los empresarios del sector de los ferrocarriles William Henry Vanderbilt (1821-1885) y Jay Gould (1836-1892), así como también al armador John Roach.

En la ilustración aparece un caballo de gran tamaño con una armadura dorada sobre una locomotora en donde puede leerse la palabra “monopolio”. Sobre éste, un caballero armado. En su mano izquierda un escudo con la etiqueta “la corrupción de la legislatura”, mientras que en su mano derecha tiene una lanza en donde puede leerse: “prensa subsidiada” y completa su atuendo con una pluma en su cabeza en donde se observa la palabra “arrogancia”.

Mientras, a la derecha, se encuentra la clase trabajadora que apenas cuenta con recursos para defenderse. Allí aparece un hombre descalzo, indefenso ante el capitalismo al que se enfrenta. En su caballo escuálido se lee el término “*pobreza*”. El trabajador lleva un martillo con el rótulo: “huelga”.

Detrás de él pueden verse las gradas en donde se encuentran los trabajadores que presencian la batalla. En ese sector también se ven las líneas del telégrafo y en sus columnas flamean banderas que rezan “Wall Street” – centro financiero neoyorquino y hogar de la bolsa de valores -.

Los empresarios ferroviarios fueron ilustrados y satirizados en forma recurrente por Keppler. En este caso cómodamente sentados mientras otros hombres cargan con ellos.



Puck (1883)

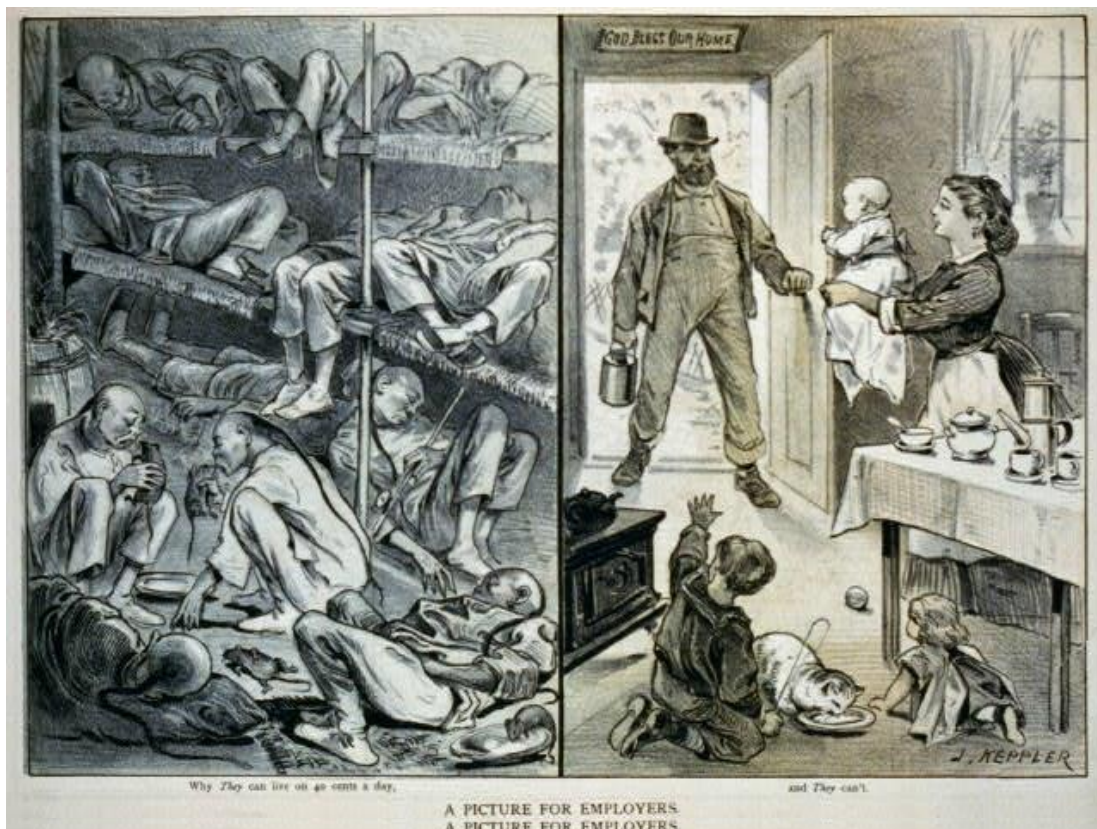
Estos propietarios son los que, además, se reparten el territorio. La metáfora realizada por Keppler en la ilustración busca mostrar cómo unos pocos tienen en sus manos grandes capitales y se juegan a los dados las empresas, las industrias y hasta el país sin mayores sobresaltos.



Puck (1882).

Asimismo, otro de los temas que preocupaba a *Puck* fueron los inmigrantes. Durante la década de 1850, miles de trabajadores chinos no cualificados llegaron a California. Extraían oro de las minas, trabajaban en las fábricas, algunos se convirtieron en vendedores ambulantes, tomaron empleos domésticos, ayudaron a construir ferrocarriles, entre otras labores. Sin embargo, en 1870 la actitud hacia los inmigrantes cambió. Eran vistos como una amenaza por los trabajadores estadounidenses y la situación se volvió dura, hostil y negativa. Los inmigrantes orientales vivían en barrios chinos.

El 21 de agosto de 1878, *Puck* ilustraba la vida de un trabajador americano en contrato con la situación que padecían los inmigrantes chinos en el país. Allí se puede ver el hacinamiento y la pobreza que tenían estas personas, rodeados de roedores y sin alimentación. Mientras que, la familia americana no padecía ninguna de las preocupaciones que vivían los migrantes, por el contrario.



Puck (1882).

La pobreza contribuía a la mala salud. Las principales enfermedades producían una tasa de mortalidad cuatro veces mayor entre los pobres que entre los ricos. La alimentación deficiente, la vivienda y la mala asistencia médica favorecían las enfermedades pulmonares, así como también los accidentes de trabajo.

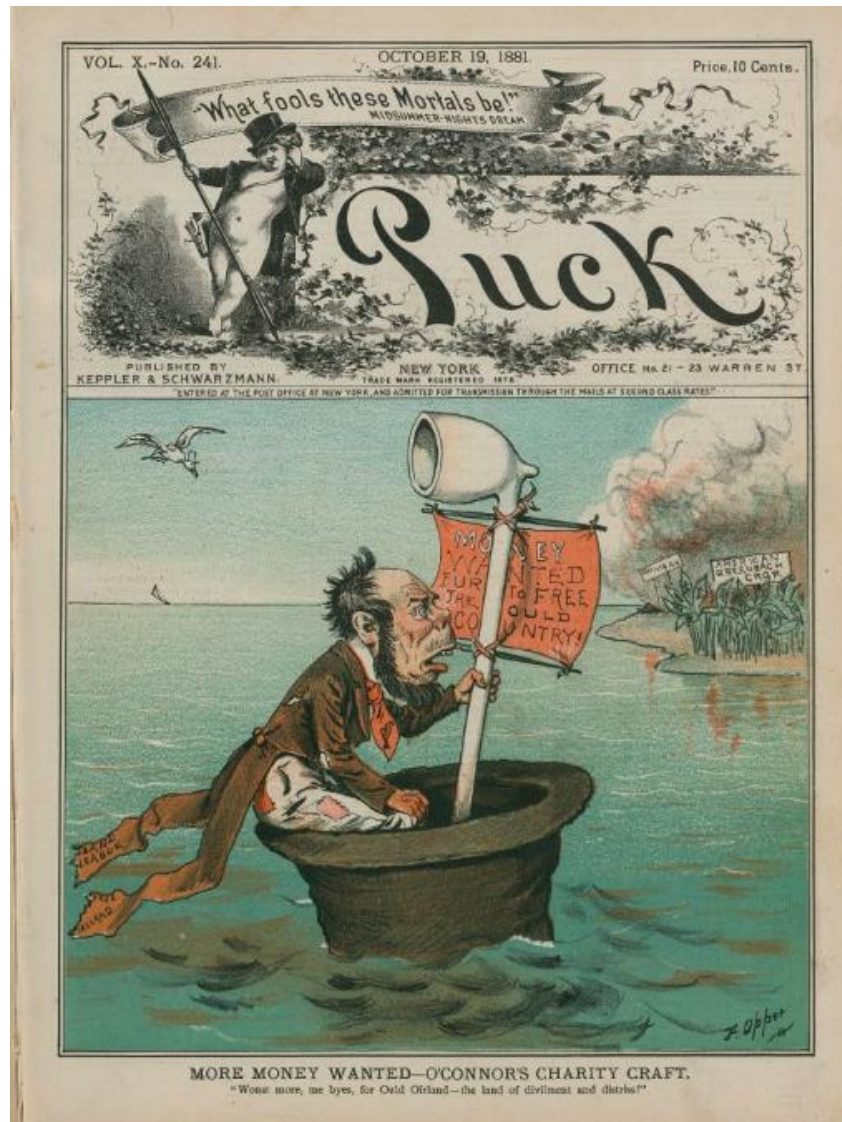
En muchas oportunidades la enfermedad recaía sobre la persona que mantenía económicamente el hogar. Esto sumía a toda la familia en la penuria. Uno de los síntomas finales de la pobreza en Estados Unidos fue el número elevado de vagabundos.

“La persistencia de tal pobreza obedecía en gran parte a la ignorancia de quienes se hallaban en condiciones de tomar alguna decisión, a su resistencia a dar carácter prioritario al problema y a la falta de acuerdo entre los reformistas acerca del programa a seguir. En América, la nueva situación de la industria y la economía no había ido a la par de la preocupación social. El profundo abandono de las cuestiones sociales revelaba no sólo desinterés por el bienestar material de la clase trabajadora, sino también desprecio por su dignidad. Pero este abandono, considerado tan a menudo inmoral, era en gran medida consecuencia de la distancia entre las clases” (Adams; 1998: 217, 218).

En el decenio de 1880 se vivió un fuerte prohibicionismo junto a un fuerte celo nativo. Se pidió restricciones a la inmigración, al empleo de los extranjeros y enseñanza de la lengua inglesa en la escuela.

“Entre los inmigrantes que atestaban las ciudades en constante crecimiento, había cantidades de irlandeses bebedores de alcohol, alemanes bebedores de cerveza e italianos bebedores de vino. Cada vez más los republicanos consideraron las tabernas como el mal social central en torno al cual giraban todos los demás, incluidos vicio, crimen, corrupción política y familias descuidadas, y asociaban estos grupos étnicos con el problema” (Tindall y Shi; 1995: 33,34).

La pobreza y el hambre hicieron que barcos cargados de irlandeses llegaran a Estados Unidos. En 1845 una plaga enfermó las cosechas y más de un millón de irlandeses murieron de hambre.



Puck (1881).

“Durante la hambruna de la papa, los barcos que transportaban a los emigrantes irlandeses eran conocidos como los barcos de la hambruna, Iban atiborrados. Casi no había comida para los pasajeros, sólo la que ellos llevaron a bordo. Algunos barcos estaban en muy malas condiciones, otros se hundieron al salir” (Moran; 2011:7).

Puck ilustraba la vida de trabajo que llevaban adelante los inmigrantes irlandeses radicados en Estados Unidos y del otro lado del océano, en Irlanda, los nativos que vivían esperando que llegar la ayuda que le enviaban sus familiares.



Puck (1882).

Muchos estadounidenses estaban muy preocupados por su trabajo debido a que los inmigrantes, especialmente los irlandeses, estaban dispuestos a trabajar por una paga muy baja. “A veces los patrones los contrataban para sustituir a trabajadores en huelga” (Moran; 2011:10).

Los inmigrantes cuando llegaban a Estados Unidos tendían a acentuar su identidad religiosa. En ella hallaban consuelo. Los irlandeses lograron hacerse del control de los centros de poder de la Iglesia Católica. Esto motivó que “las cuestiones doctrinales se tiñeran de motivaciones étnicas y que a la tendencia hacia la ortodoxia religiosa se mezclaran esfuerzos por preservar las familiares tradiciones europeas” (Adams, 1998:207).

Para los católicos no fue fácil el particularismo religioso debido a que tenían una tradición universalista. Las diferentes religiones crearon sistemas educativos separados.



Puck (1880).

Mientras que los estadounidenses no permiten el ingreso a los inmigrantes, no recuerdan su propia herencia. Ellos son hijos de inmigrantes que también llegaron al país en similares condiciones que el hombre que tienen enfrente.

Pese a que desde su fundación Estados Unidos ha sido una nación de inmigrantes, durante los siglos XIX y XX, se vieron incapaces de aceptarla. Los colonizadores de las 13 colonias eran inmigrantes británicos, holandeses, suecos y alemanes.

“Hubo dos períodos de nacionalismo exacerbado: en las décadas de 1840 y 1850, culminando en la orden inicialmente secreta de los Know Nothing, orientada contra los católicos, y en particular contra los irlandeses; y en la década comprendida entre 1880 y el triunfo de las restricciones a la emigración de 1917 a 1924, cuando el objetivo principal del nacionalismo lo constituía la ‘nueva’ inmigración” (Adams;1998:192).

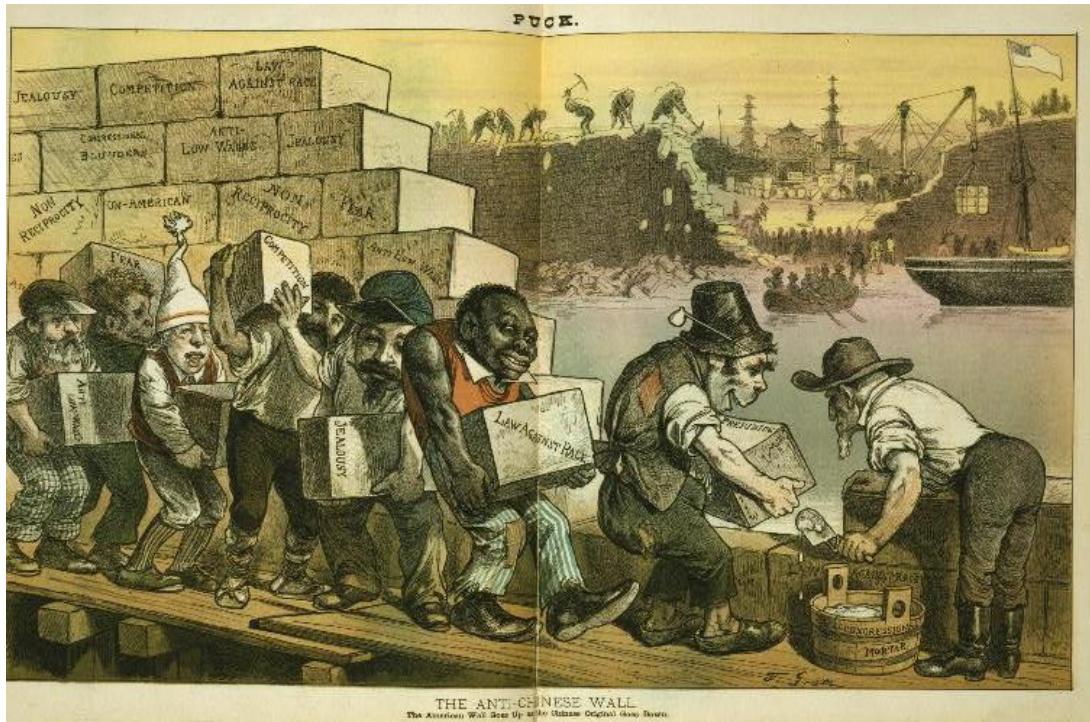
Hasta 1882 no existía en el país control o limitación sobre la inmigración. En ese año, el presidente Chester Arthur promulgó una serie de estatutos que restringían el ingreso. Se emitió la ley “Chinese Exclusion Act of 1882” que prohibía el arribo de ciudadanos chinos durante diez años bajo pena de cárcel y deportación. No había diferencia entre obreros que podían ser cualificados con los que no lo eran.

“Después de la década de 1880, las puertas del Nuevo Mundo se fueron cerrando gradualmente a los inmigrantes. Esas puertas no se cerraron de repente y sin previo aviso (...) Los Estados Unidos ya habían estado imponiendo restricciones a las que había sido una inmigración libre (leyes sobre contratos laborales, leyes de exclusión para los chinos, clases excluible, impuestos especiales, etcétera) previamente durante el medio siglo anterior a la ley sobre Alfabetización” (O’Rourke, Jeffrey; 2006: 243).

Los profesores O’Rourke y Jeffrey (2006: 244) explican las restricciones en la política migratoria estuvieron motivadas por el racismo, la xenofobia, las diferencias étnicas cada vez mayores entre los primeros inmigrantes y los actuales, el aumento de inmigrantes de baja calificación y la amenaza de una inmigración todavía menos cualificada, la creciente desigualdad y el creciente poder del voto de las personas más pobres del país.

Los chinos eran mal vistos por los estadounidenses. Si bien la exclusión formal fue a partir de 1882, había empezado antes cuando ya dejó de ser necesaria la fuerza laboral urgente en los ferrocarriles. En 1850, en las minas de California, sucedió que los dueños despedían una enorme cantidad de trabajadores americanos y eran remplazados por inmigrantes chinos. Éstos estaban dispuestos a trabajar por menos dinero y tenían fama de ser muy laboriosos.

Fue entonces, en la década del 50, cuando una opinión hostil comenzó a cristalizarse y se enfatizó en la década de los 70 cuando la depresión económica se instaló en el país.



Puck (1882).

No todos podían reunir el dinero que les costaba el billete en barco. En su mayoría se trataba de personas jóvenes que tenían previsto hacer fortuna en Estados Unidos y regresar a su país. Muchos ingresaron como esclavos en manos de mercaderes chinos. Pagaban su pasaje a Estados Unidos a cambio de trabajo mal remunerado, especialmente en el ámbito ferroviario en donde realizaban tareas peligrosas.

El historiador Roger Lotchin (1997) explica que no sólo la sociedad sino el gobierno de San Francisco no estaba a favor de los chinos en el país. Sin ir más lejos, el barrio chino era visto como un distrito desagradable donde reinaba el vicio, la suciedad, las enfermedades, las casas donde se fumaba opio y existían riesgos de incendio.

Al igual que muchos inmigrantes de otras nacionalidades, los chinos tendían a vivir cerca unos de otros. De esta manera se ayudaban mutuamente. Los recién llegados eran orientados en el aprendizaje del idioma y las costumbres por aquellos que hace tiempo se encontraban en el país. Los inmigrantes buscaban estar rodeados de sus costumbres, idioma, alimentos típicos. Esta es la razón por la que surgieron los barrios chinos en varias ciudades (Morgan, 2011).

Como se vio en un principio, los chinos fueron tratados con tolerancia; pero cuando su número creció, aumentó la hostilidad. Asimismo, se les atacaba por no esforzarse por no imitar a quienes eran ‘superiores’ a ellos:

“Durante todo el proceso de su asentamiento en California nunca se han adaptado a nuestros hábitos, a nuestro modo de vestir o a nuestro sistema educativo; jamás han sabido lo que significa la inviolabilidad de un juramento; jamás han tenido intención de convertirse en ciudadanos o de cumplir con los deberes de la ciudadanía; jamás han distinguido entre la verdad y el error, ni han dejado de adorar a sus ídolos o avanzando un paso más allá de sus tradiciones nacionales” (Coolidge; 1909: 87).

Los dueños de los ferrocarriles consideraban que los chinos eran una población muy trabajadora y sumisa. Uno de los propietarios de este medio de transporte escribió: “Ellos demuestran ser casi iguales a los hombres blancos en cuanto a cantidad de trabajo que realizan y son mucho más confiables. No hay peligro de huelgas con ellos” (Tindall, Shi; 1995:10).

Ante esta situación, muchos trabajadores nativos se enojaban con los chinos por aceptar salarios más bajos que ellos.

En 1880 había unos setenta y cinco mil chinos en California, cerca de una novena parte de la población del estado. En 1873, el municipio de San Francisco emitió tres regulaciones que limitaban los negocios, así como las costumbres de los inmigrantes chinos asentados en la ciudad.

“Pigtail Ordinance” fue una de ellas. Esta norma establecía el corte de la tradicional cola de caballo a los presos de San Francisco para prevenir brotes de piojos y pulgas. La “queue” era utilizada por la mayoría de los chinos y consistía en una larga trenza. Ese año, la propuesta fue



Puck (1898)

vetada por el alcalde William Alvord. Sin embargo, tres años más tarde se promulgó una norma idéntica.

Desde entonces, los prisioneros no llevarían su cola de caballo y tendrían un corte de pelo a una pulgada de su cuero cabelludo. La coleta era necesaria bajo la dinastía Qing. Era símbolo de sumisión a los gobernantes e identidad. La mayoría de los inmigrantes chinos que llegaban a Estados Unidos tenían una, pero ellos pretendían permanecer en el país sólo el tiempo necesario para ganarse la vida. Luego volverían a su país. Para regresar era imprescindible tener sus colas de caballo de lo contrario ya que quien no la llevara se enfrentaría a la muerte (Lee; 2016)



Puck (1898).

Miles de chinos pobres prefirieron la cárcel. De esta forma, tendrían alojamiento y comida de forma gratuita. Aparentemente fue a raíz de esta situación que surgió el corte de la cola de caballo.

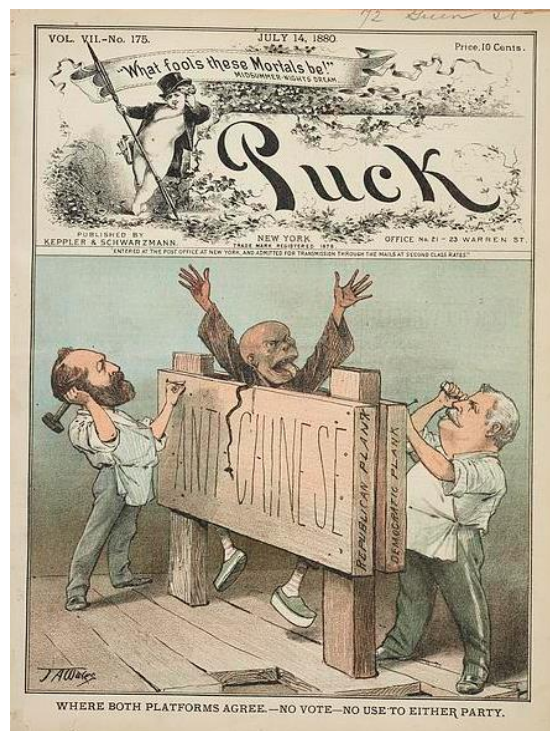
Ho Ah Kow, en 1879, fue llevado preso por vivir en un espacio muy pequeño junto a otros chinos. En la prisión le quitaron su coleta y demandó al comisario por daños y perjuicios. El inmigrante alegaba que el corte le causó un daño irreparable. La Corte estableció que la ordenanza era inconstitucional (Ibídem).

La tercera reglamentación también comprometía principalmente a los chinos. Ésta establecía el pago de una licencia para aquellas lavanderías que no hicieran sus entregas a caballo y sí a pie. Los chinos solían realizarlas andando ya que no podían costear ningún otro medio de transporte (Ibídem).

Los trabajadores chinos entraron en competencia con los nativos en esta esfera y lograron casi el monopolio completo. Esto causó amargura y rivalidad.

Ambos candidatos James Garfield y Winfield Hancock consideraban que los chinos al no tener voto, no eran de ninguna utilidad para ellos. Ni los Republicanos ni los Demócratas mostraron interés por esta comunidad de inmigrantes.

El 14 de junio de 1880, en plena campaña electoral, *Puck* publica una portada sobre el tema. Allí se pueden ver la convergencia de ambos candidatos ante la restricción a la inmigración china. Se encuentran clavando, entre dos tablones, a un hombre chino. La portada no sólo hace referencia a la inmigración sino a cómo ambos candidatos buscaban capitalizar votos por medio del sentimiento anti-chino que existía en el país. Los dos partidos respaldaron la restricción de la inmigración de este origen.



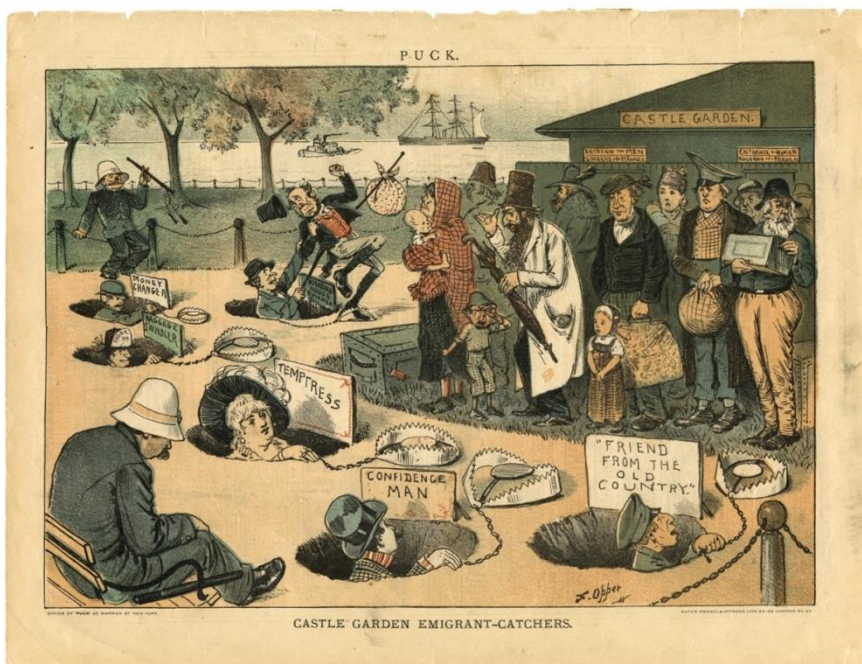
Puck (1880).

El republicano Garfield ganó las elecciones y dos semanas más tarde, los diplomáticos estadounidenses y chinos firmaron un tratado que permitía a Estados Unidos restringir, siempre que fuera razonable, la inmigración de aquel país (Arnesen; 2007).

En su carta de nominación, Garfield dijo que el país le había abierto demasiado las puertas a los inmigrantes. Aunque fue más duro con la inmigración china. Afirmó que es similar a una importación sin restricciones, demasiado parecida a una invasión. Además, agregó que no se podía consentir que se introdujera cualquier forma de trabajo servil bajo la apariencia de inmigración (Smith; 2013).

“Al dispararse el número de inmigrantes que pasaban por el puerto de Nueva York durante los últimos años del siglo XIX, el centro de recepción estatal de *Castle Garden* fue dominado por la corrupción. Los cambistas engañaban a los recién llegados, los agentes ferroviarios les cobraban en exceso por sus tiquetes y los maleteros los chantajeaban” (Tindall, Shi; 1995:5).

Esta situación era representada en *Puck*, así como en otros periódicos. Debido a las publicaciones, el Congreso ordenó una investigación en *Castle Garden* y finalmente las instalaciones cerraron en 1890. Desde ese momento, se abrió la nueva Oficina de Inmigración del Gobierno Federal que se hizo cargo de los trámites de admisión.



Puck (1882).

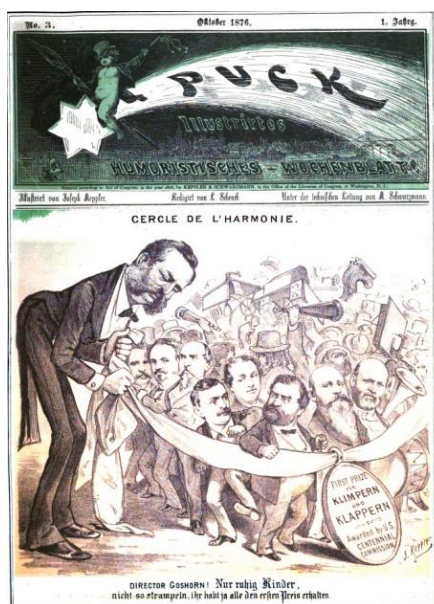
4.7 LAS PORTADAS DE PUCK

4.7.1 PRIMERA ÉPOCA, LA HISTORIA EN ALEMÁN

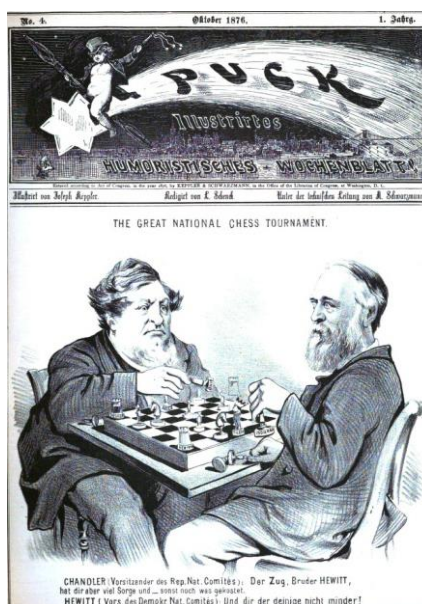
Si bien con el correr del tiempo las portadas fueron cambiando, la esencia en la composición se mantuvo. Semana a semana, la revista buscaba satirizar sobre los temas políticos que iban sucediendo. En general recurrían a las decisiones que tomaba el presidente o su círculo de confianza y también aquellas donde definía el congreso. Las elecciones dentro de los partidos (Republicano y Demócrata) así como los comicios nacionales fueron plasmados en el papel.

En los primeros años de la revista, cuando era quincenal, se publicaba en alemán, no llevaba fecha exacta de publicación. Simplemente informaba el mes y el año. A partir del 20 de junio de 1877, comienzan a aparecer las fechas exactas en cada publicación. También fue variando la cantidad de páginas. Éstas fueron creciendo – de 12 al comienzo a 16 páginas avanzado el segundo año.

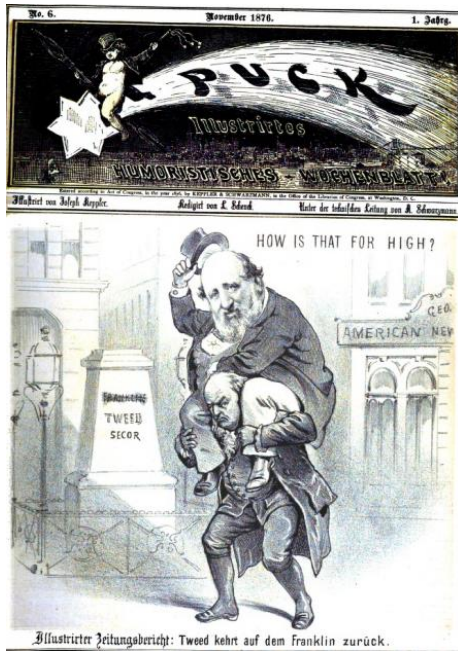
En las portadas, las caricaturas representaban fielmente los rasgos de los personajes a los que se quería satirizar.



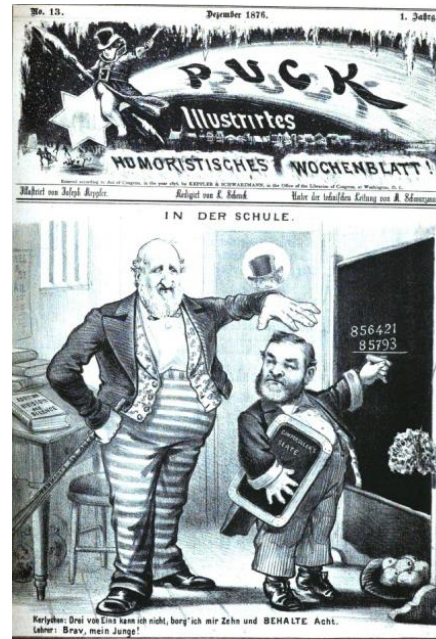
Puck, octubre de 1876



Puck, octubre de 1876



Puck, noviembre de 1876.



Puck, diciembre 1876.

En ese momento y debido a que no existía aún la fotografía en las revistas, los personajes recreados debían ser extremadamente similares a la realidad y así ser comprendidos por los lectores fácilmente. En general eran representados de cuerpo entero, pero podía no ser así.



Puck (1877).



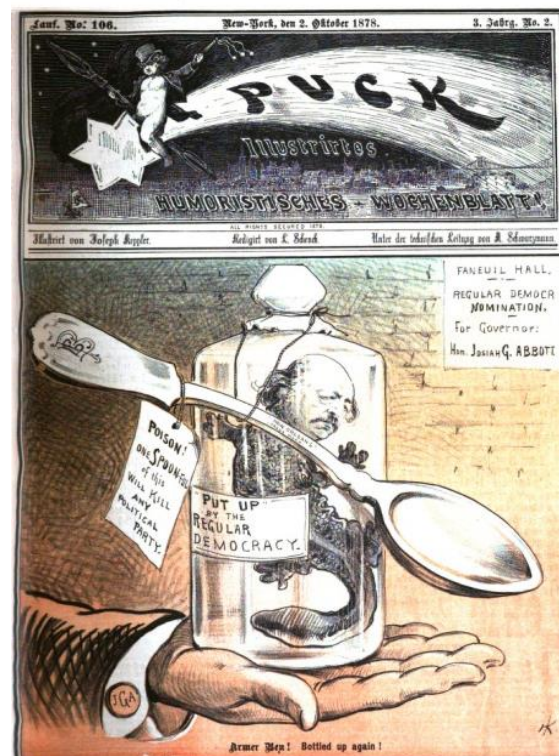
Puck (1877)

Ese es el caso del siguiente ejemplo que muestra la relación entre Alemania y Francia. Aparecen los mandatarios como perro y gato. Puck busca satirizar por medio del cambio zoomorfo del cuerpo. Varias de las portadas hacen un paralelismo entre las características animales o de objetos y la personalidad del personaje caricaturizado. Fue un recurso muy utilizado en la primera época.

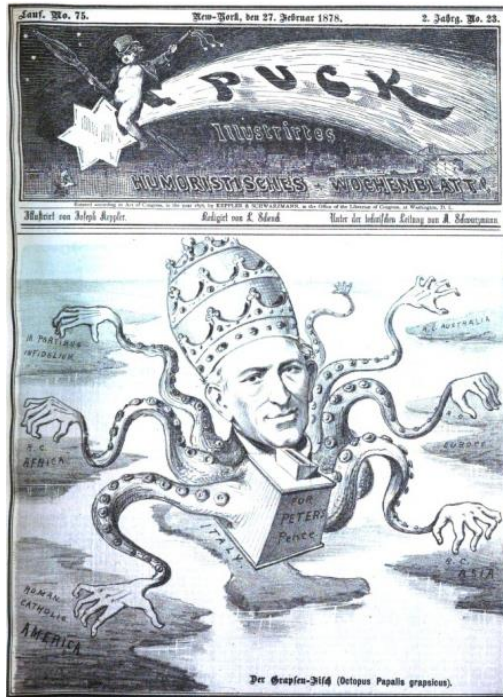
Cirlot (2001: 82) explica que: “los animales desempeñan un papel de suma importancia en el simbolismo, tanto por sus calidades, actividades, forma y color, como por su relación con el hombre”.

En la misma línea va Chevalier (1986:82): “los animales (...) forman identificaciones parciales al hombre; aspectos, imágenes que por su naturaleza compleja; espejos de sus pulsiones profundas, de sus instintos domesticados o salvajes”.

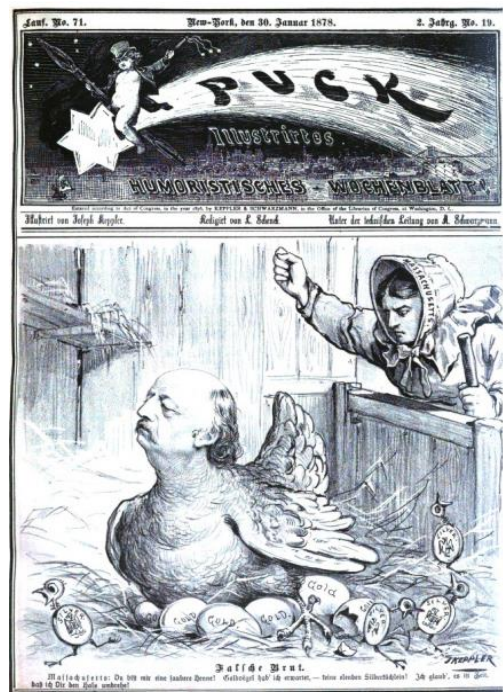
Para Rosa Gómez Aquino (2008:22), los animales tienen un papel importante prácticamente en todas las culturas, épocas y civilizaciones. “Ya sea por sus cualidades, por los colores que ostentan, por las actividades o no que son capaces de realizar, por el medio donde viven y por la relación que establecen con el ser humano”.



Puck (1878)



Puck (1878)

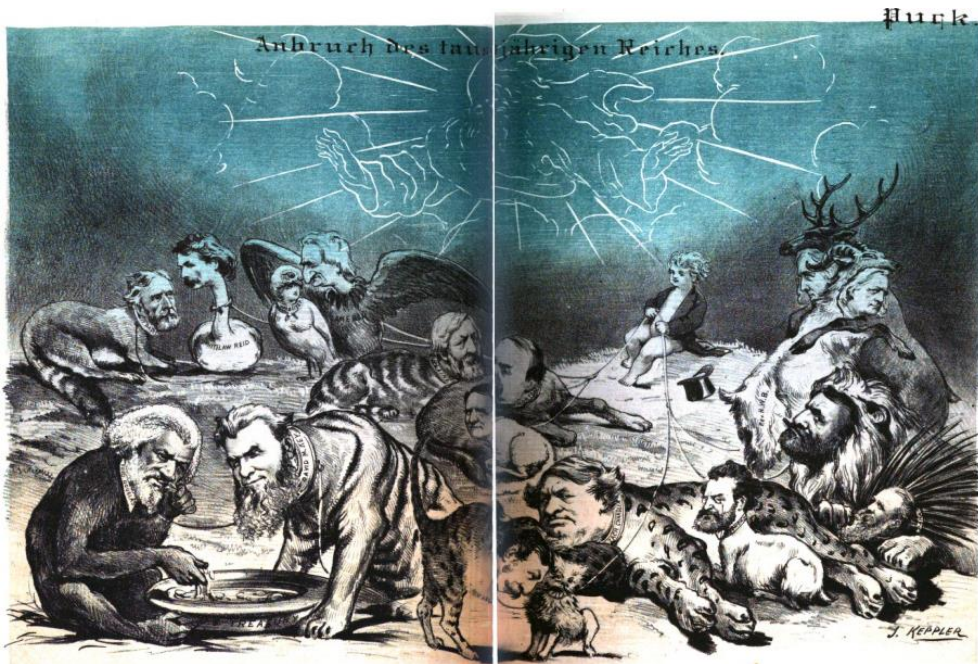


Puck (1878)

Chevalier (1986:82) cita en su libro a Ramon Llull (*El libro de les bèsties*, Barcelona, 1905) y dice:

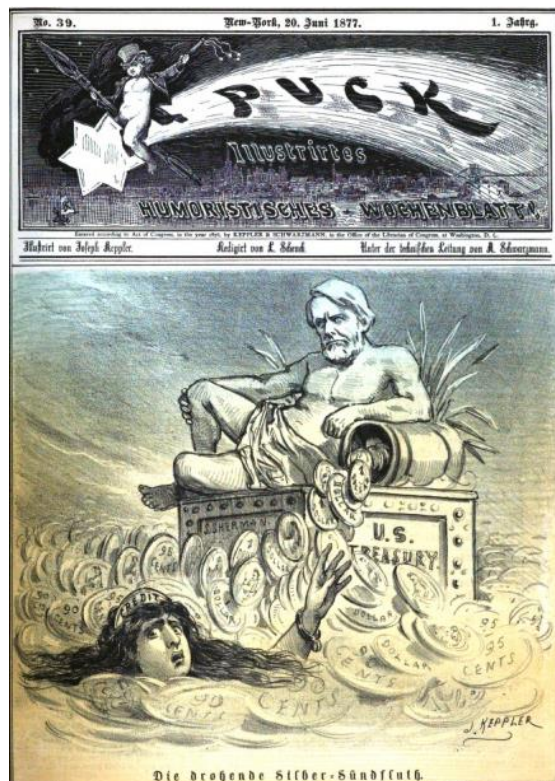
“La profusión de los símbolos animales en las religiones y las artes de todos los tiempos no subraya solamente la importancia del símbolo. Muestra también hasta qué punto es importante para el hombre integrar en su vida el contenido psíquico del símbolo, es decir, el instinto... El animal, que es en el hombre su psique instintiva, puede llegar a ser peligroso cuando no es reconocido e integrado en la vida del individuo. La aceptación del alma del animal es la condición de la unificación del individuo y de la plenitud de su bizzaría”.

Si bien el primer año *Puck* utilizó el color en alguna de sus páginas, sobre todo en las centrales, no fue así en las portadas.



Puck (1877).

A partir del segundo comenzó la introducción del color en las cubiertas de la revista. Las primeras apariciones fueron en tonos suaves (ocre, celeste, verdes suaves, rosa). Éstas no se publicaron de forma consecutivas. Mientras la mayoría de las portadas eran en blanco y negro, aparecían aisladas otras a color.



Puck (1877)

Fue el 11 de julio de 1877 cuando se vio un color fuerte por primera vez en la cubierta del ejemplar. Apareció el rojo junto a los tonos que se veían hasta el momento (en este caso, verde claro y amarillo).

Sin embargo, recién a partir del 3 de abril de 1878 las portadas fueron en color salvo en raras ocasiones que se utilizó el blanco y negro.

Puck (1877)

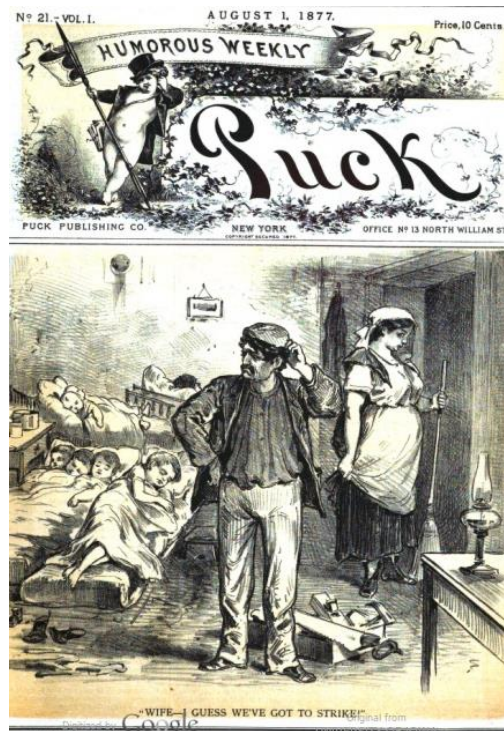


La diagramación de la portada, pese a las modificaciones de diseño y contenido que fueron sucediéndose en el cabezal, siempre mantuvo la misma estructura. La caricatura ocupaba tres cuartas parte de la página.

Si bien desde 1876 convivió la publicación en lengua alemana con la que realizaban en idioma inglés, las ilustraciones y los temas diferían. Sin embargo, a partir de mayo de 1877, las portadas comenzaron a coincidir salvo en contadas oportunidades cuando un tema internacional podía ser más interesante para el público alemán que uno de la política estadounidense.



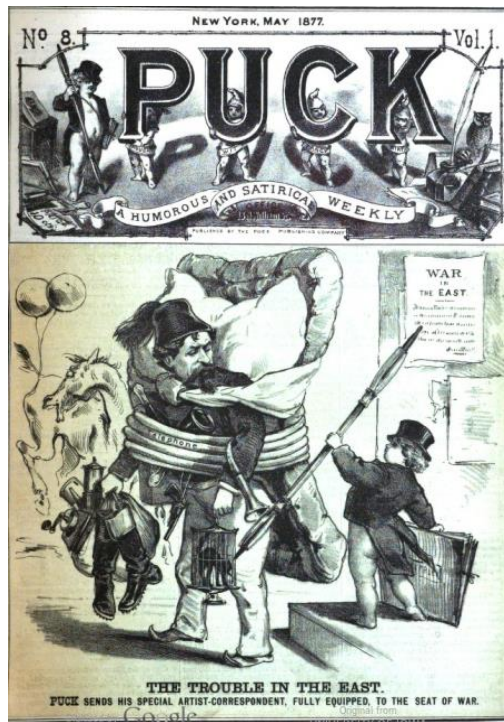
Puck, mayo de 1877 – Portada en alemán



Puck, mayo de 1877 – Portada en inglés



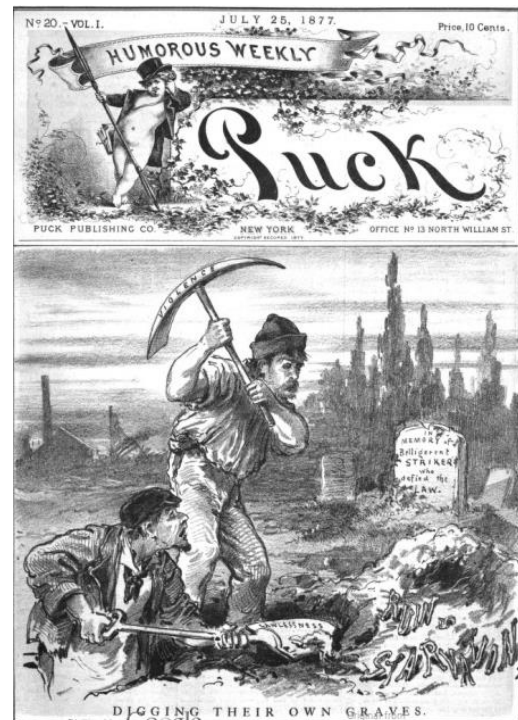
Puck, 1 de agosto de 1877 – Portada en alemán



Puck, 1 de agosto de 1877 – Portada en inglés.



Puck, 25 de julio de 1877. Portada en inglés..



Puck, 25 de julio de 1877. Portada en alemán.

En la edición germana, *Puck* contaba con dos cabezales diferentes de acuerdo a la estación del año en que estuviera. En verano se podía ver uno en donde el querubín, *Puck*, vestía de frac y gorro de copa mientras su cuerpo se encontraba al desnudo. Debajo de la figura de *Puck* puede verse un pequeño barco navegando.



Mientras que una segunda imagen, muestra al hombrecillo mucho más abrigado en un ambiente nevado. Es invierno. La escarcha se deja ver en el cabezal. Ahora *Puck* cambió su atuendo a un sobretodo. También se puede ver que las letras que forman la palabra “puck” tienen sombra. El cielo ya no está extremadamente oscuro, sino que se ven pequeños copos de nieve cayendo. Debajo de *Puck* aparece la ciudad. Las casas cubiertas de nieve y personas patinando.



En la ambas portadas el mismo texto: *Puck* ilustrado y debajo las características del suplemento: humorístico y semanal. *Puck* se encuentra sobre una estrella. La cabalga. La domina. En una de sus manos tiene una pluma desproporcionada para su tamaño.

Además, hay que tener en cuenta que se encuentra en el cielo. Chevalier (1986:294) recuerda que “es una manifestación directa de la trascendencia, el poder, la perennidad y lo sagrado: lo que ningún ser vivo en la Tierra puede alcanzar” (Aldazával y Murguía en Valero de Bernabé, De Eugenio; 2003:269).

La estrella, y por lo tanto también *Puck*, parece llevar claridad en una noche oscura, en ese cielo cerrado. Son fuente de luz. Es así que la revista intenta mostrar su importancia a la hora de informar sobre los acontecimientos y se planta como la publicación que logrará iluminar los acontecimientos y personajes turbios.

Parece ser un cometa. “Los cometas siempre fueron tenidos como presagio de calamidades y desgracias que permitían a la humanidad arrepentirse de sus faltas y prepararse para alguna grave prueba”.

Asimismo, la fijeza y la inmovilidad de la estrella es una de las características que busca resaltar *Puck*. William Shakespeare en la obra *Julio César* compara a la estrella con el hombre:

“¡Podría ablandarme si fuera como vosotros! Si pudiera rebajarme a suplicar, los ruegos me conmoverían, pero soy constante como la estrella polar, que por su fijeza e inmovilidad no tiene semejanza con ninguna otra del firmamento. ¡Esmaltados están los cielos con innumerables chispas, todas de fuego y todas resplandecientes, pero entre ellas sólo una mantiene su lugar! Así ocurre en el mundo: poblado está de hombres, y los hombres se componen de carne y sangre y disfrutan de inteligencia. Y sin embargo, sólo conozco uno entre todos que permanezca en su puesto, inquebrantable a la presión. (Shakespeare, *Julio César*: 111,1).

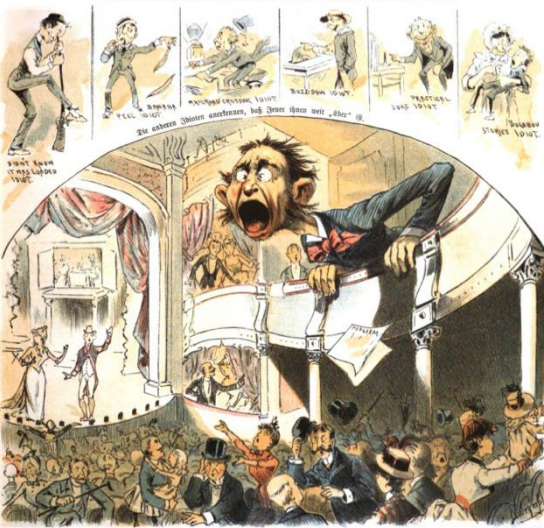
Podría *Puck* también aludir a esta pieza shakesperiana y al contenido del parlamento teatral. En este caso, la revista no es como cualquier otra revista, sino que es inquebrantable.

De esta forma, no sólo el nombre de la revista y el pequeño querubín que la acompaña haría referencia al dramaturgo inglés y a “*El sueño de una noche de verano*”, sino que también la estrella podría estar haciendo referencia a estas líneas de César en *Julio César*.

A partir del 14 de septiembre de 1887, la portada de *Puck* en su versión alemana es modificada. Ya a esta altura, las caricaturas de la portada son a color y en raras ocasiones se utiliza el blanco y negro. Sin embargo, el logo de la revista, continúa siendo a una tinta.



Puck, 14 de septiembre de 1887



Puck, 21 de septiembre de 1887

Los cambios en *Puck* no sólo se sucedieron en la imagen del querubín sino además en el eslogan que a partir de ahora también llevaría la revista dirigida al público germano. Pese a que va a dirigida a la comunidad alemana en el país, el eslogan que ya se usaba en las portadas de la revista en inglés, comenzó a utilizarse en éstas: “What fools these mortals be!” – ¡Qué tontos son estos mortales! -. Esta frase, como se vio antes, pertenece al personaje de *Puck* en *Sueño de una noche de verano* de Williams Shakespeare y el autor eligió la cola del cometa para que aparezca.



En este caso el logo de la revista se encuentra dentro de la estrella y ésta está dentro de un óvalo negro. *Puck* continúa sentado sobre ella como quien monta un caballo. En una mano sostiene la pluma y en la otra, un sombrero de cola. Pareciera estar saludando desde arriba a los hombres que conviven en el mundo terrenal.

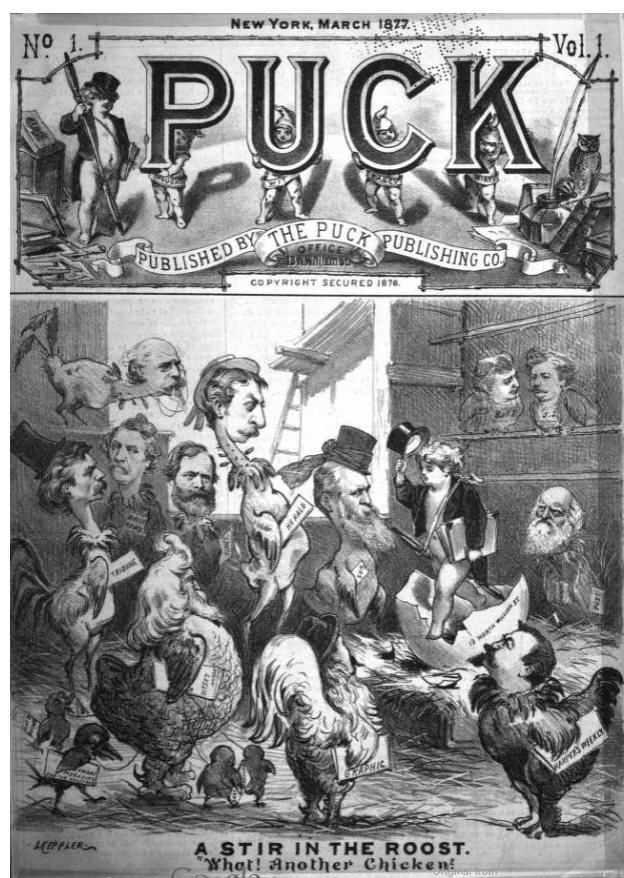
Con este cabezal, *Puck* cerró el ciclo de su publicación en idioma alemán el 24 de agosto de 1898. Keppler ya había fallecido casi cuatro años antes, el 19 de febrero de 1894 y su hijo había tomado las riendas de la revista.

4.7.2 SEGUNDA ÉPOCA, LA HISTORIA EN INGLÉS

Ya instalada entre el público alemán en Estados Unidos, Keppler decide realizar una segunda revista, con diferente portada, en lengua inglesa dirigida a los nativos.

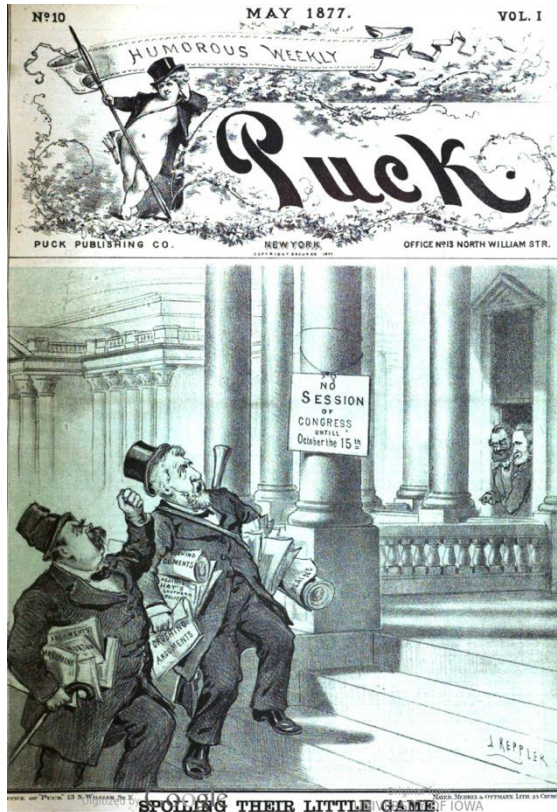
La primera publicación apareció en marzo de 1877 bajo el título “Un gran revuelo en el gallinero. ¡Qué! ¡Otro pollo!”. Como en las portadas anteriores, en un primer momento no se especificaba el día en el que salía a la calle. Simplemente hacía referencia al mes y el año. Se conoce que el día en que apareció fue el 14 de marzo de ese año.

En la portada se ven, dentro de un corral, directores de distintos medios de prensa que convivían en Nueva York. Allí están: Whitelaw Reid de *Tribune*, Benjamin Wood de *Daily News*, George Jones de *Times*, James Gordon Bennet de *Herald*, Charles Dana de *Sun*, y William Cullen Bryant de *Evening Post*. En primera fila y de espaldas, se encuentra Frank Leslie con su familia de publicaciones – se lo puede ver con sus pollitos, el editor de *New York Daily Graphic* y el dibujante Thomas Nast en representación de *Harper's Weekly*. Puck sale de la cascara de un huevo abierto.

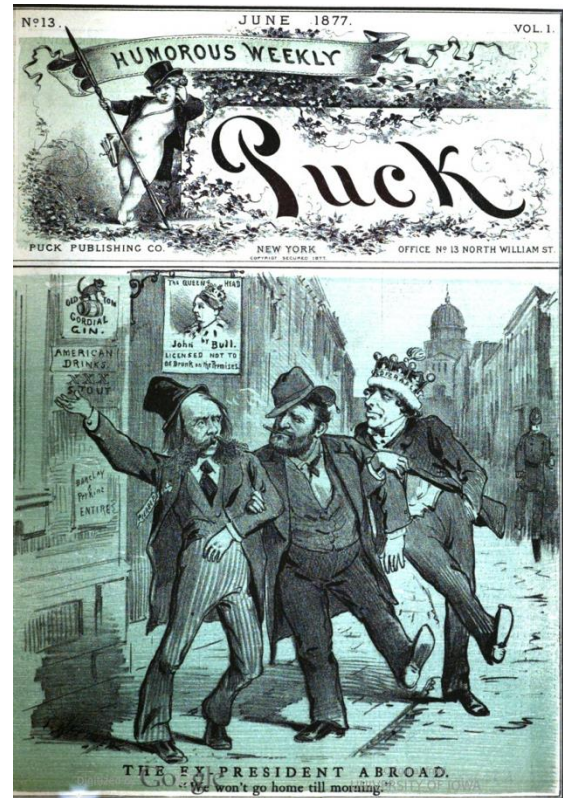


Puck (1877).

A partir de mayo de 1877, comenzaron a verse los primeros colores en las portadas de la revista. Como sucedió en la edición germana, los primeros colores fueron claros: celeste, verde claro y ocre.

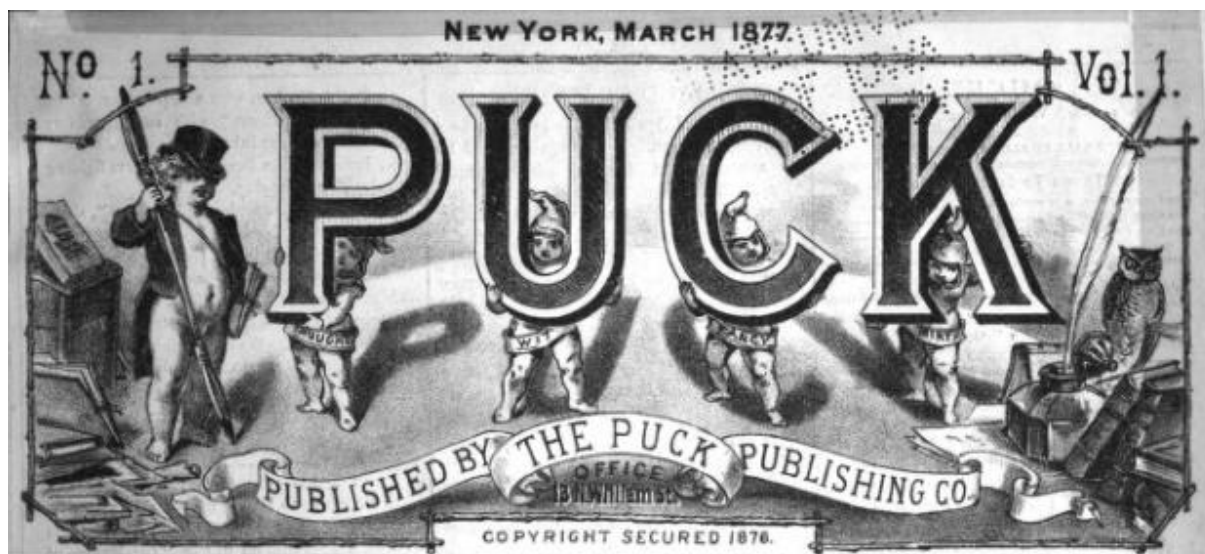


Puck, mayo de 1877.



Puck, junio de 1877.

Para diferenciar la portada de la edición en alemán, Keppler decidió realizar una nueva placa para la cabecera de la revista. Allí se ve al pequeño *Puck*, muy similar al plasmado en el magacín alemán, con una pluma en su mano derecha y el portafolio de sus trabajos bajo el brazo izquierda. Dibujos, hojas, carpetas, libros, una pluma dentro de su botella de tinta.



En la portada junto a *Puck* aparecen cuatro pequeños personajes que cargan cada uno una de las letras que forman el nombre del semanario. Keppeler decide dar la bienvenida a los lectores a través de una leyenda escrita en la ropa de estos personajes. Se lee: “pensamiento”, “ingenio”, “imaginación” y “alegría” haciendo referencia a las características de la revista. En el extremo derecho, un búho. La simbología de este animal no es agraciada. No es un buen pronóstico. Chevalier relata en su *Diccionario de Símbolos* que el búho que es en varias culturas un ave de mal agüero.

Estos animales no pueden resistir la luz del día y sólo ven bien durante el crepúsculo y en la noche.

“Por esta razón es la hora que eligen para cazar, y como sus plumas finas les permiten volar sin hacer ruido, se apoderan con facilidad de algunos pájaros, y aún de mamíferos pequeños sobre los cuales caen de improviso (...) Cuando cualquier otro animal se acerca a ellos, los búhos erizan las plumas, extienden las alas y hacen diferentes movimientos extravagantes y ridículos. Durante la noche dan chillidos que parecen gritos lastimeros y que el pueblo suele tener por presagios funestos” (Edwards, Comte; 1845: 291)

Chevalier recuerda que:

“Por no afrontar la luz del día, el búho es símbolo de tristeza, de oscuridad, de retirada solitaria y melancolía (...) En Egipto expresa el frío, la noche y la muerte (...)

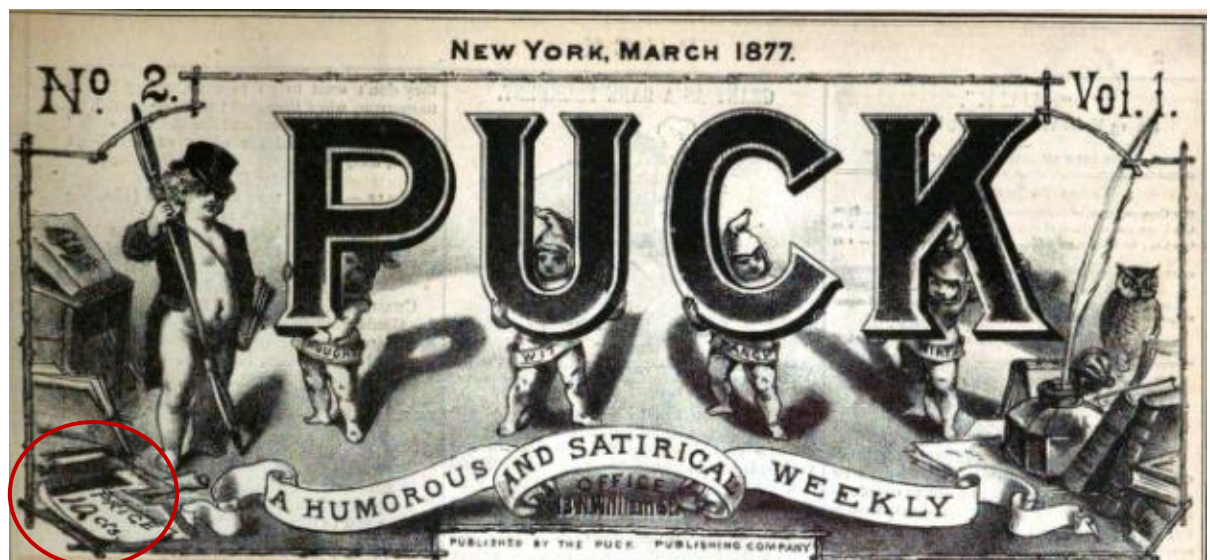
En China antigua el búho desempeña un papel importante: es un animal terrible supuestamente devorador de su madre” (Chevalier; 1986: 204, 205).

Y agrega: “igualmente puede considerarse como un mensajero de la muerte y en consecuencia un ser maléfico” (Ibídem).

En este caso, seguramente Keppler eligió este animal por las características antes descritas que reflejan el aspecto crítico y mordaz que caracterizó a *Puck* desde el comienzo. La revista se encontraba pendiente a las situaciones turbias tanto en la política norteamericana como, en ocasiones, la europea.

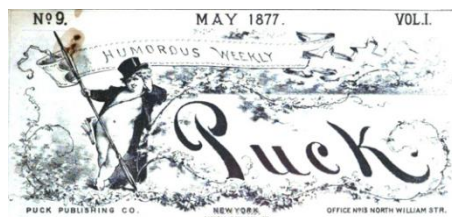
Es así que el búho representa el carácter de *Puck* y pese a que el mundo esté sombrío, el equipo de la revista ve en la oscuridad y hace visible lo que el común de los animales no puede ver.

Volviendo a los contenidos escritos en la portada, el precio fue introducido en la cubierta de la publicación a partir del segundo ejemplar. Aparecía en un costado escrito en una hoja que puede verse en el piso junto a la caricatura de *Puck*. El precio de la publicación era de 10 céntimos.



A partir de mayo de 1877, la portada vio su primera modificación en la edición en inglés. En esta oportunidad el cabezal se agrandó y desaparecieron los cuatro pequeños personajes que se veían en las primeras portadas.

Puck se encuentra solo. El logo si bien no es exactamente igual al del ejemplar en alemán, se asemeja bastante. El pícaro duendecillo de *Sueño de una noche de verano* aparece ahora en su hábitat, el bosque. Allí es donde lo sitúa Shakespeare en su comedia de equivocaciones. En el bosque viven seres mágicos y uno de ellos es *Puck*.



Puck, marzo de 1877.

Como es recurrente en los dibujos de Keppler, *Puck* vuelve a aparecer con una pluma en una mano, desnudo – solo lleva su frac abierto y un sombrero de copa - y su maletín con sus trabajos colgando del cuerpo. Su brazo izquierdo esta acodado en un muro en donde se lee el nombre de la revista. Da la sensación de que se encuentra muy cómodo. Pese a que hay enredaderas en todo el cabezal, las ramas no llegan a tapar ni al hombrecillo ni a la etiqueta del nombre del magazín semanal.



A partir del 28 de noviembre de 1877, la portada sufrió una nueva variante. En el banderín que flamea sobre *Puck* se podía leer “Humorous weekly” (Humor semanal) hasta esa fecha. Desde entonces, la leyenda cambia a “What fools these mortals be!” (¡Qué tontos son estos mortales!). Por debajo de la leyenda se puede ver la cita: “Midsummer night dream” (Sueño de una noche de verano)



Puck (1877).



Como se puede ver la incorporación de la frase de *Puck* en la obra de Shakespeare fue incorporada diez años antes en la edición en inglés que en la germana.

Desde el 18 de abril de 1888 se podía ver una nueva modificación en la portada. Los cambios ahora aparecen más sutiles. Mientras el logo permanecía idéntico a las portadas anteriores, no así el contexto ni el pequeño hombrecillo. En un primer momento parece que nada cambió para el duende. Sin embargo, su portafolio de trabajos aparece colgado del lado izquierdo a diferencia del dibujo anterior que se veía colgado del lado derecho. Otro cambio es la vegetación que prácticamente no existe. Solamente se ve a los pies de *Puck*. Las enredaderas y la vegetación frondosa ya no están. No obstante, el muro se hizo más visible y se perciben hasta las piedras que lo componen. *Puck*, como se dijo, sigue en la misma posición, aunque ya no aparece en la leyenda del banderín el nombre del libro al que sí se hacía referencia en la edición anterior.



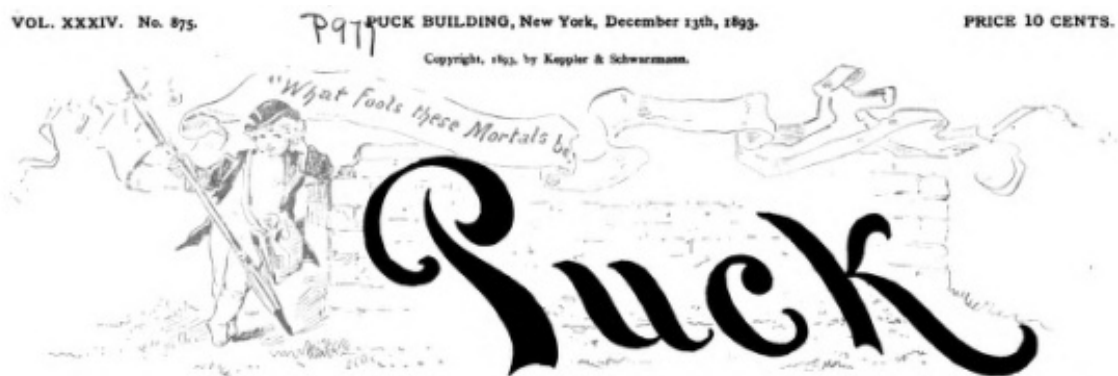
Puck, 18 de abril de 1888



Por otro lado, en términos generales se resaltó el logo mientras que el resto aparece más claro, y así se da mayor importancia a la nomenclatura. Otro pequeño cambio es el precio. Si bien sigue siendo el mismo – 10 céntimos- Keppler eligió la letra para escribirlo y no el número como venía haciéndolo hasta el momento.

A partir del 13 de diciembre de 1893, la portada vuelve a tener una pequeña, casi imperceptible, modificación. El muro aparece gastado. Mientras que en la versión anterior, *Puck* se encuentra acodado en el muro, en ésta sigue en la misma posición pero la estructura no está pareja sino que perdió algunos trozos de piedras.

Puck (1893)



Para Chevalier (738) el muro representa:

“El recinto protector que encuentra un mundo y evita que penetren allí influencias nefastas de origen inferior. Tiene el inconveniente de limitar el dominio que encierra, pero la ventaja de asegurar su defensa (...) se apoya en su altura: significa una elevación por encima del nivel común (...) el muro es la comunicación cortada con su doble incidencia psicológica: seguridad, ahogo; defensa, pero también prisión”.

Teniendo en cuenta la simbología y la evolución de las portadas. Se puede concluir que *Puck* a medida que pasa el tiempo va aclarando el panorama. Se pasó de un muro tapado y plagado de vegetación a uno más limpio. Así como el muro se vuelve más despejado, la

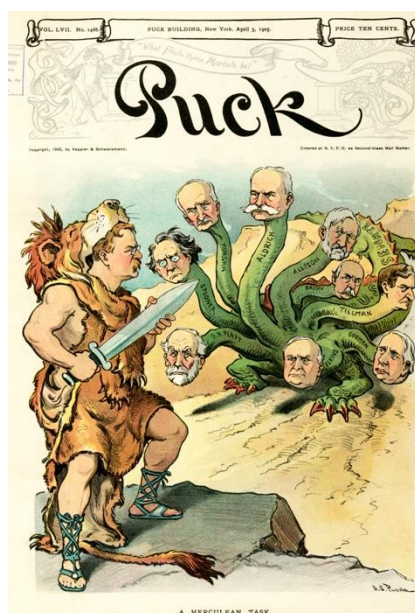
realidad también. De esta forma lo concibe *Puck*. Pero por si esto fuera poco, el muro se desmorona. Va perdiendo su estructura rígida.

A medida que *Puck* se va inmiscuyendo en los temas, dilucidando las diferentes problemáticas y tramoyas de la época, el muro se va cayendo. El lector, poco a poco, podrá visualizar con más claridad lo que hay detrás del muro con la ayuda de *Puck*.

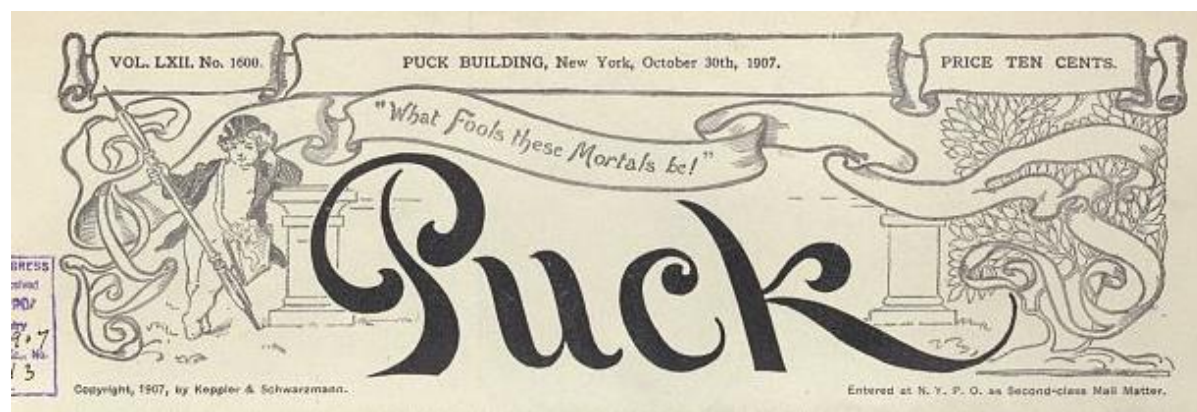
Al romperse las piedras que conforman el muro se alude al concepto de disgregación, desmembramiento y derrota (Gómez Aquino; 2008:205). Da la idea de que se desgarró debido a la existencia y el trabajo de *Puck* para desmarañar aquello que, sobre todo, los gobernantes intentan esconder. A medida que la revista informa sobre los diferentes temas y percepciones, el muro se viene abajo.

Al comenzar 1905, en pleno segundo mandato del presidente Roosevelt, desaparece por completo el muro y en su lugar aparecen dos columnas neoclásicas de orden dórico aparentemente construidas en mármol. Es así que *Puck* vuelve a modificar su portada. Estas variantes responden también a un cambio en la dirección editorial de la revista. En junio de 1904, Keppler Jr. y Schwarzmann contrataron al periodista John Kendrick Bang como editor.

El pequeño *Puck* aparece en la misma posición que el cabezal anterior. Pero en vez de estar acodado en el muro ahora se apoya sobre una de estas columnas. Entre los dos pilares hay una entrada.



Puck (1905).



Las columnas son elementos esenciales para la arquitectura y pilares fundamentales en el sostén de un edificio. Dan solidez y soporte. Si las columnas no son lo suficientemente fuertes, la edificación cae. En este caso las columnas no sostienen aparentemente ninguna edificación sino al pequeño duende.

Puck, de esta forma, podría estar haciendo referencia a la dureza y mostrando los cimientos con los que cuenta la revista.

Hans Bierdermann (1993:118) explica que:

“Las columnas no son solamente elementos arquitectónicos con función sustentadora, sino que tienen un rico significado simbólico. A menudo flanquean a la entrada de santuarios, o en éstos la del lugar santísimo, y están relacionadas conceptualmente con pilares cósmicos”.

En este caso, las columnas elegidas por *Puck* podrían simular las Columnas de Hércules. Relata el historiador francés Pierre Grimal en su *Diccionario de mitología griega y romana* que:

“En el curso del viaje de regreso de Heracles (Hércules) a Grecia (...) se sitúan la mayoría de las aventuras que se le atribuyeron en el Occidente mediterráneo. Cuéntase que ya en el viaje de ida, había librado a Libia de un gran número de monstruos, y que, en recuerdo de su paso por Tartesos, había erigido dos columnas, una a cada lado del estrecho que separa Libia de Europa: las columnas de Hércules –el peñón de Gibraltar y el de Ceuta” (Grimal; 1981:246).

Las columnas son un elemento mitológico que separaba lo conocido de lo desconocido. Para Chevalier:

“Están destinadas, a decir verdad, menos a marcar límites geográficos y a separar ambos continentes que a reducir el paso entre ellos, a fin de separar mejor la cuenca mediterránea del Océano Atlántico, y de impedir así a los monstruos de Océano franquear el estrecho de Gibraltar. Es la frontera de protección insuperable (...) Las columnas simbolizarían en semejante caso, el límite protector que no debe ser franqueado, aquel allende el cual el hombre no debe aventurarse, pues Dios ya no ejerce allí sus poderes” (Chevalier; 1986:324-325).

Es así que *Puck* muestra hasta dónde se puede pasar. Apoyado sobre uno de los pilares está *Puck*. La otra columna tiene cubierto el extremo superior por el lazo en donde está escrito: “¡Qué tontos son estos mortales!” De ese lado, hay un árbol con las raíces a la vista, el mundo circundante que da material a Keppler para sus sátiras.

Por otro lado, la nomenclatura de la revista está escrita en la entrada y sobre esto explica Cirlot (2001:146) que “los dos pilares o columnas simbolizan, cósmicamente, la eterna estabilidad; su hueco, la entrada a la eternidad”. *Puck* estaría allí en la eternidad.

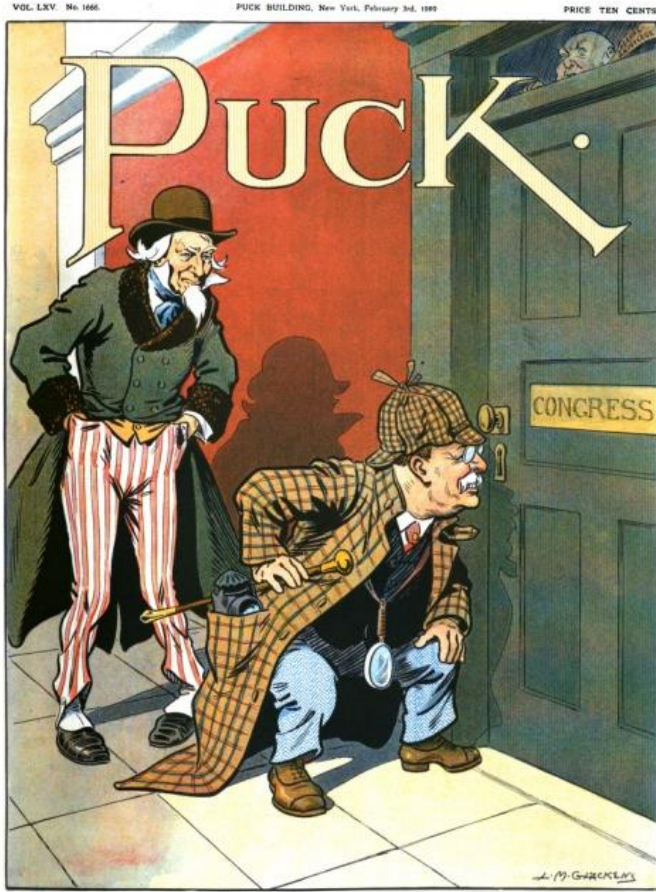
Asimismo, hay que recordar que Hércules pertenece a la mitología clásica griega y las columnas también son parte de esta civilización. En la arquitectura el Neoclasicismo, corriente que recupera las normas y gusto por la antigüedad clásica griega, se contribuyó a la construcción de edificios monumentales que tenían como objetivo mejorar la calidad de vida. Es así que proliferaron las construcciones de hospitales, bibliotecas, teatros, entre otros. Se trata de edificaciones que utilizaban principalmente el mármol como material de construcción y así sugerir sencillez, belleza y refinamiento. Sin embargo, en su construcción primaba la razón y las ideas de la Ilustración.

En esa construcción de pensamiento, nace *Puck*. La portada la revista busca transmitir la elegancia, el buen gusto por medio de líneas simples. Sin embargo, la portada también tiene tintes barrocos. El Barroco, a diferencia del Neoclasicismo, tiene un estilo contrapuesto al clásico. Las líneas fueron curvas y se vio la abundancia de adornos en la arquitectura.

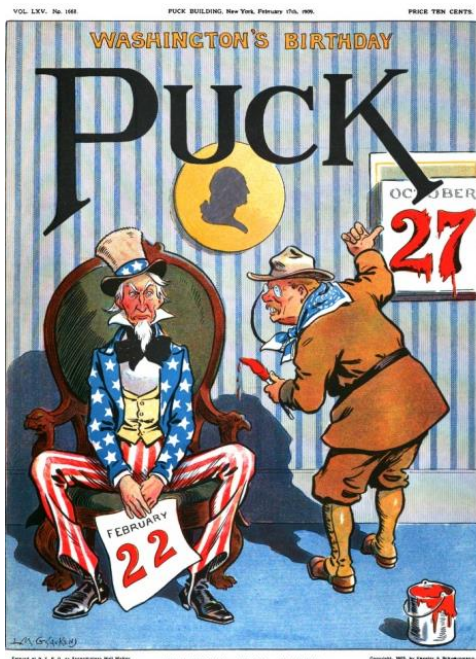
Otra de las grandes diferencias se ve en la comunicación. Mientras que el Neoclasicismo no buscaba la masividad, el barroco sí. Era de carácter popular y entusiasta.

Mientras las columnas y *Puck* evocan al Neoclasicismo, la cinta que ondea de un lado al otro de la ilustración con la leyenda “¡Qué tontos son estos mortales!” podría hacer referencia al Barroco debido al carácter sinuoso del trazo. Salvo la nomenclatura de *Puck* que aparece entre los dos pilares, el resto de la composición es recargada y podría relacionarse con el estilo barroco.

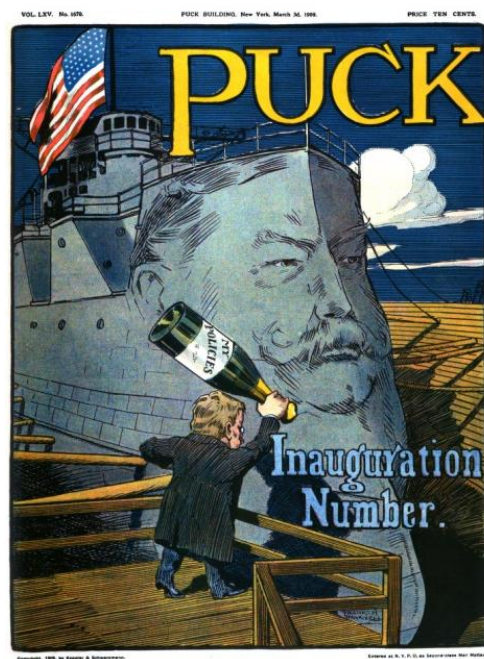
Para 1909, la portada había vuelto a cambiar. No sólo se modificó el logo y desapareció el pequeño duende, sino que además el cabezal desapareció y el nombre de la revista es parte de la ilustración. Las letras van cambiando de color y forma de acuerdo a las diferentes portadas que van apareciendo.



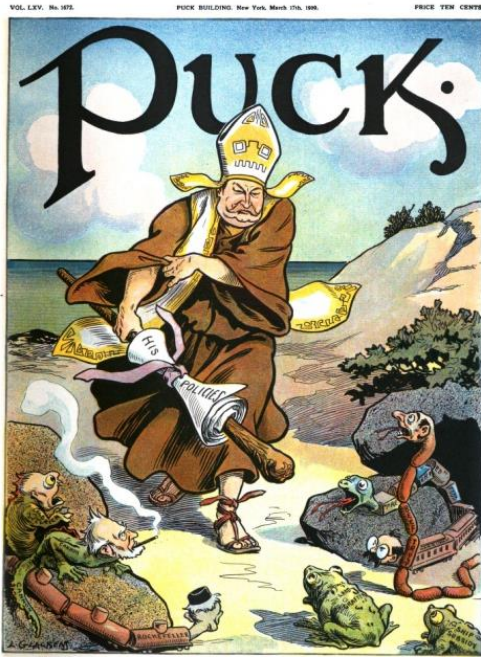
Puck (1909).



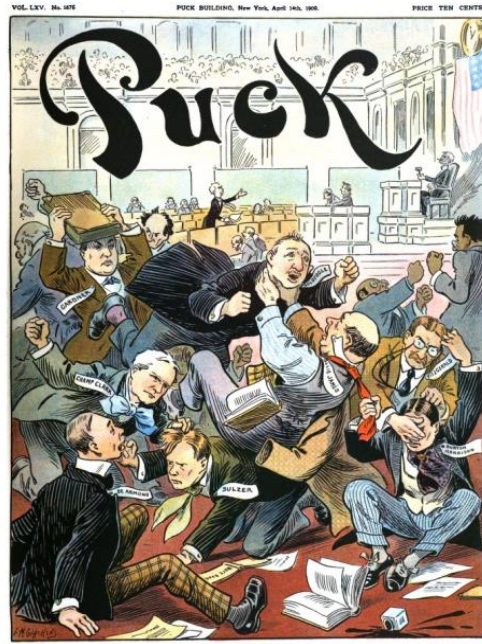
Puck, 17 de febrero de 1909



Puck, 3 de marzo de 1909

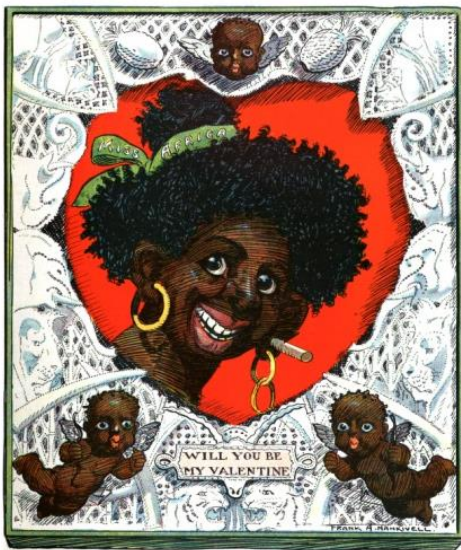


Another Saint Patrick?
Puck, 17 de marzo de 1909



The Minority
Puck, 14 de abril de 1909

Seguramente el director no temió en modificar el logo de la revista de acuerdo a las necesidades y gustos artísticos para cada portada debido a que en ese momento el magacín era muy conocido por el público. Sin embargo, no todas tenían estas características. Algunas mantenían las características anteriores. Keppler en estas nuevas portadas con una de las anteriores.

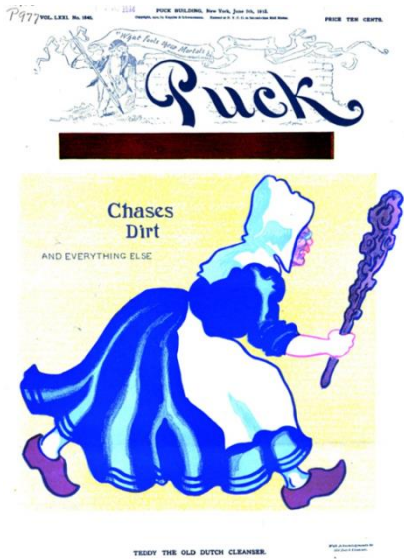


Teddy's Valentine
Puck, 10 de febrero de 1909



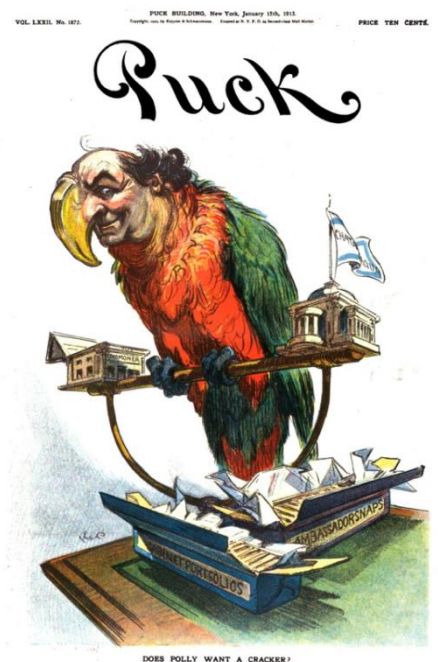
Why It Goes Up
Puck, 21 de abril de 1909

En 1912, la revista alternaba diferentes cubiertas. En ella se modificaba el estilo de ésta y también el logo de *Puck* que iba variando semana a semana. Entre las distintas portadas se publicaron algunas con cabezales que se habían utilizado en versiones anteriores.



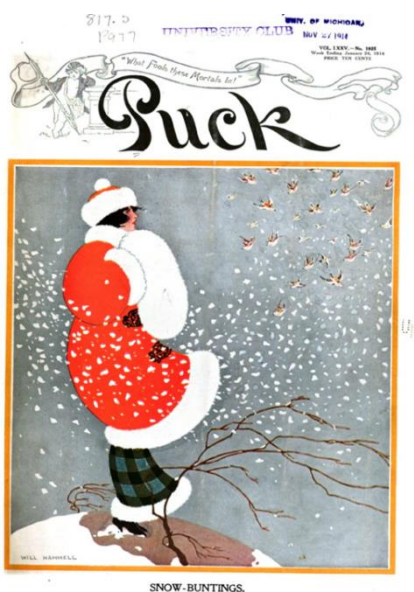
Puck, 5 de junio de 1912

Sin embargo, a partir del 5 de junio de 1912, *Puck* vuelve a utilizar un cabezal que había sido desplazado en 1905. Como se ve en la imagen, se vuelve a elegirlo por varias portadas. Hasta que el 15 de enero de 1913, vuelve a modificarse.



Puck, 15 de enero de 1913

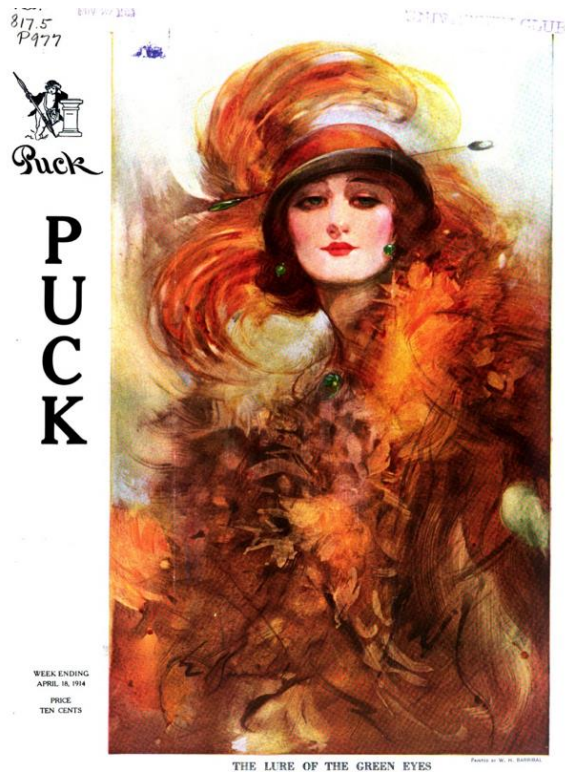
En esta oportunidad el diseño es aún más simple. Solamente se elige utilizar el logo de *Puck*. Ya en portadas anteriores había sido usado de esta forma. Pero ya en enero de 1914, el diseño vuelve a cambiar. Esta vez, los directores de la revista optan por un cabezal que ya se utilizó antes, pero con una variante.



Puck, 24 de enero de 1914

Como se ve en la imagen, no se encuentran las dos columnas que se habían elegido para la cubierta en 1905 sino que sólo aparece una con el pequeño duende apoyado en ella.

El 18 de abril de 1914, la portada nuevamente se modifica. Esta vez, si bien el dibujo de *Puck* en la columna se mantiene, así como también el logo, este modifica su posición. Además, el nombre *Puck* se repite. Aparece dos veces en la portada, una vez en conjunto con el isotipo – formando el isologotipo- y una segunda vez escrito en vertical. Sin embargo, no vuelve a repetirse ya que la siguiente es otra vez diferente y se puede ver que desde ese momento la elección de las portadas parece arbitraria o establecida, principalmente, de acuerdo a la composición en el diseño.



Puck, 18 de abril de 1914

Si bien el diseño del cabezal cambia, las portadas coinciden en la forma rectangular en donde se plasma la imagen.

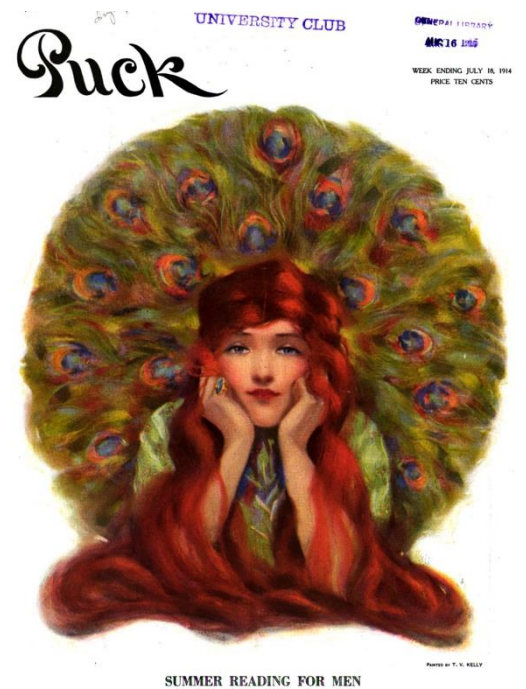


Puck, 25 de abril de 1914



Puck, 30 de mayo de 1914

El 30 de mayo de ese mismo año, *Puck* realiza una nueva innovación en su logo, cambia su color. Deja de ser negro para usar un tono rojizo. Es la primera vez que la revista cambia el color de su nomenclatura. Sin embargo, es una de las contadas veces que se utiliza. A partir de entonces, las portadas siguen una línea estética tanto en el logo como en el diseño general.



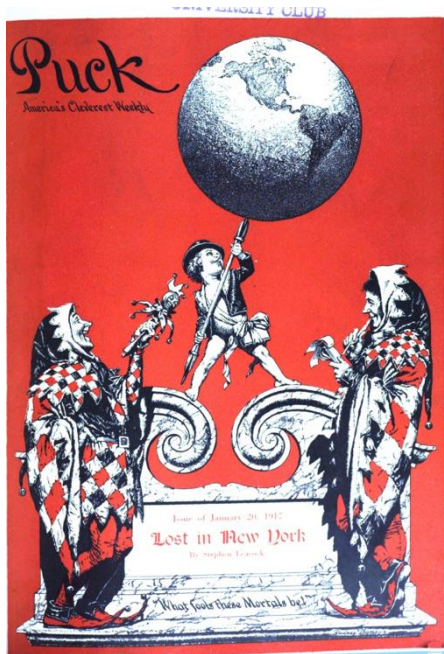
Puck, 18 de julio de 1914



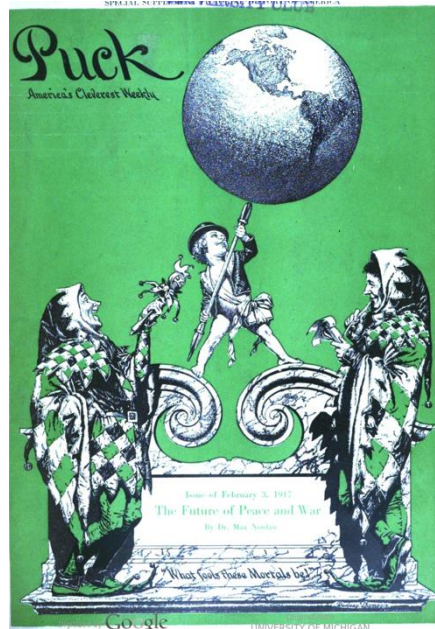
Puck, 11 de julio de 1914

En el último año en que la revista está en la calle. Las portadas vuelven a modificarse. A partir del 20 de enero de 1917 hasta el 10 de marzo, las cubiertas de *Puck* apenas se

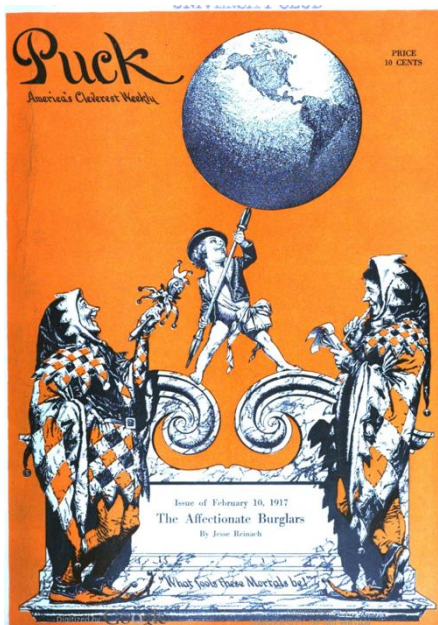
modifican. La ilustración queda fija en las cuatro cubiertas delanteras mientras lo único que cambia es el color de fondo y los títulos.



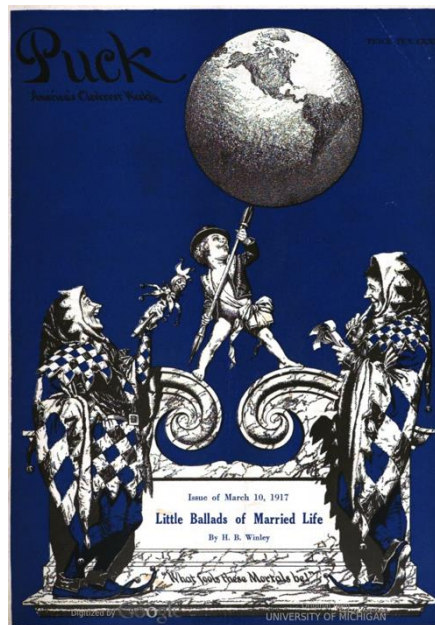
Puck, 20 de enero de 1917



Puck, 3 de febrero de 1917



Puck, 10 de febrero de 1917

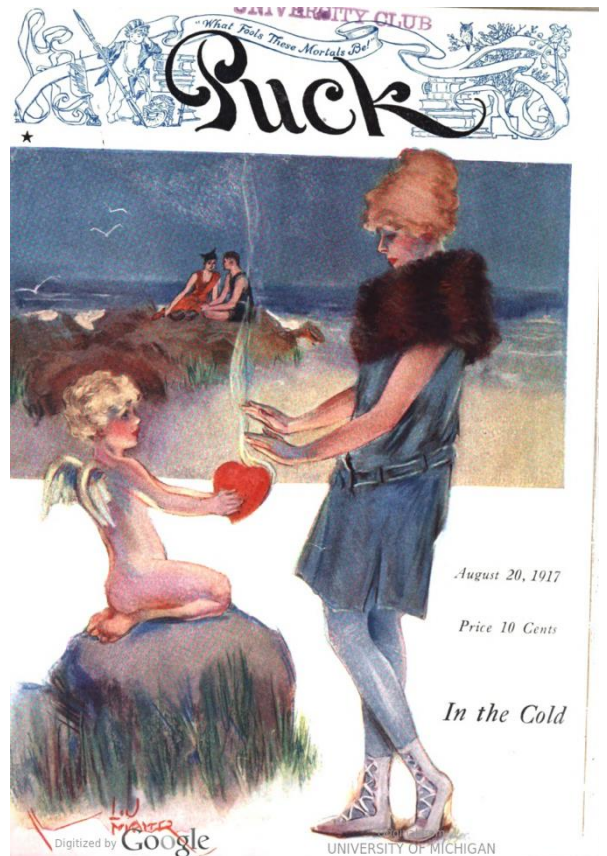


Puck, 10 de marzo de 1917

En la imagen puede verse a *Puck* hacer girar el mundo, como si fuera una pelota, sobre una pluma. *Puck* domina el mundo y mientras tanto dos mujeres vestidas de bufones, le festejan.

A partir de la portada del 17 de marzo, se regresa al diseño anterior por unos números hasta que se presenta el último cambio el 20 de agosto de 1917. Allí se puede ver, en el cabezal, una variante del diseño elegido en 1905 en donde aparece *Puck* junto a dos columnas. Los pilares son cambiados por libros y puede verse el búho que ya había sido parte de la portada de la edición germana.

Puck, 20 de agosto de 1917



Este cabezal solamente se vio por dos números debido a que la revista dejó de circular el 5 de septiembre de 1917.

4.8 PRESIDENTES Y OTROS PERSONAJES ILUSTRADOS

ULYSSES GRANT (1822-1885)

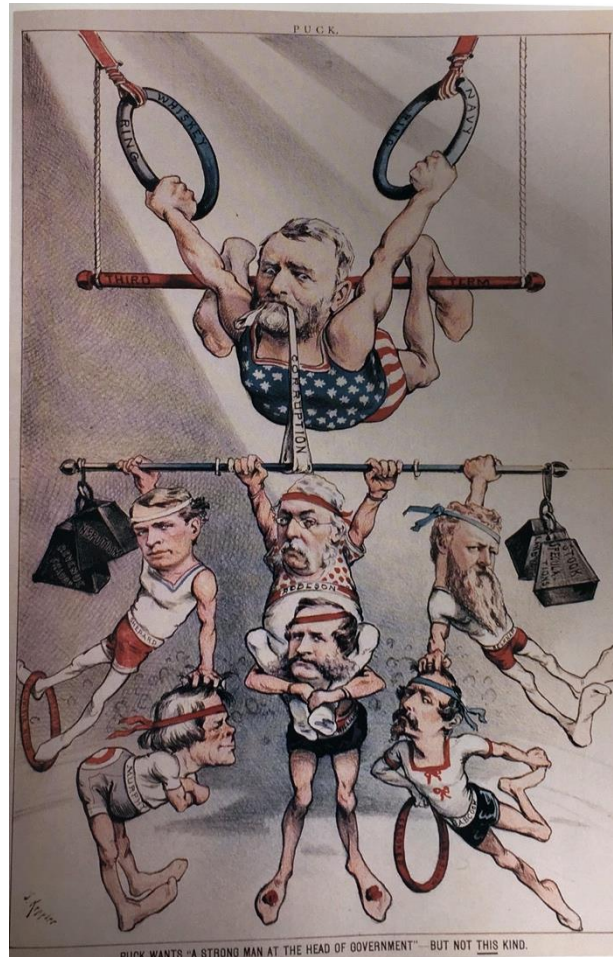
Ulysses Grant gobernó desde 1869 a 1877 al comenzar la llamada Gilded Age –Edad de Oro–. Transcurridos los ocho años de su presidencia, sería recordado como “uno de los peores presidentes de la historia americana (...) Fue incapaz de abordar los problemas del país. Gozó de dos mandatos, a los cuales más desastrosos” (Redondo Rodelas; 2015: 272, 273).

Su presidencia estuvo ensombrecida por la corrupción. En ese entonces, “América volvía a crecer y los aprovechados, arribistas, comisionistas y codiciosos proliferaron como setas. Hasta que la burbuja estalló” (Ibídem).

Es así que *Puck* caricaturizó al presidente y sus contratiempos. En varias de sus portadas se puede ver a Grant así como también en páginas interiores.

En la imagen de la derecha aparece el entonces presidente de los Estados Unidos en un acto de circo acompañado de la leyenda “*Puck* quiere un hombre fuerte a la cabeza del gobierno, pero no este tipo”.

En ese entonces, el presidente era Rutherford Hayes - gobernó desde 1877 a 1881- fue objeto de críticas por no ser un hombre fuerte, implícitamente un hombre tan fuerte como lo había sido Grant. Es así que Keppler intentó dejar claro que la fuerza sin inteligencia y educación, puede ser una maldición en vez de una bendición (West, 1998).



Puck (1880).

Se trataba de un circo corrupto. En el punto más alto se encuentra el mandatario, en el trapecio del tercer período (tercera posible legislatura) Allí aparecen etiquetado alguno de los

escándalos que se vivieron durante su período. Se lo ve al presidente tomado de un aro en el que puede leerse “Whiskey Ring”⁴⁴ y también de otro que reza: “Navy Ring”⁴⁵ – dos casos de corrupción a los que se le asocia-.

Grant sostiene a miembros de su administración implicados por medio de lazo, el lazo de la corrupción. Por debajo se encuentra el banquero Elliot Shepard, George Robeson, el secretario de Guerra William Belknap. Shepard sostiene a Thomas Murphy, Rodenson a Williams y Belknap al secretario privado del presidente Grant, Orville Babcock.

Otro de los grandes escándalos a los que hace referencia la revista fue el del “Crédit Mobiler”. Se trataba de una empresa creada por la “Union Pacific”. Tenía el objetivo de financiar la construcción del ferrocarril del Oeste. Los costos fueron grandes y el desvío de fondos estuvo presente tanto para los constructores como los administradores. Hubo trece congresistas que recibieron acciones.

En ese entonces, la industria del ferrocarril ya había tocado techo y se estaba ante un mercado desalmado en donde los diferentes clanes empresariales combatieron por tener las concesiones de las obras. Se dieron guerras por las licencias, sobornos, favores, especulaciones y tribunales. (Redondo Rodelas, 2015).

En la maniobra quedaron implicados el presidente de la Cámara de Representantes, Schuyler Colfax y el Belknap.

⁴⁴ Durante la década de 1870, durante la administración del presidente Grant, se realizó una gran estafa. Un grupo de destiladores y distribuidores de whisky defraudó al gobierno de Estados Unidos, por millones de dólares con la evasión de impuestos. La red fue investigada y uno de los principales era Orville Babcock. En 1875, Babcock fue acusado, pero logró ser liberado gracias al testimonio dado por Grant.

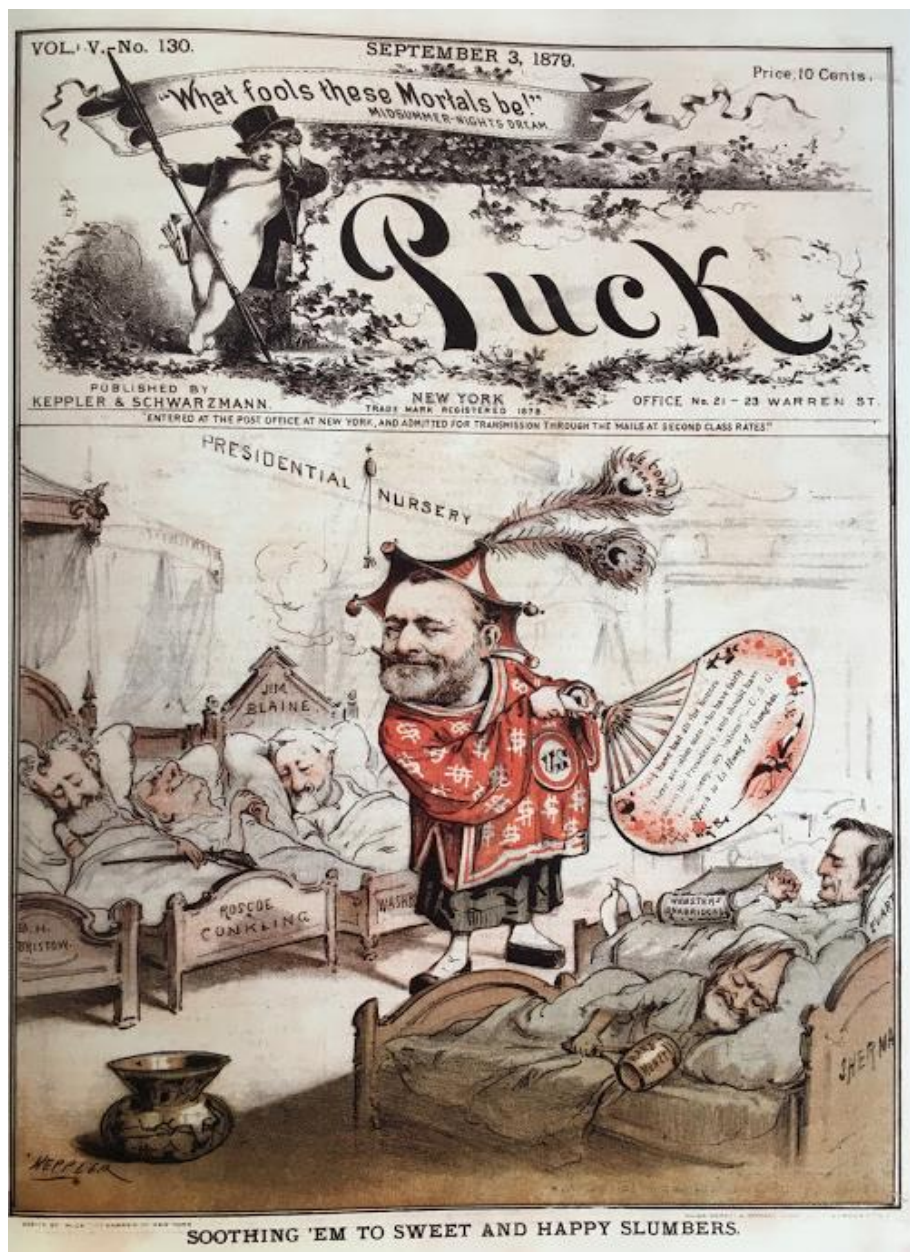
⁴⁵ El Congreso asignó 56 millones de dólares para un programa de reconstrucción de la marina. En 1876 se vio que 15 millones de esa cantidad, habían desaparecido. Un comité encabezado por Demócratas presentó un escándalo en la Cámara de Representantes tras asegurar que el secretario de la Marina, George Robeson (1869-1877), era sospechoso de adjudicar contratos lucrativos a la empresa alimenticia Alexander Cattell & Company a cambio de favores financieros. Se trataba de una firma de granos de Filadelfia. La investigación de las finanzas de Robeson arrojó que había depositado unos 320 mil dólares mientras estuvo en el cargo. Sin embargo, su trabajo tenía un salario de sólo 8000 dólares al año. Robeson recibió regalos caros por parte de la firma de granos. Entre los regalos hubo caballos, así como una casa de vacaciones en Nueva Jersey. El comité lo reprendió por falta grave (Coffey; 2014:280).



Puck (1880)

“Jim Fisk, uno de los contratistas implicados, apodado el barón ladrón, dijo en tono displicente: ‘nada se ha perdido salvo el honor’. Había más nombres en torno a la mafia del ferrocarril; por ejemplo, Jay Gould, Daniel Drew y Cornelius Vanderbilt, tres monopolistas que compitieron por varias líneas ferroviarias” (Ibídem: 275).

El día 3 de septiembre de 1879 luego de que el ex presidente Grant anunció que no se iba a postular como candidato para las elecciones del año siguiente. Sin embargo, *Puck* ilustra esta decisión con descreimiento.

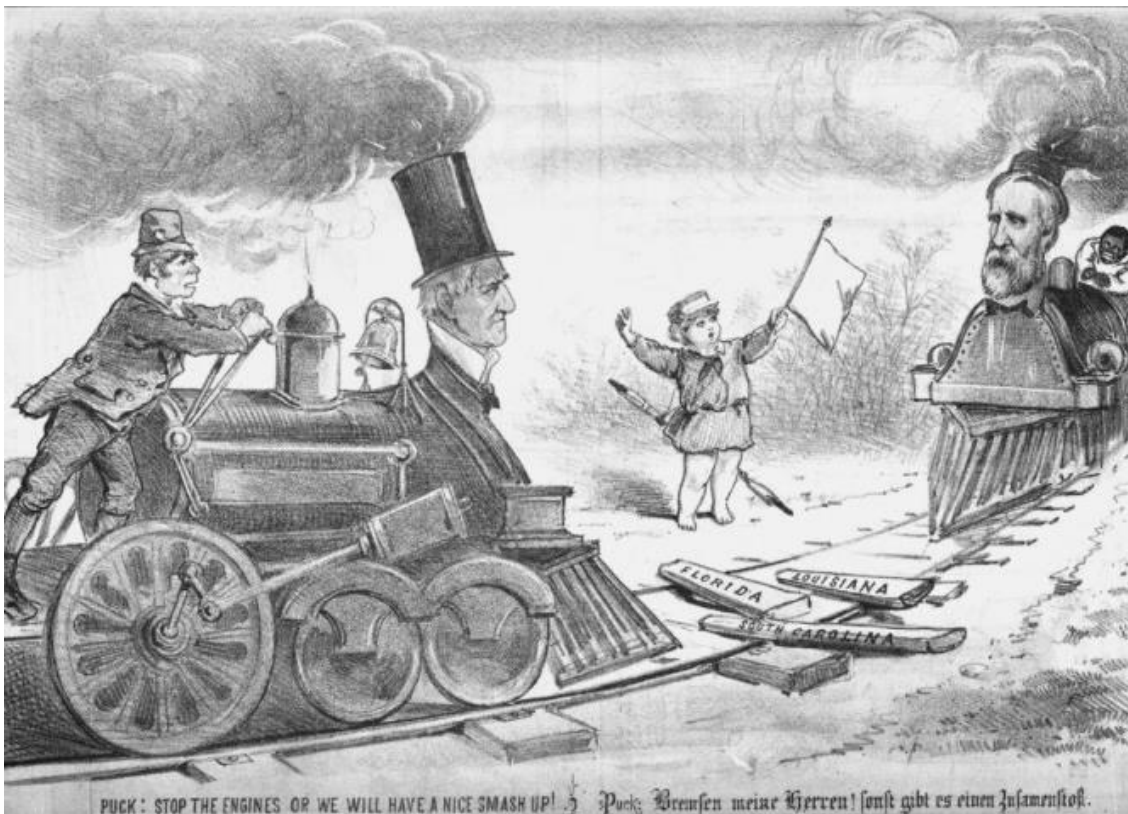


Puck (1879)

RUTHERFORD B. HAYES (1822-1893)

Rutherford Hayes gobernó desde 1877 a 1881. Pertenecía al Partido Republicano. Ganó pese a que todo indicaba que su contrincante, Samuel J. Tilden, sería el triunfador. Si bien Tilden obtuvo el 51 por ciento de los sufragios y Hayes el 48 por ciento, éste último se quedó con el mandato.

En diciembre de 1876, *Puck* en su versión alemana publica una imagen sobre los comicios. Allí se puede ver a ambos candidatos: Tilden y Hayes. Los representa como un potencial choque de trenes debido a que los dos vienen en la misma vía y en sentido contrario.



Puck (1876).

En marzo del año siguiente se conocería la victoria de Hayes pese a que la votación había favorecido a Tilden.

“Sucedió un hecho hasta el momento insólito en la historia electoral americano, que puso en evidencia todos los males y desviaciones del sistema desde el final de la Guerra Civil: no hubo acuerdo sobre los resultados en varios estados. Desde que se

cerraron las urnas y se recontaron los votos, el aparato republicano construido en el Sur se puso en marcha para detectar irregularidades en varios distritos” (Redondo Rodelas, 2015: 281).

Una comisión de quince congresistas fue quien resolvió la situación. Ésta dio la victoria a Hayes sobre Tilden de ocho votos contra siete. Redondo (2015: 283) asegura que tanto la prensa, como la opinión pública y los congresistas coincidía. “Sabían que los comicios se habían resuelto de forma tramposa y que la corrupción había infectado – y finalmente adulterado – lo sacrosanto del sistema: el voto popular. Hayes fue nombrado ‘Su (excelentísima) fraudulencia’”.

Sin embargo, *Puck* festejó la victoria del candidato republicano. El 7 de marzo de 1877, publicó una caricatura titulada “Grand pas de trois” – Hay tres grandes-. En ella se ve al presidente elegido por el Congreso, Hayes, la imagen de *Puck* y al candidato Tilden que, si bien había obtenido mayor cantidad de votos, no logró quedarse con el cargo.

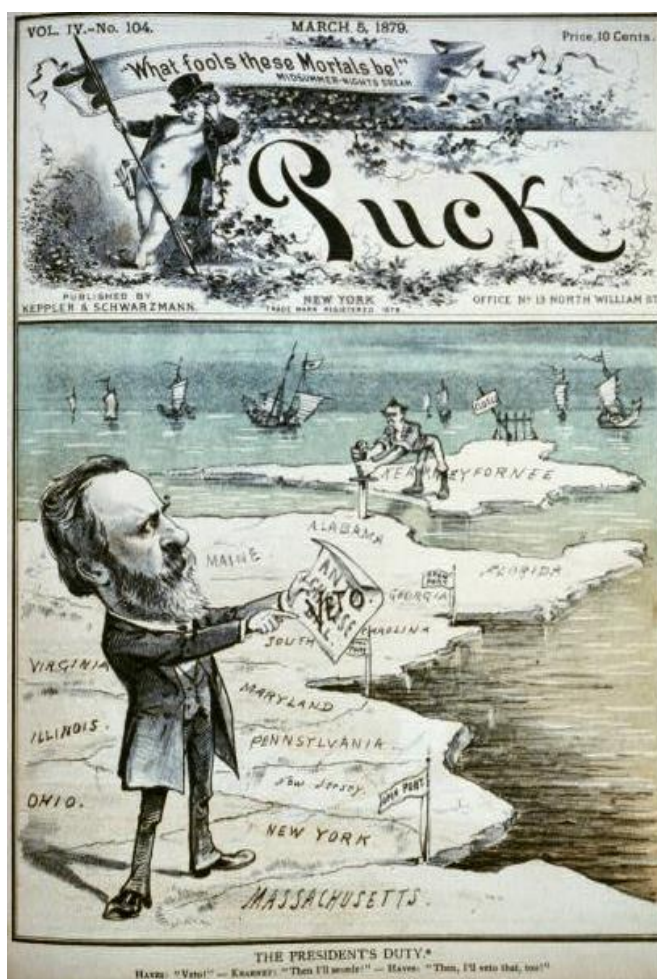


Puck (1877).

Puck, el 5 de marzo de 1879, destinó una de sus portadas al presidente Hayes. En ella se hace referencia al veto dado al proyecto de ley contra la inmigración china al país.

El proyecto de ley fue propuesto por Denis Kearney de California. Es así que *Puck*, en la caricatura, simboliza el corte del territorio (Kearneyfornee) a raíz del veto llevado adelante por Hayes.

Puck (1879).



Mientras que el 25 de agosto de 1880, *Puck* ilustra a Hayes como una solterona rodeada de gatos. Sentada tomando té. Un cartel dice: gatos y solteronas deben irse.

Puck satiriza el juicio a Molly Maguires. Se trataba de un grupo de mineros irlandeses de Pennsylvania que se unieron para realizar reivindicaciones laborales. Éstas medidas se fueron haciendo cada vez más radicales. La banda se vestía con ropa de mujer y aplicaba su propia ley. Finalmente, fueron apresados por policías privados que contrataron los empresarios y la mayoría de los delincuentes fueron ejecutados.

En agosto de 1880, Hayes ya estaba próximo a marcharse del cargo. El tiempo se le estaba agotando, como simboliza el reloj de arena, mientras él está muy cómodo disfrutando de un té.



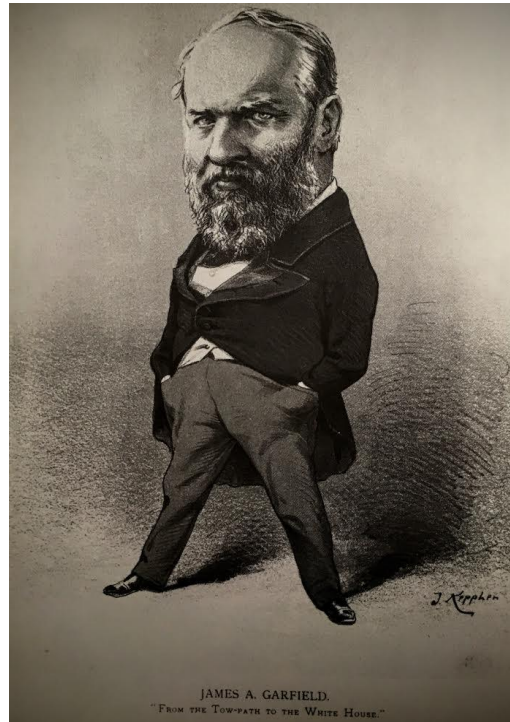
Puck (1880).

Luego de dejar el cargo, Hayes confesó que existía una tendencia del país a acumular riquezas. Explica que dar todo el poder a los ricos provoca pobreza y con ella, un alud de maldad y de crimen (Redondo Rodelas, 2015).

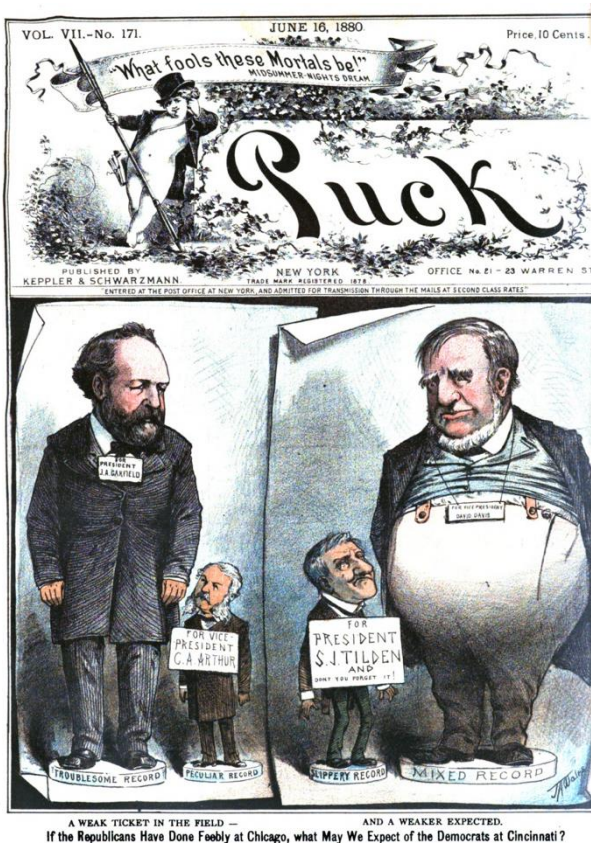
JAMES A. GARFIELD (1831-1881)

James Garfield llegó a la presidencia de los Estados Unidos el 4 de marzo de 1881. Era la época dorada. La crisis que había vivido el país, desapareció. En las elecciones anteriores, apoyó a Hayes y formó parte de la Comisión que le dio el poder.

Garfield logró la victoria frente a su contrincante demócrata William Scott Hancock. Pero fue asesinado a pocos meses de comenzar su mandato. Apenas cumplió seis meses y medio como presidente de Estados Unidos.



Puck (1881)

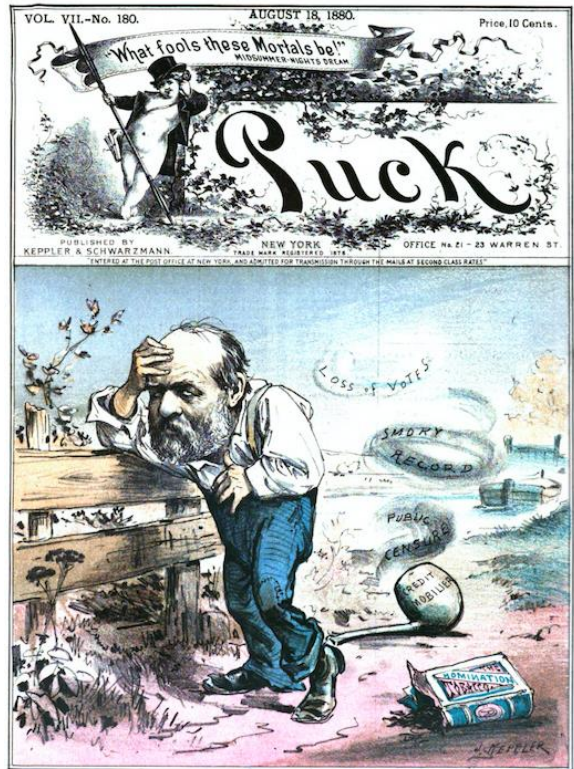


Puck (1880).

El 2 de julio de 1881, Charles Jules Guiteau, un abogado al que no le había otorgado un cargo consular que había pedido, le disparó dos veces por la espalda en la estación de tren de Baltimore & Potomac. Garfield no murió hasta dos meses del disparo. Fue el 18 de septiembre cuando Garfield falleció.

El 18 de agosto de 1880, a siete meses de convertirse en presidente y en plena campaña, *Puck* le dedicó una portada en la revista. Allí se lo podía ver rodeado de escándalos. Se lo veía agotado. La caricatura estaba subtitulada y decía “Esto lo enferma”. Se trataba de todos los escándalos del pasado que había comenzado a salir a la luz en la prensa democrática y que todavía lo afectaban.

Puck (1880).



El 8 de marzo de 1882, a un año de que fue investido Garfield como presidente y a seis meses de su muerte, *Puck* destina su portada al ex presidente. Con el título “Los presidentes vivos tributan al presidente muerto” se ilustra la tumba de Garfield y nadie a su alrededor.

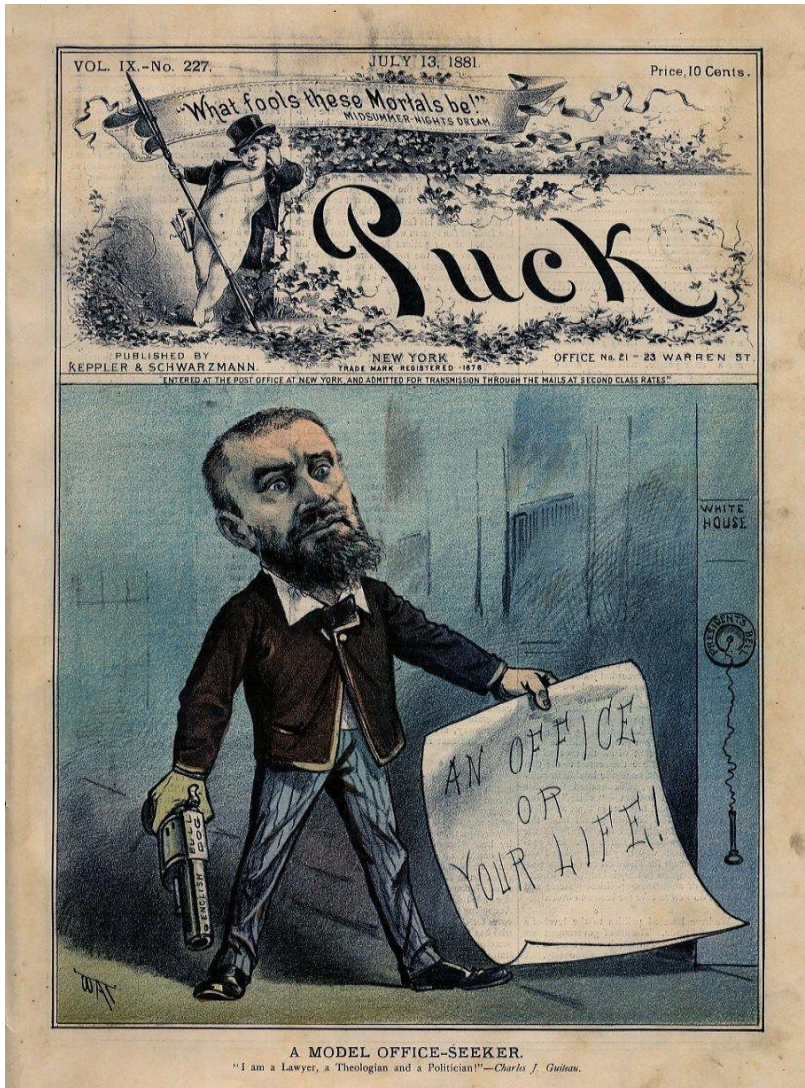
Puck (1882).



CHARLES JULIUS GUTIEAU (1841-1882)

El asesino del presidente James Garfield, Charles J. Gutieau, fue otro de los personajes recreado por *Puck*. El 13 de julio de 1881, luego de 11 días del ataque al ex mandatario, *Puck* destina una portada al agresor quien fue ahorcado el 30 de junio de 1882 por el delito.

En la imagen muestra el motivo del atentado: “una oficina o tu vida”.



Puck (1881).

El 4 de enero de 1882, la revista ilustra en qué se ha transformado el delincuente. Debajo de la imagen se puede leer: “Cómo llegar a ser un ídolo”.

La idolatría de muchos lo convirtió en un referente. En la caricatura se encuentra en un pedestal, aclamado y laureado por todos. Debajo del subtítulo aparece una frase en boca de Gutieau que dice: “¡Gracias a estos idiotas, he logrado mi ambición!”.

CHESTER ARTHUR (1829-1886)

Chester Arthur había sido vicepresidente de Garfield. Al morir el primer mandatario, él tomó las riendas y la Casa Blanca. En su mandato firmó la Ley de Reforma de la Administración propuesta por el senador Demócrata George Pendleton en donde se establecían evaluaciones para el acceso a la función pública.

“Arthur supo aprovechar su última oportunidad de cara a la posteridad. Su presidencia fue irrelevante, pero se liberó del estigma de hombre corrupto. Por ejemplo, continuó con la investigación sobre los fraudes en la Oficina de Correos, rompió amarras con aventureros y conseguidores y cerró la ‘incubadora de porquería’ y compra venta de favores que habían instalado un pequeño número de congresistas en la Cámara: vetó la inversión de 19 millones de dólares en la Aduana de Nueva York (...) Acabó con los trapicheos en el Congreso, emprendió el plan de modernización de la Marina: sustituyó la madera y el vapor por el acero. Propuso – sin demasiado éxito– la reducción de tarifas aduaneras y consecuentemente limitar el proteccionismo” (Redondo Rodelas, 2015: 302).

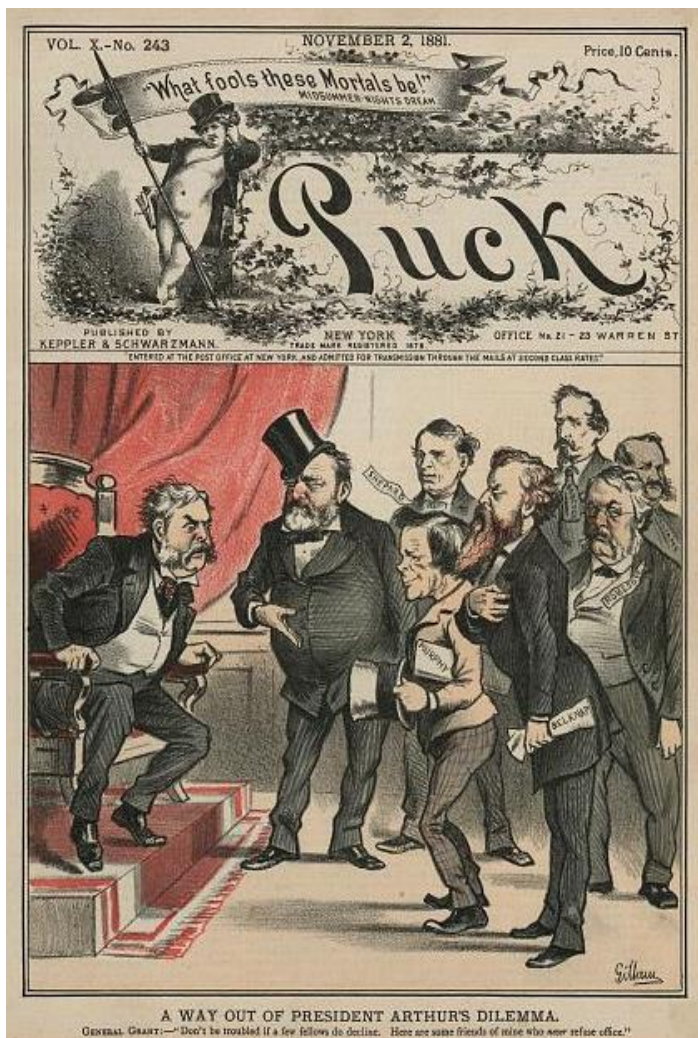


Puck (1881)

Bajo el título “Un presidente mago”. Aparece Arthur recién instalado en la Presidencia. Lo representa como un mago, satisfaciendo las necesidades de todos los políticos. Se lo ve

distribuyendo cargos en el proscenio de un escenario. *Puck* hace referencia a la reforma de la administración pública.

El 2 de noviembre de 1881, *Puck* elige para su portada una escena donde el ex mandatario Grant le recomienda al presidente Arthur alguno de sus “amigos” para ocupar cargos en su administración. Todos los hombres que aparecen, han sido implicados en diferentes escándalos durante la legislatura de Grant. Algunos de los que allí aparecen son: George Robeson, Elliot Shepard, William Belknap. Todos vinculados con casos de corrupción y que ya fueron ilustrados todos juntos por *Puck* durante el mandato de Grant.



Puck (1881).

Kepler recrea la mesa redonda del rey Chester Arthur. *Puck* quería que Estados Unidos se opusiera a la tiranía del zar ruso y el emperador de Austria. En las imágenes de los cuatros que pueden verse en la habitación se alude a ellos y se muestra los abusos que ocasionan a los ciudadanos. Sin embargo, parece que ni el presidente Arthur ni ninguno de su gabinete tenía intenciones de actuar de esa forma. La falta de acción es caracterizada por la revista mediante el sueño. Buscaban la paz a cualquier precio.



Puck (1882).

GROVER CLEVELAND (1837-1908)

Grover Cleveland llegó a la presidencia dos veces por el Partido Demócrata. La primera entre 1885 y 1889 mientras que su segundo mandato comenzó en 1893 y finalizó en 1897.

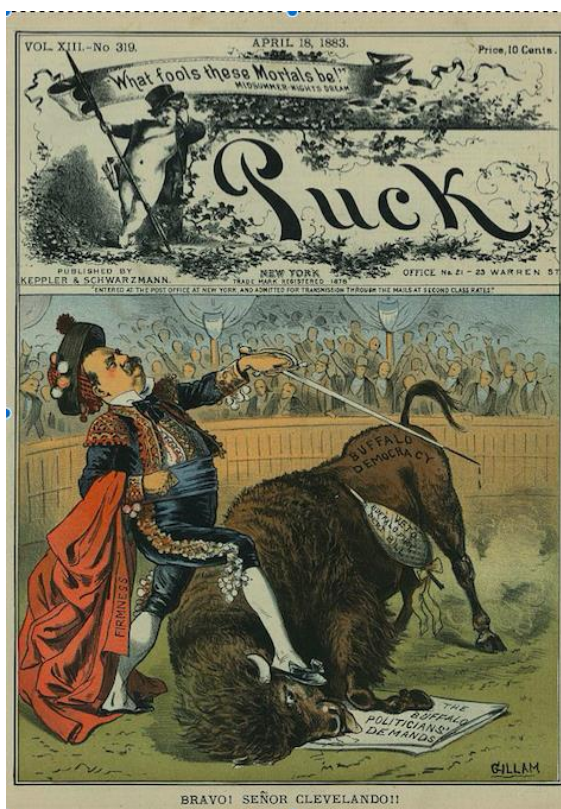
Luego de las elecciones que le entregaría el cargo al año siguiente, *Puck* ilustra al flamante presidente entre un mar turbulento. Allí se lo ve intentando dominar una pequeña embarcación en la que se lee “buena suerte”. Iba a tener que elegir entre dos males: la suegra que viene acompañando una posible esposa – en ese momento era soltero- y un grupo que buscaba cargos en las oficinas.



Puck (1884).

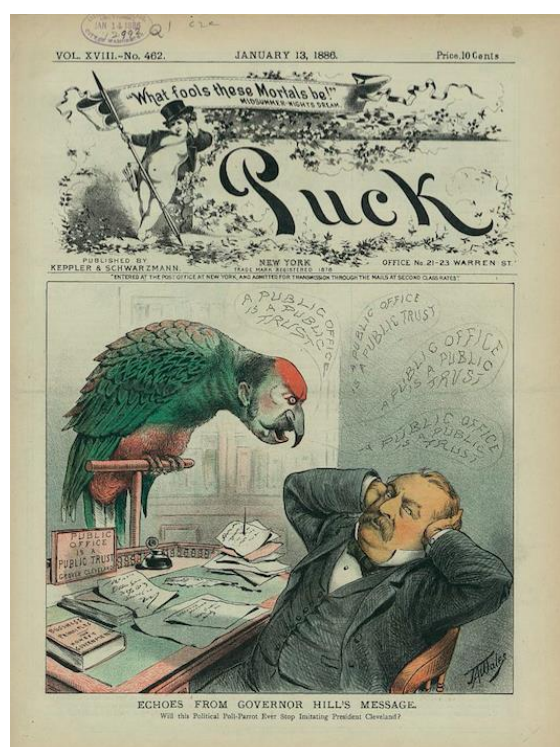
Cleveland se enfrentó como gobernador y alcalde de Búfalo contra Tammany Hall. Pese a que la contienda fue dura, el futuro mandatario llegó, en julio de 1884, a la convención demócrata de Chicago como el favorito.

El programa aprobado incluía la revisión a la baja de los impuestos – a excepción de los bienes de lujo – una política monetaria que fuera restrictiva, mantener las cortapisas a la inmigración china y medidas que protegieran algunos de los derechos laborales (Redondo Rodelas, 2015).



Puck (1883).

Durante la campaña, los Demócratas no se cansaban de hacer alarde de la honestidad de su candidato. Cleveland decía que “un cargo público es un deber público”. Esta frase fue plasmada por *Puck*, el 13 de enero de 1886. Allí se puede ver un loro, que representa a David Hill⁴⁶, que repite sin cesar la frase que acompañó al presidente durante toda la campaña. Mientras tanto, éste se encuentra sentado en su escritorio con las manos tapándose los oídos.



Puck (1886).

⁴⁶ David Hill fue senador de Estados Unidos desde 1892 a 1897. También fue candidato para la presidencia por el Partido Demócrata, pero perdió frente a Grover Cleveland.

compañías como “Union Pacific”.

“La bolsa se vino abajo, los bancos reclamaron sus créditos y las reservas de oro disminuyeron; las malas cosechas y la depresión agrícola iniciada en 1887 en el Sur y el Oeste no ayudaron nada; tampoco la recesión de Europa, donde sólo Inglaterra escapó a la fiebre proteccionista. Miles de empresas fueron a la bancarrota y 2,5 millones de trabajadores al paro (...) Se produjeron revueltas allí donde mejor había cuajado el movimiento obrero, sobre todo en Chicago. Entre 1893 y 1898 se convocaron 1200 huelgas. Los cuatro años de crisis condicionaron fatalmente la presidencia” (Redondo Rodelas, 2015: 319).



Puck (1893).

En la portada aparece un viejo minero que sale de una mina de plata. En su sombrero puede leerse “Stewart”. Él era William Morris Stewart. Fue senador en 1864 por el Partido Republicano. Desde muy joven se dedicó a la minería y cuando ésta se detuvo, estudió abogacía. Fue acusado de sobornar a jueces y a jurados. Era el principal abogado de Nevada en temas de minería. En la imagen se puede ver al Tío Sam que tiene en su mano izquierda un bastón que dice: opinión pública. El anciano se encuentra desesperado y amenaza con ahorcarlo. En el subtítulo de la caricatura puede leerse: “*Toma mi plata o yo voy a tomar tu vida*”.

La portada se explica dentro del siguiente contexto. De 1880 a 1896, Estados Unidos vivió una profunda depresión económica. En ese entonces, el nivel de los precios había caído un 23 por ciento. La deflación no pudo ser anticipada y provocó la redistribución de la riqueza. Mientras la mayoría de los agricultores del Oeste era deudora, los banqueros del Este eran acreedores. Éstos se enriquecieron a gracias a los primeros.



Puck (1896).

perdió sus pertenencias.

En la portada puede verse al presidente Cleveland tirando de la cuerda de una campana que dice: “carta de Cleveland a los ciudadanos de Chicago”. Satiriza el deseo del mandatario de mantener el patrón oro.

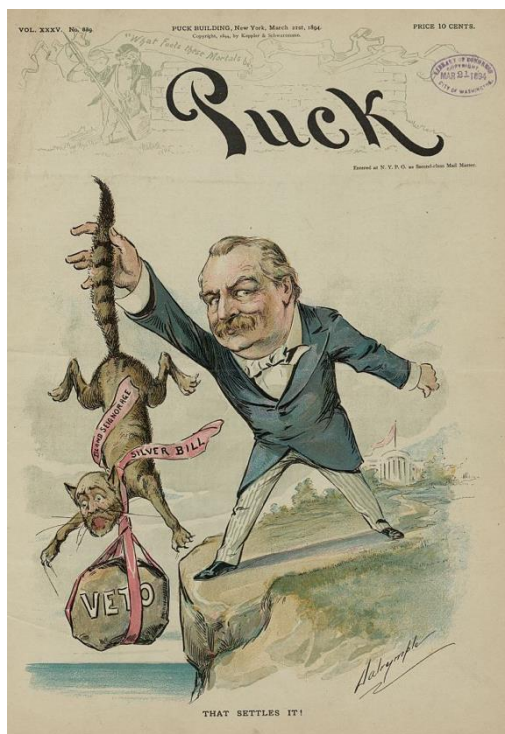
El sonido advierte del humo oscuro, del incendio que se está realizando abajo en donde puede leerse sobre libre de monedas de plata.

Los políticos populistas creían que la solución para los granjeros era la acuñación de plata. En ese momento, Estados Unidos tenía como patrón de cambio el oro. Aquellos que abogaban por la libre acuñación de plata querían que este metal, al igual que el oro, se utilizara como dinero. Este debate fue importante durante la década de 1890. “Un lema electoral común de los Populistas era: ‘Estamos hipotecados. Todo, excepto nuestros votos’” (Mankiw, 2012: 662, 663).

En la imagen realizada por *Puck* se puede ver a un granjero colgado de un poste y a su carreta en donde llevaba la plata, destruida. El tren del oro de William McKinley le pasó por encima y de esta forma



Puck (1895).



Mientras que, en esta ilustración, el presidente se encuentra sosteniendo a un gato de la cola. Cleveland utiliza una cinta para atar el gato a una piedra en la que se puede leer la palabra “veto”. El mandatario va a lanzarlos al precipicio. *Puck* eligió el subtítulo ¡Eso lo resuelve! para acompañar la caricatura.

En 1894 libera su última batalla. Logró bajar las tarifas introducidas por McKinley durante la presidencia de Harrison.

Puck (1894).

“Sin embargo, tuvo que tragar sapos de otros impuestos indirectos aprobados por el Senado (...) Cleveland no había cambiado de opinión: los aranceles eran un robo. De modo que se negó a firmar la ley, aunque no lo vetó. De aquellos debates salió un coctel de subidas y rebajadas de impuestos (...) Los tremendistas dicen que ese año de 1894 la democracia americana se situó al borde del precipicio”. (Redondo; 2015: 320)

El profesor de economía y macroeconomista estadounidense Gregory Mankiw recuerda que el libro de *El maravilloso Mago de Oz*, escrito en 1900, hace referencia a esta situación. Allí se narra la historia de una joven, de Kansas, llamada Dorothy que se encuentra perdida en una tierra extraña.

El autor Lyman Frank Baum era un periodista de la costa oeste de Estados Unidos en donde los agricultores estaban fundidos. El libro es una alegoría a la lucha política y económica que se sucedía en la época entre los partidarios al patrón oro y los del bimetalismo. Al narrar su libro buscó que los personajes representaran la situación y el mayor debate político del momento.

El historiador económico Hugh Rockoff, quien escribía para el *Journal of Political Economy*, en 1990, ve en Dorothy la representación de los valores estadounidenses republicanos; en Totó, el partido prohibicionista que también es llamado los Abstemios; en el espantapájaros, los agricultores; el guardabosque de hojalata serían los trabajadores industriales; el león cobarde, William Jennings Bryan – miembro del Partido Demócrata; Munchkins, los ciudadanos del este; la malvada bruja del este estaría representando a Grover Cleveland mientras que la del oeste a William McKinley –presidente desde 1897 a 1901-; el mago sería Marcus Alonzo Hanna, presidente del Partido Republicano. Asimismo, la abreviación de onza (medida del peso del oro) es Oz (Mankiw, 2012).

En la narración se hace referencia al camino de ladrillos amarillo que haría referencia al patrón oro. En la historia, Dorothy se da cuenta que no sólo al seguir el camino llegaría a casa y también que el mago no es quien va a ayudarlos, sino que son sus zapatillas de plata la que tienen el poder de regresarla.

Mankiw (2012: 663) explica que finalmente los populistas perdieron el debate sobre la acuñación de la plata, pero:

“finalmente lograron la expansión monetaria y la inflación que querían. En 1898 los buscadores descubrieron oro cerca del río Klondike en el Yukón canadiense. Las crecientes ofertas de oro también llegaron de las minas de Sudáfrica. Como resultado, la oferta de dinero y el nivel de precios empezaron a aumentar en Estados Unidos y otros países que operaban bajo el patrón oro. En el transcurso de quince años, los precios en Estados Unidos regresaron a los niveles que habían prevalecido en la década de 1880 y los agricultores pudieron manejar mejor sus deudas”.

BENJAMÍN HARRISON (1833-1901)

Benjamín Harrison nació en North Bend, Ohio y gobernó por el Partido Republicano desde 1889 a 1893.

“El panzudo Benjamín era frío, áspero y distante. Hablaba poco y se mostraba implacable con sus subordinados. Detestaba la incompetencia y buscaba la raíz de los problemas (...) Odiaba perder el tiempo, aunque a veces se lo tomaba para decidir (...) Carecía de carisma, pero se ganó el respeto de sus colaboradores” (Redondo Rodelas, 2015: 325).



Puck (1889).

Puck recrea, en varias oportunidades, al presidente Benjamín Harrison vistiendo el sombrero de copa de su abuelo, el ex presidente William Henry Harrison. Sin embargo, el sombrero era demasiado grande para su cabeza. La revista cree que no era apto para la presidencia.



Puck (1890).

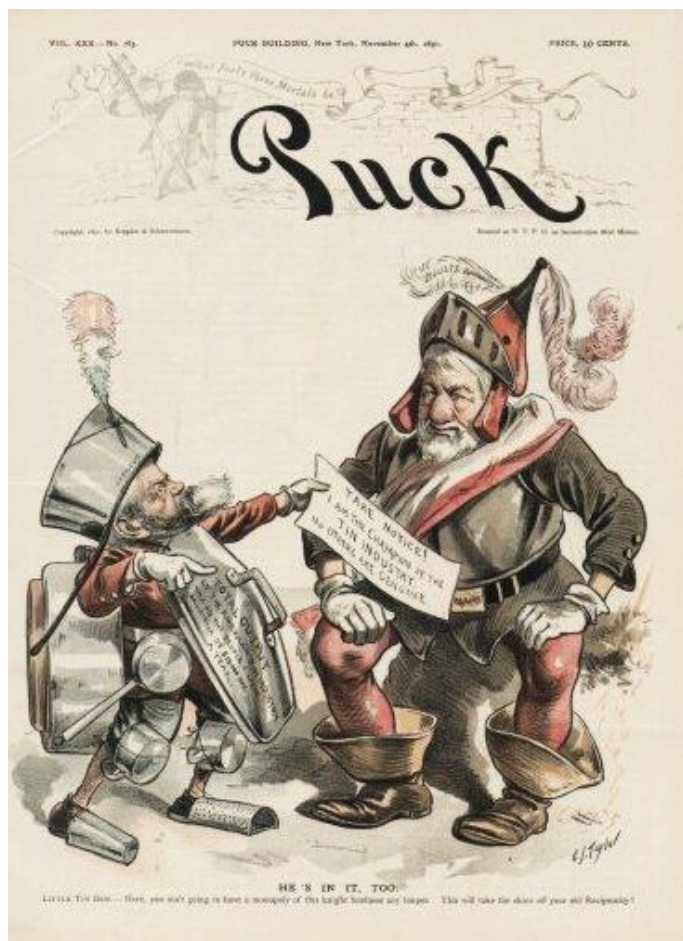
Redondo (2015: 326) asegura en su libro *Los presidentes de Estados Unidos* que el primer mandatario nunca se sintió muy cómodo en la Casa Blanca ni en la política “Su nominación en 1888 fue producto de las circunstancias. Estaba en el lugar adecuado y en el momento justo”.

Keppler ilustró a Harrison en su escritorio con el sombrero de su abuelo. Otra vez se puede ver que el caricaturista optó por un sombrero de copa mucho más grande que el tamaño de la cabeza del mandatario. Vuelve a remarcar que es incapaz para ejercer el cargo que ostenta y lo muestra como un enano.

En lo alto de la imagen se observa la escultura del busto de su abuelo y sobre éste, un cuervo con el rostro del jefe de la Secretaria de Estado, James Blaine. Blaine en la imagen está mirando al presidente. La revista sugiere que el secretario de la presidencia es quien tiene realmente el poder en el gobierno. También Blaine arroja una sombra siniestra sobre el mandato de Harrison.

La ilustración lleva el título de “El cuervo” en referencia al poema de Edgar Allan Poe. En ese caso, “el majestuoso cuervo” al que hace referencia Poe se posó en el dintel de la puerta, pero esta vez, no sobre el busto de Palas – una de las principales divinidades del

panteón griego - sino sobre el de William Henry Harrison. Ambos cuervos – el del poema y el de la ilustración - posados, inmóviles y “nada más”.



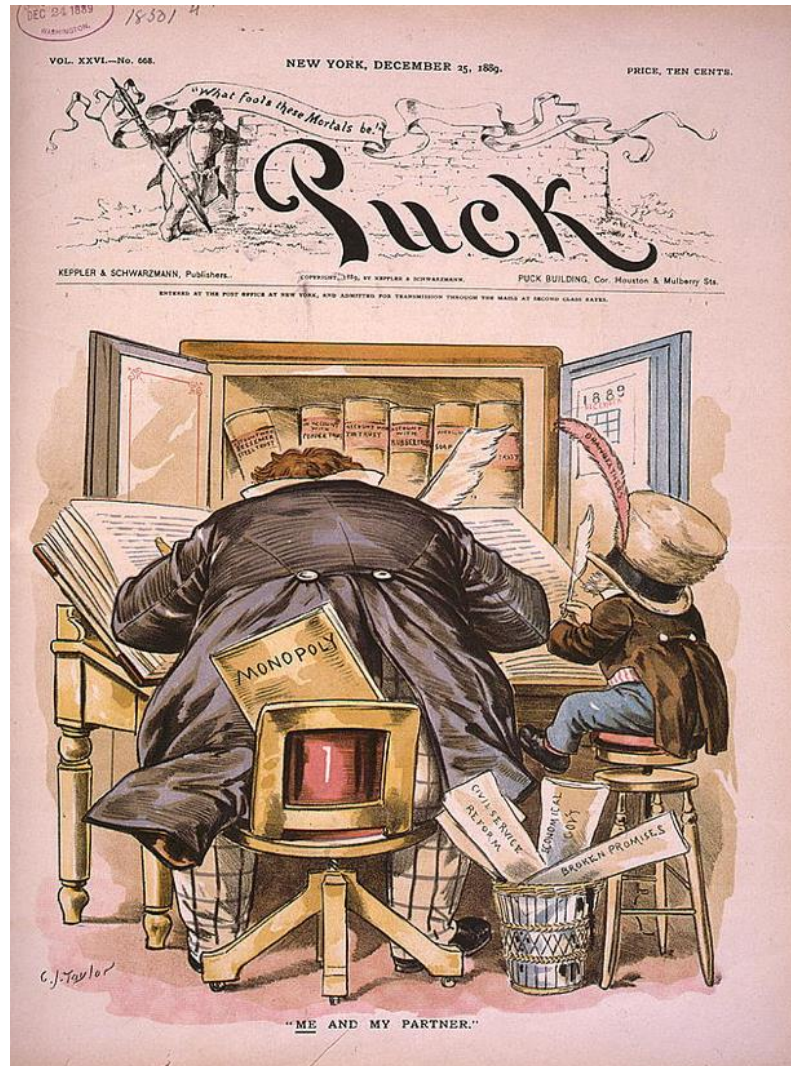
Puck (1890).

Una vez más, *Puck* vuelve a representar al presidente Harrison junto a su secretario de Presidencia, James Blaine. A Harrison se lo ve vestido con un traje de lata. Vestir a un político de hojalata era común en las caricaturas políticas de la época. El hombre de hojalata es el humano convertido en máquina, un trabajador deshumanizado por la industrialización. En la imagen se puede ver al presidente como un pequeño hombre que viste una armadura hecha con cacerolas y sartenes de lata mientras que Blaine es representado como una figura de mayor tamaño pese a que está sentado y se encuentra vestido con un traje de acero.

Las importaciones de placas de estaño eran importantes en Estados Unidos. Millones de dólares, en estos productos, entraban al país cada año. En la imagen se lo ve con una armadura de este material porque Harrison quería un arancel sobre el estaño.

Posiblemente al escribir *El Maravilloso Mago de Oz*, el autor Frank Braum tomara entre sus personajes este tipo de caracterización que fue popular en la década.

Por otro lado, el mandato de Harrison buscó poner freno a los monopolios empresariales por medio de la Ley Antitrust. Tipificó como delito las prácticas monopólicas y el vender un producto por debajo del precio de producción para eliminar empresas competidoras y así dominar el mercado –dumping–.

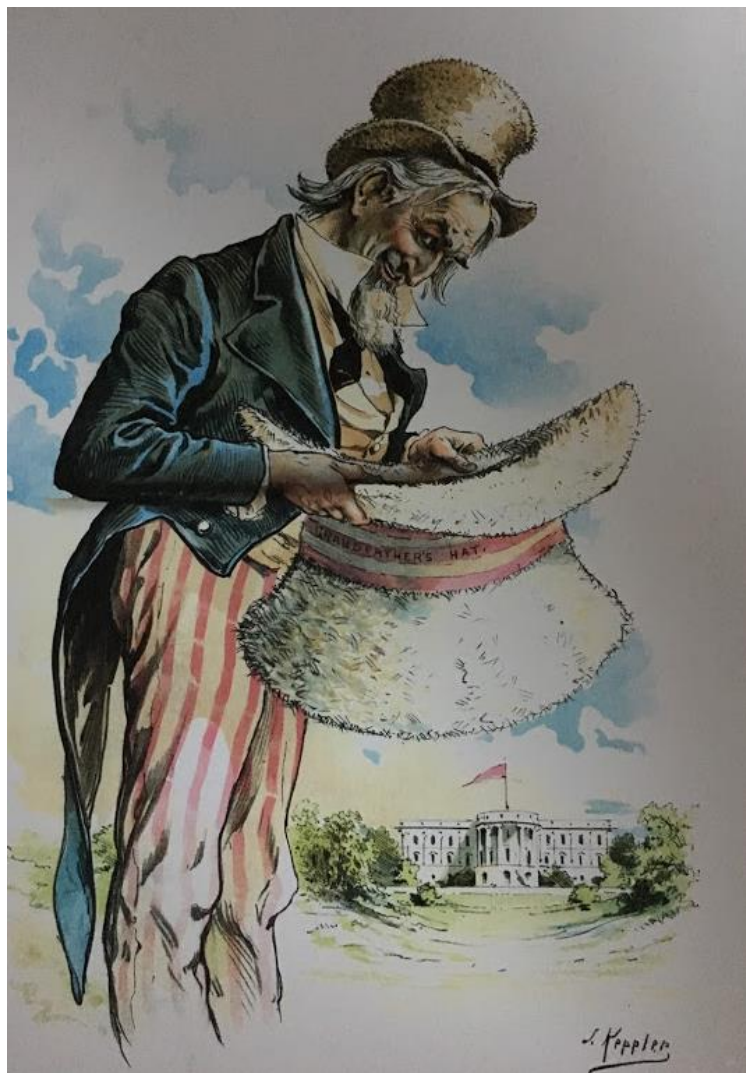


Puck (1889).

La “Ley Antitrust” fue una promesa que había realizado durante la candidatura. Harrison consideraba que las grandes empresas debían cumplir con las leyes. Puso penas que variaban entre cinco mil dólares y un año de prisión.

El 16 de noviembre de 1892, una semana luego de las elecciones presidenciales, Keppler ilustró al Tío Sam que sostiene en su mano un sombrero de gran tamaño que dice: “sombrero del abuelo” en referencia al abuelo del presidente Harrison.

Harrison y Cleveland se presentaron para la candidatura. Harrison perdió y a esa derrota hace referencia *Puck*. El Tío Sam busca dentro del sombrero y no puede hallarlo.

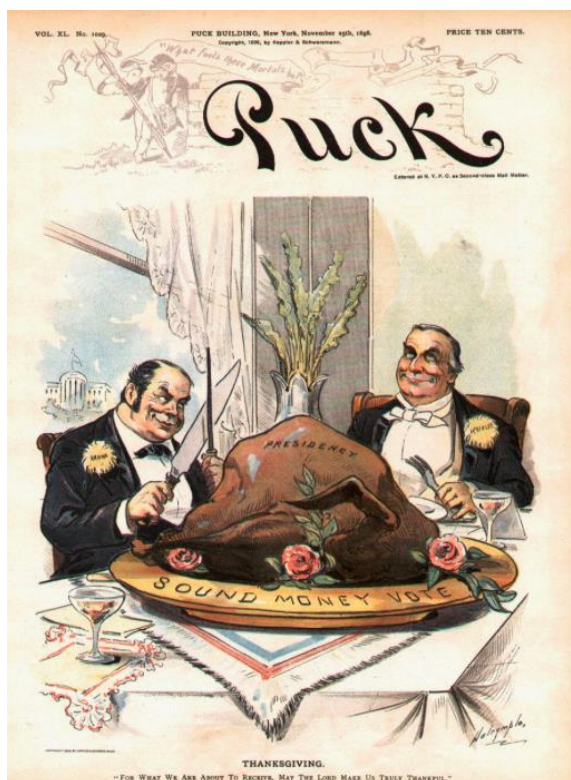


Puck (1892).

Para sus seguidores, McKinley era un moralista, un devoto. Mientras que para sus adversarios se trataba de un obstinado imperialista, una marioneta en las manos del todopoderoso (senador Marck) Hanna, quien movía los hilos de la Casa Blanca en la sombra (Redondo, 2015).

Luego de la victoria de McKinley en las elecciones, *Puck* dedica su portada a la nueva Presidencia. Allí aparece el victorioso presidente, McKinley, acompañado de amigo y entonces senador Hanna quien gestionó la campaña a la presidencia.

El título elegido para la caricatura es “Acción de gracias”. Ambos están deseosos de comerse el pavo, la presidencia, que está servido en bandeja de oro aludiendo al patrón oro en el que basaban su programa.



Puck (1896).

En el subtítulo puede leerse el agradecimiento de ambos “por lo que estamos a punto de recibir, que el Señor nos hace verdaderamente agradecidos”.

McKinley es considerado el primer presidente imperialista de los Estados Unidos. El país buscó expandirse con la conquista de nuevas colonias.

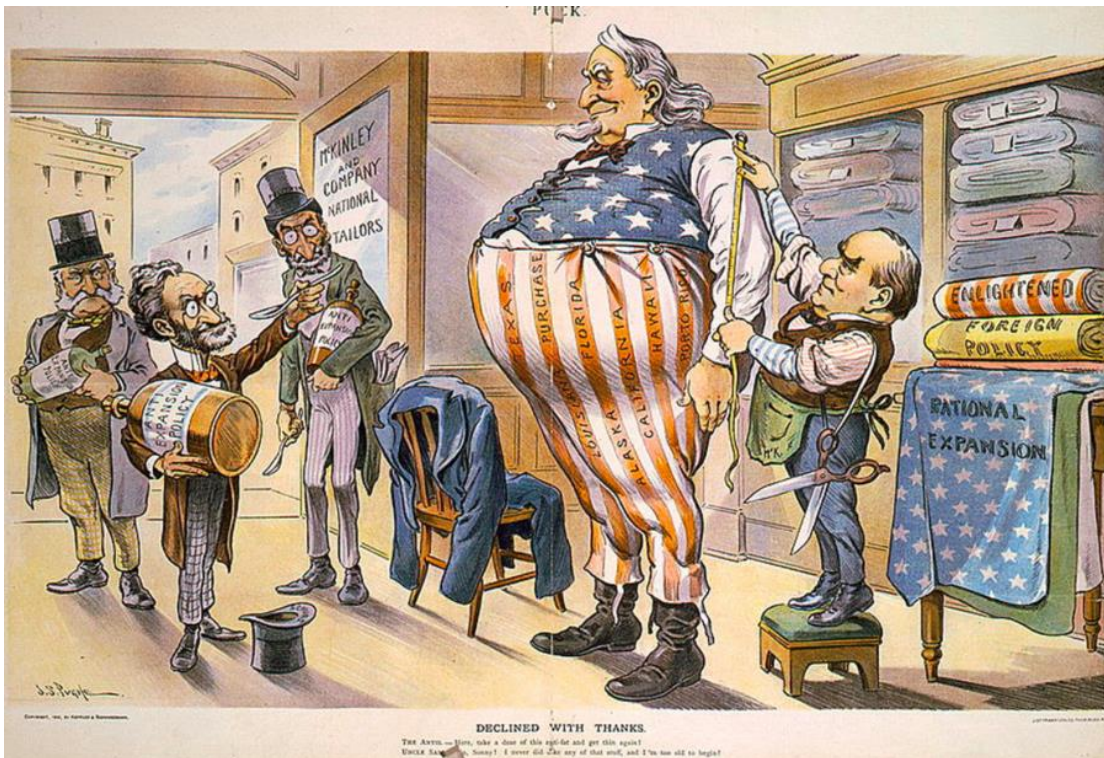


Fue un abanderado de la expansión y del oro como único patrón de cambio. *Puck* ilustra al presidente sosteniendo dos banderas mientras dos grupos muy pequeños intentan tirarles abajo. Por un lado, quienes están en contra de la expansión y por el otro, Bryan quien intenta imponer la plata libre. *Puck* mostró su apoyo a McKinley caricaturizando a estos dos grupos como pigmeos mientras McKinley se muestra orgulloso y enorme ante sus contrincantes.

Puck (1900).

“Entre 1876 y 1915, aproximadamente una cuarta parte de la superficie del planeta fue distribuida o redistribuida en forma de colonias entre media docena de Estados (...) Los Estados Unidos obtuvieron unos 250.000 kilómetros cuadrados de nuevos territorios fundamentalmente a costa de España” (Hobsbawm; 1987: 150).

Puck ilustra al Tío Sam -quien estaría representando a Estados Unidos- más alto y gordo de lo que habitualmente lo dibuja la publicación. En ella el presidente McKinley le toma las medidas para un nuevo traje que realizará en conjunto con la Compañía nacional de Sastres. La revista satiriza la gran expansión imperialista que se llevó en el período.



Puck (1900).

Se puede ver al vicepresidente de la Liga Antiimperialista, senador por Missouri y editor de *Harper's Weekly*, Carl Schurz; el editor de *New York World*, Joseph Pulitzer; y editor de *New Yorker Staats- Zeitung*, Oswald Ottendorfer – tres antiimperialistas - de pie junto a la puerta de entrada de la tienda. El primero de estos personajes le ofrece a Sam una cucharada de medicina. En el frasco se lee “política anti-expansión”. En los pantalones del Tío Sam se pueden leer: Texas, Lousiana, Alaska, California, Hawaii y Puerto Rico.

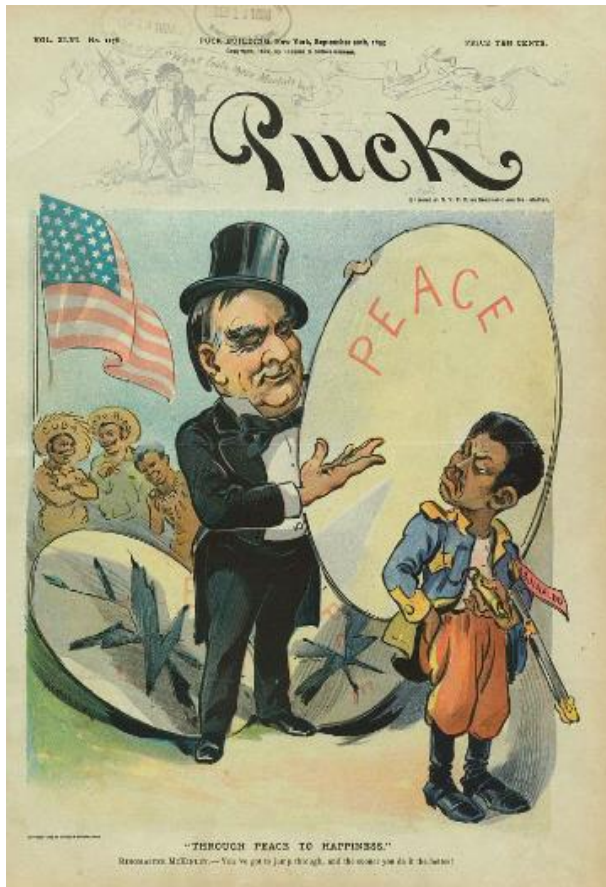
Puck muestra como un proceso “iluminado” y “racional” la política expansionista que lleva adelante el mandatario. Estados Unidos compró Luisiana en 1803, Texas en 1845, California en 1848 y Alaska en 1867.

Estados Unidos emergió como potencia imperial en la década de 1890 y fue también a fines de siglo que llegó a su fase de expansión. En ese momento sus actividades financieras, industriales, así como también las comerciales se explayaban por el mundo.

“Su política exterior estaba caracterizada por el acaparamiento de nuevos mercados y fuentes de materias primas de las naciones atrasadas, no solamente por medio de anexiones territoriales e incursiones armadas, sino también a través de la

exportación de capitales para el control de las economías débiles” (López Bohorquez; 1986: 80).

Estados Unidos comienza su política de expansión en la mitad del siglo XIX, pero fue en 1898 que obtuvo de España, tras declararle la guerra, a Puerto Rico y a Filipinas. Estados Unidos compró Hawaii y una parte de la isla de Samoa.

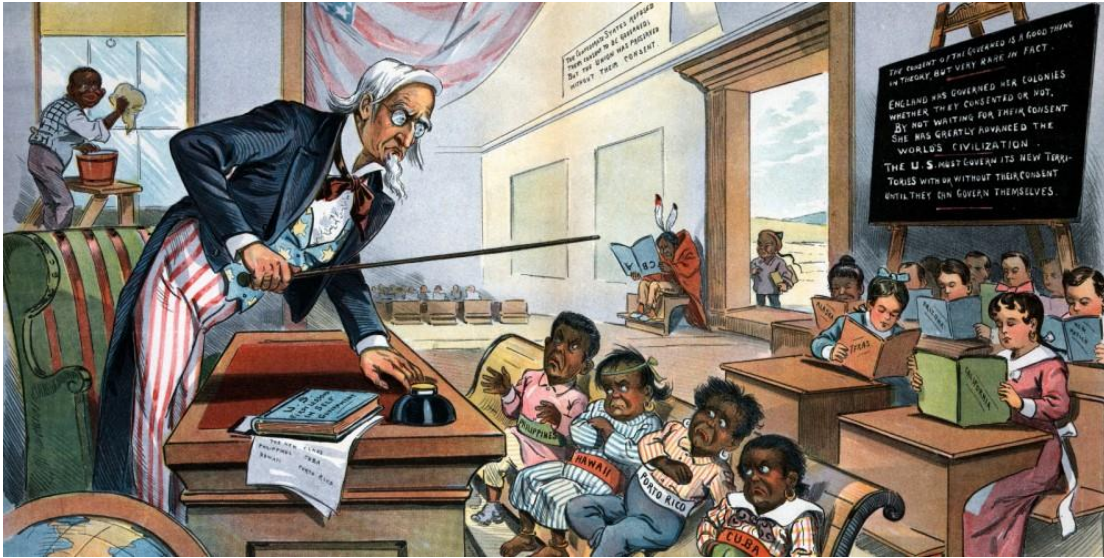


Puck (1898).

En la portada se encuentra el presidente junto a Emilio Aguinaldo (1869 – 1964). McKinley vestido de sombrero de copa y saco y pajarita simula ser un director de pista de circo. Éste intenta convencer a Aguinaldo de que salte por el aro como lo hicieron Hawaii, Puerto Rico y Cuba – que se encuentran en el fondo de la imagen-. En el aro se lee: “paz”.

Aguinaldo fue el primer presidente de Filipinas pese a que su gobierno no tuvo reconocimiento internacional. Fue líder del movimiento independentista del país. Luchó en la guerra de la independencia contra España en 1898 y un año más tarde, contra Estados Unidos.

Ese mismo año, pero en enero, *Puck* ilustraba al Tío Sam enseñando y regañando a cuatro niños mientras al resto se los veía aplicados leyendo. En los libros se aprecia el nombre de varios de los estados estadounidenses. Los cuatro que se encuentran al frente están etiquetados con cinturones que dicen: Filipinas, Hawaii, Puerto Rico y Cuba.



Puck (1899).

La caricatura lleva la leyenda “La escuela comienza. Tío Sam (a su nueva clase en Civilización). Ahora los niños tienen que aprender esta lección lo quieran o no”. La mentalidad estadounidense representada por Sam muestra el disciplinamiento que se buscaba de las nuevas colonias sin importar el deseo de ellas. En la ilustración se puede ver a cuatro niños (Cuba, Hawaii, Puerto Rico y Filipinas) no muy contentos de estar en ese lugar. Además de a un hombre de tez negra limpiando las ventanas del aula y mirando lo que sucede. De esta forma, *Puck* muestra la realidad de las tierras colonizadas en Estados Unidos. En la puerta se ve a un niño de origen chino y sentado dentro del recinto, pero aislado de la clase, un indio americano.

El presidente McKinley fue asesinado de un tiro por el anarquista Leon Czolgosz cuando acudió al Templo de la Música. El mandatario se dispuso a saludar a las personas que se habían congregado en el lugar, y una de ellas era Czolgosz. Lo esperaba con un revolver, en su mano derecha, cubierto por un pañuelo. Los dos disparos que lo hirieron sucedieron el 6 de septiembre de 1901 y ocho días más tarde moriría luego de padecer gangrena.

Se convirtió en el tercer presidente asesinado en los Estados Unidos. El primero fue Abraham Lincoln y el segundo, como se vio, James Abram Garfield. Su sucesor fue Theodore Roosevelt.

En este caso, *Puck* no dedicó ninguna portada a la muerte del presidente, aunque sí un artículo dentro de su ejemplar. Las cubiertas delanteras de la revista se referían en su mayoría a asuntos alemanes.

En la portada del 11 de septiembre, cinco días luego de los disparos, se ve al emperador alemán Guillermo II que sostiene las cuerdas de un juguete de madera identificado como “Waldersee”. Alfred von Waldersee fue mariscal de campo en China.

Recién el 2 de octubre, se dedicó una portada a la asunción del presidente Roosevelt a la presidencia.



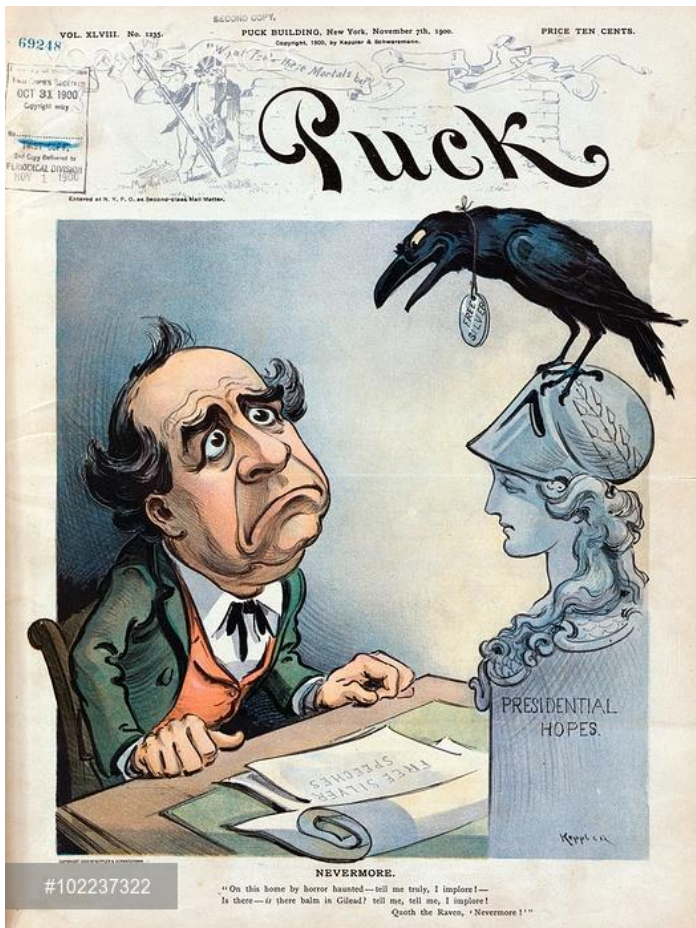
Puck (1901).

WILLIAM JENNINGS BRYAN (1860-1925)

William Jennings Bryan fue un político estadounidense perteneciente al Partido Demócrata. Se postuló en tres oportunidades para la presidencia (1896 – 1900 – 1908). Sin embargo, nunca logró la victoria.

Puck ilustró a Jennings repetidas veces. Como se vio antes, fue un firme defensor de la plata libre y por lo tanto enemigo del patrón oro.

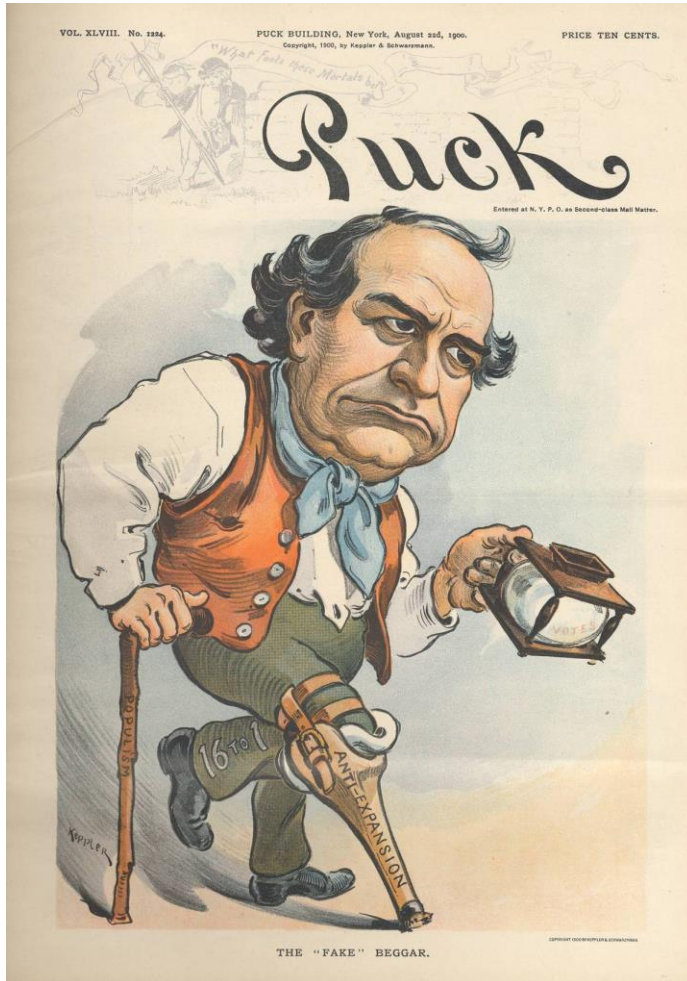
Bajo el título de “Nunca más”, *Puck* ilustra a Jennings Bryan sentado en su escritorio. En el mueble pueden verse los papeles de sus discursos sobre su posición de que la plata sea otra posibilidad al patrón oro. Mira entristecido a un cuervo que lleva una medalla de plata con la etiqueta “plata libre”.



Puck (1900).

El ave está posada sobre el busto de Palas Atenea. Puede verse otra vez más la referencia a la obra poética *El cuervo* realizada por Edgar Allan Poe. Palas Atenea es la diosa de la sabiduría y de la justicia. Representada en un tono plateado también hace referencia al

metal que defiende Jennings. En el busto puede leerse “Esperanza presidencial”. La portada fue realizada el día después de las elecciones presidenciales del 6 de noviembre de 1900 en donde se disputaba la Casa Blanca nuevamente Jennings Bryan y William McKinley. Otra vez fue derrotado por el candidato republicano.



Puck (1900).

Se lo puede ver apoyado en un bastón En él puede verse un letrero que dice “populismo” y un recipiente donde espera recibir donaciones. Allí está escrito el cartel “votos”. Es así que al candidato se lo muestra mendigando votos para la jornada electoral.

Entre las tantas portadas que destinó a Byran está la del “mendigo falso”. Dos meses y medio antes de las elecciones nacionales, la revista lo muestra con una pata de palo en donde se lee la palabra anti-expansión. *Puck* considera que la posición anti-expansionista que tiene es solamente un disfraz para distraer la atención ante su postura a favor de la libre circulación de la plata.

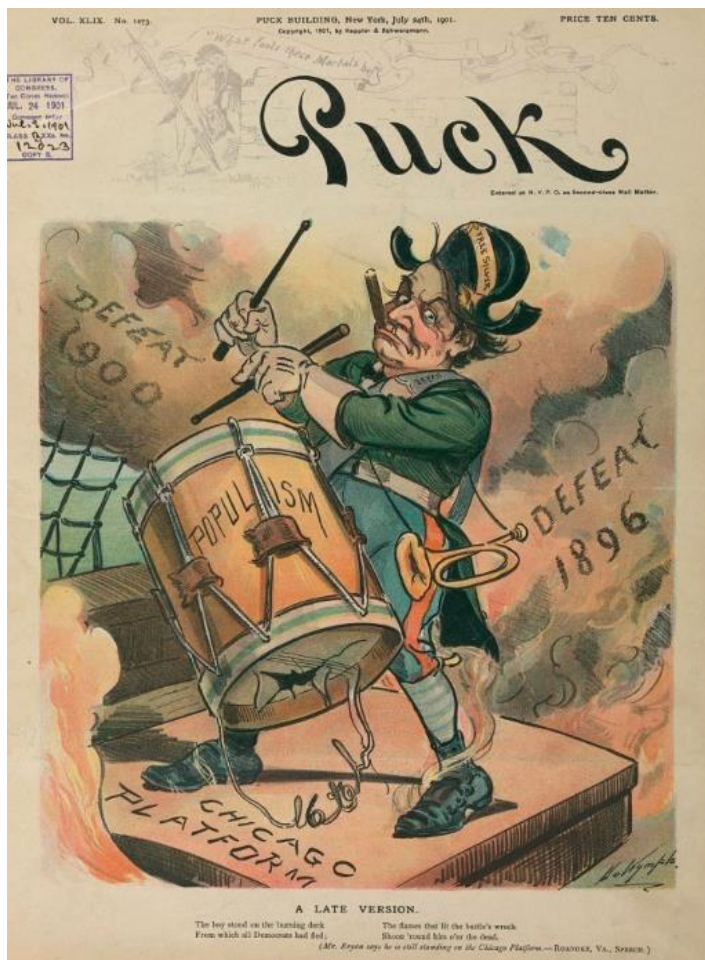
El programa de la plata incluía la “libre e ilimitada acuñación de la plata a 16 por 1”. Bryan trato de “unir al país bajo esa bandera” (Underwood, Kepner, Barlett; 1944: 133).

La Plataforma Nacional Demócrata de 1900 estaba en oposición a la política exterior realizada por el presidente McKinley. Bryan hizo hincapié en tres grandes temas: la libre circulación de la plata, el antiimperialismo y la defensa de la competencia.



Puck (1900).

En la imagen el “Bryanismo” busca encender el imperialismo. Junto al candidato demócrata se puede ver al vicepresidente de la Liga Antiimperialista, Carl Schurz, y al senador James K. Jones de Arkansas, presidente del Comité Nacional Democrático. Los tres buscan encender el fuego sin suerte.

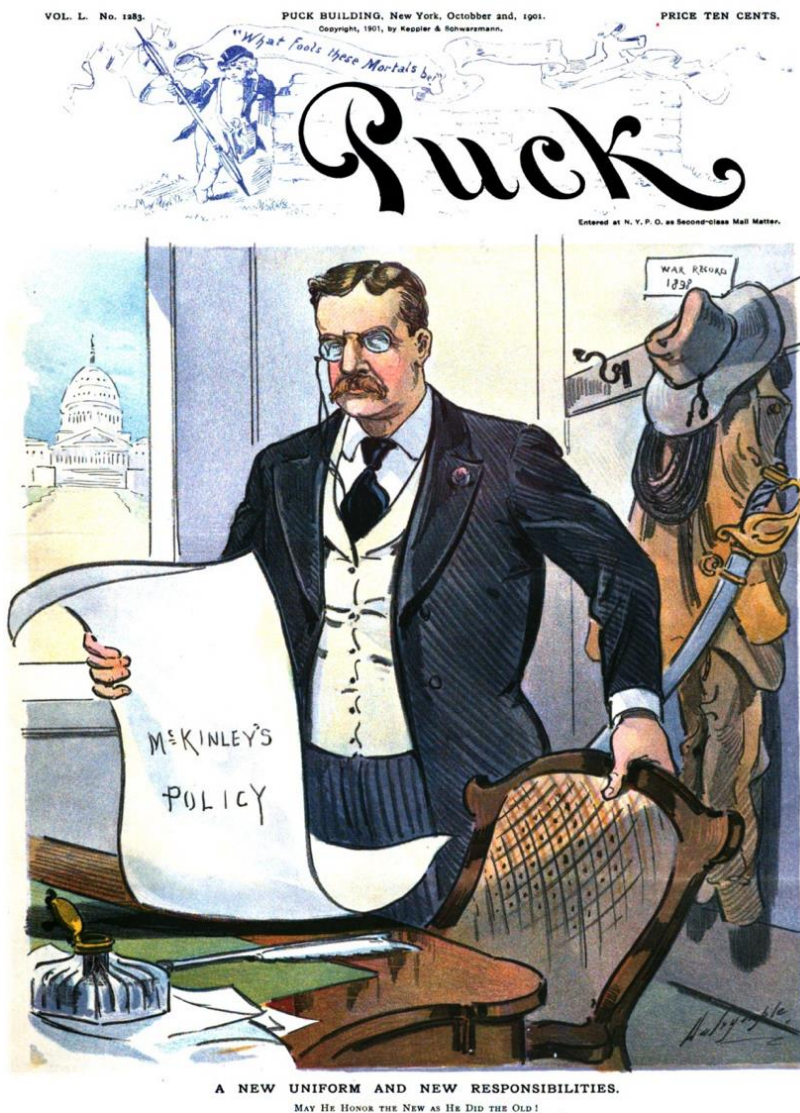


Puck (1901).

La ilustración muestra a William Jennings Bryan que juega un tambor etiquetado como "populismo" mientras está de pie en un área de la etiqueta "Plataforma de Chicago" en un barco que está pasando en llamas y oleadas de nubes de humo negro etiquetados "derrotar a 1896" y "derrotar a 1900". Su sombrero tiene la etiqueta "libre de plata" y una correa rota en los estados de tambor "16 a 1".

THEODORE ROOSEVELT (1858-1919)

Theodore Roosevelt fue presidente tras el asesinato del mandatario William McKinley. Gobernó desde 1901 a 1909 perteneciente al Partido Republicano. Llegó a la Casa Blanca a los 42 años de edad convirtiéndose en el presidente más joven.



Puck (1901).

El asesinato lo llevó a la presidencia. Roosevelt aseguró que se trató de “un acto de Dios”. Al conocer la noticia del fallecimiento del entonces presidente no se mostró débil ni titubeante. “Es terrible alcanzar de este modo la presidencia, pero sería mucho peor ser el finado”, aseguró el nuevo mandatario.

La primera portada de *Puck* que le destina a Roosevelt como presidente fue el 2 de octubre de 1901. Allí se lo puede ver en el cargo con un nuevo uniforme, el de presidente. Atrás se ve, en un perchero, colgado su traje de vaquero.

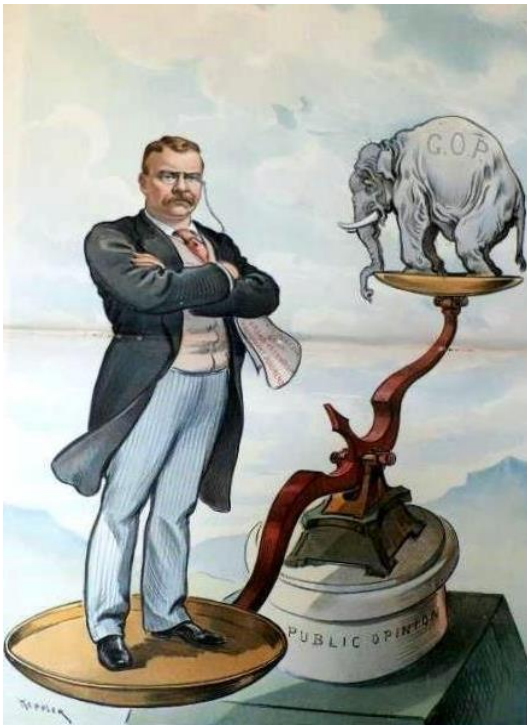
El título elegido por *Puck* para esta caricatura fue “Un nuevo uniforme y nuevas responsabilidades”. El mandatario se encuentra leyendo la política que llevó adelante el ex presidente.

Antes de llegar a la Presidencia, Roosevelt fue caricaturizado en varias oportunidades y *Puck* dejaba ver su apoyo. Sin embargo, a partir de junio de 1904, el apoyo que suministraba la revista cambió hacia una postura más crítica.



El 12 de septiembre de 1900, *Puck* destinó una portada en donde se podía ver a Roosevelt como un centauro – mitad hombre y mitad animal, en este caso caballo-. Su torso vestido de vaquero. Más atrás, se ve a Hanna que se acerca con una cuerda en la mano. En ese entonces, McKinley no tenía vicepresidente. Garret Hobart había fallecido el 21 de noviembre de 1899 y el puesto aún estaba vacante.

Puck (1900),



Recién en 1901, Roosevelt se convirtió en el número dos de la Casa Blanca.

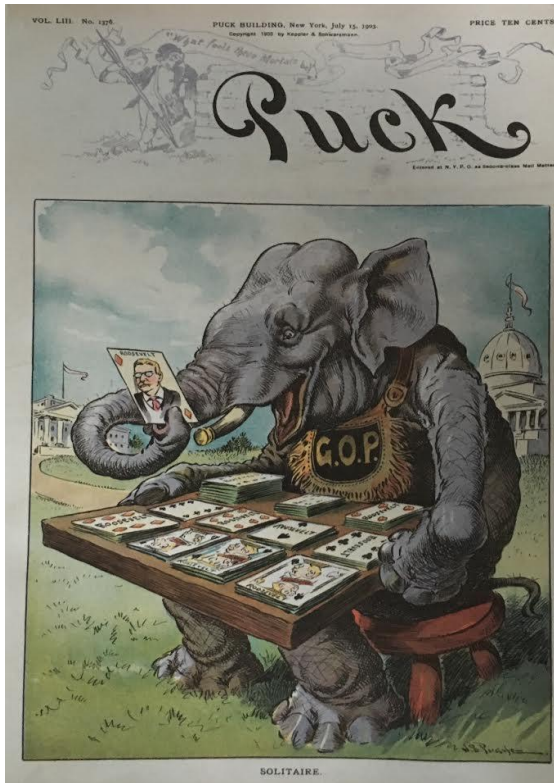
Puck admiraba la disposición de Roosevelt para violar la ortodoxia del Partido Republicano y se burlaba de los esfuerzos inútiles de éste (Kahn; West; 2014). En ese entonces, Hanna era presidente del Comité Republicano e intentaba detenerlo. Mientras que el 7 de mayo de 1902 mostraba a un Roosevelt, a los ojos de la opinión pública, mucho más grande que el propio partido.

Puck (1902).

En 1904 cuando Roosevelt obtiene la presidencia por medio de la elección, *Puck* realiza una caricatura en donde felicita al primer mandatario. Allí se puede ver al pequeño hombrecito estrechando la mano de feliz presidente.



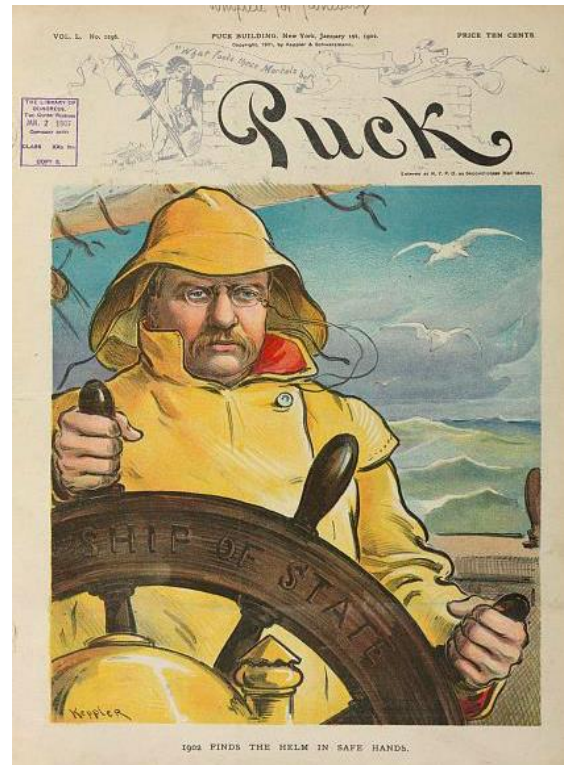
Puck (1904).



Un año y medio antes de obtener la presidencia, Roosevelt aparecía como el único candidato posible para las elecciones por el Partido Republicano. En la imagen aparece un elefante que representa al Partido jugando al solitario. Éste tiene en su trompa la imagen del presidente.

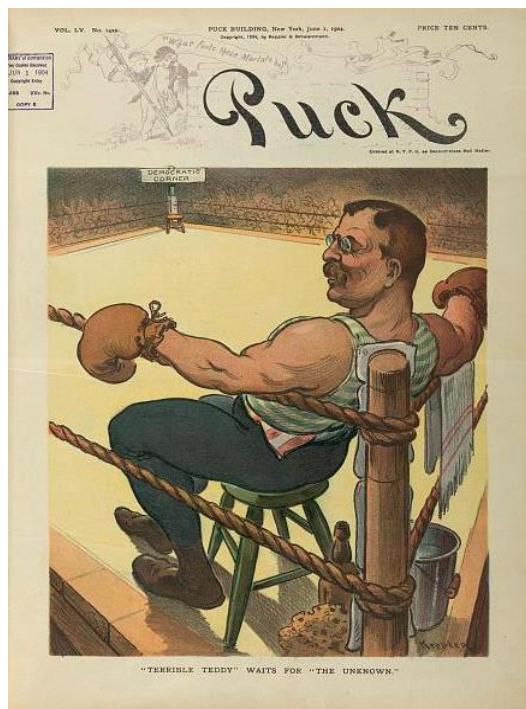
Puck (1903).

El 1 de enero de 1902, *Puck* publicó en su portada una caricatura del presidente timoneando un barco. Se ve que el clima es ventoso, pero éste no deja de ver hacia delante convencido. En el timón lee: “Barco del estado”.



Puck (1902).

Roosevelt practicó remo, jugaba al tenis y al polo, entre otras actividades, pero su principal gusto lo puso por el boxeo. En la Universidad fue subcampeón de peso ligero. Es así que *Puck* aprovecha este deporte para una de sus cubiertas. Allí se puede ver al presidente sentado en un taburete, con los brazos descansando sobre las cuerdas en el ring de boxeo esperando la orden del juez y a su contrincante que va a sentarse en la “esquina democrática”. Keppler titula esta caricatura como “Terrible Teddy esperando por el desconocido”.



Puck (1904).

En junio de 1904, *Puck* tomó otro rumbo. Keppler Jr. y Schwarzmann contrataron al periodista John Kendrick Bang como editor. Se trataba de un demócrata, leal a su partido, que trasladó los contenidos de la revista hacia esa dirección. Desde ese momento, la admiración que *Puck* le tenía a Roosevelt se diluyó. *Puck*, de aquí para adelante, tendría una posición crítica hacia el presidente.

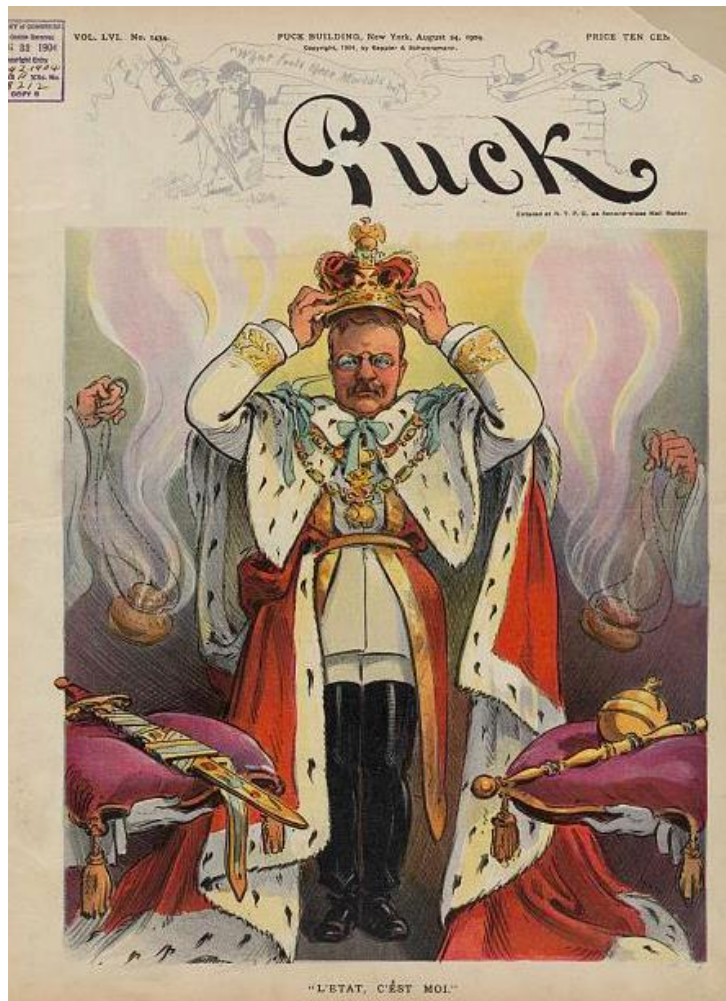
Es así que, el 24 de agosto de 1904, se lo ve auto-coronándose como emperador bajo el título en francés “L’etat c’est moi” (El Estado soy yo), aludiendo al rey de Francia Luis XIV⁴⁷ a quien se le atribuye la frase.

“En 1908, en su último año en el cargo, escribió a un amigo: ‘Tengo una idea muy clara de lo que es la presidencia. Creo que debe ser poderosa, y que el presidente debe ser un hombre fuerte que actúe sin vacilar y ejerza todo el poder que le permite su posición; no obstante (...) debe ser estrictamente vigilado por el pueblo (y) asumir una rígida responsabilidad por ello (...) Para Roosevelt, la presidencia era mucho más que un extraordinario púlpito (...) desde donde elucubrar y llamar a la responsabilidad de los demás, fueran empresarios, sindicatos o gobiernos díscolos. El Congreso discutía,

⁴⁷ Luis XIV, llamado “El rey sol” accedió al trono francés en 1643 a los cuatro años de edad y reinó durante 72 años.

el obrera. La presidencia había que ejercerla, no era un centro de observación y predicación”. (Redondo; 2015: 350).

Puck introduce uno de los temas que más adelante usará para criticar. Considera a Roosevelt un presidente que va más allá del poder de su cargo. Más que un presidente, a los ojos de *Puck*, se asemeja a un rey.

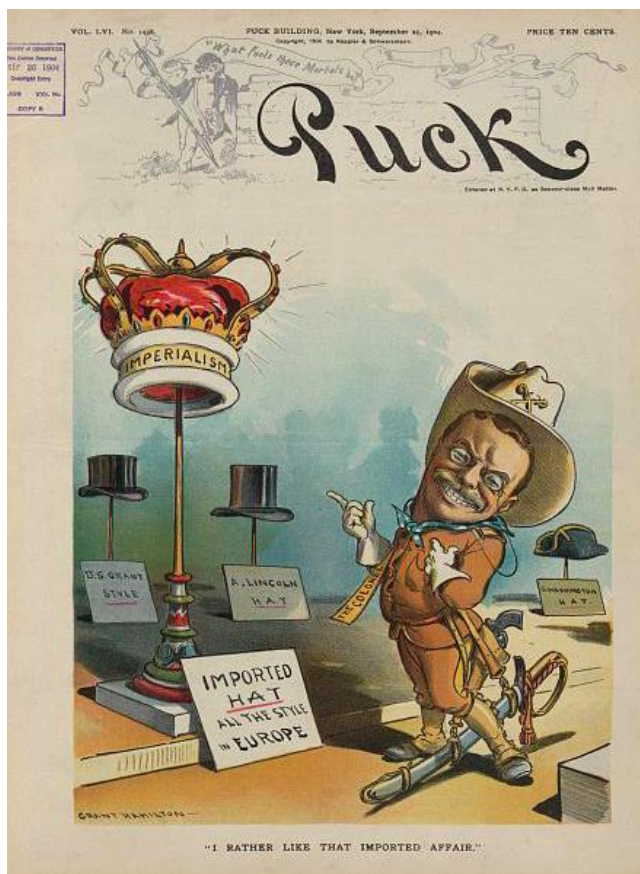


Puck (1904).

En la caricatura se lo puede ver en un rito de coronación. Allí el presidente está vestido con una larga capa roja y dos personas mueven dos botafumeiros como culminación de la ceremonia.

En septiembre de 1904, la revista hizo campaña contra Roosevelt. Se lo puede ver vestido con su traje de “sheriff” y mirando los diferentes estilos de sombreros utilizados por los presidentes anteriores de Estados Unidos. Allí aparece el de Ulysses Grant, el de Abraham Lincoln y el de George Washington. Sin embargo, el sombrero que parece gustarle es una corona con la etiqueta de imperialismo

Se encuentra sobre un soporte con un cartel que dice: “Sombrero importado. Todo el estilo en Europa”. Hace referencia a la política exterior llevada adelante por Roosevelt. Considera que ésta es agresiva y muestra su preferencia por la corona europea.



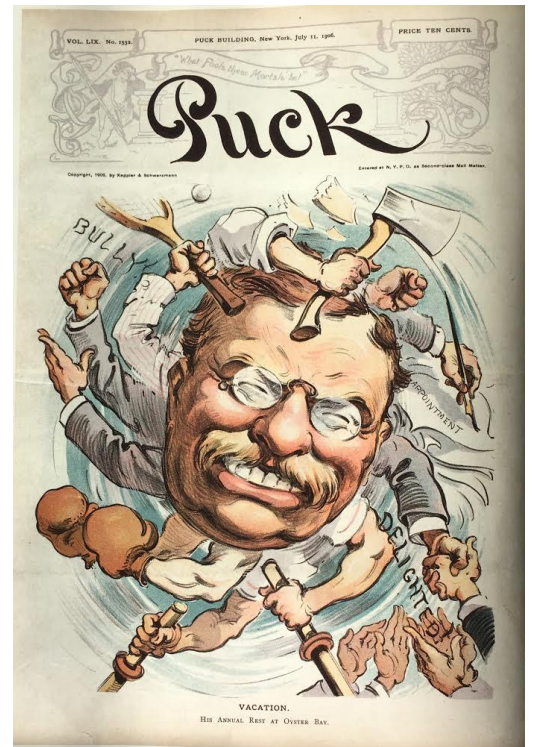
Puck (1904).

Asimismo, un cartel recuerda el momento en que Roosevelt fue coronel. Participó en la ocupación de Santiago (Cuba), pero las enfermedades hicieron estragos en la caballería y volvieron a Estados Unidos. Roosevelt orgulloso dijo:

“Prefiero haber liderado esta carga y haber ganado mi grado de coronel que servir tres legislaturas en el Senado. Ahora siento que puedo dejar algo a mis hijos” (Redondo; 2015: 356).

En la siguiente imagen se lo puede ver bombardeado por todas sus actividades. En sus vacaciones realiza tantos hobbies que no descansa. – boxeo, remo, tenis, caza-. Además, *Puck* lo critica por haberse convertido en un matón.

Y es así que lo dibuja el 20 de marzo de 1907. Roosevelt aparece como un líder agresivo. *Puck* lo dibuja como un gigante con un garrote apoyado en sus piernas mientras la Constitución aparece diminuta a su lado y con una espada en su mano. De esta forma, la revista predice un ganador.



Puck (1906).

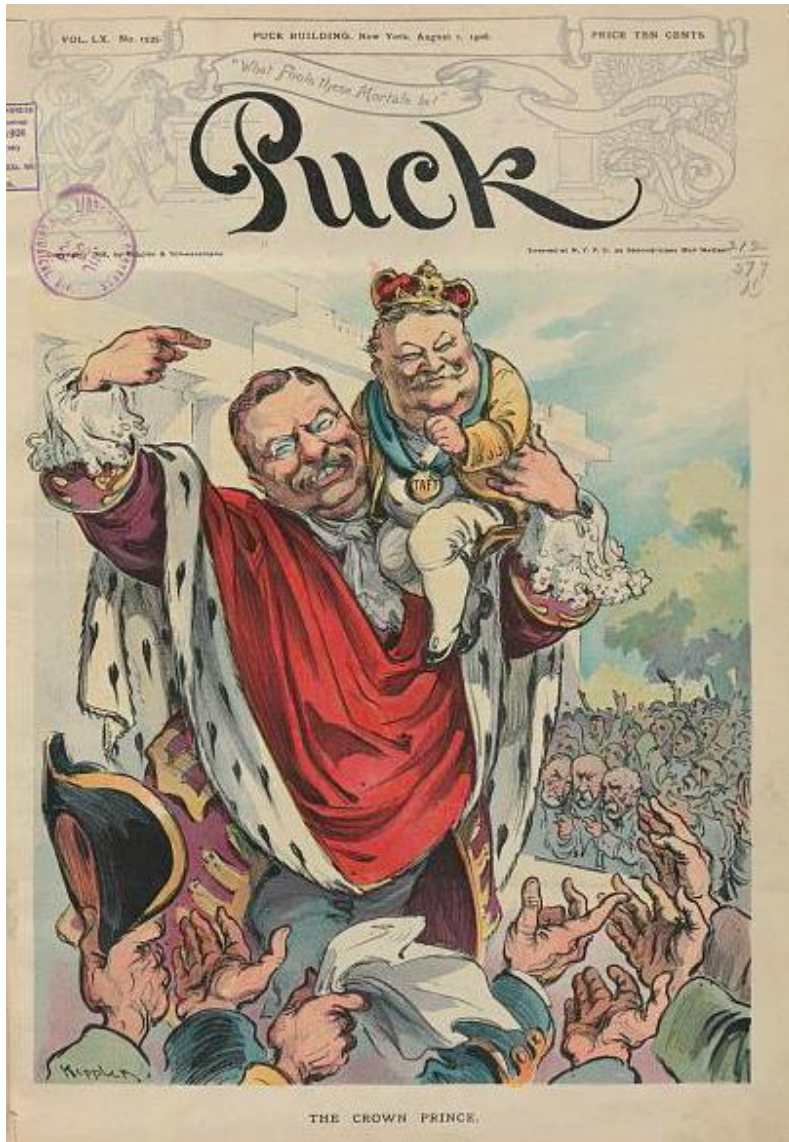


Puck (1907).

Ya antes de llegar a la presidencia, Roosevelt aseguró que la mejor receta para la política exterior era hablar con suavidad, pero no dejar de empuñar un garrote. “El gran garrote” se convirtió en su lema.

WILLIAM TAFT (1857-1930)

El amigo de Roosevelt William Taft gobernó desde 1909 a 1913 por el Partido Republicano. Sin embargo, luego de asumir la presidencia, el ex mandatario lo consideró demasiado complaciente, así como un traidor que se entregaba a los jefes del partido. “Taft no ambicionaba la presidencia (...) Sólo fue feliz cuando abandonó la Casa Blanca y dejó la política” (Redondo; 2015: 377).

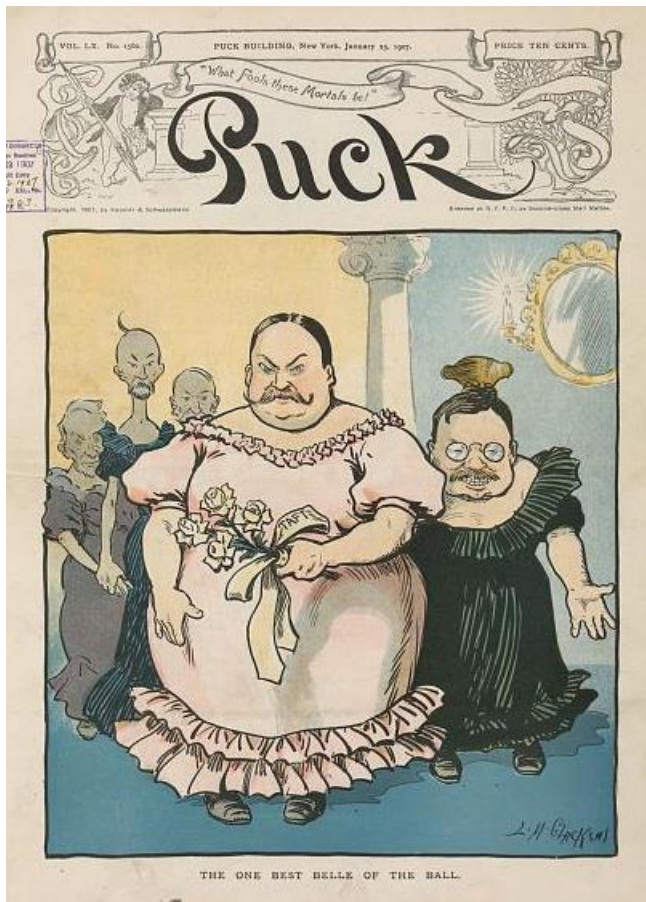


Puck (1906).

Bajo el título de “Príncipe heredero”, el 1 de agosto de 1906, *Puck* ilustra al presidente Roosevelt y al próximo primer mandatario, William Taft.

Allí se ve a Taft sobre el hombro de Roosevelt. Aparecen vestido con trajes reales y sobre la cabeza de Taft, una corona. Éste es dibujado como un ser diminuto al lado de su amigo. Roosevelt está presentando a su posible heredero. Ambos son ovacionados por su partido mientras por atrás se ven otros cuchicheando. Entre ellos Charles W. Fairbanks, Leslie M. Shaw, Thomas C. Platt y Joseph G. Cannon.

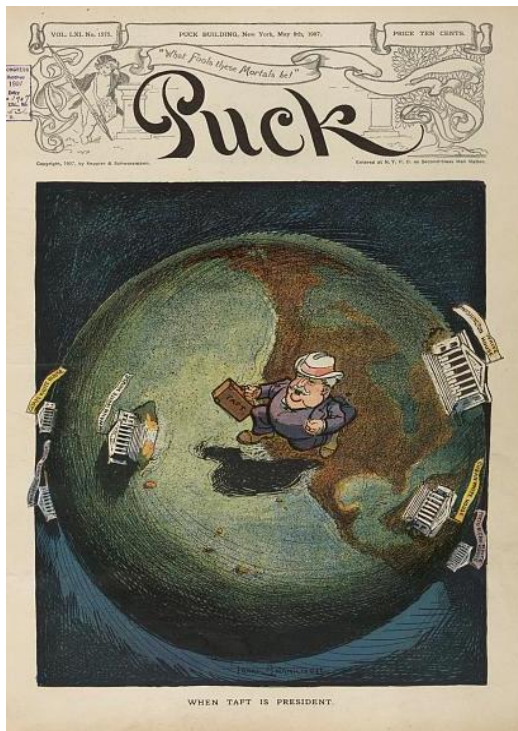
En campaña se comprometió a revisar las tarifas aduaneras, crear una comisión que buscara la estabilización del dólar, así como también la de cajas de ahorro para propietarios de pequeño tamaño, otorgar la ciudadanía a los habitantes de Puerto Rico, continuar con las leyes antimonopolio y la defensa de los derechos de los trabajadores e incorporar a Arizona y Nuevo México.



Puck (1907).

Nuevamente, en otra portada de *Puck*, aparece el presidente Roosevelt junto a candidato Taft. La caricatura titulada “La más bella de la fiesta” haciendo referencia al cuento de los hermanos Grimm, La cenicienta.

Detrás de los protagonistas están las dos hermanas de Cenicienta junto a la madrastra. En este caso, representadas por Joseph Cannon, Charles Fairbanks y Thomas Platt. Están vestidos para la fiesta, pero no han sido seleccionados por el Partido Republicano para las elecciones de 1908.



Puck (1907).

El 8 de mayo de 1907, *Puck* ilustró al futuro presidente Taft bajo el título “Cuando Taft sea presidente”. Se lo ve siendo un trotamundo y con una Casa Blanca en cada país colonizado. Así hay una en Guam, otra en Filipinas, en Hawaii, en Cuba y en Puerto Rico. No iba a poder gobernar asentado en Washington. Toda su carrera política había sido de carácter internacional.

Taft había sido durante el gobierno de McKinley comisionado y luego gobernador general de Filipinas, en 1906 fue gobernador temporal en Cuba.

Puck hace un paralelismo entre la historia bíblica de *Ruth* y *Noemí* con la de Roosevelt y Taft. En la portada del 25 de marzo de 1908 puede verse al presidente saliente y al futuro primer mandatario abrazados.

Roosevelt representa a Noemí. Ésta era una mujer mayor, suegra de Ruth. Al morir su marido y sus hijos pide a sus nueras que vuelvan al hogar junto a sus madres. Sin embargo, Ruth decide acompañarle.



Puck (1908).

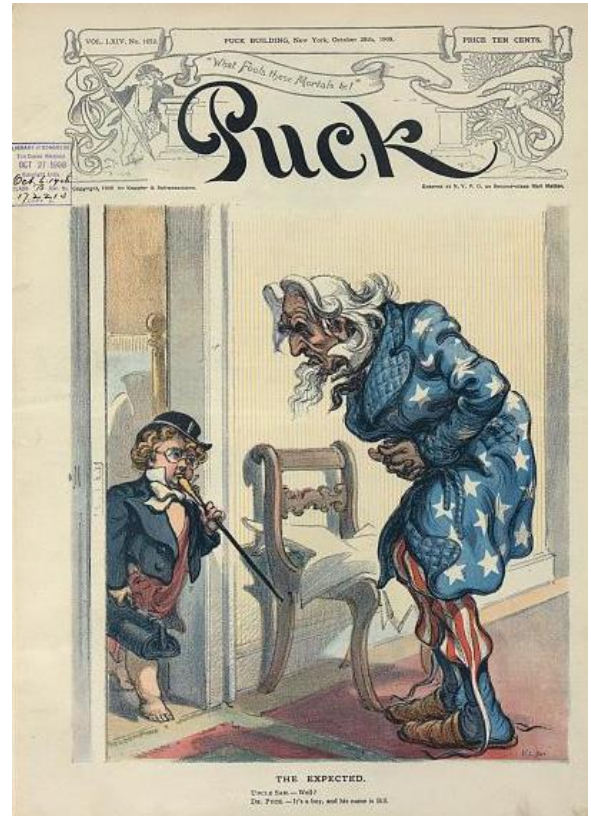
“No insistas en que te abandone y me separe de ti, porque donde tú vayas, yo iré, donde habites, habitaré. Tu pueblo será mi pueblo, tu Dios será mi Dios. Donde tu mueras moriré y allí seré enterrada. Juro ante el Señor que solo la muerte podrá separarnos” (Rut 1:16-17; La Biblia: 1088).

De esta forma, *Puck* hace un paralelismo entre la lealtad de estas dos mujeres y la de ambos políticos estadounidenses. Mientras Noemí acerca a Rut a Dios, Roosevelt aproxima a Taft a la presidencia.

El 28 de octubre a pocos días de las elecciones, la revista dedica su portada a la contienda electoral.

En la cubierta se encuentra el Tío Sam expectante. Está esperando el nacimiento de su hijo. *Puck*, representa al médico que atiende el parto y sale a informar que es un niño y se llama “Bill” haciendo referencia a William Taft.

El 3 de noviembre de 1908, Taft obtuvo el 52 por ciento de los votos mientras su contrincante, Bryan, el 43 por ciento. Mientras, para Roosevelt, “el presidente podía hacer todo aquello que la ley no prohibiera;



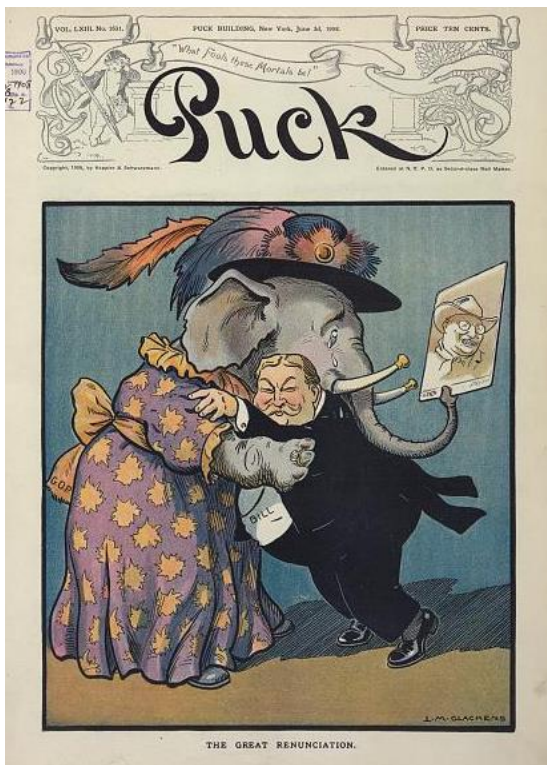
Puck (1908).

Taft sabía, por su sólida formación en Leyes, que debía hacer solo aquello que le autorizara la Constitución” (Redondo; 2015: 380)

La ilustración muestra al elefante republicano vestido de dama. Lleva un anillo de compromiso. Mientras abraza al nuevo presidente que viste de traje de smoking. Taft está sonriente. Sin embargo, el elefante Theodore Roosevelt.

El Partido Republicano se comprometió

Puck (1908).

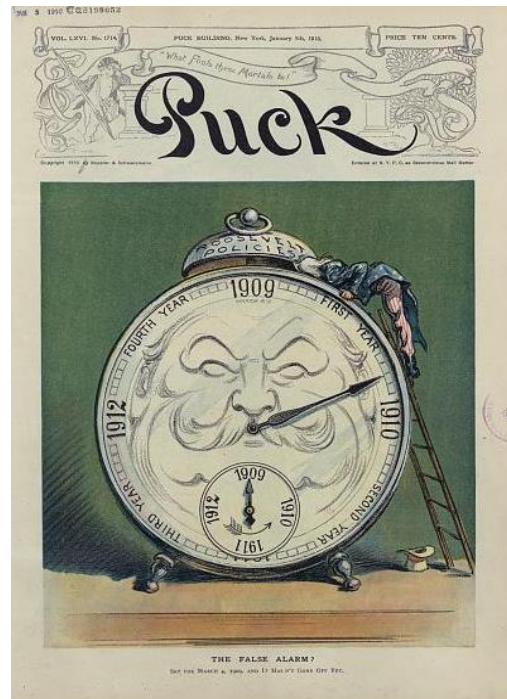


con la nominación de quien será el presidente de Estados Unidos, a pesar de que anhela al anterior.

Aunque que está a punto de terminar el primer año de mandato de Taft, no se ha visto la ejecución de las políticas de Roosevelt.

Se puede ver al Tío Sam sin su sombrero, subido a los últimos peldaños de una escalera, comprobando el funcionamiento del reloj que tiene el rostro del actual presidente.

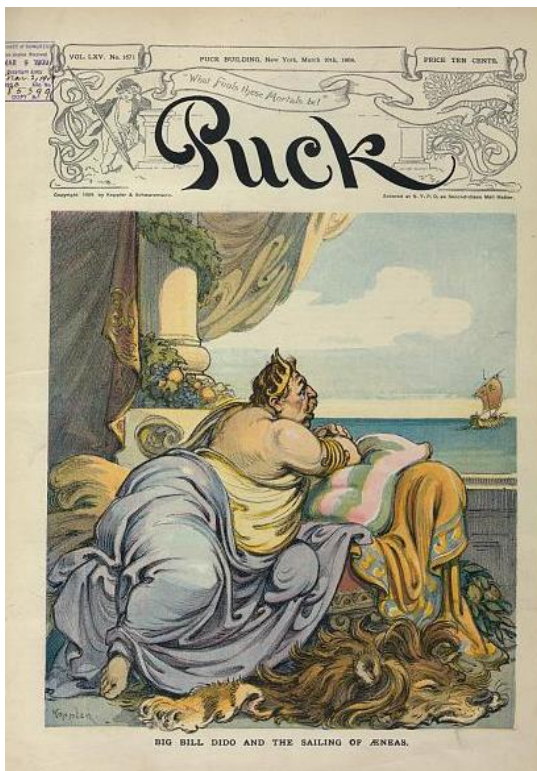
Un año antes de que finalice su mandato, en plena contienda electoral, Roosevelt trató a Taft de imbécil y desnortado.



Puck (1910).

Desde que comenzó el mandato, Roosevelt no se sintió conforme. En la imagen de la portada de 10 de marzo de 1909, se ve al presidente Taft representando al personaje mitológico de Dido. El mandatario llora la partida de Roosevelt quien representa a Eneas. Éste se aleja surcando los mares hacia el horizonte.

Las diferencias entre los dos políticos fueron cada vez mayores. Pese a que Taft lo pasó muy mal, no tardó en reaccionar:



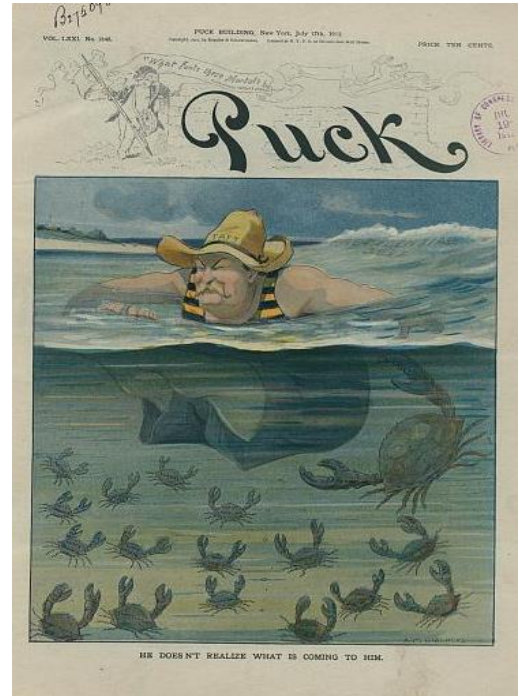
Puck (1909).

“soy suficientemente mayor como para resistir los ataques de mis enemigos (...) he sido un hombre de paja, cierto, pero ya he sido un hombre de paja durante bastante tiempo (...) (Ahora) estoy dispuesto a luchar como una rata acorralada”. Ese

mismo año le escribió una nota a su esposa que decía: “No ambiciono ser popular. He adoptado una posición filosófica respecto de la aversión que la gente siente por mí” (Redondo; 2015: 382).

Esas diferencias fueron plasmadas por *Puck*. En la portada del 17 de julio de 1912 se puede ver al presidente nadando y debajo de él una gran cantidad de cangrejos. Uno de ellos se encuentra, el de mayor tamaño, se encuentra muy cerca de él y está a punto de pellizcarlo. Ese cangrejo representa al ex mandatario y amigo de Taft, Roosevelt.

Puck (1912).



Puck (1912).

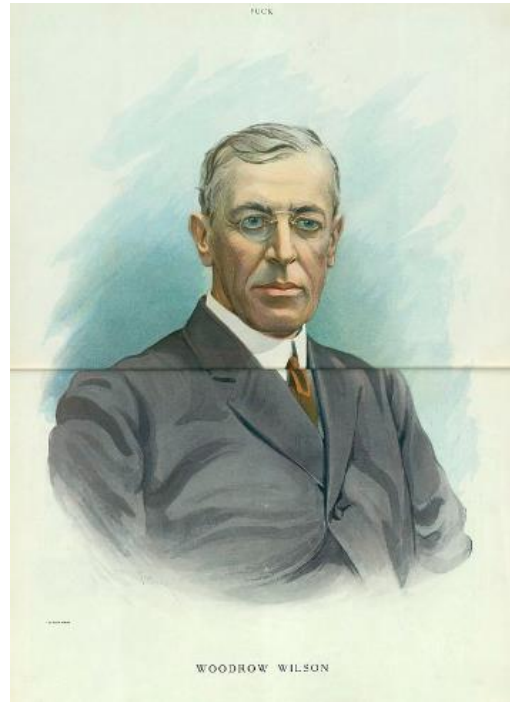
En la siguiente ilustración, nuevamente *Puck* hace referencia al poema de Poe, *El cuervo*. En la caricatura se ve al presidente Taft sentado en su escritorio en penumbras, asustado, con el pelo erizado. El plano que utiliza el dibujante es un picado lo que da mayor angustia a la situación. Arriba aparece el cuervo mirándolo. Con la etiqueta de “Teddy” aludiendo a Roosevelt. El pájaro desafiante está posado sobre el busto de Palas Atenea. En el título del dibujo puede leerse “nunca más”.

WOODROW WILSON (1856-1924)

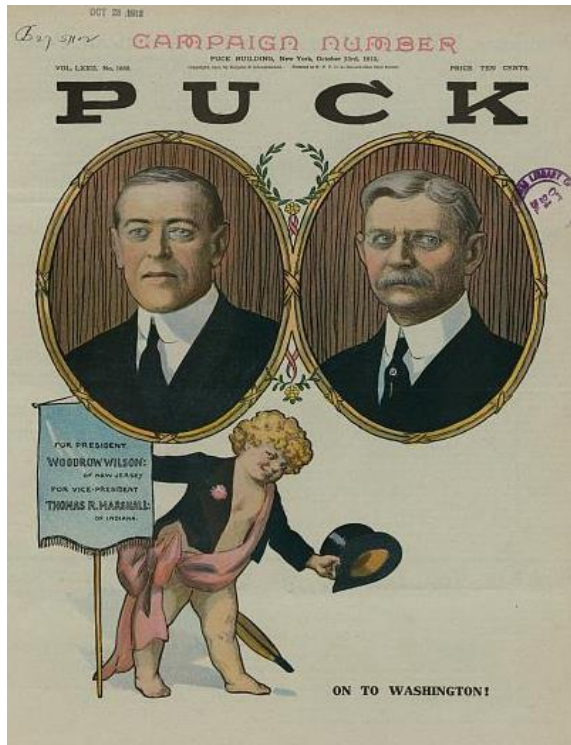
Puck dejó de existir en septiembre de 1919 en plena presidencia del demócrata Woodrow Wilson. Wilson asumió el 4 de marzo de 1913 y su mandato finalizó en 1921.

Wilson pasó de impartir clases en la Universidad al gobierno de Nueva Jersey y de allí, dos años más tarde, a la presidencia de los Estados Unidos.

Para las elecciones de 1912, Roosevelt quería volver a ser elegido. Sin embargo, *Puck* buscó evitar la victoria. Fue así que apoyó al entonces gobernador Wilson durante la contienda electoral.



Puck (1912).



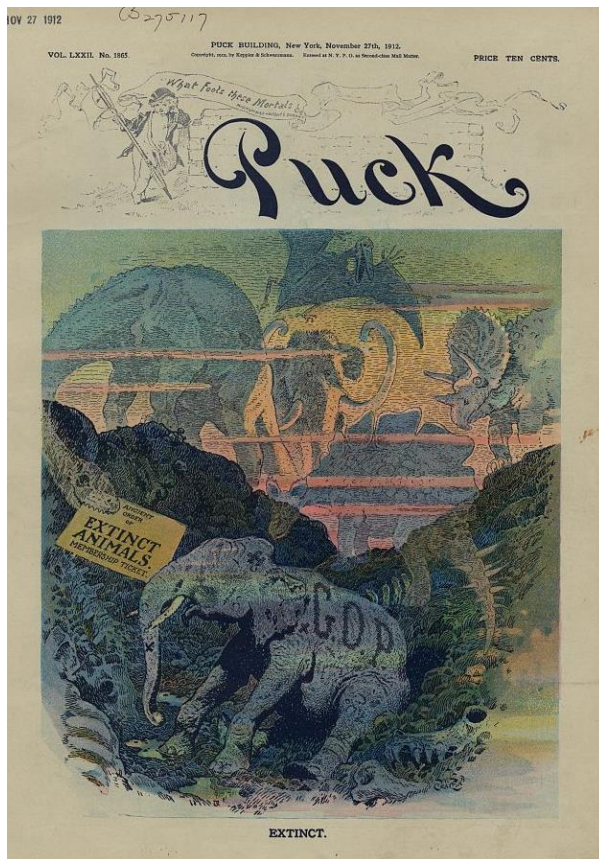
Puck (1912).

El 23 de octubre de 1912, día en que se celebraban los comicios, *Puck* destinaba su portada a mostrar dos camafeos con la imagen del candidato Woodrow Wilson y el vicepresidente Thomas Marshall. El pequeño *Puck* se encuentra vestido de frac, lleva un lazo rosado. En su otra mano, sostiene un banderín que dice “Para presidente Woodrow Wilson de Nueva Jersey. Para vicepresidente Thomas R. Marshall de Indiana”. Un poco más abajo al pie de página se escribe: “¡A Washington!”.

El Partido Republicano se encontraba dividido entre Roosevelt y Taft. Los republicanos habían mantenido la presidencia desde Lincoln en adelante, salvo por Cleveland

que había obtenido la victoria en dos períodos.

“La división de los republicanos, al presentarse Theodore Roosevelt como contrincante del presidente saliente Taft y arrastrar a una parte del electorado a la disidencia, permite al candidato demócrata reconquistar la Casa Blanca por una mayoría relativa” (Rémond; 2002:86).



Puck dedicó la portada del 27 de noviembre de 1912 a la división de los republicanos y la aplastante de Wilson. Allí se ve el elefante que representa al Partido Republicano atrapado y sin poder salir. A su lado aparecen dinosaurios. Uno de ellos lleva un cartel que dice “animales en extinción”. Es así que la revista presagia el ocaso del partido debido a la derrota de sus candidatos y la división dentro del partido.

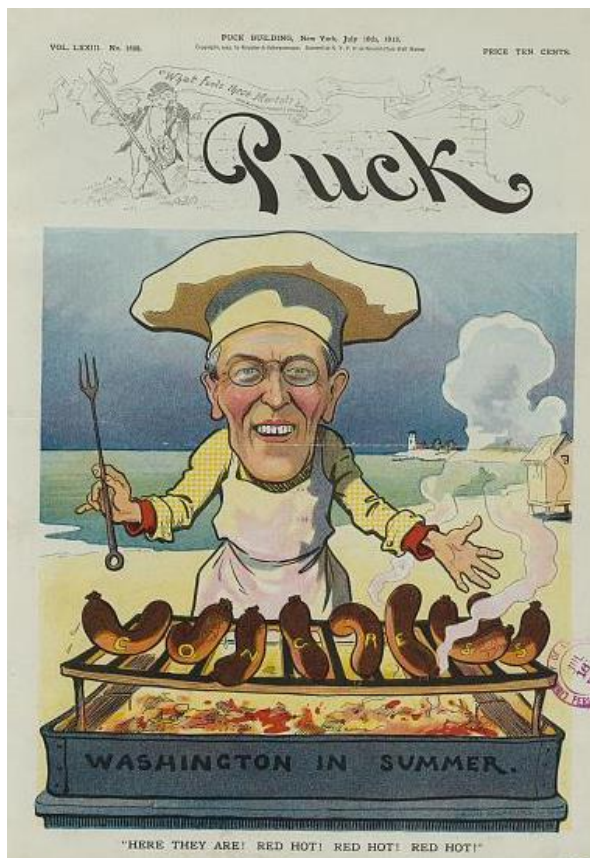
Puck (1912).

“Wilson creía que el Estado debía intervenir en una sociedad cada vez más compleja ‘para crear las condiciones que hicieran tolerable la vida’, y en concreto frente a los monopolios, para reconciliar el interés individual con el general y hacer de la ley un instrumento no de mera justicia, sino de progreso social” (Bosch; 325).

La diferencia con la posición de Roosevelt fue la intervención gubernamental indirecta. Durante su administración entraron en vigencia la XVII enmienda constitucional, proclamada el 31 de mayo de 1913- en la que se estableció la elección directa de los senadores al Senado Federal – dos por cada estado-.

Logró una relación cooperativa entre el Congreso y la Presidencia. Asimismo, impulsó el sufragio universal mediante la elección de los senadores.

Puck ilustró a Wilson como un cocinero en la playa. En la imagen está asando salchichas. Cada una de ellas lleva una letra y entre todas forman la palabra Congreso. En la parrilla puede leerse la etiqueta “Washington en verano”.

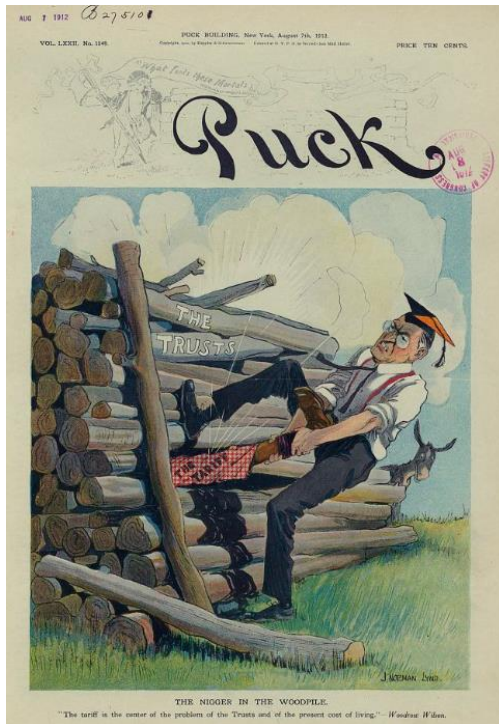


Puck (1913).

Al asumir, uno de los primeros pasos que llevó adelante el gobierno fue la reducción de las tarifas arancelarias. Un segundo punto fue la reorganización del sistema bancario y monetario.

Para compensar la rebaja, aprobó la Ley del Impuesto a la Renta que fundamentalmente afectó a quienes poseían grandes fortunas. También, aprobó la legislación Antimonopolio, la Ley Clayton de 1914 sustituyó a la Ley Sherman que había sido aprobada el 2 de julio de 1890 – fue la primera reglamentación del gobierno para limitar a los monopolios. Había declarado ilegales los “trust”, en donde varias empresas que producen un mismo producto se unen o actividades complementarias, forman una sola empresa, y controlan el mercado.

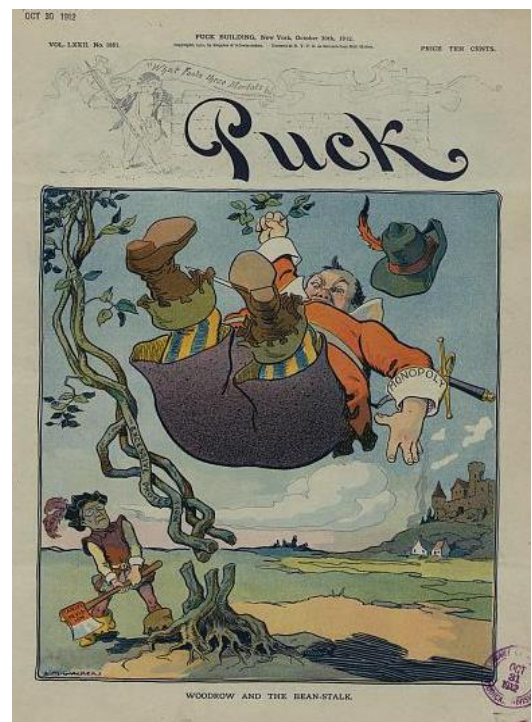
La nueva reglamentación prohibía la fijación de precios. No creía que los sindicatos fueran organizaciones ilegales que limitaban el mercado, legalizó las huelgas pacíficas. Asimismo, creó la Comisión Federal de Comercio que buscaba atender las quejas, realizaría investigaciones y dictámenes, por el incumplimiento de las leyes antimonopólicas.



Puck (1912).

La caricatura alude al cuento *Juan y las habichuelas mágicas* de Hans Christian Andersen. Allí Wilson representa a Juan que se encuentra con un hacha cortando la planta de habichuelas – en la que se lee: “excesiva protección”- y dando muerte al gigante que en este caso se refiere a los monopolios.

Puck (1912).



En la portada se encuentra el presidente tirando con fuerza de una pierna en la que se lee el letrero “el arancel”. La pierna aparece atrapada en un montón de troncos de leña con la etiqueta “los trusts”. Por detrás, aparece el burro que representa al Partido Demócrata observando lo que sucede a la distancia.

La cubierta del 30 de octubre de 1912 hace referencia a la posición de Wilson con respecto a los monopolios y los derechos de los trabajadores. Casi dos años después el gobierno aprobó la Ley Clayton.

4.9 OTRAS HISTORIAS EN PUCK

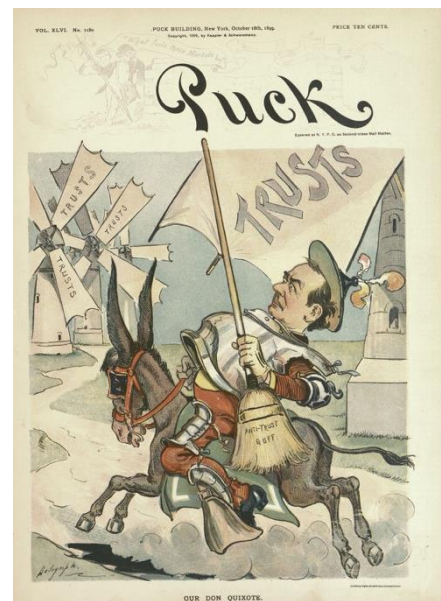
Como se vio en el capítulo anterior, muchos de los dibujos realizados en la portada de la revista, así como también en su interior hacen alusión a relatos literarios. *Puck* aprovecha los personajes ficticios, los cuentos y las novelas para representar a los actores sobre todo políticos del período.

Algunos ejemplos son:

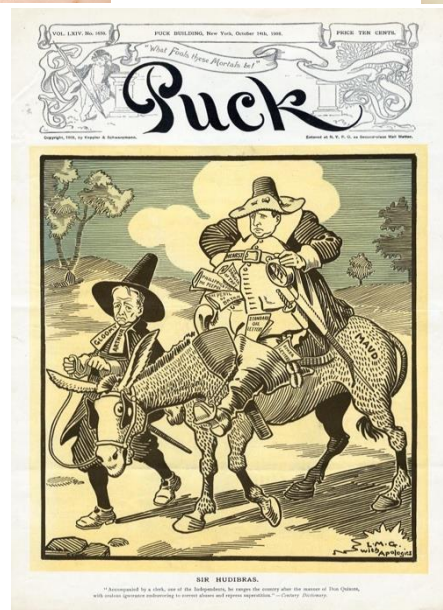
EL QUIJOTE DE LA MANCHA (MIGUEL DE CERVANTES):



Puck (1893).



Puck (1899).

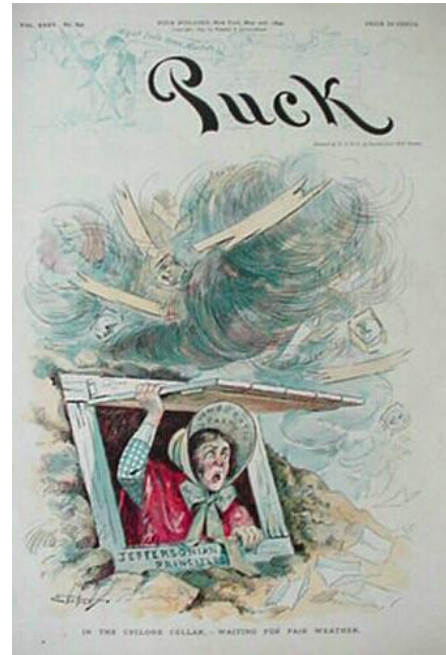


Puck (1908).

EL MARAVILLOSO MAGO DE OZ (LYMAN FRANK BAUM):

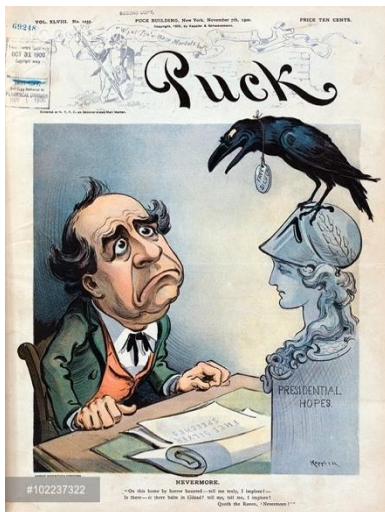


Puck (1890).



Puck (1894).

EL CUERVO (EDGAR ALLAN POE)



Puck (1900).



Puck (1890).



Puck (1913).

LA CENICIENTA



Puck (1883).



Puck (1880).

LA BELLA DURMIENTE:



Puck (1897).



Puck (1905).



Puck (1885).

ROBIN HOOD:

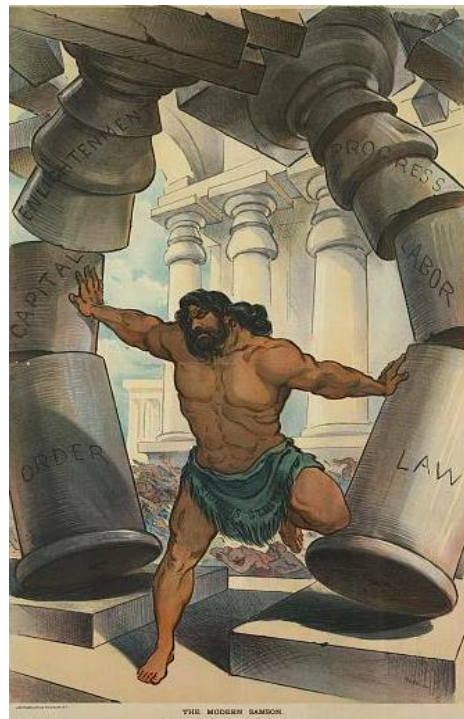


Puck (1880).

SANSÓN (Antiguo testamento)

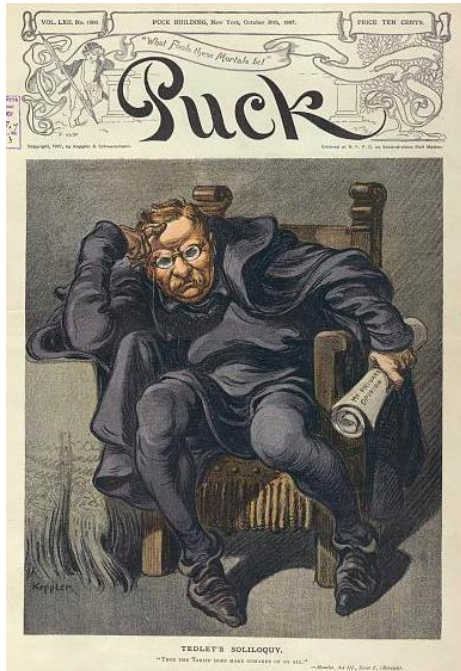


Puck (1905).



Puck (1901).

HAMLET (Shakespeare):

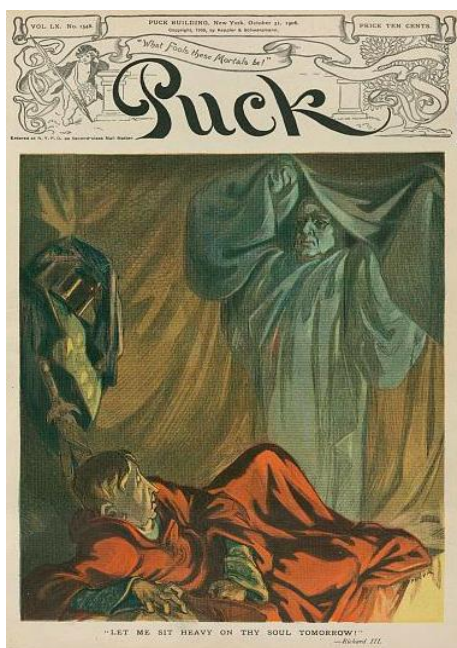


Puck (1907).



Puck (1904).

RICHARD III (Shakespeare):



Puck (1906).

5. REVISTA *CARAS Y CARETAS*

5.1 CARAS Y CARETAS, ESPEJO DE DOS MUNDOS

El semanario *Caras y Caretas* se publicó por primera vez el 20 de julio de 1890 en Montevideo. En ese entonces, Uruguay vivía una etapa de profundos cambios en todos los órdenes sociales. El país se encontraba en un período de transición hacia el llamado por los historiadores y en especial por José Pedro Barrán: “*Uruguay Moderno*”.

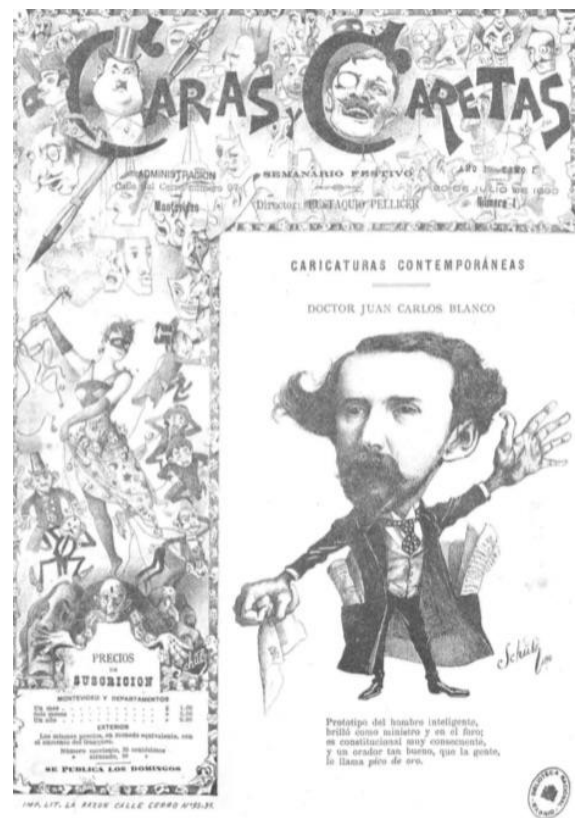
Fue una época de profundo disciplinamiento social. La barbarie que reinó hasta 1860 dejó paso a una sociedad denominada “civilizada”. Es así que se impuso el trabajo excesivo ante el ocio que había sido el protagonista de las décadas anteriores, se ocultó la muerte y se la embelleció, se impuso el puritanismo en la sexualidad y el empaque al cuerpo.

Fue un período marcado por los límites, por lo medido. No debía haber excesos. Se está ante un Uruguay que se horroriza ante el castigo de los niños, los delincuentes y las clases trabajadoras.

De esta manera, “se abandonó el juego y la risa estridente, la muerte macabra exhibida, la violencia física y la desvergüenza con que el individuo se mostraba en el colectivo” (Barrán, 1994:11). Fue en este contexto de vergüenza, culpa y disciplina que nació *Caras y Caretas*.

José Pedro Barrán (1994), en su libro *Historia de la Sensibilidad en Uruguay*, explica, quienes buscaron convencer o imponer estas conductas fueron los maestros, los curas y los médicos. El nuevo Uruguay burgués despreciaba de sobremanera el ocio y adoraba el trabajo. Mientras el ahorro, el trabajo, la disciplina, la puntualidad, el orden y la salud e higiene del cuerpo fueron consagrados, se diabolizó el ocio, el juego, el lujo, la suciedad y la casi ingobernable sexualidad.

Otro signo de modernidad fue la aparición de un nuevo modelo demográfico. En 1890 comenzó a descender la natalidad. Las mujeres ya no contraían matrimonio entre los 16 y los



18 años como en las décadas anteriores, sino que, en ese entonces, fue normal que una joven celebrase su boda entre los 20 y 25 años. A este cambio cultural se le sumó el surgimiento de las primeras medidas de control de la natalidad.

En los primeros años de la vida independiente, entre 1840 y 1890, los inmigrantes constituían la mitad de los habitantes de Montevideo y las tres cuartas partes de los trabajadores que había en la ciudad. Entre ellos se encontraban el periodista y escritor español Eustaquio Pellicer y el caricaturista alemán Charles Schütz quienes en 1890 fundaron el semanario que pudo encontrarse en los quioscos orientales⁴⁸ hasta 1897. Aunque durante ese periodo permaneció casi dos años cerrado desde 1892 a 1894 seguramente debido a la fuerte crisis financiera que sufrió el país y a la partida de su Pellicer hacia Argentina. A partir de 1897 la revista se comenzó a publicar en Buenos Aires hasta 1939. En este país también tuvo que cerrar en varias oportunidades.

Las transformaciones culturales y sociales que vivió Uruguay a fines del siglo XIX, a raíz de las diferentes oleadas migratorias que fueron sucediéndose a partir de 1850, fueron apoyadas por la Iglesia Católica. La institución buscaría “corregir” a la población hacia un actuar apoyado en la razón y ya no ligado a las emociones como en la época anterior.

Los cambios, sostiene Barrán (1994), en algunos casos, respondían a la sensibilidad “civilizada” de la elite que buscaba imponerse frente al resto de la colectividad. Por ello, agrega, “ciertas formas de sensibilidad antigua tardaron en transformarse más que otras y el avance de lo nuevo fue discontinuo contribuyendo a ello sobre todo la diferencia entre la elite”.

En ese entonces, la sociedad se encontraba estratificada con claridad: el alto comercio y los estancieros nucleados en la Asociación Rural fueron llamadas clases conservadoras. Del otro lado se hallaban los sectores populares que eran observados por la clase alta con miedo ante la posibilidad de que impulsaran una huelga.⁴⁹

No hay duda que fueron los propios inmigrantes europeos los que fortalecían este orden burgués que buscaba consolidarse. El historiador explica que seguramente eran ellos

⁴⁸ Se les llama orientales a los uruguayos. La República Oriental del Uruguay lleva su nombre por estar situada al oriente del Río Uruguay.

⁴⁹ En 1884 ocurrió la primera huelga de relevancia en Montevideo.

mismos quienes impulsaban de alguna forma los cambios subterráneos que ocurrían en la sensibilidad y en los valores socialmente estimados (Ibídem).

Así el historiador describe la vida del momento:

“La vida civilizada convocaba al apaciguamiento de las antiguas sensualidades nacidas al calor de las sensaciones olfativas, auditivas y visuales, las apagaba por el aquietamiento de las incitaciones del exterior: la monotonía del color de la ciudad, el rumor industrial, los olores fríos y neutros provenientes de la obsesión por la higiene pública. Es que la civilización volvió inútiles casi, el olfato, la audición del silencio y la percepción de la gama infinita de los tonos y los colores, reservados en adelante para los especialistas: perfumistas, músicos y pintores impresionistas. Los uruguayos comunes ya no tenían que estar alertas; su vida no dependía de la percepción inmediata del peligro en el matorral, sino de la reflexión requerida por el disciplinamiento de las pulsiones (...) Ninguna época en la historia uruguaya fue tan puritana, tan separadora de sexos, contempló con tal prevención, que a veces era horror, a la sexualidad, como esta. Esa necesidad de castrar se cebó particularmente en el adolescente y la mujer y se tradujo en la negación formal de la sexualidad, en su obsesivo ocultamiento, notorio tanto en los silencios del lenguaje como en la discreción del trato entre hombres y mujeres” (Ibídem: 16).

De esta forma, un nuevo Uruguay comenzaba a construirse. Al mismo tiempo que el país vivió estos profundos cambios, se modernizó. Uruguay acompañó su evolución demográfica, tecnológica, política y cultural a la de Europa capitalista entrando a formar parte de su círculo de influencia directa. (Ibídem).

El fortalecimiento del Estado uruguayo sucedió durante la etapa llamada militarista. El período comprendido entre la asunción del general Lorenzo Latorre en marzo de 1876 y la dimisión de Máximo Santos en noviembre de 1886.

Durante 1876-1880 se aprobaron medidas decisivas para el país como son: el decreto ley de educación común propiciado por José Pedro Varela, los códigos de Procedimiento Civil, Instrucción Criminal y Rural reformado que consolidaba la propiedad de los campos ya alambrados y sujetos a control de la Oficina de Marcas y Señales de Ganado al registro de propiedades departamentales y seccionales. De esta forma, el país quedó dividido. El Norte y

Este, vacuno y rutinario, productor de cueros y tasajo, de economía extensiva y derrochadora, donde sobrevivía el país viejo mientras que el litoral y el Sur, ovejero y capitalista, productor de lana y capones con una economía intensiva y racional y es en esta zona donde empezaba a nacer el nuevo país (Nahum; 1999).

Fue durante la legislatura de Máximo Santos (1882-1886) cuando comenzó a sobresalir la industria y las inversiones inglesas comenzaron a consolidarse.

A partir de los años 90 comenzaron a aparecer los primeros doctores liberales –Juan Carlos Blanco, Eduardo Acevedo, José Pedro Ramírez, Alfredo Vázquez Acevedo- que habían consagrado como presidente a su mentor: Julio Herrera y Obes⁵⁰ (1841-1912). Su presidencia fue la de una minoría ilustrada y pro británica, pero fue durante su gobierno -1890 a 1894- cuando se sucedió el auge de la república aristocrática. (Arteaga; 2002: 112).

Historiadores recuerdan el “dandismo intelectual” del círculo de amigos del ex presidente al que se asocian los balcones, dormitorios, salones y comedores decorados con diseños europeos como el de Luis XV, así como el gusto por coleccionar muebles, cuadros y estatuas. (Rama; 1994:149)

Arteaga (2002:112) explica que se buscó ordenar el país de acuerdo “a principios de republicanismo, constitucionalismo, civilismo y liberalismo”. Entre las figuras más destacadas se encuentran Joaquín Requena, Carlos María de Pena, Juan Carlos Blanco, Miguel Herrera y Obes, Francisco Bauzá, Carlos María Ramírez, Gonzalo Ramírez, Juan José Castro, Martín Aguirre, Julio Herrera y Obes, entre otros. Se trataba de políticos o intelectuales del período, la mayoría de ellos dibujados en la portada de *Caras y Caretas*, que intentaron, explica el autor, el desarrollo del país con el apoyo de la inmigración europea y “con un sentimiento elitista”. La impronta de clase y formación universitaria fueron notorias. Consideraban que debían guiar al pueblo ignorante hacia su mejor destino.

El historiador uruguayo Alberto Zum Felde describe esta nueva organización:

“En el centro, el presidente, rodeado de un núcleo de doctores y personajes solemnes, gozando de altas prebendas y canonjías (...) luego los grandes tentáculos

⁵⁰ Su nombre verdadero era Julián Basilio Herrera y Obes pero decidió cambiarlo por Julio. Era abogado e inició su carrera periodística en Revista Literaria, en el diario satírico El Chubasco y en El Siglo. Antes de ser presidente fue Ministro de Relaciones Exteriores en 1872.

policiales y burocráticos (...) El presidente es la encarnación de la ciudad (...) Toda la maquinaria oficial y electoral que tienen por pivote al presidente, es el sistema por el cual domina la capital a la campaña, la red autoritaria del oficialismo urbano unifica y centraliza al país, bajo el poder de la capital” (Arteaga; 2002:113-114).

En ese entonces Uruguay era bipartista. Herrera y Obes pertenecía al Partido Colorado que se nucleaba en la capital mientras que el campo era representado por el Partido Blanco.

En los últimos años del siglo XIX, la población siguió creciendo. En 1884, Uruguay contaba con 164.028 habitantes, cifra que ascendió a 215.069 en 1889 y a 288.807 en 1890. Tanto en Buenos Aires, Argentina, como en Montevideo el porcentaje de extranjeros se encontraba entorno al 50%. Pero a diferencia de lo que sucedió en Buenos Aires, el crecimiento demográfico se estancó en Montevideo a partir de la última década de 1800. Posiblemente, por la postergación de las uniones matrimoniales y así como por las legiones de mujeres sin hijos que leían más y practicaban más actividades artísticas (Romano; 1994).

Fue a partir de 1890 cuando comenzaron a oírse las primeras voces que reclamaban la jornada de las ocho horas, mejoras en los salarios, las condiciones de trabajo y se impulsó la primera conmemoración del 1º de mayo como *Día Internacional de los Trabajadores*. Fue en ese período cuando el país comienza a sentir los efectos de una depresión a nivel mundial.

Uruguay estaba atado a la agro-exportación hacia el exterior. De esta forma, todo el sistema económico se vio sacudido. La crisis se vio acentuada debido a la adopción de soluciones financieras fundadas por la especulación y por la indecisión política que provocó el cierre del Banco Nacional. La quiebra de este banco se encuadra en un período en el que se suceden cierres en grandes casas bancarias de París y de Londres.

Así como Uruguay se transformó, lo hizo también el resto de América Latina. El crecimiento se dio hacia afuera, en beneficio de los imperios. Julio Herrera y Obes, quien llegó a la presidencia uruguaya el mismo año que se fundara *Caras y Caretas*, en 1890, afirmó: “Me siento como el gerente de una gran empresa cuyo directorio está en Londres”.

5.2 EL TRIUNFO DE LA RAZÓN

Una nueva ideología triunfó en el mundo en el siglo XVIII con la llegada de la Ilustración que provocó cambios fundamentalmente en Europa. Los pensadores de este movimiento sostenían que la razón humana podía combatir la ignorancia, la superstición y la tiranía para construir un mundo mejor.

A través de las primeras oleadas de inmigrantes de mediados del siglo XIX, Uruguay recibió esta influencia. Así como se impuso un nuevo estilo de vida en donde la educación era el pilar fundamental, también hubo cambios en la estética de la ciudad. Se construyeron grandes edificios para enaltecer la naciente república.

Así lo cuenta el historiador uruguayo Zum Felde (1927:180, 181,183):

La influencia española viénele de la propia sangre, es un atavismo racial que arraiga en la epopeya de la conquista, se nutre en la formación solariega del coloniaje, y se mantiene a través de la emancipación política de la Metrópoli, por la presencia viva y permanente del idioma (...) Nuestro españolismo es un determinante histórico. Españoles por nuestro origen, por nuestra herencia de caracteres y de tendencia, por el medio tradicional en que fuimos educados, por la lengua que nos fue transmitida, españoles de América, nada nos separaría, en espíritu, de los españoles de España, si la influencia intelectual de Francia no se hubiera interpuesto desde los días precursores de la Emancipación, determinados sentimientos y tendencias en contraposición a los hereditarios. Por la influencia francesa dejamos de ser españoles, diferenciándonos en gran parte de los colonizadores (...) Nuestra subconsciencia ha sido española, pero nuestro intelecto es francés (...) Todo lo que es orgánico, atávico, impulsivo en nuestros pueblos, es español, porque es heredado; todo lo que es adquirido, cultivado, racional es francés (Sic).

Mientras los ingleses influyeron en la economía y en el progreso industrial sobre Uruguay, de Francia se imitó la arquitectura y la forma de gobierno. Desde la llegada de las primeras olas de inmigrantes, el diseño de la ciudad fue modificándose acompañado por los cambios en materia intelectual.

La consagración simbólica del cambio en Uruguay se dio a través de la demolición de las fortificaciones coloniales de Montevideo decidida en 1829 por la Asamblea Legislativa

dando lugar a una “*ciudad abierta*”. La eliminación de la muralla y demás estructuras defensivas se extendió en un período dilatado de tiempo. (Achugar, Moraña; 2000: 203).

Francia fue uno de los países en donde se implanta más sólidamente el movimiento neoclasicista en parte debido al deseo post-revolucionario de construir algo diferente al arte Barroco de los Borbones.

La Revolución Francesa y sobre todo el Imperio de Napoleón encontraron su expresión ideal en la fría, racional y voluminosa arquitectura neoclásica y en sus modelos griego y romano. El Arco del Triunfo, el Panteón de los Ilustres o la Iglesia de La Magdalena son ejemplos de este tipo de construcción. “Francia durante el siglo XIX levanta singulares y monumentales construcciones que harán de París la capital del mundo. Reúne a escultores franceses y foráneos, que crean preciosas estatuas en magníficas réplicas del pasado”. (Preckler; 2003: 56-57).



Arco del Triunfo, París.

Desde la mitad del siglo XVIII, Europa vivió un cambio de orientación en el mundo del pensamiento. Este se extendió desde la filosofía a todos los estratos culturales y en el origen de este cambio de mentalidad está la Ilustración. Es así que este movimiento repudiará el oscurantismo y el dogmatismo cultural. María Dolores Antigüedad y Sagrario Aznar (1998:15) explican que a través de la Ilustración y el Enciclopedismo se busca estimular la investigación científica, el progreso industrial, la instrucción y el bienestar público. Su interés se centra en conseguir una mejora humana: el hombre como en el Renacimiento sería el centro del mundo. “Este tono moralizante supuso un rechazo del Rococó, el estilo refinado y lujoso que había inundado las cortes europeas”.

La arquitectura neoclásica se destaca por la simplicidad, la severidad, el equilibrio y las columnas, edificios inmensos, pórticos coronados. Se está ante estructuras impresionantes de gran elegancia y que transmiten un aura de poder.

El descubrimiento de las ciudades sepultadas de Herculano y Pompeya que se comenzaron a excavar en 1737 y 1748 respectivamente abren el conocimiento hacia las obras antiguas y un apasionamiento por lo arqueológico. Antigüedad y Aznar (1998:22) sostienen que las representaciones pictóricas y escultóricas del Neoclasicismo mostraron un distanciamiento y falta de expresividad que les hace rozar la frialdad. Asimismo, el pensamiento ilustrado también supone un cambio en el concepto de arte porque éste ya no cumpliría una función religiosa o de exaltación del poder, sino que es un instrumento educativo. “La reciente burguesía potencia un arte de orientación moralizante y muestra un deseo de que éste refleje su propia conciencia de clase. El artista neoclásico deja de ser un mero artesano, su papel es el del filósofo, y hombre honrado”. En su libro se cita a Denis Diderot⁵¹ que dice: “hacer atractiva la virtud, ridículo y ocioso el vicio: he aquí la finalidad de todo hombre honesto que coge la pluma, la paleta o el cincel”. Es así que los artistas deberían reflejar en sus obras aquellos temas que tuvieran un contenido social y que ensalzaran las virtudes cívicas porque al desaparecer la preponderancia de la moral religiosa es sustituida por una cívica.

El arte, en ese entonces, no sólo se consideraba un vehículo de educación sino un instrumento de propaganda que reflejaba las virtudes y la grandeza de un pueblo.



Palacio Piria, Montevideo.

⁵¹ En 1746 publica *Pensamientos filosóficos*. En los que proclama su deísmo naturalista, lo que le acarrió la condena del Parlamento de París. Ese mismo año entró en contacto con el editor Le Breton, quien le encargó la dirección, compartida con D’Alembert, de la Enciclopedia.

Era el tiempo de las normas intelectuales. Y así lo explica el historiador Zum Felde (1927:12):

“La razón, apoyada en las tradiciones formales de la época greco-romana y asesorada por el humanismo había formulado las reglas dogmáticas y universales del gusto. Todos los géneros, estrictamente delimitados, estaban sujetos a una perspectiva única (...) todo lo que se produjera fuera (...) era ilegítimo, vale decir, inestético”.

Durante el siglo XIX se construyeron en Uruguay grandes edificaciones de carácter público que respondían a este estilo. Las construcciones iban acompañadas de grandes plazas, avenidas y bulevares. Son edificaciones en donde no predominan los contrastes, sino la sobriedad con una fuerte aspiración a la elegancia de la línea.



Palacio Legislativo, Montevideo.

En l'Encyclopédie se escribe: “*la arquitectura puede influir en las costumbres (...) los edificios pueden condicionar el modo de pensar de los hombres*” (Antigüedad y Aznar: 1998: 36).

El Neoclasicismo y más ampliamente todo el sistema de creencias con el que se relaciona, pretenden la unidad. Unidad que se buscó durante la última mitad del siglo XIX en Uruguay a través de un fuerte disciplinamiento social para la construcción de una sociedad “civilizada”. De esta forma, como se vio antes, se impulsó el trabajo excesivo ante el anticuado ocio, se ocultó la muerte, se impuso el puritanismo en la sexualidad, el empaque del cuerpo. Se está ante un Uruguay que considera la educación el pilar esencial para la construcción de una nueva sociedad.



Teatro Solís, Montevideo

5.3 NACIMIENTO DE UNA REVISTA ILUSTRADA

En 1890 surgió *Caras y Caretas* en Montevideo extendiéndose en una primera época de publicación hasta el 28 de febrero de 1892. Posteriormente, el semanario reaparece el 4 de marzo de 1894 y continúa hasta su cierre el 28 de febrero de 1897.

A partir de la segunda mitad del siglo, el periodismo satírico experimentó un gran auge en relación al tamaño del país. Sin embargo, muchos nacieron y cerraron sus puertas al poco tiempo.

Caras y Caretas fue codirigida hasta el 22 de noviembre de 1891 por el periodista y humorista español Eustaquio Pellicer y el caricaturista alemán Charles Schütz, que continuaría como propietario, y el director, Arturo Giménez⁵².

Pellicer nació en Burgos el 3 de diciembre de 1859. Arribó a la capital uruguaya a la edad de 27 años. Pero no fue *Caras y Caretas* la primera revista que fundó en Uruguay, al llegar creó un semanario humorístico bajo el nombre de *La Pillecerina*.

En 1892 tras haber fundado *Caras y Caretas*, Pellicer se trasladó a Buenos Aires, Argentina, invitado por su amigo uruguayo Bartolomé Mitre y Vedia, hijo del fundador del periódico La Nación en aquel país y del que más tarde sería director.

El surgimiento de *Caras y Caretas* en la capital porteña tuvo que esperar hasta el 8 de octubre de 1898. Pero a pesar de los intentos, Pellicer no pudo dirigir el semanario en Buenos Aires debido a que en esa época los españoles tenían mala fama tras la decisión del gobierno de España de no aceptar la independencia de Cuba. Fue así que Pellicer designa a José S. Álvarez, quien firmó sus trabajos bajo diferentes seudónimos. El más popular fue Fray Mocho.

La Guerra del 95 es el nombre con la que se le conoce a la última de las disputas entre Cuba y España por la independencia. Cuba había querido la emancipación desde 1868 cuando ocurrió la Guerra de los Diez Años, pero sin éxito. Se trataba de una de las cuatro colonias que aún permanecían bajo el dominio español – Guaján, Puerto Rico y Filipinas -. En ese

⁵² Fue un escritor y periodista argentino. Antes, publicó en los diarios El bien público y La prensa bajo el seudónimo El oidor Gaitas.

entonces, España era mal vista debido a la resistencia ante el deseo de la isla de independizarse.

Pero volviendo a Montevideo, fue junto al caricaturista alemán Charles Schütz, quien había arribado a Argentina en 1860 y para más tarde llegar a Uruguay, con quien funda la revista bajo el lema de “Semanario festivo”. Los ejemplares se publicaban todos los domingos sobre temas políticos, literarios y sociales.

La revista era impresa en los talleres de La Razón. Se trataba de un establecimiento tipográfico y litográfico⁵³ en la Calle Cerro, número 57. *Caras y Caretas*, a través de la maestría y creatividad de Schütz, implementa nuevas técnicas, creando fotolitos a pluma, dibujados directamente sobre la piedra, y grabados que realzaron las portadas del ejemplar (Orzuj; 2006).

A un precio de 30 céntimos se vendía la publicación del día y si se quería comprar una atrasada el costo aumentaba al doble, 60 céntimos. En 1890 el precio del viaje en tranvía era de 4 céntimos. Existía precio por suscripción: un mes tenía un costo de un peso mientras que seis meses de cinco pesos y un año de nueve pesos. En ese entonces, *Caras y Caretas* tenía un formato de 365 milímetros de largo por 260 milímetros de ancho, contaba con ocho páginas impresas en blanco y negro y se podía adquirir en librerías. La oficina de la revista se encontraba en la calle 18 de julio 654.

Fue una revista ilustrada de carácter fundamentalmente político y social. Sus contenidos eran textos tanto en prosa como en verso y fueron ilustrados con caricaturas, viñetas y dibujos.

A partir del 29 de noviembre de 1891, a poco más de un año de haberla lanzado, Pellicer abandona la publicación y es el propio dibujante, Schütz, quien toma las riendas de la dirección con Arturo A. Giménez.

⁵³ Técnica inventada por Alois Senefelder en 1796. Consistía en dibujar con un lápiz o tinta sobre una piedra pulimentada.

5.4 CARICATURA Y PRENSA HUMORÍSTICA RIOPLATENSE

En América merece una mención especial la caricatura argentina. Los antecedentes humorísticos de este país pueden ubicarse a comienzos de 1800. En ese entonces, el padre franciscano Francisco de Paula Castañeda en aguda afirmación del ideal republicano, hace popular la representación de un asno que rebuzna: “¡Viva el rey!” La caricatura fue realizada en los años de Virreinato español y es considerada la primera caricatura que se realizó en Argentina.



Se encuentra en el Museo de la caricatura Severo Vaccaro en Argentina.

En este país, en la época de la Independencia también se registraron caricatura como instrumentos de combate. Uno de ellos muestra al general San Martín⁵⁴ (1778-1850) cabalgando sobre un asno con la cabeza del militar chileno Bernardo O'Higgins⁵⁵ mientras arrea a mansos corderos que representan al pueblo de Chile. Detrás, el Director Supremo de las Provincias del Río de la Plata, Juan Martín de Pueyrredón, entrega una bolsa de dinero a

⁵⁴ San Martín fue militar argentino considerado el prócer de Argentina, del rango de Simón Bolívar en otros países. Participó en la independencia de su país, así como en la de Chile y Perú.

⁵⁵ Fue nombrado director supremo de la naciente república de Chile cargo que había sido ofrecido dos días antes a José de San Martín pero que este no quiso aceptar.

ministro de Relaciones Exteriores, Juan Gregorio García de Tagle, nombrado por el primero, que la recibe de rodillas. La caricatura está fechada en 1819.



Periódico El Mercurio (1819)

Mientras que en el período rosista (1835-1852), en cambio, se cultiva una caricatura oficialista y complaciente. En este momento señala Columba (2007:64): “cesan las bromas para dar paso al terror”. Fue en ese entonces cuando se difunde una ilustración bajo el nombre del Restaurador en la que el gobernador de la provincia de Buenos Aires, Juan Manuel de Rosas, aparece montado en un brioso corcel y enlaza a un toro que simboliza la invasión anglo-francesa.

Con posteridad, a mitad del Siglo XIX, el género se asocia al periodismo y algunas publicaciones especializadas, entre ellas El Mosquito que apareció por primera vez el 24 de mayo de 1863. El ejemplar recurrió a la caricatura como herramienta para realizar sus críticas. Más tarde, en 1898 surge *Caras y Caretas* considerada un modelo de revista ilustrada.

También en Uruguay, el género caricaturesco ofreció alrededor de cincuenta publicaciones satírico-políticas en los últimos años del Siglo XIX y principios del Siglo XX, según un estudio realizado por Alfonso Cerda Catalán (1965:26) sobre la prensa humorística

en ese período. De la lista que facilita este autor, se puede ver que el semanario *Caras y Caretas* fue el segundo de esta índole en publicarse.

Sobre el gran número de ejemplares que se publicaron en esta etapa el historiador uruguayo Eugenio Petit Muñoz afirmó:

“A través de la caricatura y de la sátira en general que entraban por entonces en Uruguay, en un período de singular proliferación e ingeniosas modalidades incisivas y reveladoras de los caracteres, actitudes y entretelones más típicos (...) se suministran luces que vienen a ser un buen auxiliar para la apreciación del panorama entero de la época”. (Cerda; 1965: 6)

Algunos de las publicaciones de esa etapa, además de *Caras y Caretas*, fueron: *El negro Timoteo* (1876), *La Mosca* (1891), *La Carcajada* (1897), *El Chismoso* (1897), *El Bombo* (1898), *El Cadete* (1898), *La fusta* (1900).

En cuanto a los periódicos que se publicaron en el Río de la Plata, el primero fue El Telégrafo, editado el 1º de abril de 1801 e impreso en Buenos Aires. Pero fue *La Estrella del Sur* (“The Southern Star”) el primer periódico que se imprimió en Uruguay. Se trataba de un ejemplar que se editaba en versión bilingüe por los ingleses durante la ocupación del país en 1807. Este medio de prensa no era solamente la voz de los invasores sino también, explica William Acree⁵⁶ “un arma para apoyar la causa, en este caso la del liberalismo inglés en oposición al absolutismo español”.

Un año antes, cuando los ingleses ocuparon Buenos Aires no publicaron un periódico, error que no volverían a cometer en Montevideo. Fue así que, bajo la protección de las tropas británicas, se estableció la primera imprenta en Uruguay. Allí se imprimió el primer periódico montevidiano a través del cual los invasores buscaban integrarse a la sociedad oriental. Más adelante, la imprenta favorecería la edición de otras publicaciones como *La Gaceta de Montevideo* en 1812, *El Periódico Oriental de Artigas* en 1815, *El Oriental* once años más tarde y *El Universal* en 1830.

⁵⁶ En: “La guerra retórica de la independencia: el caso del periódico The Southern Star”, publicado por el periódico *La Nación* el 11 de junio de 2006.

5.5 UNA MARCADA IDEOLOGÍA

5.5.1 PRIMERA ETAPA DE LA REVISTA

Entre 1890 y 1892, período dirigido por Eustaquio Pellicer y con las ilustraciones de Charles Schütz, *Caras y Caretas* expresa a través de las caricaturas, la forma en que la opinión pública ve a los personajes más destacados del entorno nacional y en especial montevideano bajo el título de *Caricaturas Contemporáneas*.

Las caricaturas surgen y expresan los valores sociales, las inquietudes cotidianas, pero por sobre todo acercan al lector a las personalidades más destacadas de la cultura, de la política, del arte, la industria y del comercio. A aquellos que han logrado triunfar y que son los modelos, ejemplos a seguir en una sociedad en donde la educación, el conocimiento, el cumplimiento de las reglas, el trabajo y el orden son los grandes principios a los que la sociedad debe amoldarse para no quedar atrás.

Por medio de la representación, se crea una enorme galería de personajes que muestran la importancia que estos valores representan no sólo para los directores de la revista sino también para la opinión pública en general. No aparecen en los dibujos ciudadanos de clase baja o sin estudios, así como tampoco aparecen matemáticos salvo aquellos que han estudiado la ciencia de la economía y acaudalaron mucha riqueza.

Sobre estos ciudadanos doctos hace referencia Zum Felde (1927:185,186):

“el doctrinismo constitucional, el civilismo urbano, el liberalismo de la ‘elite’ docta, corresponden a la influencia directa de la cultura francesa (...) El pensamiento francés y la literatura francesa, han moldeado la conciencia de nuestras ‘elites’ directivas a través de la evolución política e intelectual del siglo XIX”.

En ese entonces, quienes se consideran que construyen y moldean el país son los hombres de letras, los pensadores, en su mayoría hijos de inmigrantes que fueron educados en París, en Londres o Italia. A partir de 1890, año en que surge *Caras y Caretas*, es cuando comienzan a aparecer los primeros doctores liberales quienes se nucleaban en torno al presidente de entonces, Julio Herrera y Obes.

La formación de la clase media va estrechamente ligada a la inmigración. “Trabajo y ahorro ofician de puntal o palanca de su movilidad vertical. Llegar, ser alguien, hacer carrera, triunfar, son otras tantas metas típicas” (Oddone en Méndez Vives; 2007:105).

El pensamiento positivista dominó la escena académica uruguaya toda la década del noventa, influenciada por la figura del rector de la Universidad Alfredo Vázquez Acevedo, personalidad caricaturizada por la revista.

“Durante todo el siglo XIX la humanidad cifró sus esperanzas de conocimiento, de progreso y de emancipación en el desarrollo del saber científico al estilo de las ciencias naturales. La doctrina positivista a la vez que afirmaba la capacidad, proscribía la especulación metafísica (...) El hombre había perdido a Dios buscando la ciencia (...) Se discutía filosofía hasta en el Senado (De Armas – Garcé: 1997:9).

Tanto el espiritualismo como el positivismo moldearon la inteligencia nacional, así como la conciencia espiritual del país, en un período de decisivo desarrollo (Ardao; 1968).

“El espiritualismo y el positivismo fueron algo más que dos instancias en la evolución del pensamiento uruguayo (...) Protagonizaron un verdadero drama filosófico (...) No fue, al final, otro que el gran drama filosófico del siglo, promovido por el inusitado ataque que el naturalismo científico llevó al viejo absolutismo metafísico y moral. Asumió los caracteres de una revolución cultural auténtica, consumada hacia el 80 con la consagración del positivismo” (Ibídem: 9)

En ese entonces, la filosofía fue vivida en la conciencia de las clases ilustradas. “Fue para ellas materia de credo y milicia”, recuerda Ardao (Ibídem: 10) y cita la declaración de un legislador del que no se conoce el nombre en sesión parlamentaria que dice: “Hay en los pueblos, señor presidente, una cuestión más vital que la cuestión religiosa, y es la cuestión filosófica”.

Las carreras liberales eran de gran prestigio para Uruguay. El periodista y político Eduardo Acevedo, quien fue portada de *Caras y Caretas*, daba a conocer lo que significaba el título de doctor para la sociedad del momento:

“El título de Doctor y no de otra cosa es todavía en nuestro país y será por mucho tiempo una preocupación dominante, casi diríamos una verdadera superstición. El hombre inteligente y laborioso que no ha conseguido esa carta de nobleza intelectual queda en situación de inferioridad notoria (...) En política, en literatura, en la prensa, en la vida social, el doctor pasa siempre delante de los demás, aunque no valga nada” (Bralich;1999:106).

Es así que el semanario ilustra a “grandes hombres”, a los que piensan el país, personalidades consideradas las más destacadas del momento y que han dado nombre a las principales avenidas, calles y plazas de la capital uruguaya. Entre ellos: Juan Carlos Blanco, Juan Zorrilla de San Martín, Daniel Muñoz, Eduardo Acevedo Díaz, Carlos María de Pena, Juan José De Herrera, Martín C. Martínez, Gonzalo Ramírez, Isidoro de María, entre otros.

Durante el primer año, solamente una mujer fue caricaturizada: la poetisa uruguaya Adela Castell en el Número 28 del 25 de enero de 1891. En la ilustración aparece rodeada de folios escritos donde se consigue dilucidar la palabra poesía.

Sin embargo, la caricatura de Castell está acompañada de una pequeña máquina de coser y un carrete de hilo. Como se vio, es a fines del Siglo XIX cuando la mujer comienza a abrirse paso en el arte y en las tareas fuera de su casa. Es también a partir de 1890 cuando comenzó a descender la natalidad al incrementar la edad de las mujeres para contraer matrimonio y al surgir las primeras formas de control artificial de la natalidad.

Hay que tener en cuenta que una dama ideal no podía descuidar las responsabilidades que trae un hogar. Es así que se la recrea como una mujer que se destaca como escritora pero que no descuida las tareas que se esperaba de su género. En la ilustración se entremezclan hojas de laureles que simbolizan el triunfo, rosas que aluden al amor, a la perfección y reafirman el triunfo logrado, y posiblemente margaritas que para el arte cristiano son símbolo de eucaristía. En el mismo ejemplar, la poetisa escribe un poema bajo el título: “Duelo con el amor”.

Sobre ella el texto que acompaña
la caricatura dice:

*“En el magisterio
su nombre figura
al lado del nombre
que esté a más altura;
con soplos felices
la musa le inspira
y hermana con suerte
la aguja y la lira.
¿Qué si es bella, dicen?
Pregunta inocente!
mirando el retrato
se ve claramente”.*



Caras y Caretas (1891)

Los tres últimos versos son un ejemplo de que se trata de una caricatura complaciente en donde no se busca increpar a la poetisa sino resaltar sus atributos.

Otro ejemplo significativo sobre el carácter de la caricatura puede verse en el número 35 del semanario correspondiente al 15 de marzo de 1891 dibujada por Schütz. En ella se representa al doctor Alfredo Vázquez Acevedo⁵⁷, rector de la Universidad, quien con martillo en mano golpea un libro titulado *Segunda Enseñanza*⁵⁸ para que se introduzca en la cabeza de un niño que tiene sobre su falda.

⁵⁷ Alfredo Vázquez Acevedo nació en Buenos Aires el 8 de julio de 1844. Desde muy joven vivió en Montevideo y fue allí donde culminó sus estudios de Derecho. Se graduó en 1866. Dos años más tarde, fue miembro fundador de la Sociedad de Amigos de la Educación Popular. Falleció el 23 de julio de 1923.

⁵⁸ Durante el rectorado de Alfredo Vázquez Acevedo, Secundaria funcionó en el mismo edificio que la Universidad. Secundaria y la Universidad se separaron en 1911 cuando se inauguró el Instituto Alfredo Vázquez Acevedo (IAVA).

A los pies de la caricatura se incluyen unos versos:

*“Ninguno que a la equidad
la justicia haga honor,
niega la autoridad
que tiene como Rector
de nuestra Universidad”.*

En este caso, el texto contradice la imagen. Mientras en la ilustración se le recrea como un hombre autoritario que busca que la educación entre de cualquier forma y hasta por la fuerza, como se ve. Los versos lo describen como un hombre ecuánime.



Caras y Caretas (1891)

Sin duda, esta caricatura es muy representativa de la época porque como señala Barrán (1994) con el ocio no se iba a ninguna parte, sino que para lograr un nuevo Uruguay era necesario educar. En el dibujo se puede ver que el conocimiento tiene que estar dentro de uno, sin importar la forma en la que penetre.

En los últimos años del siglo XIX, los estudiantes de la Sección de Enseñanza Secundaria de la Universidad de la República – único centro público de enseñanza media- oscilaba entre unos 300 a 400 alumnos. El ingreso se lograba mediante una prueba en la que se veían los conocimientos que el alumno tenía sobre aritmética, idioma español, geografía e historia nacional. El examen era salvado solamente por algo más de la mitad de los inscritos. No era una evaluación fácil (Nahum; 2008).

Durante el período en que Vázquez Acevedo fue rector de la Universidad de la República, la institución entra en una época de grandes cambios. Se vuelve al positivismo y es gobernada de forma autoritaria. Se renovaron los programas académicos adaptándolos a los progresos en el campo de la ciencia.

Además, fue en esta época en donde se reorganizan las Facultades de Medicina y Jurisprudencia, esta última pasa a llamarse Derecho y Ciencias Sociales y, además, se crea la de Matemáticas que comienza a funcionar en 1888 brindando estudios de ingeniería, arquitectura y agrimensura. En 1899 cuando Vázquez Acevedo deja el rectorado, la Universidad cuenta con aproximadamente 500 estudiantes.⁵⁹

⁵⁹ Información extraída del portal web de la Universidad de la República: <http://www.universidad.edu.uy/>

ALGUNOS PERSONAJES CARICATURIZADOS

JUAN CARLOS BLANCO (1847-1910)

El doctor Juan Carlos Blanco es definido por *Caras y Caretas* como un prototipo de hombre inteligente que brilló como ministro. Asimismo, se hace referencia a que es un orador muy bueno. Juan Carlos Blanco fue varias veces diputado por el partido Colorado desde 1873 y fue electo en diferentes oportunidades como senador y ofició como presidente del cuerpo legislativo. Durante la dictadura del militar Lorenzo Latorre se ausenta del país. Al regresar, se involucra con el Ateneo de Montevideo⁶⁰ donde en 1887 se le declara presidente y es allí



Caras y Caretas (1890).

donde dicta cátedra de filosofía. Un año antes había sido, por unos meses, ministro de Relaciones Exteriores del presidente Máximo Santos (1882-1886). En 1907 fue investido presidente del Banco República.

El 13 de enero de 1910, con motivo de la muerte de Blanco, la dirección del periódico *El Siglo*, a cargo de Juan Andrés Ramírez, publicó un artículo necrológico en donde se analizaba la actuación pública. Eligió titularlo: “Un gran duelo”. Allí se leía:

“Una inmensa desgracia enluta, en estos momentos, el alma de la patria. ¡Juan Carlos Blanco ha muerto! Su noble corazón, abierto a todas las inspiraciones generosas, a todas las delicadezas del sentimiento, ha dejado de latir. En su cerebro vigoroso se ha extinguido la chispa divina del pensamiento con que iluminó tantas horas solemnes de la vida nacional (Scarone; 1942:167). Retirado de la política entonces y ejerciendo la presidencia del Banco de la República, que le confirió el gobierno de Batlle y Ordoñez, su silencio alguna vez dio motivo para que se

⁶⁰ Fundado en 1886. Sus objetivos: servir al desarrollo cultural y generar un ambiente para el debate de ideas.

sospechara de su decadencia intelectual. El desmentido no se hizo esperar. Un buen día, en el momento más difícil de los incidentes a que dio lugar, entre la Argentina y nuestro país, la política de Zeballos apareció en las columnas de 'El Siglo' un reportaje al doctor X, personaje anónimo sobre la situación internacional. Inmediatamente el doctor C fue el hombre del día, de tal modo se impulsó la opinión pública ese reportaje por la profundidad del concepto y la elegancia de la forma. ¿Quién es el doctor X?, era la pregunta que hallaba en todos los labios. Por fin contrariando sus deseos, lo dimos a conocer: el doctor X era el doctor Juan Carlos Blanco, que revelaba en forma concluyente su fresca y vigorosa mentalidad. Aquella fue la última página que escribiera, de modo que 'El Siglo' puede, a justo título, enorgullecerse de haber recogido su postrer pensamiento para el público" (Scarone; 1942:105).

LUIS SAMBUSETTI (1860-1926)



Caras y Caretas (1890).

Luis Sambusetti nació en Montevideo y fue un destacado violinista. Perteneció a una familia de músicos. Es así que comenzó sus estudios de música cuando tenía siete años. Recibió las primeras lecciones de su padre, profesor de música italiano, y luego del maestro Luis Prieti y del italiano José Strigelli. En 1884 viaja a París para continuar con su formación. Allí estudia con el maestro Leonardo y el profesor Dubois, ex director del Conservatorio de París. Es en la capital francesa que ejerce como primer violín en el Teatro Châtelet, luego de presentarse por concurso, dirigida por el maestro Eduardo Colonne. En 1890 funda en Uruguay el Instituto Verdi junto a sus hermanos Francisco y Juan José. Allí

imparte clases de violín y armonía. Desde 1908 a 1914 es director de la *Orquesta Nacional Uruguaya* (Belmont Parker; 1921:473).

En 1885 fundó el periódico “Montevideo Musical” así como también compuso obras para piano, violín, violonchelo, canto y orquesta.

JUAN ZORRILLA DE SAN MARTÍN (1855-1931)

Juan Zorrilla de San Martín nació en Montevideo y se le denomina “El poeta de la patria”. Era hijo del español Juan Manuel Zorrilla de San Martín y de la uruguaya Alejandrina del Pozo y Aragón. Su madre falleció cuando tenía un año y medio de vida.

En 1865 se matriculó en el Colegio de la Inmaculada Concepción de Santa Fe, Argentina. Entre 1867 y 1872 concurrió al Colegio de los padres Bayoneses en Montevideo.

Fue educado en Chile donde se licenció en 1877 en Leyes y Ciencias Políticas. Se inició en literatura desde las páginas del periódico *La Estrella de Chile* y fue en este país donde publica su primer libro de versos: *Notas de un Himno*. Además, fue autor de varias obras entre ellas: *Tabaré* –poema épico publicado en 1888-, *Leyenda Patria* –publicada en 1879- y la *Epopéya de Artigas*. Es en esta última donde plasma su amor por Artigas, prócer uruguayo y la patria. Asimismo, fue diplomático en España, Francia y la Santa Sede.



Caras y Caretas (1890).

JOSÉ MARÍA MUÑOZ (1816-1899)

José María Muñoz fue un jurisconsulto, periodista y político uruguayo que presidió el Banco Nacional en 1890. Justo ese año la entidad dio quiebra. Desde 1896 a 1899 fue el primer presidente del Banco República -1896-1899- y Manuel Lessa el vicepresidente de la institución.

Muñoz, antes, fue candidato popular a la presidencia de la República para el período 1873-1877, pero fue derrotado por José Ellauri.



Caras y Caretas (1890)

Antes, sirvió al Gobierno de la Defensa durante el Sitio Grande. Como soldado en un principio y luego como comandante de Guardias Nacionales. También fue ministro de Hacienda y más tarde, diputado por Montevideo. En la capital promovió dos revoluciones sucesivas. Una de ellas en 1855 con el Partido Conservador contra los gobiernos del General Venancio Flores y de su sucesor Manuel Bustamante. Muñoz fue vencido y tuvo que emigrar a Buenos Aires.

EDUARDO ACEVEDO DÍAZ (1851-1921)

Eduardo Acevedo Díaz fue escritor, periodista y político perteneciente al Partido Nacional. Su abuelo materno, Antonio F. Díaz, también había pertenecido a la política y había desempeñado el cargo de ministro bajo el gobierno de Manuel Oribe.

Se encontraba estudiando abogacía, pero su carrera se vio interrumpida cuando decidió formar parte de la Revolución de las Lanzas (1870-1872), más tarde lo haría en la Revolución Tricolor (1875) y en la saravista (1897) (Paganini-Paternain-Saad;1969).

Acevedo Díaz fue senador entre 1899 y 1903 así como también enviado extraordinario y ministro plenipotenciario en Estados Unidos, México y Cuba en 1903. También representó a Uruguay en Argentina, en Brasil, Italia, Suiza y Austria-Hungría.

Su valor más representativo fue la de escritor, en cuyo carácter puede considerársele el iniciador del género narrativo en la literatura uruguaya. Dentro de sus obras más destacadas se encuentran varias novelas históricas: *Ismael* –1888 y que se refiere a la época del prócer de la Patria, Gervasio Artigas, *Nativa* – sucede durante la dominación luso-brasileña-, *Grito de Gloria* que tiene como tema la *Cruzada Libertadora* de 1825 y más tarde, en 1914, escribió *Lanza y sable*.



Caras y Caretas (1890)

“Comenzó su vida de ciudadano y de político en el campo de batalla, en el calabozo, en la persecución y en el destierro, y terminó expulsado de las filas de su partido (el blanco)”, resume su hijo en *La vida de batalla de Eduardo Acevedo Díaz* (Caetano-Rilla; 1994:87).

En 1868 se asocia al *Club Universitario* donde se exhibe como literato. Un año más tarde ingresa a la Facultad de Derecho y en ese mismo año publica su primer texto en el periódico *El Siglo*. En abril de 1870, con 19 años, abandona la Universidad e ingresa en el movimiento revolucionario Timoteo Aparicio en contra del gobierno del Partido Colorado de Lorenzo Batlle. Dos años más tarde, publica en el periódico *La República* su primer relato: *Un sepulcro en los bosques* y es en ese mismo año que firma el manifiesto *Profesión de fe racionalista* en el que se cifra la creencia en la eternidad del alma y en un Dios Supremo.

Contrario al presidente, Lorenzo Latorre se exilió durante 19 años en Buenos Aires, Argentina, luego de que acusó al presidente Máximo Santos de asesino. De regreso a Montevideo funda el periódico El Nacional además de ser elegido senador por el Partido Nacional. También interviene en la segunda insurrección del caudillo nacionalista Aparicio Saravia en 1897. Un año más tarde, integró el Consejo de Estado. La postura de Eduardo Acevedo Díaz se alejará cada vez más de Saravia y por lo tanto del Partido Nacional para apoyar al colorado José Batlle y Ordoñez. Entre 1904 y 1914, el presidente Batlle le encargó misiones diplomáticas en Europa y América. Falleció en Buenos Aires el 18 de junio de 1921 pidiendo que sus restos nunca fueran repatriados a Uruguay.

EDUARDO ACEVEDO (1857-1948)

Eduardo Acevedo nació en Buenos Aires. Se desempeñó como abogado, director del diario “El Siglo”. Fundó el periódico en 1863 y uno de sus principales redactores fue Martín C. Martínez. También colaboraron otros intelectuales del período como: José Pedro Ramírez, Elbio Fernández, Carlos María Ramírez, Julio Herrera y Obes, Pablo de María.

Además, fue catedrático de Economía Política y un destacado historiador. Ocupó cargos como: rector de la Universidad de la República (1904-1906), director del Banco de la República (1914-1924), director general de Enseñanza Primaria (1925-1929) y presidió la Administración Nacional de Combustibles, Alcohol y Portland (1931-1933).



Caras y Caretas (1890)

JUAN DAMASO JACKSON (1833-1892)

Juan Damaso Jackson fue hijo de padre inglés. A pesar de que su progenitor era protestante, fue bautizado por el catolicismo. Su padrino fue Damaso Antonio Larrañaga⁶¹ por quien lleva su segundo nombre. Estudió y realizó prácticas de comercio en Inglaterra y Estados Unidos.

De su familia heredó grandes extensiones de tierra y fue en sus propiedades donde ayudó a transformar el medio rural uruguayo. Allí se mestizó el ganado, se alambraron los campos. Su padre había introducido desde Inglaterra y Argentina los lanares de carne de la raza South Down.



Caras y Caretas (1891)

Jackson fue varias veces miembro y presidente de la Comisión de Caridad y Beneficencia Pública que depende del Hospital Maciel. Asimismo, ayudó tanto financiera como personalmente durante la epidemia de fiebre amarilla en 1856 y la de cólera diez años más tarde.

Participó en los primeros intentos para que los salesianos llegaran a Uruguay y colaboró con el equipamiento del Colegio Pío que fue fundado en 1877.

Fue un hombre preocupado por el desarrollo tecnológico e intelectual de la nueva República. Debido a su interés trajo docentes especializados de Francia para la formación de profesores en Uruguay.

⁶¹ Damaso Antonio Larrañaga nació el 10 de diciembre de 1771 y falleció el 6 de febrero de 1848. Fue uno de los responsables de la fundación de la Biblioteca Nacional en Uruguay. Fue párroco en la Iglesia Matriz de Montevideo, fue electo senador en 1835. Además, fue botánico.

JOAQUÍN D. SALTERAIN (1856-1926)

Joaquín D. Salterain se doctoró en Medicina por la Facultad de la República y le fue dada una de las tres becas que se otorgaban para continuar los estudios en Europa.

En Francia encaminó sus estudios hacia la oftalmología. De vuelta en Uruguay, abre un consultorio oftalmológico y una clínica para enfermos pobres solventada con sus propios recursos.

En la caricatura, Schütz lo recrea colocando un ojo a una persona. Detrás aparece una bolsa llena de ojos. El dibujante los representa como un gran tesoro. Del otro lado del dibujo, una larga fila de personas espera a ser atendido.

Fue quien inauguró el hospital uruguayo Pereira Rossell y es nombrado para designar bajo carácter honorario la policlínica en esa institución.

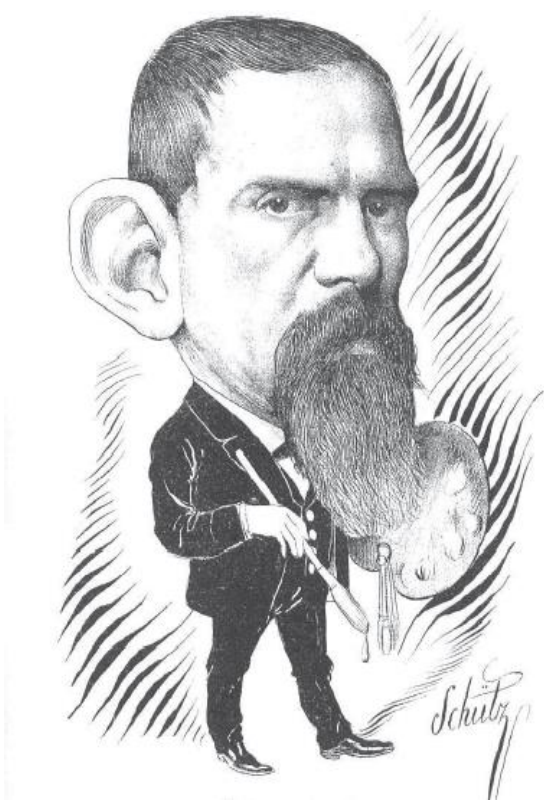
Hoy puede verse en la página web del Sindicato Médico del Uruguay⁶² en la lista de médicos ejemplares. Publicó varias obras sobre oftalmología, literatura, así como también sobre estadística debido a que fue otra de sus pasiones.



Caras y Caretas (1891).

⁶² Puede encontrarse en la siguiente dirección: <http://www.smu.org.uy/publicaciones/libros/ejemplares/>

JUAN MANUEL BLANES (1830-1901)



Caras y Caretas (1891)

Juan Manuel Blanes perteneció a una familia numerosa y de escasos recursos. Debido a problemas económicos, al cumplir once años, su padre lo retiró del colegio a donde concurría para que aprendiera a trabajar. Más tarde retomó los estudios y comenzó a dibujar. En su juventud trabajó como tipógrafo en la imprenta de *El Defensor de la Independencia Americana*, periódico del partido del político Manuel Oribe, fundador del Partido Nacional⁶³.

A la edad de 20 años pudo consagrarse por completo a la pintura. Fue la principal figura de la pintura nacional hasta su muerte en 1901. En 1857 se trasladó a Entre Ríos, Argentina, donde el general Urquiza le encargó que decorase su Palacio de San José. En 1860 regresó a Montevideo y obtuvo una beca a través del Congreso para perfeccionar sus estudios en Roma y Florencia donde fue discípulo de Antonio Ciseri.

Su dibujo es naturalista y la historia nacional fue el tema elegido. Es llamado “el pintor de la patria”. Antes de comenzar a pintar, Blanes solicitaba información para documentarse sobre aquello que fuera a pintar. Entre sus obras más importantes se encuentra: *El asesinato de Flores*, *Episodio de fiebre amarilla*, el *Juramento de los Treinta y Tres*, el famoso *Retrato Doña Carlota de Ferreira* y *La Batalla de Sarandí*.

En la imagen, Schütz lo retrata con una paleta de pintura y un pincel en sus manos. El dibujo caricaturiza y magnifica las orejas del pintor. Sin embargo, la ilustración



Autorretrato

⁶³ El Partido Nacional, fundado por Manuel Oribe, y Partido Colorado, fundado por José Fructuoso Rivera, son los partidos tradicionales de Uruguay.

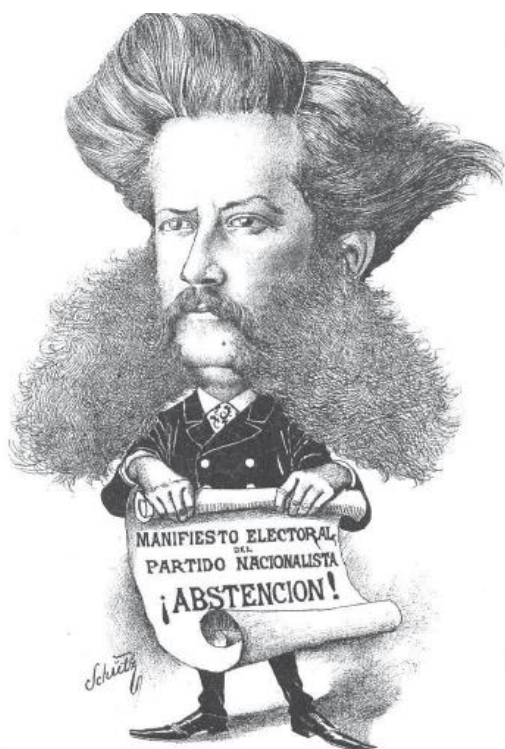
coincide fielmente con su autorretrato en óleo realizado en 1875.

PABLO BAÑALES (-1916)

Fue el primer jefe del Cuerpo de Bomberos en 1888. Unos meses antes, en octubre de 1887, se promulgó la *Ley de Creación del Cuerpo de Bomberos de Montevideo*. A comienzos del Siglo XIX, Montevideo era un puerto comercial sin protección alguna y donde se sucedieron varios incendios. Bañales, en la delegación, contaba con la participación de 19 hombres. Su benemérita actuación lo llevó a ser incorporado al ejército con grado de capitán siendo ascendido después a sargento mayor y en 1894 fue nombrado teniente coronel. En 1907 se jubiló y un año más tarde se trasladó a Europa para la realización de una beca presentando a su regreso un proyecto de reorganización de los servicios de incendios.



Caras y Caretas (1891)



JUAN JOSÉ DE HERRERA (1832-1898)

Juan José Herrera fue uno de los fundadores del Partido Nacional. A sus ocho años, sus padres se mudaron a Europa escapados de la Guerra Grande (1839-1851).

Estudió en París hasta 1851 que regresa al Río de la Plata con avanzados estudios en Derecho, pero esta vez para radicarse en Buenos Aires. En 1854 se estableció en

Caras y Caretas (1890)

Montevideo donde culminó sus estudios de Derecho. Dos años más tarde, es electo como diputado por el Partido Nacional. También obtuvo nuevamente la banca como diputado en 1887. Fue opositor del gobierno de Julio Herrera y Obes⁶⁴ denunciando reiteradas veces los fraudes electorales.

En la caricatura se lo puede ver con un manifiesto electoral en la mano en donde puede leerse la palabra “¡Abstención!”. Debajo de la ilustración Pellicer escribe:

“De lo que tiene de meritorio
no es necesario que se haga una lista,
puesto que vemos claro y notorio
todo el prestigio que se conquista,
el Presidente del Directorio
Nacionalista”.

La dirección de *Caras y Caretas* criticó la presidencia del entonces presidente Herrera y Obes y la leyenda de la imagen es un testimonio del apoyo que le otorga a Juan José De Herrera.

Sin embargo, el presidente Herrera y Obes nunca fue retratado en portada, en esta primera etapa. El motivo es que en las portadas solamente aparecían aquellos personajes ilustres y para *Caras y Caretas*, Herrera y Obes no lo era.

Sin embargo, sí se lo vio en ilustraciones internas de la revista. Un ejemplo fue cuando se decidió la fundar el Banco Hipotecario⁶⁵, durante la presidencia de Herrera y Obes, a



Caras y Caretas (1891).

⁶⁴ Julio Herrera y Obes fue presidente entre 1890 y 1894 por el Partido Colorado.

⁶⁵ El Banco Hipotecario es una institución financiera pública que existe actualmente en el país y que se especializa en otorgar créditos para la compra de vivienda.

partir de la Sección Hipotecas del quebrado Banco Nacional. En la caricatura aparece el entonces presidente acompañado de José María Muñoz y Carlos María Ramírez.

La imagen muestra al presidente con una gran cantidad de billetes en su mano. El Gobierno tenía depositados sus fondos en este banco. Herrera y Obes junto a su equipo intentaron salvar al Banco Nacional y el 7 de julio se decretó el curso forzoso de los billetes durante seis meses, dándole su garantía. Ante esta situación, el “alto comercio” reaccionó en contra y defendió el patrón oro. Más de 500 casas de comercio se reunieron, dirigidas por el Banco Comercial y el de Londres – las mayores instituciones bancarias- y pactaron satisfacer en oro todos sus compromisos y suspender, así como quitarle el crédito a todo aquel que quisiera pagar con papel. Esta situación produjo la pérdida de valor en un 40% del billete y el fracaso del gobierno por refloatar el banco. Es así que el Estado decidió la creación de impuestos para formar un fondo de rescate para el Banco. Sin embargo, el Banco Nacional no logró recuperarse y en 1892 pasó a constituir el Banco Hipotecario (Nahum; 1999).



Caras y Caretas (1890).

JOSÉ NICOLÁS OXILIA (1861-1919)

José Nicolás Oxilia nació en el barrio de La Aguada, en Montevideo, nació el 3 de junio de 1861 de un matrimonio de inmigrantes italianos. Desde su nacimiento estuvo vinculado al mundo artístico debido a que su padre tenía un café ubicado en la calle Buenos Aires frente al Teatro Solís. Oxilia siempre quiso ser tenor, pero su padre se opuso.

A los 14 años fue enviado a Italia con el objetivo de que comenzara estudios de medicina. Hacia 1879 regresó a Uruguay debido a que su padre estaba muy enfermo quien falleció al poco tiempo y el joven tuvo que hacer frente al

café que tenía la familia. Fue en ese momento que comenzó con sus estudios de canto. Dos años más tarde, parte nuevamente a Italia a perfeccionarse. Hacia fines de 1886 integra la compañía de Luigi Mancinelli y comienza por los escenarios europeos con Mefistófeles,

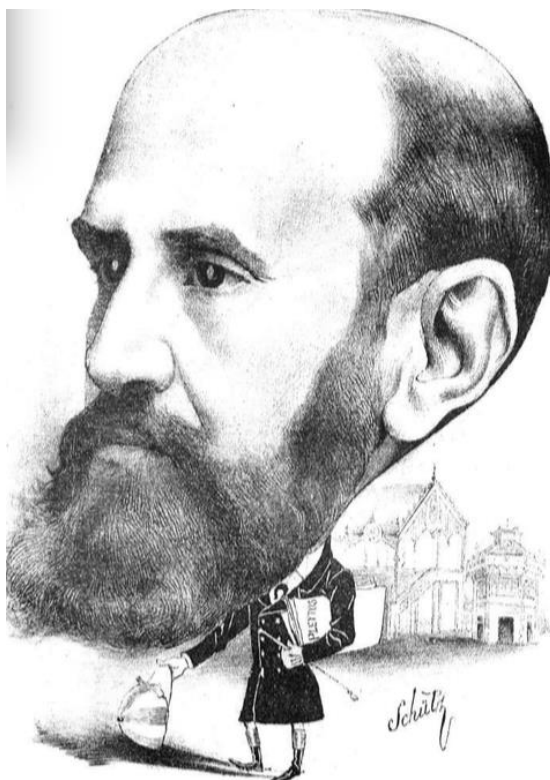
Fausto, Gli ugonotti, Lucia, Don Carlo y Lucrezia Borgia. En 1888 debuta en la Scala de Milán y el 25 de mayo de 1890 llegó a Montevideo para debutar ante sus compatriotas con Donizetti en el Teatro Solís.

JOSÉ PEDRO RAMÍREZ (1836-1913)

José Pedro Ramírez fue abogado, político periodista y profesor. Ramírez nació el 7 de noviembre de 1836 y falleció el 13 de julio de 1913.

Entre 1882 y 1884 fue rector de la Universidad de la República. Antes había comenzado su carrera docente impartiendo clases de Derecho Constitucional.

Cuando Schütz realiza la caricatura, todavía Ramírez no había asumido como rector, pero si como docente. En el texto que acompaña el dibujo dice:



Caras y Caretas (1890).

“Levanta verdugones, cuando la pluma moja.

Por ser muy generoso, no vive en la riqueza.

El Código, le tiene metido en la cabeza.

Pronuncia un buen discurso de los que se antoja.

Es jefe de partido, spórtman, de una pieza,

y amigo inseparable de los cigarros de hoja” (sic).

Es así que el caricaturista, pese a que Schütz utiliza la quisquilla como recurso ilustrativo, en esta oportunidad traza la cabeza del personaje totalmente desmedida en relación a su cuerpo. Esto se debe a que el dibujante quiso transmitir la sensación de que dentro de su

cabeza se encuentra todo “*el Código*”. Además, puede verse en su mano un gorro de jockey que para su cabeza es demasiado chico y en la otra, una fusta. Fue uno de los fundadores del Jockey Club de Montevideo en donde ocupó la vicepresidencia. Más tarde, entre 1909 y 1913 fue presidente de la institución. Desde 1914, todos los seis de enero, se corre el Premio José Pedro Ramírez. Se trata del mayor evento de turf que se realiza en Uruguay.

También fue legislador y ministro de Estado, así como también periodista en el periódico *El Siglo*.

FRANCISCO BAUZÁ (1849-1899)

Francisco Bauzá nació el 7 de octubre de 1849 y falleció el 4 de diciembre de 1899. Fue escritor, legislador, diplomático, periodista, docente.

Fue crítico con la Reforma Escolar de José Pedro Varela⁶⁶. Cuestionó su enciclopedismo y la tildó de europeísta. No concordaba con la laicidad propuesta ya que la consideraba un debilitamiento en las creencias religiosas de los niños.

Bauzá impulsó la Sociedad Católica de Enseñanza Libre.

Pellicer en el texto que acompaña la caricatura lo define así:

“Tributo de brillante inspiración,

blanco cutis, rojo de opinión,

y hasta el tuétano mismo, clerical.

No hay quien tenga más fé en la religión

católico – apostólico...oriental. (Sic)



Caras y Caretas (1890).

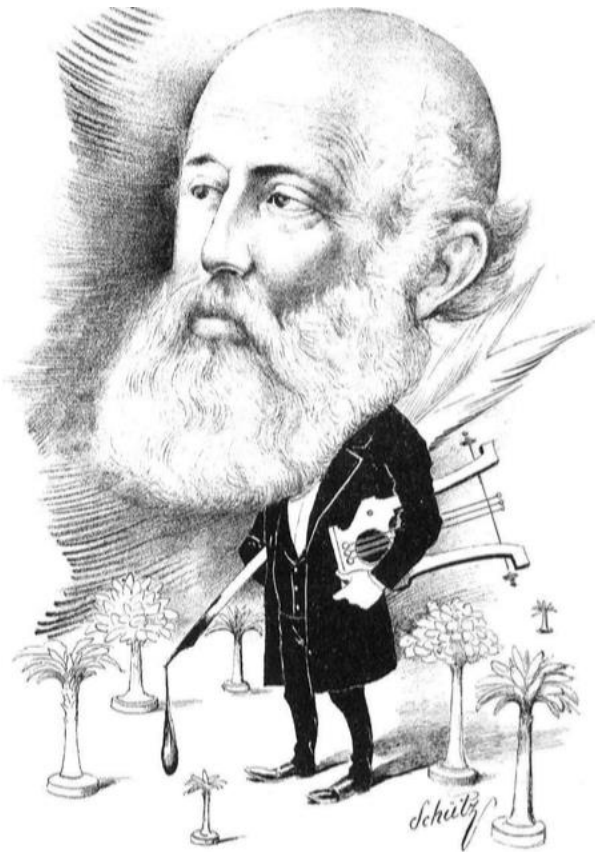
⁶⁶ José Pedro Varela (1845-1879) realizó una importante reforma a nivel educativo. La reforma vareliana establecía la gratuidad, obligatoriedad y laicidad de la educación.

ALEJANDRO MAGARIÑOS CERVANTES (1825-1893)

Alejandro Magariños Cervantes fue un político, docente, escritor y abogado. Nació el 3 de octubre de 1825 en el departamento de Rocha y fallece en 1893.

Fue uno de los escritores más relevantes de la época. Entre sus obras se encuentra: *Caramurú*, *Historia contemporánea de Montevideo*, *La estrella del Sur*. *Memorias de un hombre*, entre otras.

Estuvo relacionado con el Partido Colorado. Culminó sus estudios en España, luego viajó a Francia para regresar en 1855 a Uruguay. En 1865, con el triunfo de Venancio Flores, Magariños decidió emigrar a Buenos Aires. Al llegar a la presidencia Lorenzo Batlle, regresa al país y es nombrado ministro de Hacienda. Mientras que, en 1878, durante el gobierno de Lorenzo Latorre fue nombrado rector de la Universidad de la República. Más tarde, fue senador.



Caras y Caretas (1891)

PERSONAJES DE LAS CIENCIAS BIOLÓGICAS EN LAS PORTADAS

El positivismo filosófico comenzó a predominar entre los intelectuales de la época. Así como también el naturalismo científico del pensador francés Auguste Comte, el filósofo inglés Helbert Spencer y el naturalista inglés Charles Darwin. Uno de los positivistas más destacados de la época fue José Pedro Varela, quien pasó del racionalismo espiritualista al positivismo (Nahum; 1999).



Como químico profundo
tal su opinión se respeta,
que hablando Arechavaleta
¡boca abajo todo el mundo!

Caras y Caretas (1891)

Mientras que **José Arechavaleta** fue uno de los naturalistas representados en las portadas de *Caras y Caretas*. Fue el fundador de la biología moderna en Uruguay. Nació en 1838 en Vizcaya, España, y a los 17 años arribó a tierras montevidéanas. Arechavaleta fue naturalista. Graduado de farmacéutico e impartió clases de Botánica, Zoología e Historia Natural.

En España, antes de emigrar, participó en tertulias científicas en la trastienda de la Farmacia Las Cazes, frecuentada por Ernesto Gilbert, Teodoro Vilardebó así como otros médicos y naturalistas. En Uruguay en las tertulias participaban Varela, los Ramírez y Carlos María de Pena (Glick en Glick Ruiz Puig-Samper; 1999).

Como pedagogo difundió el darwinismo en el país. El científico español Telesforo de Aranzadi afirmó:

“Despertó con su enseñanza, en toda una generación de estudiantes, el amor al estudio de las ciencias de observación, pues en una época en que no se conocían el laboratorio y el microscopio como instrumentos de enseñanza, en que toda ella era teoría y especulativa, fue él quien, haciendo observar y ver a sus alumnos los fenómenos fundamentales de la biología, hablándoles de evolución y haciéndoles traducir a Darwin y a Haeckel, determinó de una manera definitiva la orientación de los estudios de muchos de ellos hacia las ciencias biológicas” (Glick Ruiz Puig-Samper;1999:53).

En 1892 fue nombrado director del Museo Nacional de Historia natural de Uruguay. Además, fundó el laboratorio de Bacterología del Instituto Universitario de Higiene Experimental bajo la dirección del italiano José Sanarelli. El instituto fue el primero en América Latina y permitió la investigación científica.

En la caricatura se lo puede ver rodeado de tubos de ensayo, probetas y libros.

Otro de los científicos del período fue **Federico Susviela Guarch**. Fue un médico uruguayo nacido en 1851 y tuvo relación con el desarrollo de la medicina nacional a finales del siglo XIX. Fue el primer médico patólogo en el país y uno de los precursores de la investigación científica en Uruguay.

Susviela fue alumno de Arechavaleta. En 1881 se traslada a Berlín al ser nombrado cónsul en Alemania y aprovecha para matricularse en la Real Universidad Friedrich-Wilhelms donde realiza un doctorado en Medicina y Cirugía (Gutiérrez Blanco; 1989).

En la caricatura realizada por Schütz se lo ve con una jeringa en la mano y su primera colaboración sobre el bacilo de la tuberculosis. El descubrimiento había sido realizado

por el alemán Robert Koch. En julio de 1882 envía a los Anales del Ateneo su contribución escrita sobre la enfermedad que diezmaba a las poblaciones europeas que cada vez se encontraban más hacinadas debido a la industrialización (Gutiérrez Blanco; 1989).



En Alemania siguió de médico la carrera, y prueba lo que estudió que en poco tiempo logró ser médico de primera.

Hoy en Alemania está de representante nuestro, y por él tenemos la linfa de Koch, que es allí su buen amigo y maestro.

Caras y Caretas (1891)

Otro de los naturalistas representados fue **Carlos Berg**. Nacido en Letonia en 1843 fue un zoólogo alemán. Radicado en Buenos Aires, en 1890 fue convocado para organizar el Museo de Historia Natural en Montevideo durante dos años. Schütz elige representarlo con el Museo de Historia Natural bajo el brazo.

Caras y Caretas (1891)



Demuestra de un modo tal
su despejo intelectual,
y es su ciencia tan notoria,
que no ha de haber Jefe igual
en el *Museo de Historia
Natural*.

5.5.2 SEGUNDA ETAPA DE LA REVISTA

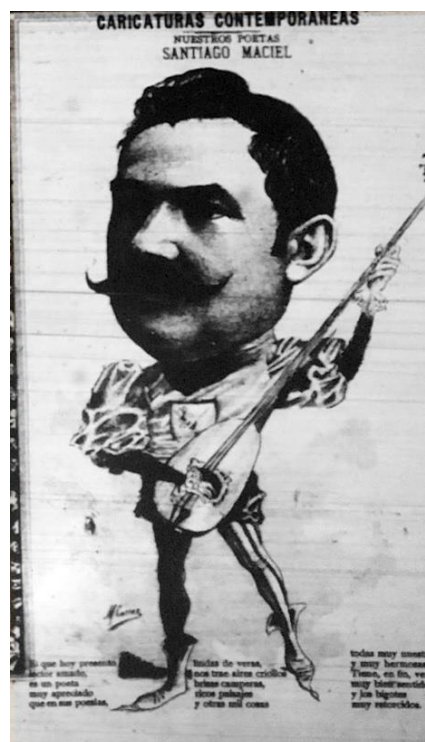
En 1892, *Caras y Caretas* cierra y su director Eustaquio Pellicer emigra a Buenos Aires para trabajar en el periódico argentino La Nación. Dos años más tarde, la revista festiva vuelve a circular en Montevideo, pero de la mano del cofundador Charles Schütz y el periodista Arturo Giménez quien pasa a figurar, en portada, como director de la publicación.

Pese a que la estructura de la tapa se mantiene igual, salvo en contadas excepciones que se modifica brevemente, los contenidos, en un primer momento, conservan el mismo espíritu que en la etapa anterior. Sin embargo, en la medida que pasa el tiempo, puede verse una pérdida de continuidad con respecto a la publicación anterior. El cambio se nota y la revista abandona la condescendencia hacia los personajes que caricaturiza y se anima a la sátira. En esta etapa las críticas hacia el gobierno se exteriorizan. Se puede ver una actitud combativa.

En un primer momento, las personas caricaturizadas se enmarcan con el rótulo “*Caricaturas contemporáneas*”- como en el período anterior-. Pero se le incorpora un nuevo subtítulo. Éste se modifica dependiendo del personaje elegido. Se lee: “nuestros arquitectos”, “nuestros músicos”, “nuestros médicos”.

En las portadas sigue primando el afán por mostrar a aquellos triunfadores, aquellos a los que el pueblo debe aplaudir y tomar como referencia.

Un ejemplo es la portada dedicada a **Santiago Maciel** quien aparece en la imagen bajo el subtítulo de “*nuestros poetas*”. Se trataba de un escritor nacido en 1865. Lo definen como uno de los últimos románticos. Jorge Albistur en el prólogo de *Nativos* –libro escrito por el personaje ilustrado- describe a Maciel: “Como romántico, y como intelectual americano de fines de siglo (...) Maciel tiene una cultura literaria preferentemente francesa” (Albistur en Maciel; 1961:9).



Caras y Caretas (1885).



Otro de los personajes representados fue el maestro **León Ribeiro** con el título “*nuestros músicos*”. Fue un compositor uruguayo que nació en 1854 y se destacó por su labor pedagógico debido a que impuso la enseñanza del Solfeo (Nicrosi Otero;1999). Es así que en la caricatura aparece en el fondo un pentagrama. Además, fue director del Conservatorio Musical “*La lira*” durante más de 25 años.

Caras y Caretas (1885).

En ella también se puede ver a Julián Másquelez. Fue un arquitecto que se formó profesionalmente en Francia En *l'Ecole des Beaux Arts* de París entre 1883 y 1888. El 15 de marzo de 1895 cuando ya se encontraba en Montevideo, fue caricaturizado por *Caras y Caretas* bajo el subtítulo “nuestros arquitectos”.

A pie de página, debajo de la ilustración, el director de la publicación, Arturo Giménez, escribe:

“Debo hoy presentar á mis lectores á Masquelez, arquitecto de París que habla muy bien el francés. Profesor de la Universidad, Y un artista con Un buen gusto, que hay que ver!... Es él que ha hecho el pabellón



Caras y Caretas (1885).

central de la exposición!... (sic)

Como se puede ver en la imagen, las caricaturas que aparecen dentro de la L invertida, cambiaron. Sin embargo, el siguiente ejemplar vuelve al diseño habitual. Si bien, las máscaras siguen figurando, el diseño de ellas es más limpio. Todo parece más ordenado. Pueden haber optado por esta modificación debido a que el personaje elegido es un reconocido arquitecto y en homenaje a su profesión se opta por una estética más organizada.

Masquelez intervino en la construcción del edificio del Ateneo de Montevideo, en Montevideo. El Ateneo fue fundado en julio de 1897 y ya había participado en la ampliación del Hospital Maciel.

El Ateneo cuenta con pilastras dóricas en los ángulos y columnas corintias el centro, se integra con elementos de origen renacentistas italianos y franceses. La obra se enmarca dentro de la línea ecléctico-historicista, que acompañaba la corriente liberal y que estaba en boga en Francia (Loustau; 1995). El aspecto general es deudor de la Ópera de París, de Charles Garnier.



Fuente: Ateneo de Montevideo.



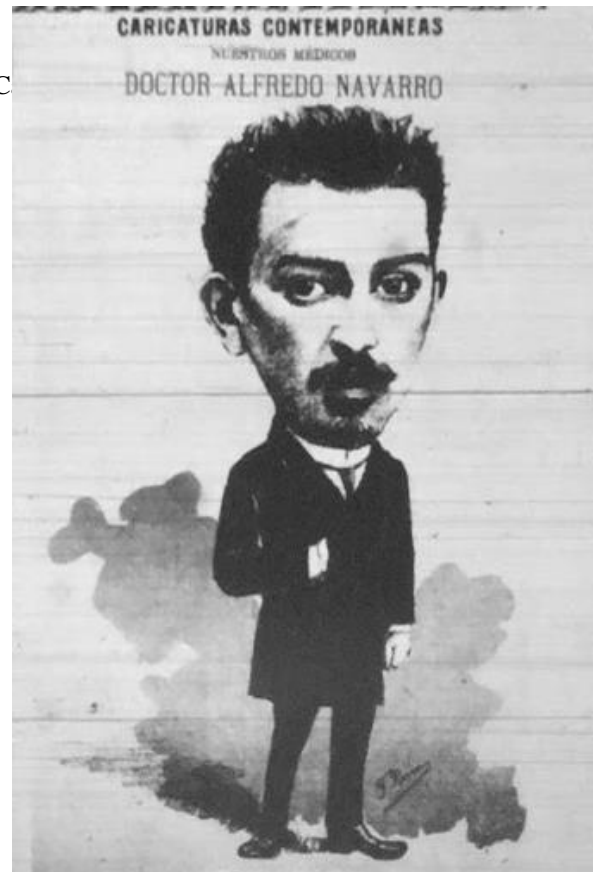
Ópera Garnier. Foto: Peter Rivera (2009)

Es así que, hasta mayo de 1895, desfilan por las portadas de *Caras y Caretas* personajes ilustres bajo el título de “nuestros”, evocando al sentimiento nacionalista y a la conformación del país. *Caras y Caretas* se enorgullece de tenerlos y que sean uruguayos. Otro ejemplo es el médico **Alfredo Navarro**. Además de médico también fue político perteneciente al Partido Colorado. Como el anterior personaje, Navarro realizó su carrera en París especializándose en cirugía. Junto a otros colegas, reformuló, en 1896, la Facultad de Medicina a imagen de la Universidad de París.

A pie de la imagen se puede leer el siguiente verso:

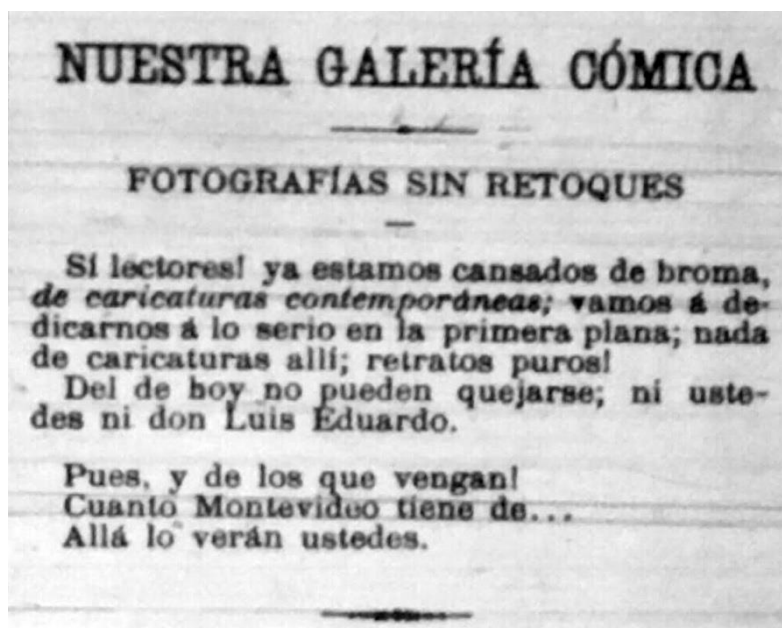
“Facultativo afamado,
cirujano distinguido,
joven, en el país nacido,
y que fué en Paris laureado
y aquí muy bien recibido” (sic)

Caras y Caretas (1895).



Luego de 1895, ya no aparece “Caricaturas contemporáneas” ni el subtítulo antes mencionado, sino que pasa a llamarse “Galería cómica. Fotografía sin retoque”. Es así que desaparece el nombre del personaje ilustrado, solamente se ve su imagen y un pequeño o, en algunas oportunidades, un poco más extenso poema a su pie. De esta forma, se crea un pequeño acertijo que obliga al lector a tener una posición activa ante el dibujo e intentar comprender quién es quién.

Las figuras que aparecen hasta la primera semana de mayo de 1895, se asemejan bastante a aquellas que fueron representadas en la primera etapa de *Caras y Caretas* entre 1890 y 1892. Sin embargo, a partir del ejemplar número 63, del 12 de mayo, las cosas cambiaron. En ese número *Caras y Caretas* publica sobre cuál será el futuro de las caricaturas de la revista y dice:



Caras y Caretas (1895:151)

Desde entonces, las caricaturas también se modificaron. El título de la ilustración pasa a ser, como se comentó, “Galería Cómica. Fotografías sin retoques”. Desde ese momento, se sumó un nuevo ilustrador a las portadas: Aurelio Giménez Pastor quien firmaba sus dibujos con el apodo Wimplane II.

En la galería aparecen abogados, médicos, artistas, políticos, entre otros. Lejos de las caricaturas de los triunfadores de la primera época, las ilustraciones de ahora buscan satirizar a las políticas llevadas por el gobierno y sus mandatarios. También los versos se transforman en un instrumento de ataque. Las críticas al gobierno del presidente Idiarte Borda se hacen cada vez más visibles.

Hasta ese momento no hubo críticas salvo en el número 52 que corresponde al 24 de febrero de 1895. En aquella portada se puede ver una de los primeros ataques al gobierno imperante. Bajo el título “Los mascarones de siempre” aparece el presidente anterior, Julio Herrera y Obes, y el entonces primer mandatario, Idiarte Borda. Herrera se encuentra sobre un par de zancos vistiendo una chaqueta bordada, una faja ancha en la cintura y un turbante. Con su mano levanta una vara del que cuelga un hilo y de este, una fruta en la que se lee la palabra “Poder”. En su otra mano, con actitud de amenaza sostiene una vejiga. Mientras tanto, Borda, que está vestido con un traje de payaso, intenta morder el fruto. En torno a la escena aparecen

varios personajes que no ocultan lo gracioso de la situación. El texto que acompaña la caricatura dice:

“Por más que el pobre se estira
y encoge, a morder no acierta.
Como que está en mano experta
la breva porque suspira
Y aún mejor es que así sufra,
estirando hocico y cara,
pues si a cogerla llegara
¿Para qué está la vejiga?”

Caras y Caretas (1895).

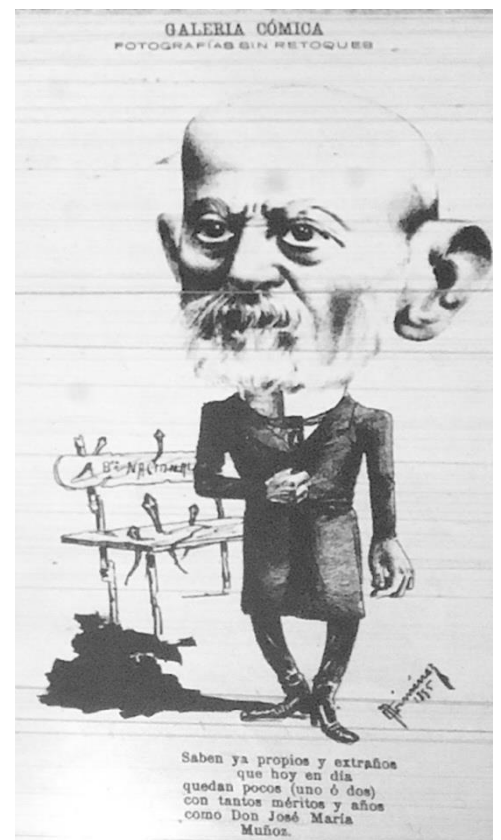


Este fue uno de las primeras críticas al gobierno. Sin embargo, a partir de la declaración textual del 12 de mayo, éstas se hicieron continuas y comienzan a desfilar una serie de personajes vinculados al gobierno de turno.

Es así que aparece José María Muñoz quien supo ser presidente del fundido Banco Nacional y haber sido ilustrado en la primera época de la revista. En este caso se lo ve con menos pelo y el banco que aparecía doblado y atado con sogas en la ilustración de 1891, ahora está mucho más delgado y lleno de gusanos que lo traspasan.

En esta etapa, ya no aparece el nombre del

Caras y Caretas (1895)



Saben ya propios y extraños
que hoy en día
quedan pocos (uno ó dos)
con tantos méritos y años
como Don José María
Muñoz.

personaje caricaturizado, como se comentó, pero se mantiene leyenda que acompaña la imagen. Ésta ayuda a reconocer de quién se está hablando. Sin embargo, los dibujos mantienen los rasgos fieles del rostro de los personajes como ya se veía antes.

Otro de los personajes representados fue el político Ducan Antonio Stewart. Fue presidente interino durante una veintena de días –desde el 1 de marzo de 1894 al 21 de marzo de ese mismo año- en su calidad de presidente del Senado.

Debajo de la caricatura puede leerse:

*“Don Ducan, en mi sentir,
es de los que hacen decir,
por ser primero en la lista
del gran rebaño herrerista.*

*- ¡Vaya este sabe vivir!
Como al más manso del bato,
á su fidelidad grato
y á su dócil mansedumbre,
le elevó Julio á la cumbre
dándole el Interinato.*

Y al subir, por nuestro mal

A Presidente Oriental

(aunque es de extraña nación),

fue la segunda edición

de don Francisco A. Vidal (sic).



Caras y Caretas (1895)

Al igual que el anterior presidente de la República, Julio Herrera y Obes, Ducan no fue respaldado por el semanario. *Caras y Caretas* se refiere a que es de “extraña nación” porque es argentino. Además, lo compara con Francisco Antonino Vidal que fue presidente interino en varias oportunidades durante la década de 1880. Pocas son las caricaturas de *Caras y*

Caretas en donde se transforma la morfología del cuerpo de la persona. Éste es uno de los casos. El cuerpo de Durcan es el de una hoja posiblemente de palma y recuerda a un abanico. Es un utensilio utilizado para sentir alivio en los días de calor. Puede estar haciendo referencia a la situación que se vivió cuando él llegó a la presidencia. La elección presidencial de 1894 se sucedió cuando el país vivía una fuerte crisis financiera y ninguno de los dos candidatos llegó a los votos necesarios para asumir. Es así que Duncan tomó el cargo por 21 días aliviando la situación, dando aire, para que el Partido Colorado fuera nuevamente victorioso.

En la galería de personajes también aparece el hermano de Julio Herrera y Obes, Miguel quien se desempeñó como ministro de gobierno durante la presidencia de Borda.

En la caricatura se puede ver al personaje con la imagen de su hermano en el pecho.

Acompañando la ilustración se puede ver el siguiente texto:

“Ahí su hermano lo metió,
de centinela avanzado,
y ahí quietito ha quedado
y estará, quieran o nó,
haciendo un lindo papel
por servir á Julio el grande,
para lo que este le mande,
el bueno de don Miguel.
Y arma al brazo, como yo
Muestro hoy su esbelta figura,
sigue, en la misma postura
En que el otro le dejó” (sic).



Caras y Caretas (1895).

Pero entre aquellas portadas dedicadas a criticar a las figuras del gobierno, aparecen otras que siguen siendo condescendientes y que buscan realzar la imagen de algunos. Entre ellas aparece la caricatura de José Batlle y Ordoñez.

El fundador del diario El Día y futuro presidente de la República (1903 a 1907 y 1911 a 1915), José Batlle y Ordoñez, fue ilustrado en la portada de la revista. Allí se ve a un hombre de tamaño desproporcionado en relación al edificio que está a su lado, la Torre Eiffel, que tiene 320 metros de altura y es la estructura más alta de París. Fue la obra más elevada construida hasta entonces (Preckler; 2003).

El presidente que llevaría adelante reformas económicas y sociales que transformaría a Uruguay y que los historiadores llamarían “Era Batllista”. Su carrera periodística estuvo marcada por fuertes crítica a los gobiernos dictatoriales que se sucedieron en Uruguay. Primero con Lorenzo Latorre quien fuera presidente de facto entre 1876 y 1879 y más tarde presidente constitucional entre 1879 y 1880 así como hacia Máximo Santos que gobernó el país entre 1882 y 1886. Por este motivo, Batlle y Ordoñez estuvo en prisión varias veces.

El 22 de diciembre de ese mismo año, aparece en la portada de la revista, Winplane. Winplane, como se comentó, era uno de los caricaturistas de la revista en esta segunda etapa. Allí aparece con sus pinceles en mano.

Debajo se puede leer la siguiente leyenda:

“Es Winplane un pintor que hoy en día
con arte y maestría
maneja el pincel
son sus cuadros una galería
de mucha valía
que le honran a él”



Caras y Caretas (1895).

A partir del siguiente año, en 1896, las portadas modifican su contenido. Ya no hacen referencia a un personaje sino a sus homologas de otros periódicos bajo el título “La prensa en broma”, “La prensa del carnaval”.



Caras y Caretas (1896)



Caras y Caretas (1896)



Caras y Caretas (1896)



Caras y Caretas (1896)

Caras y Caretas satirizó varios de los periódicos que se encontraban en circulación en ese momento en Uruguay. En abril culminó con las ilustraciones sobre otros medios y decidió ir hacia los “Personajes célebres” ya sea del teatro, de la historia, de la actualidad, de la Biblia, entre otros. En este momento, a partir de abril de 1896 cambian nuevamente los

contenidos. Los “*personajes célebres*” son interpretados por hombres sobre todo del sistema político.

Es así que en las tapas puede verse a:

José Batlle y Ordoñez fue caricaturizado como el Gigante de Goliat⁶⁷. Nuevamente, aparece junto a la Torre Eiffel mostrando su tamaño y rodeado de pequeños hombres que intentan alcanzarlo subiéndose a una silla, trepándose por su espalda.

En 1880 viajó a Europa para estudiar en España y Francia. El viaje le permitió conocer las ideas del momento. Al regresar al país fundó el diario *El Día*, periódico que se opuso con dureza a los gobiernos militares del período.



Caras y Caretas (1896)



Otro de los personajes a los que se hace referencia aludiendo a personajes de la historia y en este caso a Juana La Loca⁶⁸ es a **Alberto Palomeque**. En la leyenda de la caricatura hace referencia a que “le falta un tornillo”.

Palomeque fue abogado, político del Partido Blanco y escritor uruguayo.

Caras y Caretas (1896)

⁶⁷ De acuerdo a la narración bíblica fue un soldado gigante de la ciudad de Gat. Durante cuarenta días acosó al ejército de Israel. Fue herido y derrotado por David con una honda y una piedra.

⁶⁸ Juana I de Castilla fue reina de Castilla entre 1504 y 1555. Pese a que desde 1506 no ejerció ningún poder efectivo y tres años más tarde fue encerrada en Tordesillas donde pasó 49 años de su vida, primero por orden de su padre primero y luego de su hijo el rey Carlos I.

En la imagen se lo puede ver con un manuscrito de su libro: *Mi año político*. Palomeque escribió ocho volúmenes sobre sus actividades parlamentarias. Mes a mes detalla cómo fue sucediendo su año en la política así también los fallecidos durante el período. Hizo un relevamiento minucioso sobre los sucesos que fue viviendo. “Son a modo de crónica cinematográfica de los sucesos acontecidos en nuestro país (...) El cronista se ocupa de lo importante y de lo trivial” (Roxlo; 1912:186).



También fue representado el **Coronel Barriola**. Es el coronel de los ejércitos que tenían la encomienda de perseguir y destruir al caudillo blanco Aparicio Saravia y sus montoneros.

“Los periódicos satíricos de la época, y entre ellos *Caras y Caretas*, se burlaron de la valentía y de la capacidad militar del favorito de Borda, diciendo que había eludido enfrentarse a Saravia, temeroso de la derrota y de perder la vida” (Cerdea Catalán; 1965: 28).

Caras y Caretas (1897)

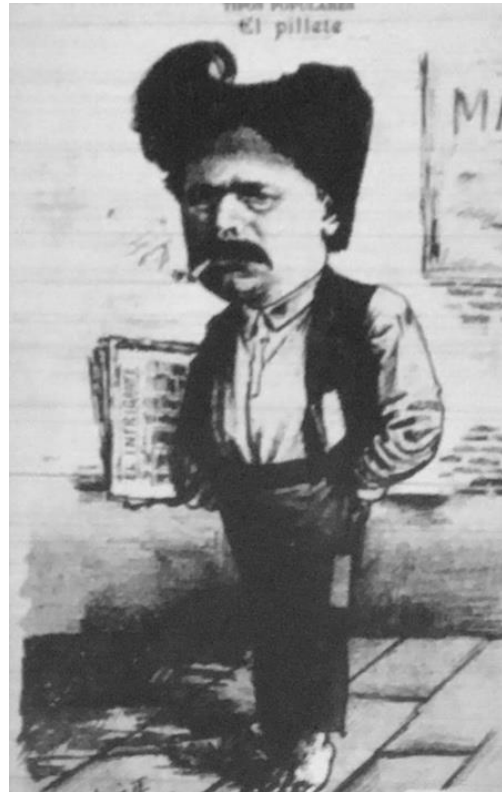
En el texto que acompaña la imagen se ironiza sobre esta situación:

“He aquí al heroico, al valiente,
 si de la Gloria reciente
 que venció en una acción sola;
 he aquí al bravo y consecuente,
 al que según voz corriente
 es parecido á Barriola” (sic)

El siguiente cambio en los contenidos de portada hace referencia a “tipos populares”. Allí se ilustra a “El pillete”, a “El cajetilla”, “El barrendero”, “El botellero”, entre otros.

Caras y Caretas satiriza sobre diferentes personajes públicos y los encasilla. Así aparece **Julio Herrera y Obes** bajo el estereotipo de “El Pillete”. Como se vio antes, Herrera y Obes no fue un personaje querido por la publicación. No había sido retratado en la primera etapa de *Caras y Caretas* donde aparecieron los personajes ilustrados y hombres ejemplares, modelos a seguir.

Caras y Caretas (1896)



Caras y Caretas (1896)

Acevedo Díaz fue otro de los personajes ilustrados. En este caso aparece recreado como un barrendero. En una de sus manos tiene una escoba que lleva el nombre *El Nacional*—periódico del que fue fundador—, con el que barre el régimen reinante. Por medio del diario denunció la corrupción del gobierno.

Debajo de la caricatura aparece el siguiente texto:

“Con buen fin y mano dura
juro que no he de parar
hasta lograr aventar
lejos de aquí esta basura.
Y no voy a dejar ni

Su recuerdo en esta vida
Como yo hago la barrida
Si no me barren á mí” (sic).

El 30 de agosto de 1896 el caricaturizado es el presidente **Juan Idiarte Borda**. El presidente aparece montado en un caballo y cargado de tarros de leche bajo el título “El vasco lechero” - seguramente el llamarlo de vasco es por su afición a la pelota vasca.

Debajo de la caricatura se puede leer:

“Muchos patronos sirviendo
al presupuesto ordeñado
y por todo así pasando
fuimos subiendo, subiendo,
En la Cámara sentando,
Al fin de mes recibiendo
la paga; siempre viviendo,
y a todo siempre callando
siempre del queso comiendo
siempre poca leche dando
vasco Borda fue bordeando
y hoy el pobre país montando
va el negocio concluyendo” (sic).



Caras y Caretas (1896).

Las críticas continúan hasta el cierre de la publicación. El 31 de enero de 1897 es caricaturizado Juan Carlos Blanco actuando sobre un escenario. El político se encuentra interpretando a Hamlet de William Shakespeare. Recita ante el presidente Borda que se encuentra sentado en la platea. El parlamento del personaje es transformado a propósito de la crisis económica que vive el país. En el texto se refleja la pugna entre la oposición y el oficialismo. Blanco, en nombre del Partido Nacional, le exige el fin de la guerra civil y la libertad electoral o en su defecto su renuncia como presidente. “Someterse o dimitir”, afirma Blanco. Sin embargo, al presidente no se lo ve convencido. Por el contrario, asegura que no va a abandonar el asiento – haciendo referencia a la presidencia- y concluye:

“Y que ser o no ser diga esa gente

Que de decirlo al fin se cansarán.

Yo elijo el ser, y soy ya presidente.

¡Ser ó no ser!... Yo siempre seré Juan! (sic)



Caras y Caretas (1897)

La última revista que publica *Caras y Caretas* en Uruguay, el 28 de febrero de 1897, tiene apenas relación con las portadas anteriores, en este caso aparece la mujer de espaldas rodeada de máscaras y elementos carnavalescos. Posiblemente se trate de la misma figura que aparece dentro de la L invertida teniendo en cuenta los guantes que lleva en sus dos manos, el pelo recogido y la vestimenta.



Caras y Caretas (1897)

Si bien la revista destinó, durante un tiempo, sus portadas a los personajes ilustres, en 1895 dejó de hacerlo. En esa época, el positivismo ya había ganado fuerza y la mirada ya estaba puesta desde hacía años en Europa especialmente en Francia e Inglaterra. Posiblemente, el director Arturo Giménez se cansó de la crisis que se vivía en el país y atacó en sus portadas la corrupción, la negligencia, la violencia y criticó de forma explícita a las autoridades que se encontraban gobernando el país. Así lo hizo con el presidente Juan Idiarte Borda. Antes, Pellicer había criticado, pero de forma más liviana el gobierno del presidente Julio Herrera y Obes. Sin embargo, las críticas no dieron fruto en las portadas. Con Giménez, esto cambió. Las portadas fueron uno de los espacios que encontró para hacer frente a las situaciones que para su entender no eran apropiadas, así como también para hacer referencia a los errores o la corrupción cometida por algunos de los políticos que se encontraban en la gestión.

Giménez mostró que ya no era suficiente ser doctor para ser un modelo a seguir.

5.6 EL CARNAVAL EN EL FRÍO MÁRMOL

Con la llegada de la imprenta, durante el Siglo XIX hubo un gran número de publicaciones y sobre todo la caricatura tuvo su oportunidad.

El objetivo de estos dibujos consiste en representar acciones y condiciones de la época haciendo hablar a los personajes a través de la distorsión de su fisionomía y elementos característicos que se representan al retratado.

A través de la caricatura se expresa una visión del mundo, la visión del caricaturista que en el caso de *Caras y Caretas* es la del dibujante Charles Schütz, así como la del director del semanario, Eustaquio Pellicer. De esta forma, sostiene Luisa Santamaría, la ilustración puede expresar algo que hubiera sido muy difícil decir con palabras. Para Lorenzo Gomis el nacimiento de este arte como tal señala la conquista de una nueva dimensión de libertad de la mente humana (Armañanzas y Díaz Noci; sin fecha: 113)

Se puede decir que la caricatura va más allá del humor debido a que busca expresar una opinión. A través de ella se sustrae lo fundamental de un tema de esta forma y para que el lector pueda comprenderla se tiene que apelar a que el dibujo sea comprensible. Clément Rosset (2008:147-149) escribe que:

“lo que caracteriza a la caricatura es el levantamiento de falsas apariencias, de las coartadas. La máscara cae y la realidad aparece (...) El caricaturista obra así como un revelador: disuelve el envoltorio y muestra la cosa. Deja de lado todo lo que es secundario, anecdótico, sobreañadido, y sólo deja ver el armazón maestro de lo que caricaturiza (...) La caricatura es un poco grosera pero se mantiene fiel a lo verdadero”.

En este tipo de ilustración, al ir cargada de opinión, los lectores perciben los hechos de determinado punto de vista. Es en la caricatura, sostiene Valderrama (2005: 153), donde un mensaje y un género de opinión periodístico manifiestan el poder máximo de la concisión. “Su naturaleza gráfica y textual al mismo tiempo exigen una destreza especial, que sólo dominan a los buenos dibujantes y los agudos pensadores”.

En la creación artística se produce un complejo proceso en el que la dimensión intuitiva e inconsciente del creador provoca las ideas, y su dimensión racional y consciente (su formación y su relación con el mundo) aporta las formas en que su obra se va a

manifestar. Depende de la personalidad del creador que haya una mayor o menor intervención de cada una de esas partes (Alonso de Santos: 2007: 43).

Dice Arnold Hauser, en *Introducción a la historia del arte*:

“La obra de arte sólo puede desarrollarse, formarse e integrarse, cuando el artista tiene desde el comienzo una visión del trabajo que ha de efectuar, por mucho que cambie su idea en el camino que va a recorrer”. (Alonso de Santos: 2007: 43).

Cuando un lector se enfrenta ante una caricatura, ésta puede despertarle agrado o desagrado. La ilustración cuenta con una determinada composición y, por lo tanto, un orden. A través de una estructura organizada, el autor tiene la capacidad, como dice Honoré Daumier, de realizar un juicio y el espectador de entender a lo que se refiere.

El semanario *Caras y Caretas* refleja a través de su portada el cambio que vive la sociedad y en ella se plasma la contradicción de dos mundos. Por un lado, emerge lo carnavalesco con la presencia de las máscaras y por otro, la rigidez del movimiento neoclasicista.

Dentro de una “L” invertida afloran figuras en un total desorden. Allí se presenta una bailarina, personajes vestidos con trajes y sombreros de copa y varias decenas de máscaras. Es la bailarina a través de hilos la que une a los diferentes personajes que allí aparecen y los enreda, comportándose como un titiritero, a pesar de que ellos busquen, con rostros de espanto, escapar.

Desde la primera mitad del siglo XIX, el carnaval fue una de las maneras de diversión para los uruguayos. La fiesta duraba tres días y podían verse comparsas que desfilaban, así como también se organizaban bailes de disfraces en clubes y teatros (Almejeiras – Siniscalco;2008).



El carnaval, sostiene Mijail Bajtin:

“no conoce el escenario ni las candilejas del teatro (...) es un espectáculo sin escenario ni división entre actores y espectadores. En el carnaval todos participan, todo el mundo se comulga a la acción. En el carnaval no se contempla ni tampoco se representa sino que se vive en él” (Irigoyen; 2000:113).

En la base invertida y rodeando la “L” pueden verse máscaras de diferentes tamaños. Así las define Juan Eduardo Cirlot en su *Diccionario de Símbolos*:

“Todas las transformaciones tienen algo de profundamente misterioso y vergonzoso a la vez, puesto que lo equivoco y ambiguo se produce en el momento en que algo se modifica lo bastante para ser ‘otra cosa’, pero aún sigue siendo lo que era. Por ello, la metamorfosis tiene que ocultarse; de ahí la máscara” (Cirlot; 1997: 307-308):

La máscara esconde y no permite ver más allá. El objetivo de la revista era mostrar qué había detrás de esa careta, de ese disfraz a través de una nueva distorsión que es la de la caricatura y el editorial cargado de una fuerte crítica al gobierno. En Grecia clásica las máscaras tenían una gran importancia debido a que uno de sus orígenes fue para rendir culto al Dios Dionisio, precisamente “el Dios enmascarado”.

Por otro lado, antiguamente tenían la propiedad apotropaica de protección contra el mal. Es por esto que se explica su presencia en escudos de guerreros y otras armas. (2007:153). Se creía que tenían el poder para fascinar y petrificar a sus enemigos. Asimismo, en el teatro cumplieron una función fundamental en favor de recrear todo tipo de personajes. Pero aparte del uso que se le daba en este arte, así como en lo religioso, las máscaras se utilizan en las manifestaciones populares, como el Carnaval.

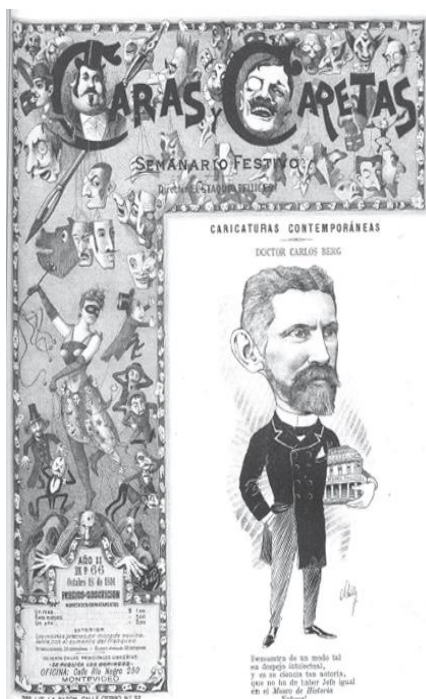
Posiblemente, las que son plasmadas en *Caras y Caretas* aludan a la *Commedia dell'arte* que estuvo de moda en el Siglo XVI y pervivió hasta el Siglo XVIII. El término *Commedia dell'arte* se refiere a una expresión italiana que puede traducirse como *comedia de oficio escénico*, de técnicas de actores y representación, opuesta en sus orígenes a la *comedia sostenida* basada en un texto literario escrito. Debido a que una de las características fundamentales de ella era la posibilidad de improvisar. Además de la representación y los diálogos improvisados, la *commedia* se definía por una mímica expresiva, a veces cercana a la danza y la acrobacia. Como elemento fundamental, las máscaras identificaban y expresaban los rasgos de los personajes convencionales, unos tipos humanos cuyo carácter e indumentaria se fijaban de modo permanente (Gómez Molina; 2007:157-159).

Pero no hay que olvidar que la máscara nace en el teatro griego. Estos personajes se desarrollan en una situación que tiene origen coral y cuya misión es la de interrogar a los dioses, a los héroes e incluso, a veces, al mismo espectador (Alonso de Santos; 1999:203).

En la caricatura también podríamos decir que hay improvisación, pero a diferencia del teatro en donde los instrumentos son la voz y el movimiento del cuerpo, en el dibujo, el artista improvisa con el lápiz y construye, en este caso, un personaje. Que un actor o un dibujante improvisen no quiere decir que el dibujo o la pieza teatral no esté trabajada y no haya una idea preconcebida de antemano, sino que fluye la creatividad.

Sin embargo, como se dijo al comienzo, la portada alude a lo carnavalesco, pero también a esta nueva corriente neoclásica que ingresó a mediados del siglo XIX. Con un poco de atención, se puede comparar esa “L” invertida con las construcciones neoclasicistas. Como se vio antes, las edificaciones de esta corriente son monumentales y se inspiran en las construcciones de la Antigua Grecia y Roma. En ellas, las líneas rectas y las columnas dominan sobre las curvas. Se trata de formas más sencillas y simétricas. Tras el Barroco y el Rococó, en este período hay mayor sobriedad decorativa y racionalidad compositiva. La arquitectura neoclásica tiene como objetivo mejorar la vida de los hombres por lo tanto las construcciones son destinadas para hospitales, museos, teatros, parques, edificios gubernamentales, entre otros.

De esta forma, se puede ver una similitud en la construcción de la portada del semanario. Como se dijo, la “L” invertida haría alusión a este tipo de obras.



Podría hacer referencia a un arco triunfal, edificación característica de este movimiento por ejemplo a un monumento similar al “Arco del Triunfo” de París, aunque en

este caso Schütz sólo dibujó la mitad. No hay que olvidar que aquellas personalidades que son caricaturizadas bajo el arco son triunfadores y ejemplos a seguir por la sociedad ya que responden a los principios característicos de la Ilustración.

Se podrían comparar a las estatuas griegas. En ellas no sólo se ven las representaciones físicas de hombres y mujeres, más o menos idealizadas, sino imágenes ideales a cuya forma procuraba amoldarse la vida.

“Todas las formas de la realidad humana son esfuerzos, más o menos felices, para amoldarse al paradigma de la mente, a la forma imaginaria. Todas las formas de realidad humana son esfuerzos, más o menos felices, para amoldarse al paradigma de la mente, a la forma imaginaria” (Zum Felde;1927:43).

De igual manera sucede con los personajes que *Caras y Caretas* recrea. No se trata solamente de representaciones físicas sino de imágenes a seguir, imágenes de personas destacadas que la sociedad ve como modelo.

En las obras arquitectónicas del movimiento neoclasicista se retoman las líneas rectas, tanto horizontales como verticales, basándose en conceptos clásicos de armonía, orden y proporción frente al abigarramiento y las sinuosas curvas y contra-curvas del Barroco y su exceso de decoración.

Asimismo, a modo de cenefa⁶⁹, las caretas aluden a lo carnavalesco que está presente en la sociedad uruguaya de la época y que se pretende erradicar, así como también al ámbito político como forma de satirización. Estas máscaras se repiten como motivo iconográfico por todo el contorno de la “L” invertida. También, se sustituyen los típicos grutescos⁷⁰ característicos del Neoclasicismo por las caretas de estética más desenfadada, crítica y mordaz.

La sobriedad que se ve en las construcciones neoclásicas, en la portada se divisa invadida por lo sobrecargado del Barroco. La carátula está construida a modo de “collage” donde se descompone el orden natural de estos dos movimientos. De esta forma, se advierte una yuxtaposición entre lo Barroco y lo Neoclásico, así como entre lo instintivo y los excesos – representado por las figuras carnavalescas – con lo racional e ilustrado – encarnado por la

⁶⁹ La cenefa es un dibujo de ornamentación que se pone a los largos de los muros, pavimentos y techos. Suele consistir en elementos repetidos de un mismo adorno.

⁷⁰ Se trata de un motivo decorativo a base de seres fantásticos, vegetales y animales completamente enlazados y combinados.

caricatura del político, el pedagogo o la persona elegida para las “Caricaturas contemporáneas”-

Bajtín sostiene que todas las imágenes del carnaval son dobles y en ellas se reúnen dos polos: del cambio y la crisis. El Neoclasicismo y todo el sistema de creencias con el que se relaciona buscan por el contrario la unidad.

“Cuando intuye que la fiesta puede volverse en su contra, explica Irigoyen, el poder revolucionario exorciza bien pronto toda la posibilidad de confusión y desorden, de espontaneidad desregulada y desbordante, de carnavalización y se aboca a fijar minuciosamente los sentidos de lo que se festeja” (Irigoyen; 2000: 113).

Y concluye “pareciera que la ‘fiesta Patria’, desde el momento mismo en que empieza a hablarse de ‘Patria’ tuviera que dejar de ser fiesta, para ser solamente celebración, y muy pronto apenas ceremonia” (Ibídem)

El carnaval, considera Bajtín, tiene contactos genéricos con la risa ritual que injuriaba y ridiculizaba al sol – considerado la divinidad superior – así como a otros dioses y a las máximas autoridades de la tierra, para obligarlos a renovarse, a cambiar. (Ibídem) Es por eso que en Uruguay todo tiene que ser medido. Lo prohibido es aquello que desentona, que no es sinónimo de progreso y que, sólo podría crear estancamiento. Fue un período para abrirse al mundo, pero para eso la sociedad debía cambiar. Sin embargo, muchos se encontraban reacios ante las nuevas exigencias que respondían a una clase ilustrada, a una elite, que buscaba imponerse frente al resto de la colectividad. Además, eran los propios europeos los que fortalecían este nuevo orden burgués.

Esa línea y blancura que otorgaban estas nuevas construcciones en la ciudad se expandían a todos los ámbitos de la vida que pretendía ser civilizada. Las antiguas sensibilidades olfativas, auditivas y visuales se fueron apagando. La ciudad buscaba una monotonía en el color, los olores ahora eran fríos y neutros provenientes de la obsesión por la higiene pública. Ninguna época, señala Barrán, en la historia uruguaya fue tan puritana. “*Los uruguayos comunes ya no tenían que estar alertas; su vida no dependía de la percepción inmediata del peligro en el matorral, sino de la reflexión requerida por el disciplinamiento*” (Barrán; 1994:16). A través del carnaval todo lo que había sido distanciado, alejado por la visión jerárquica– nos referimos a las antiguas costumbres uruguayas – aparece, entran en contacto y combinaciones carnavalescas.

La fiesta popular que es representada a través de las máscaras en la portada del semanario es contraria al orden que promovía la elite social y cultural que lideró el disciplinamiento. Esos tres días de locura asociados al ocio, al desorden, al despilfarro, a la confusión de los sexos y roles contradecían los valores que querían promover.

“Reír por sí, jugar y bailar hasta la extenuación, comer y beber hasta el hartazgo –o hasta la muerte-, quebrando brutalmente el silencio y la armonía que rigen el mundo del derecho, son algunas de las claves que reflejan un propósito deliberado de sobrepasar la medida, de trasgredir los límites, en un metafórico pero radical desafío a la racionalidad dominante”. (Alfaro; 1991:89)

Por último, en la portada se vislumbra una pluma que aparece detrás del logo de *Caras y Caretas*, la que funciona como sinécdoque de la escritura. Asimismo, en el lado inferior izquierdo aparece un recuadro en el que se hace referencia al año de edición, el número de ejemplar, el día en que es publicado, los precios por suscripción, los lugares donde puede conseguirse y los precios de venta en el exterior.



Debido a la forma de impresión – por tipografía – se recurre a la composición a mano del ejemplar. Lo que ocasiona letras de diferentes tamaños, tipografías distintas de una misma letra – por ejemplo, la “R” en *Caras* y *Caretas*. Sin embargo, la tipografía tiene características neoclásicas: la “C” se destaca por ser la primera letra de la palabra y por tener forma de arco pudiendo representar un arco triunfal mientras que el resto de las letras son rectas y están conformadas por las líneas que bajo ningún concepto se curvan. Ni siquiera la “S” en la que sus curvas son transformadas en rectas.

5.7 CARICATURAS DECIMONÓNICAS

La complacencia en los dibujos es una de las características del semanario. No hay un fuerte cuestionamiento desde la caricatura, sino que se apela a impugnar, como vimos en el apartado anterior, desde la contraposición de dos movimientos culturales: el neoclásico y el barroco.

A través de las ilustraciones se perciben las virtudes del personaje debido a que se está frente a personas que han triunfado. Es así que se les reconoce los méritos que han obtenido y se los presenta como un ejemplo a seguir, como un modelo de conducta cívica. En las caricaturas se plasman las ideas liberales⁷¹ y republicanas. La caricatura se realiza por deformación de la fisionomía del cuerpo del ilustrado: cabezas grandes y cuerpos pequeños. La cabeza del ilustrado está elaborada de forma detenida y puntillosa mientras que el cuerpo no es tan así.

Se trata de una caricatura festiva en donde el autor busca la comicidad a través de los dibujos de personajes contemporáneos, en su mayoría tratan de hombres de letras, doctores o pedagogos que están ocupando un ministerio o forman parte del gobierno o de la oposición. Sin embargo, si bien los ilustrados corresponden a distintos ámbitos del contexto social, existe un mayor acento en aquellos que cumplen la tarea política que se va acentuando a medida que pasa el tiempo. Sin embargo, queda lugar también para artistas tales como Juan Manuel Blanes o escritores como Juan Zorrilla de San Martín. El primero considerado el “Pintor de la Patria” y el segundo el “Poeta de la Patria” por la temática de sus obras.

Por medio de las caricaturas, se recrea un acontecimiento. Éste está subordinado a la caracterización de los personajes y se relaciona con la realidad, con el mundo circundante. Morales (1999:153) asegura que el acontecimiento al que se hace referencia es un elemento imprescindible en la creación del mundo cómico pero que por sí mismo no produce comicidad, aunque sirve de apoyo para la caricaturización.

A pesar de que la caricatura de portada tiene una importancia fundamental en el semanario, no es el tema del día. A diferencia de los ejemplares de hoy, la ilustración que se

⁷¹ El liberalismo político clásico se caracteriza por ser una teoría de los límites del Estado. Un intento por encontrar los medios a través de los que éste no pueda violar los derechos individuales de los ciudadanos en abierta crítica contra la monarquía absoluta. Los medios utilizados por el liberalismo para lograr la salvaguarda de los derechos son: la representación política de los ciudadanos, la separación y limitación de recíproca de los poderes políticos y el establecimiento de un estado de derecho donde la organización política debe crear las garantías de libertad en las que cada uno pueda coexistir con la libertad de todos. (Fazio; 2007: 158)

plasma en la página exterior no adelanta una noticia que será tratada en la publicación, sino que simplemente recrea a un personaje considerado de relevancia.

Igualmente, en cada una de las siguientes siete páginas de *Caras y Caretas* existe una gran cantidad de caricaturas. Algunas cumplen la mera función de acompañar los textos sin dar mayor información mientras que otras, se apoyan en sí mismas para hacer referencia a un tema a través de una ilustración única o viñetas. Éstas últimas son ubicadas en las páginas centrales – cuatro y cinco – y son dedicadas a ilustrar problemáticas sociales como por ejemplo las escaseces de oro en el país y la depreciación del papel moneda (*Caras y Caretas*; 20 de julio de 1890: página 5) y en ese mismo ejemplar, en la página anterior, se dedica la viñeta a robos y a problemas que ocurren en los trenes.

Volviendo a la portada, en la primera época en que se edita el semanario se revela en la parte superior de la ilustración, salvo contadas excepciones, el nombre del personaje caricaturizado bajo la leyenda de “Caricaturas Contemporáneas”. La presentación del personaje cambia en la segunda época de la revista. En ese momento, deja de ser explícito para animar al lector a que adivine quién es. En los primeros años, como se dijo, en dos oportunidades también ocurre.

En el momento que la dirección de la revista opta por eliminar el nombre de la persona a la caricaturiza, la leyenda a pie de la imagen tiene una mayor importancia debido a que con su ayuda el lector descifrára quién es la persona ilustrada. Aunque en ocasiones aún es más difícil debido a que el personaje aparece de espaldas. De esta forma, se crea una especie de acertijo que el lector deberá resolver y se establecerá una especie de complicidad entre ambos debido a que a través de elementos dados por el caricaturista el segundo adivinará quién es el personaje que se recrea.

Ambas caricaturas tienen la característica de ser publicadas el 28 de diciembre –Día de los Inocentes y despedida del año-, la primera en 1890 y la segunda en 1891. En la primera ilustración que se publica sin identificar aparecen Pellicer y Schütz saludando a los lectores. El título elegido es: “Dos inocentes” ya, como se dijo, fue publicada el 28 de diciembre de 1890 (Día de los Inocentes). A diferencia del resto de las caricaturas de la revista, ésta no fue dibujada por Schütz, sino que está firmada por D’Arsviller.



Caras y Caretas (1890)

A pie de caricatura dice:

“que aprovechan en su día onomástico para saludar a ustedes personalmente deseándoles una feliz salida de año y todo género de venturas en el próximo.

¿Les parece pequeña la inocentada?”

La segunda caricatura publicada el mismo día al año siguiente aparece, como se ve, un hombre de espaldas acompañado por esta leyenda:



Caras y Caretas (1891)

“Este si que es un hombre inteligente,
pues como diputado
se mostró un orador tan elocuente,
que a toda la república ha asombrado.
Su fama de poeta es conocida,
También la de filósofo profundo,
y tiene una obra ya casi concluida
que hará cundir su gloria por el mundo.
Nos cedió su retrato muy galante,
Pero como es modesto por demás,
no ha querido sacarse por delante
y ahí lo tienen, señores, por detrás” (sic).

Como se vio antes, en los ejemplares de la segunda etapa de publicación, lo que no es habitual es que aparezca el nombre de la persona a la que se ilustra. Si bien en los primeros meses se escribió sobre el dibujo, enseguida se evitó, salvo en personajes históricos o no tan conocidos por los lectores. Allí los que deciden son Schütz y Giménez.

5.8 COMPOSICIÓN DE LA CARICATURA

Las caricaturas, si no fuera por la desproporción del cuerpo y la exageración de algunas zonas de la fisionomía del personaje, en algunas más que en otras, se podría decir que es un retrato. En particular los rostros son, en la mayoría de los casos, retratos muy fidedignos de la persona a quien se ilustra. Este punto puede explicarse, debido a la inexistencia de la fotografía, así como de cualquier otro medio de comunicación audiovisual. En este contexto, las personas elegidas pueden no ser tan conocidas para los lectores y por esta causa, se busca una mayor precisión en los rasgos.

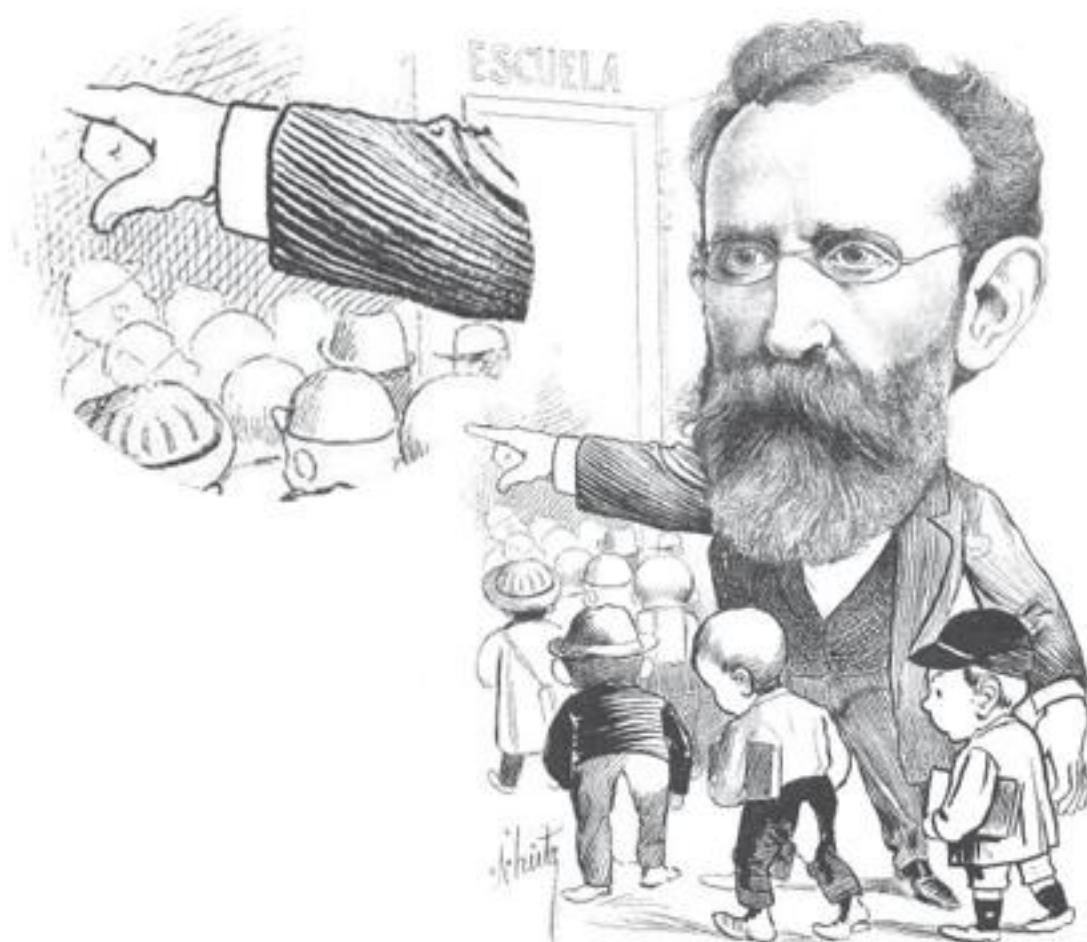
Como define José Escobar (1961: 9-10) las ilustraciones que se publican en el semanario son según su categorización una “caricatura- retrato” en la que se consigue el objetivo a través de leves desviaciones y acentos, así como simplificaciones o acumulaciones que no existen en la persona que es ilustrada pero que se introducen con el fin de destacar la personalidad de la persona caricaturizada.

En la actualidad se encuentran caricaturas que sólo mantienen algunos elementos característicos de quien representan. Sin embargo, en ese entonces era importante ser más preciso a la hora de ilustrar a las diferentes protagonistas.

En las diferentes publicaciones se puede ver que el juego del dibujante está en variar el tamaño del cuerpo, que, en la mayoría de los ejemplares, se presenta más pequeño que la cabeza o, en proporción, del mismo tamaño, pero nunca más grande. A diferencia los personajes que acompaña el logo de la revista –dentro de la “L” invertida mantienen la proporción fisionómica entre el cuerpo y la cabeza. Sin embargo, en ellos no hay retrato fiel, sino que las diferencias con el personaje real, si lo hubiese, es mayor.

La línea es un elemento fundamental a tener en cuenta. Villafañe (2006:116) lo considera de primer orden a la hora de la composición. Sin embargo, no necesita su presencia material en la imagen para existir, así como sucede también con el punto. Ambos son unidades básicas.

Dependiendo como este modulada la línea –fina o gruesa, curva o recta- es determinante para la ilustración. Como se vio antes, “la imagen reproduce algunas características del objeto real de la manera que normalmente lo percibimos” y aunque estas sean solamente una pequeña muestra de los aspectos que vemos, son suficientes para darnos cuenta de la figura a la que se recrea (Barbieri; 1993: 24-25).



Retornando al movimiento neoclasicista, en los dibujos se reconoce una presencia de esta corriente en cuanto al predominio de la línea sobre el color, aunque a diferencia del período Barroco, la línea⁷² ya no es sinuosa, sino que apela a la verticalidad y la horizontalidad. Se está frente a caricaturas elegantes. Los dibujos son coloreados a base de líneas bien definidas. Este movimiento busca la belleza. La perfección en el dibujo pretende congelar la escena.

⁷² La línea fue seguida por Annibale Carracci, quien se cree que fue el creador de la caricatura en el siglo XVI, dando lugar al clasicismo romano-boloñés. Carracci pretendió restablecer el estilo de Rafael.

A pesar de que los personajes son macrocéfalos -el tamaño del cuerpo con respecto a la cabeza no es proporcional, sino que ésta última es mayor-, si se puede ver armonía en la dimensión de la cabeza si la tomamos como unidad de estudio y del cuerpo si vemos de esta misma manera.

Por otro lado, el caricaturista incluye objetos que definen al personaje. Se construye la escenografía. El término significa en griego “decoración de la escena” y hace referencia al conjunto de elementos pintados o corpóreos utilizados en el teatro. Pero trasladando este concepto a la representación caricaturesca se aprecia que los elementos son los que ayudan a componen la acción que está llevando adelante el personaje. En la mayoría de los casos se asocia a su labor ya sea parlamentaria, literaria, pedagógica, entre otras.

Es así que el dibujante reúne en la escena los objetos más característicos de la personalidad a representar y así lo vemos, rodeado por ellos. La selección que realiza el dibujante es cuidadosa debido a que las ilustraciones no están plagadas de bártulos, sino que, por el contrario, la imagen del protagonista se encuentra despejada sobre un fondo blanco. No hay duda que la composición que realiza un director teatral para llevar una pieza a escena es similar al que realiza el caricaturista. A través de los elementos, el autor compone el ambiente de la acción que quiere representar.

La escenografía, sostiene Cabezas (Gómez Molina; 2007:175), comprende todo lo que no son las figuras físicas de los actores, interviniendo en la construcción de la parte visual y figurativa del espectáculo. De esta forma, en la caricatura de portada Schütz selecciona gran cantidad de elementos de la persona ilustrada. En la mayoría de las figuras, muestra impecable a los personajes caricaturizados ya que son los paradigmas de hombres.

Por medio de las acciones y los gestos se definen los principales rasgos tanto psíquicos como físicos de los representados. Similar a la puesta en escena de una obra de teatro, en las caricaturas el personaje se compone. A menudo basta conocer la sola apariencia, el porte del personaje, para familiarizarse con la singularidad del temperamento. Son el rostro, las manos y la figura general del individuo que las componen los principales elementos que permiten descubrir el carácter de la persona que está representada. Aunque también hay que tener en cuenta, la mirada de éstos, los músculos faciales, la boca e incluso las orejas debido a que son, explica Lino Cabezas (Gómez Molina; 2007:165-169), fundamentales para comprender las intenciones y los sentimientos.

Otro elemento fundamental para construir la escena es la iluminación. A través de las sombras y las luces, el autor se expresa. Por medio de ella, se pueden remarcar gestos, acciones, y dar detalles sobre el personaje. Este elemento permite vislumbrar y opacar pero no sólo temas referidos a la luz sino guiar al ojo del espectador hacia dónde mirar y qué mirar.

Leonardo Da Vinci escribía:

“La naturaleza de los hombres, sus vicios y temperamentos, se muestran en parte por los rasgos de la cara. Alma y cara se entrelazan de tal manera, que es difícil de precisar dónde empieza y dónde acaba el terreno peculiar de cada una” (Escobar; 1961:19).

5.9 EUROPA, EL MODELO

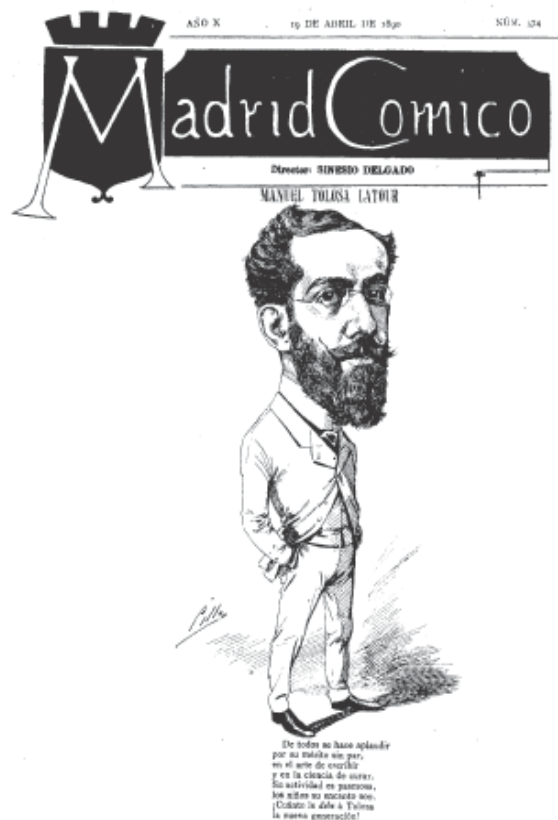
Escribir o pintar retratos de alguien era una práctica habitual a fines del siglo XIX. También recortar su silueta o trazar caricaturas con un pincel o con una pluma. Es en este siglo cuando generalizaron en España las colecciones de retratos plásticos y literarios de grandes personajes del pasado o de los estamentos sociales representativos. Los nuevos procedimientos de creación de imágenes y la literatura costumbrista extendieron el retrato a todas las capas sociales.

“La caricatura con su capacidad para la subversión y la inversión entró a saco en ellos creando infinitas imágenes. No hubo gobierno ya que no posara para las revistas satíricas. Tampoco escaparon a la visión desenfadada escenas y tipos sociales de todos los ámbitos” (Rubio; 2006: 89).

El primer domingo de enero de 1880 comenzó a publicarse en Madrid un periódico intrascendente en sus comienzos, pero que ha dejado una fuerte huella en la vida literaria y periodística de fines del siglo XIX. Se trataba de “Madrid Cómico” que subsistió hasta 1923. Aunque su etapa más firme, sostiene Mañé y Flaquer (1972: 159), llega hasta 1897 en el que el escritor Sinesio Delgado abandona la dirección y la propiedad. Los grabados eran realizados por el dibujante Ramón Cilla (1859-1937).

Como caricaturista Cilla fue quien introdujo en España el modelo “quisquilla” que consiste en la representación de un personaje macrocéfalo y un diminuto cuerpecito rodeado de atributos característicos del personaje. Este modelo, es copiado del que está realizando, en Francia, André Gill durante el Segundo Imperio.

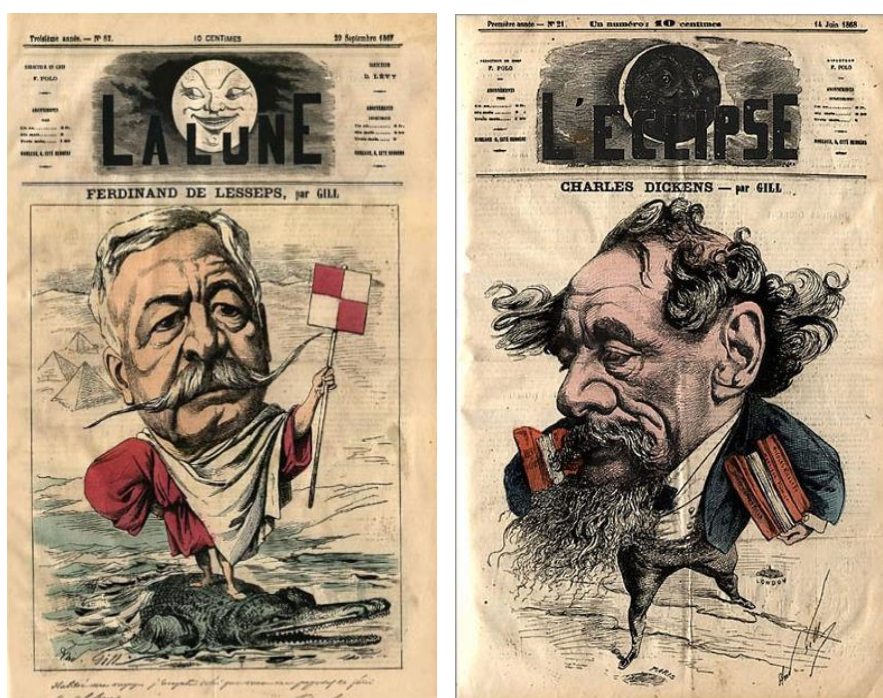
En su portada, “Madrid Cómico” recrea a un personaje que es ilustrado a cuerpo entero y al igual que en *Caras y Caretas* se presenta desproporcionada la cabeza en relación al



cuerpo. Por otro lado, es similar el tipo de ilustración y la precisión en los detalles, así como la representación de la imagen del rostro del personaje. Asimismo, comparte con la revista uruguaya el nombre del personaje sobre la ilustración y la leyenda, en cuartetas, a los pies del personaje.

Un segundo ejemplo de las publicaciones europeas de este período son las revistas francesas “La Lune” y “L’Eclipse” ilustradas por el anteriormente mencionado André Gill. Trabajó en “La Lune” desde 1865 hasta que fue prohibido en 1868 por Napoleón III. A partir de la prohibición, comenzó a desempeñarse como caricaturista del sucesor “L’Eclipse” hasta 1876.

Al igual que *Caras y Caretas*, sus retratos no son muy crueles y como se dijo antes, son desproporcionados. Estilo que, como se ve, fue imitado posteriormente. La revista uruguaya comparte con la precisión de los rasgos, aunque no los colores que tienen éstas ilustraciones.



Como se puede ver Gill fue un referente tanto para la caricatura en España como para la ilustración en Uruguay. El siglo XIX uruguayo fue una época marcada por la influencia cultural europea en la que Francia marcaba el ejemplo. La imitación fue moneda corriente en todas las ramas de las artes.

Hay que tener en cuenta que durante las cuatro últimas décadas de ese siglo fueron 20.000 los europeos que salieron de su país hacia América tanto del Sur como del Norte. Los inmigrantes británicos sobre todo fueron comerciantes que se instalaron en los principales

puertos americanos juntos a hoteleros, profesores o músicos. Asimismo, también arribaron españoles, franceses e italianos, pero con una situación económica más modesta (Leander; 1989).

Las razones que los llevaron a la emigración fueron variadas. Republicanos bonapartistas o simplemente liberales llegaron escapados de persecuciones políticas. Asimismo, muchos vasos españoles huyeron de España al final de las guerras carlistas y otros lo hicieron desde Francia para eludir el servicio militar. Sobrepoblación, miseria agrícola y régimen de mayorazgo explican buena parte de la migración vasca y gallega.

Casi todos los extranjeros se quedaron en las ciudades. Los británicos manejaron el comercio de Montevideo, Buenos Aires y Valparaíso donde también ocuparon las mejores viviendas. Entre los franceses y los restantes grupos menores, también predominan los oficios urbanos: había comerciantes, hoteleros, profesores y artesanos para los que las posibilidades fueron grandes debido a la ausencia de competencia local como la nueva avidez por los productos refinados. Muchos españoles fueron pulperos mientras que los genoveses monopolizaron el tráfico fluvial en ambas orillas del Plata.

El motivo que los llevó a emigrar fueron también los buenos sueldos que se pagaban a los jornaleros para las obras públicas y la construcción, changadores para el puerto, peones en los saladeros, sirvientes domésticos y policías. En los alrededores de Montevideo surgieron las quintas que eran administradas por piemonteses o canarios o los tambos monopolizados por los vascos.

La elite extranjera arraigó rápidamente en la sociedad local. En la ciudad los extranjeros se convirtieron en el modelo y paradigma para los criollos ansiosos de europeizarse. Eran considerados los portadores de la necesaria renovación social y cultural (Leander; 1989).

De esta forma, los europeos no sólo llevaron a la República Oriental fuerza de trabajo y capital, sino que también aportaron sus costumbres y conocimiento. Además de las técnicas de impresión que favorecieron la difusión de los periódicos y por tanto de la caricatura.

Igualmente, a través de ellos arribaron los movimientos culturales, como el Neoclasicismo, que ya estaban establecidos en Europa y que ayudarían a conformar la nueva República.

5.10 LEYENDA QUE ACOMPAÑA LAS CARICATURAS

En todas las caricaturas de la portada puede leerse una leyenda al pie. Se trata de una síntesis de la idea que se quiere expresar con el dibujo y ayuda a su comprensión. Si bien no sustituye a la ilustración ni tampoco explica el contenido, lo complementa. Enfatiza en determinadas características del personaje que se recrea por medio de un pequeño párrafo. Éste, muchas veces, ayuda al esclarecimiento del sentido y las intenciones que tiene la ilustración.

En las diferentes portadas de la revista no queda claro si la leyenda es escrita por el caricaturista, en este caso Charles Schütz, o no. Sin embargo, los textos están redactados en verso y bien podría ser el editor, Eustaquio Pellicer – en una primer etapa- o Arturo Giménez – en una segunda etapa-. Sin embargo, el 4 de enero de 1891 en el número 25, se ilustra al doctor Gonzalo Ramírez y en la cita al pie de la caricatura se comprueba que no es caricaturista quien escribe debido a que se nombra a Schütz en tercera persona:

“Me declaro satisfecho
de enseñar a mis lectores
la copia que Schütz ha hecho
de uno de nuestros mejores
tratadistas de Derecho”

Los versos como pie de caricatura son característicos del siglo XIX y en la prensa humorística se encuentran aún más presentes que en los periódicos o revistas de interés general. En ese entonces, se consideraba la sátira versificada de mayor fuerza frente a las leyendas habituales en prosa. Es así que, en general, cuando se satirizaba en prosa, los políticos no se preocupaban demasiado, pero, a diferencia, cuando la sátira era compuesta en verso, se le temía. En ese entonces, se la consideraba un arma terrible por la facilidad que se grababa en la mente de las personas.

Asimismo, se creía que era más fácil para llegar al pueblo no tan culto. De esta forma, la revista abarcaba un amplio espectro socio-cultural. No hay que olvidar, que, en ese entonces, Uruguay estaba en un proceso de continuo cambio y se entremezclaban los criollos

que poco a poco irían abandonando sus antiguas prácticas “bárbaras” y los extranjeros que venían de una Europa más adelantada y a donde la modernización industrial ya había llegado.

Las últimas décadas del siglo XIX dan paso a un estilo costumbrista tanto en la escritura como en el arte en general. A través de los artículos y los grabados, se reflejan las costumbres de la época. Este tipo de género tuvo un desarrollo importante durante esta época sobre todo en Latinoamérica debido a que las recientes naciones tenían la necesidad de construir una identidad. Es así que se representan a través de los diferentes ámbitos culturales escenas típicas del campo, fiestas populares, héroes con el objetivo de construir una cultura propia.

El costumbrismo se puede ver en *Caras y Caretas* donde los autores están preocupados en describir ambientes, situaciones y el estilo de vida que caracterizaba a la sociedad del momento acercando el periodismo al gran público. A diferencia de lo que acontecía en décadas anteriores, en donde la prensa era solamente para un número reducido de personas.

Se podía decir que hubo una masificación de la prensa y un cambio en ella que provocó una solapada pero tajante división de funciones dentro del campo intelectual rioplatense sostiene Eduardo Romano (2004:61). Por un lado, encontramos a las figuras más prestigiosas o conservadoras que abominaron esta nueva prensa que “dejaba de ser principista y sacrificaba los largos artículos sobre política, finanzas o diplomacia, y de los ensayos literarios para dar paso a noticias breves, sueltos rápidos, información parcial, entretenimientos, etc.”.

Es así que el nuevo público se sentía atraído por las pocas páginas y el reducido texto con el que contaban los ejemplares que encuadraban las grandes caricaturas. Pero este tipo de prensa nace, sostiene Barrán (Romano; 2004:159) por varios factores: el descenso de analfabetos, el aumento de personas interesadas en la vida política, la venta en la calle y el abaratamiento del costo por el aviso comercial. Cerca de 100 mil ejemplares cotidianos informaban a 400 mil uruguayos en los últimos años del siglo XIX.

Bernardo Barros justifica la presencia del humorismo en el periodismo de opinión:

“El humor profundizando en la vida, descomponiendo esa aparente seriedad de existir presentando una vivisección que rechaza la careta de bondades, ha resuelto ser un arte amigo de reír y pensar. Las dos cualidades que con el gimnasio, los deportes y la esgrima, han significado la lucha han divinizado la fuerza (...) Dijérase que –el

humor- es el buen padre de la humanidad de hoy, el maestro algo exigente que proporciona la risa y al mismo tiempo censura y levanta su enorme planeta amenazando a los que – tontos o crueles- en su vanidad o en sus vicios son reyes del oropel o señores del corazón de trapo” (Morales; 1999:73).

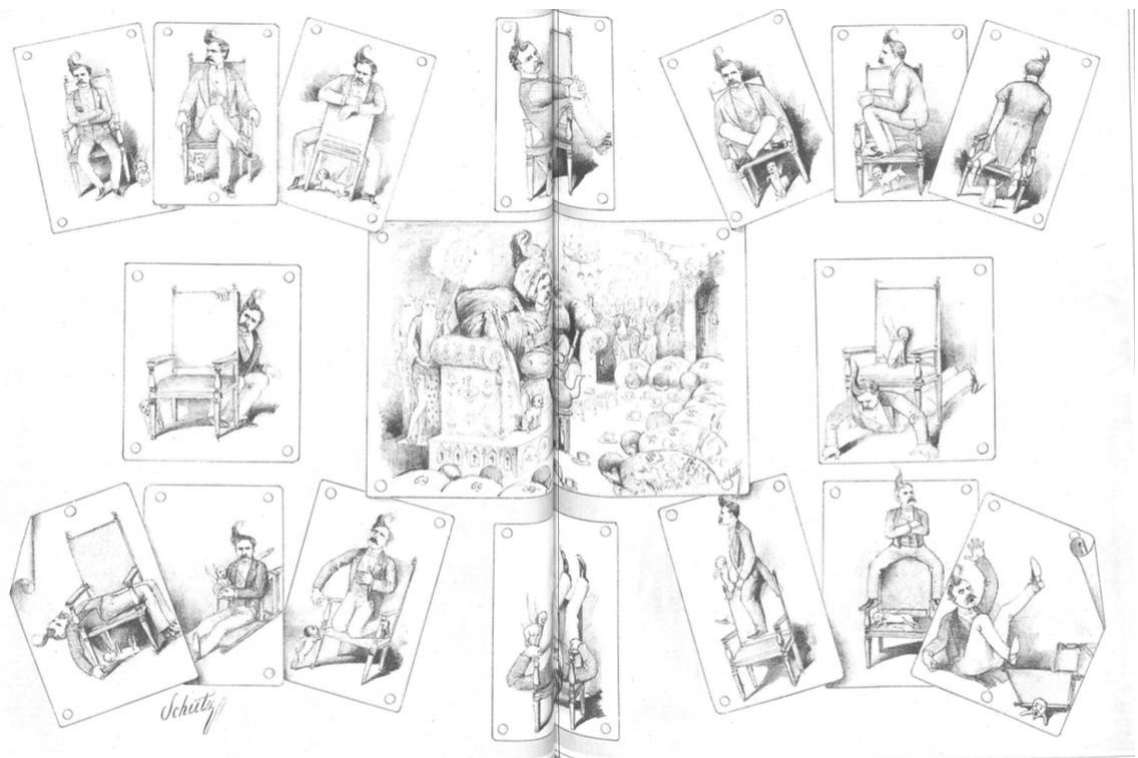
A través del humor tanto de la caricatura como del editorial, se intenta llegar a todo público. “La hilaridad será siempre bienvenida: relaja, alegra y posibilita descubrir facetas diferentes”, sostiene Jairo Valderrama (2005: 153).

5.11 LA CRISIS DE 1890 EN *CARAS Y CARETAS*

Es cierto que las caricaturas, sobre todo de la primera etapa de *Caras y Caretas* son complacientes con el ilustrado y no se ve en ellas una fuerte crítica. Sin embargo, no condice con las páginas interiores de la revista. Allí se puede ver una importante crítica al presidente Julio Herrera y Obes y, en una segunda etapa, al presidente Juan Idiarte Borda, así como también a representantes e instituciones vinculadas con el gobierno.

Si bien en la primera época de la revista las portadas no representan un ataque para los gobernantes – se ven hombres ejemplares que se ciñen a la etiqueta europea con altos sombreros de copa, bastones y en su mayoría perfectamente ataviados-, en la segunda sí se ve una mayor satirización de la situación. Pero, dentro de la revista, las críticas son frecuentes desde el primer día que la revista comienza a comercializarse.

Bajo el título: “En competencia con su ilustrísima”, se ve al presidente Herrera y Obes haciendo diferentes poses en su silla, perdiendo el tiempo, mientras el país está en crisis.



Caras y Caretas (1891).

La preocupación por la economía es uno de los temas que está presente en buena parte de la publicación y es posible que haya sido una de las causas del cierre del semanario en 1892.

Las penurias económicas que se vivieron en 1890 luego de un próspero período de bonanza, que relata el semanario, no se reflejan en las caricaturas de portada salvo en un par de ocasiones donde se satiriza sobre la crisis que sufre el Banco Nacional o el dinero que tiene recaudado el Banco de Londres mientras la gente no ve un centavo. La preocupación por la economía y el tipo de cambio a raíz de la crisis que se sucede durante el gobierno del presidente Julio Herrera y Obes, está presente en cada una de los editoriales firmados por Pellicer.

Antes de la década de 1890, las exportaciones tuvieron un gran empuje, hubo un auge especulativo inmobiliario y la banca se expandió. Pero, esta bonanza terminó en una depresión muy profunda y en el reconocimiento de que el Estado tenía que tomar a su cargo proyectos de inversión que los sectores empresariales no estaban dispuestos a hacerse cargo.

Así lo cuenta el historiador Méndez Vives (2007: 45):

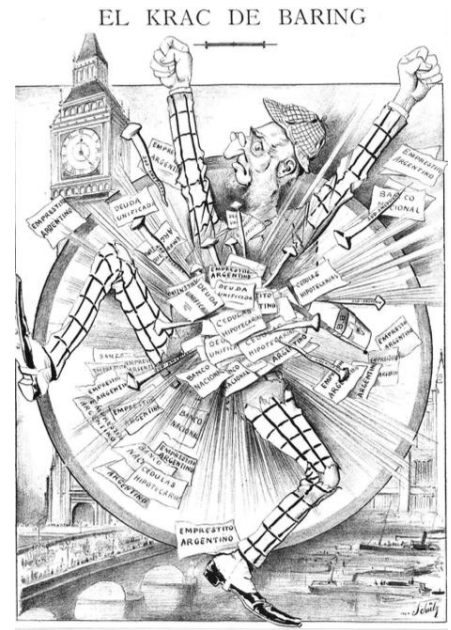
“El auge del período previo y el importante superávit acumulado en la balanza comercial, alentaron un nivel de consumo divorciado de las reales posibilidades del país. Producir a la antigua y consumir a la moderna (...) Entre 1887 y 1889 se vivió una etapa de especulación desenfrenada, que si bien dejó obras de cierta importancia, arrastró a quiebras en cadena una vez que el Banco Nacional debió de suspender la conversión”.

En noviembre de 1890 ocurrió la cesación de pagos de la casa bancaria inglesa Baring Brothers en Londres. Hubo quiebras en Montevideo y Buenos Aires.

“La repercusión negativa de la crisis inglesa llegó con fuerza al Río de la Plata, donde muchos capitales provenían del exterior. Hubo retirada de capitales argentinos de la plaza montevideana y se verificó una fuerte escasez de dinero en ella. Quebraron más de mil casas comerciales y compañías de todo tipo, las acciones se desmoronaron. Muchas fortunas se desvanecieron y la desocupación se extendió en los sectores sociales bajos y medios” (Nahum; 2011: 21).

En la editorial del 23 de noviembre de 1890, *Caras y Caretas* afirma: “De las recientes, la quiebra del Baring es, sin duda, la más honda perturbación que nos ha causado” e ilustra en la página central de la revista el desastre bajo el título: “El krac de Baring”.

Caras y Caretas: (1890).



Tres años antes, los empresarios Emilio Reus, de origen español, y Eduardo Casey, nacido en Argentina, fomentaron el desarrollo de diversas actividades todas relacionadas con la especulación tanto bancaria como inmobiliaria que provocó la crisis. “La actividad (...) fue símbolo de una burguesía europea audaz con espíritu de empresa y confianza ilimitada en el progreso” (Nahum; 2011: 17).

En ese entonces, no hubo proyecto en el Uruguay del que Reus no fuera partícipe. Fue socio en la construcción del Hotel en la Playa Ramírez, accionista del Banco Español, así como director del Club Español y de la Cámara de Comercio del mismo país. Asimismo, participó en la creación del Banco Nacional que rápidamente se convirtió en el eje del movimiento económico nacional (Ibídem: 18)

Esta institución nació por la necesidad de que existiera un instrumento de crédito, que a través del control del gobierno permitiera facilitar capitales. El banco se organiza en diferentes secciones: Caja de Ahorro, Préstamos y Descuentos y establece sucursales en los Departamento de Paysandú, Florida, San José y Colonia. Por otro lado, el Banco abrió una cuenta especial, la que se nombra constantemente en los editoriales, a nombre del gobierno que tenía como misión recaudar los fondos de la Dirección General de Impuestos y Aduana. Además, luego se encargaría de recibir y controlar el empréstito que el gobierno gestionaba en Londres.

En ese momento, se expandió el crédito y se aumentó la actividad de la Bolsa de Valores –se realizaban tres o cuatro rondas diarias-. La especulación y el afán de ganancias se trasladaron a la economía, sostiene Mario Buchelli, contador y ex director del Banco Central en 1967.

“Se crearon 13 bancos cuando antes sólo funcionaban cuatro (...) Esa etapa expansiva terminó en 1890 con el quiebre de bancos y bancarrotas de empresas intermediarias, produciéndose una caída muy fuerte en los niveles de actividad (...) La cadena de pagos había desaparecido y el crédito no llegaba al campo. El mismo fenómeno se daba en el sector urbano. El Uruguay liberal tuvo que dar oportunidad otra vez a la acción estatal” (Economía y Mercado; 2002:2).

Recién en 1897 se creó el Banco República “al llegarse un acuerdo entre el pensamiento liberal y la acción estatal. El capital se integró por partes iguales entre el sector privado y el público, manteniéndose la base del patrón oro”. (Ibídem: 2).

Como consecuencia de la especulación, se decretó el curso forzoso y la inversión que provocan el quiebre de más de un millar de empresas grandes, que, a su vez, arrastran a las pequeñas provocando desempleo, reducción de sueldos y pasividades. Esta situación impulsó huelgas e emigración, afirma Juan Eduardo Azzini, ministro de Hacienda uruguayo entre 1959-1962 (Economía y Mercado; 2002).

Se había difundido “un espíritu de ganancia fácil, de lujosa y dudosa moralidad, que llevó finalmente al descarrilamiento del aparato financiero”, concluye Nahum (2011:19).

La Bolsa de Valores fue uno de los motores de la fiebre especulativa de empresas muchas de las que no tenían el respaldo financiero o dudoso futuro. Carlos Visca relata la situación:

“Se especulaba diariamente en la Bolsa, por millones, comprando y vendiendo acciones según las informaciones de que subieran o bajarán; en el día 23 de febrero de 1888, se hacían en la Bolsa operaciones por más de cuatro millones de pesos, y estos se repartían casi diariamente. Especulaban todos, desde el Banco Nacional a los peluqueros, en busca de fáciles ganancias y soñando con hacer rápidas fortunas. Se especulaba sobre todo y con todos: sobre el Banco Nacional, la Compañía Nacional,

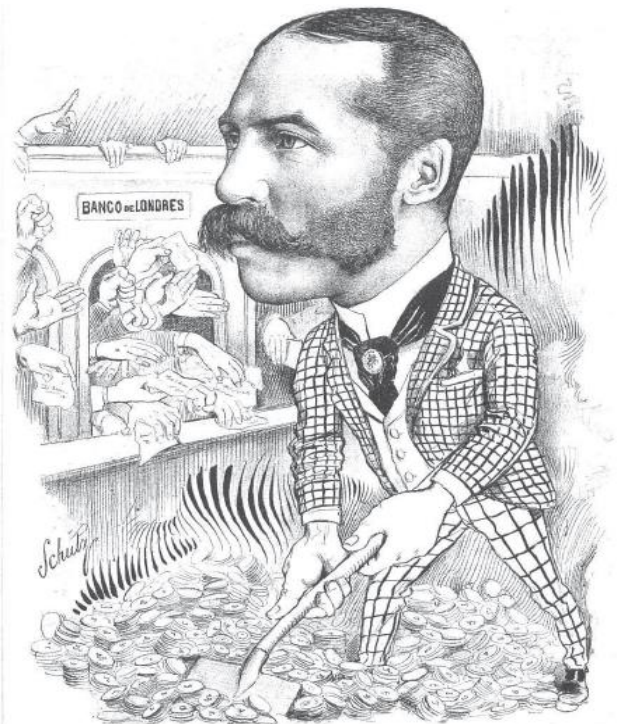
los empréstitos, los proyectos industriales o de colonización” (Carlos Visca en Nahúm; 1999: 231).



Caras y Caretas: (1890).

Caras y Caretas caricaturiza esta situación y dibuja, el 16 de agosto de 1891, al gerente del Banco de Londres, Roberto Thurburn y debajo versa:

“Aquí tenéis al Gerente
de ese Banco que actualmente
tiene en caja ¡seis millones!
(Los que yo, probablemente,
no haré con las suscripciones)”

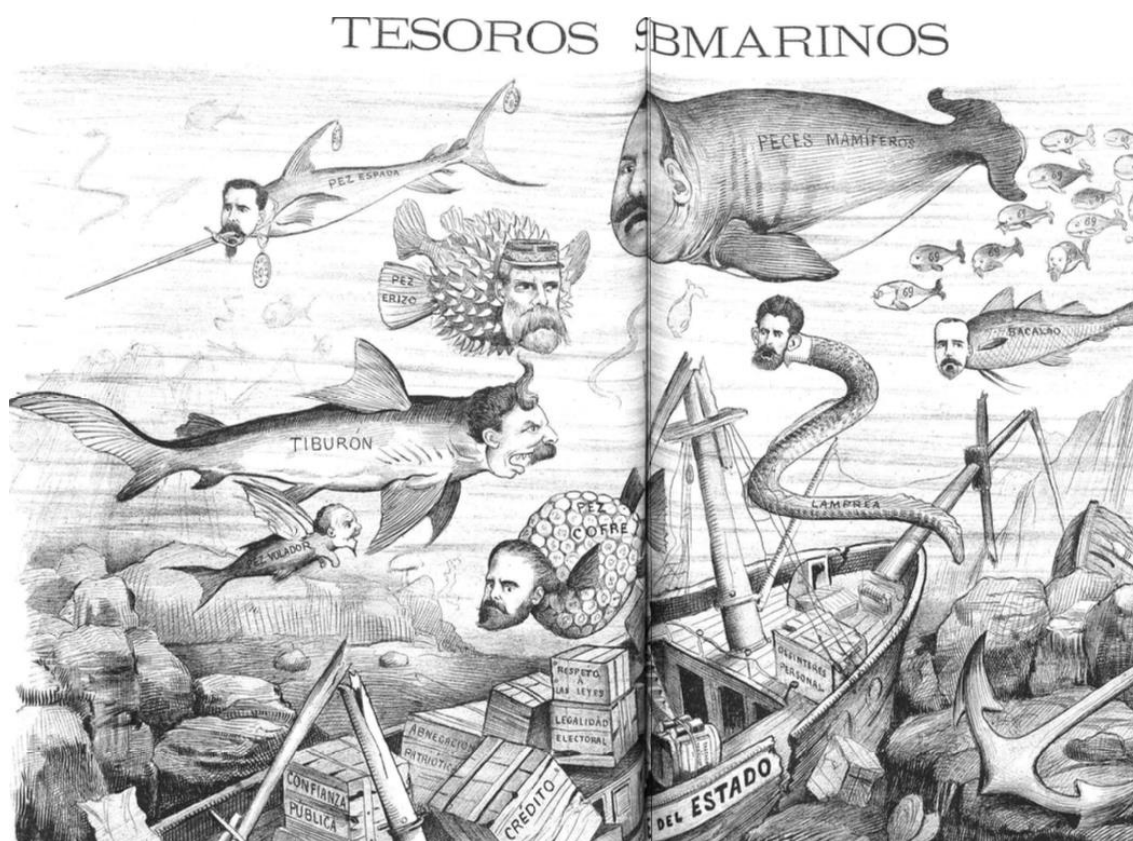


Caras y Caretas (1891).

La revista hace referencia a que el banco se hundió y no devolvió nada. Allí se ve al gerente levantando con una pala el dinero recaudado. Uruguay había realizado un empréstito municipal de seis millones de pesos (Nahum; 1999).

En el mismo ejemplar que aparece el gerente del Banco de Londres, en las páginas centrales se vislumbra el fondo del río. Como se dijo en un comienzo, la editorial y la caricatura central tienen relación y en ella se escribe:

“Convencida la gente de que ya no es posible encontrar dinero a flor de tierra, ni debajo de la flor, ha decidió buscarlo en el fondo del río. En este, como se sabe, sepulcro de infinidad de embarcaciones, que se fueron a pique por las mismas causas que se han ido los capitales en tierra: por los bancos. No hay más diferencias que la de haberse perdido aquellas por efecto de un choque y estos por efecto de un cheque” (Caras y Caretas; 16 de agosto de 1891:2).



Caras y Caretas (1891)



A raíz de la crisis que se vivía en el país, *Caras y Caretas* caricaturizó al presidente anterior, el general Máximo Tajés, enfatizando que la calidad de vida era mejor durante su mandato. En el verso que acompaña la caricatura se hace referencia a que a diferencia de ahora, no se pasaba hambre.

Caras y Caretas (1891)

La caricatura fue publicada el 8 de noviembre de 1891 y es acompañada por el siguiente texto:

“Yo no sé si es un hombre que atesora
los dotes de un político eminente
ni sé si su influencia es bienhechora;
lo que sé es que, cuando era Presidente
no sentía la gente
las ganas de comer que siente ahora”.

El 15 de febrero de 1891, en pleno Carnaval, compara la política que lleva adelante el gobierno con un baile de máscaras en donde las verdaderas caras no se ven. Sin embargo, cuando termine, las máscaras caerán y se verán los auténticos rostros.

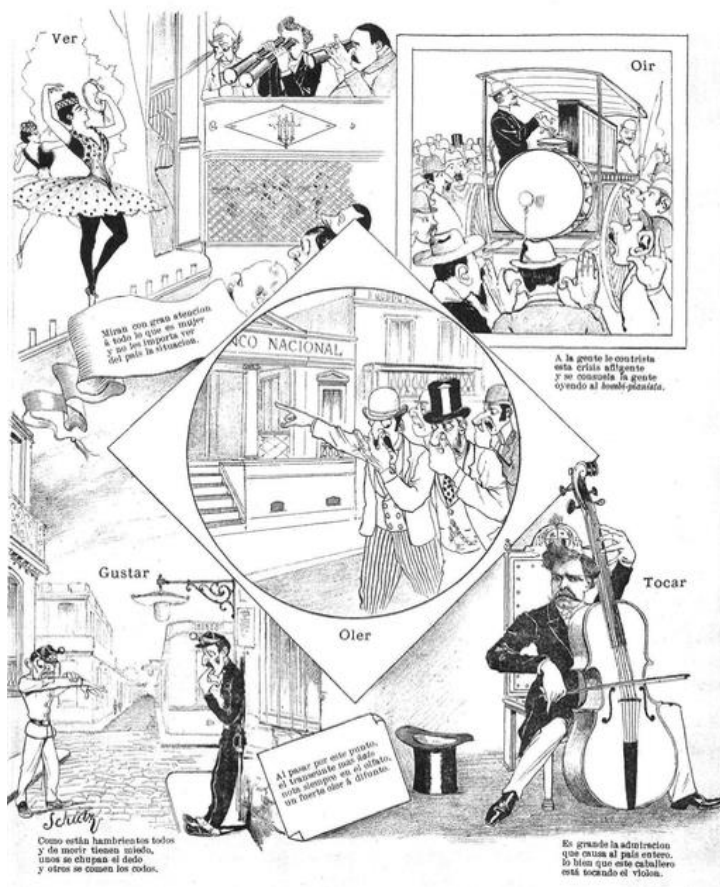
En los diferentes editoriales se distingue una postura crítica al gobierno de Julio Herrera y Obes. El presidente, en noviembre de 1890, había aumentado el número de diputados de 40 – que se había establecido en la Constitución de 1830- a 69 debido al aumento de la población del país.



Caras y Caretas (1890). Ilustración que recrea a los Representantes en el editorial del 16 de noviembre de 1890.

El Banco Nacional es otro de los temas recurrentes a los que hace en el interior de la revista. Hay que tener en cuenta que el período de gobierno de Herrera y Obes había comenzado con bonanza económica, aunque desde la época de Máximo Tajes existían algunos indicios de depresión. Desde la presidente de Tajes existió una balanza comercial desfavorable que estuvo determinada, en buena parte, por la importación de bienes de lujo. Este déficit no había repercutido de manera crucial en la economía hasta 1890 debido a las maniobras especulativas que realizaba el Banco Nacional. Estas manipulaciones provocaron una burbuja financiera en donde los precios de la tierra y de la bolsa de valores crecieron en demasía para luego caer estrepitosamente. Esta situación provocó la quiebra de empresas y que aumentara sustancialmente el desempleo. Al mismo tiempo, otra de las causas que se adjudican al problema de la crisis es la larga sequía que afectó a Uruguay que repercutió sobre las exportaciones. También, hay que tener en cuenta la crisis que afectó a Argentina en ese entonces que sin duda repercutió en el país debido a la fuerte vinculación en materia económica. De entre los bancos que cerraron sus puertas, uno de ellos fue el Nacional. Esta situación deficitaria hundió al país en la bancarrota hasta 1894 (Nahum; 1999).

LOS SENTIDOS CORPORALES



En la caricatura se puede ver una caricatura sobre los sentidos corporales y cómo se perciben en el país. En el centro de la ilustración se ve al Banco Nacional y se hace referencia al mal olor que desprende mientras la gente se come los codos porque no tiene nada para alimentarse, los políticos miran para otro lado mientras el presidente toca el violín.

Caras y Caretas (1891).

En el editorial, aparecen diálogos entre personajes que recrean la situación que vive el país. Por ejemplo, el 19 de octubre de 1890, un hombre va a un curandero y éste último le pregunta:

- “¿Qué tiene usted?
- Si se refiere a intereses, no tengo nada; el único interés que me queda es el de ver con sarna o moquillo rebelde a cada director del Banco Nacional que tuvo la culpa de la inconversión, causa de mi ruina. Cuanto a la salud debo decirle que me resiento mucho del estómago (...)

El 5 de julio de 1890, el Banco Nacional había suspendido la conversión de sus billetes a oro. Había emitido demasiados y no tenía respaldo suficiente del metal. Esto provocó una conmoción “con escenas de desesperación y dramatismo frente a las puertas cerradas del Banco” (Nahúm; 1999: 232).

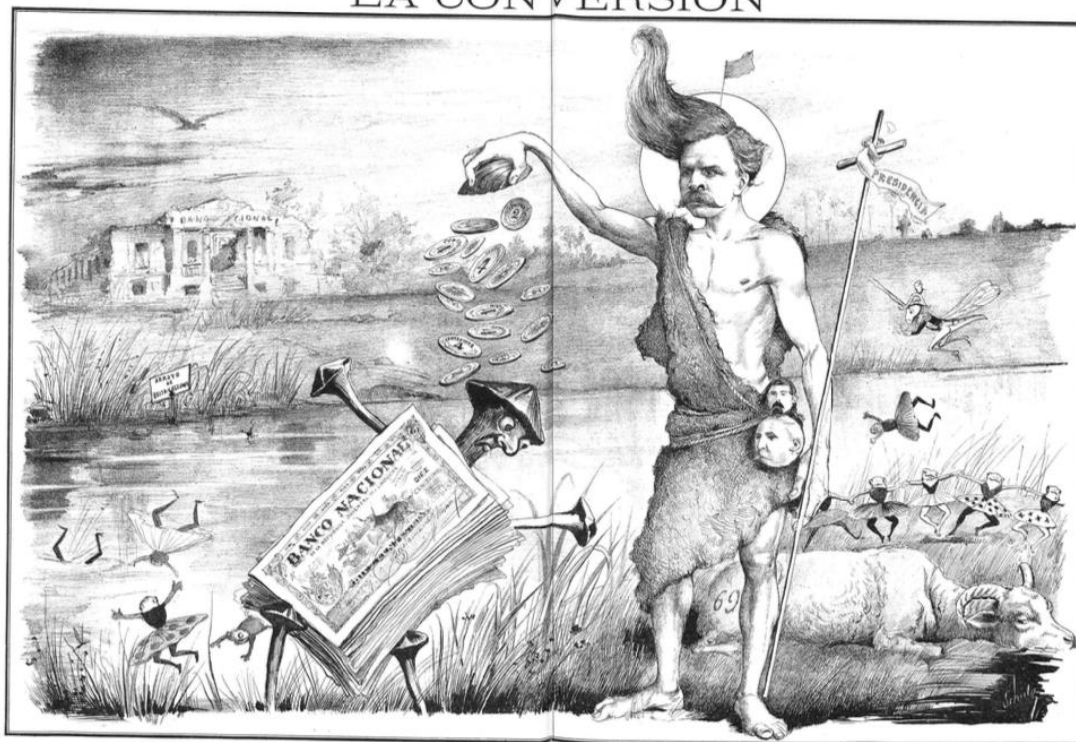
Y ya en el primer ejemplar de la revista, el 20 de julio de 1890, aparece el tema.



Caras y Caretas (1890).

El 1 de noviembre de 1891 aparece el presidente de la República vestido con un atuendo prehistórico bajo el título de “La Conversión”. Nuevamente el Estado cambia oro por papel moneda.

LA CONVERSION



Sustituyendo el agua del bautismo por unos cuantos "cobres", convirtió a ese Judío el día ocho San Juan Bautista... y Ocho San Juan Bautista el Nacional en España.

Caras y Caretas (1891).

Como se vio, las páginas interiores de la revista – tanto las caricaturas como el editorial - realizan una crítica más fuerte hacia las medidas tomadas por los gobernantes, hacia los mandatarios, que no se reflejan en las portadas.

Asimismo, Pellicer critica a los militares. Se refiere al ministro de Guerra y asegura que este “no ha podido reunir a todos los generales que están en activo. Tienen que entrar a conferenciar con él en grupos de a veinte y el día que necesite por cualquier causa tenerlos a todos a la vista no tendrá más remedio que celebrar la audiencia en el Hipódromo de Maroñas o en la Plaza de Toros”.

A través del editorial se cuestiona, como se vio, al alto número de representantes, al gobierno, al ejército y al Tesoro público. En el editorial del 21 de diciembre de 1890, Pellicer escribe 15 artículos sobre una supuesta Ley de Imprenta en donde se critica profundamente las medidas tomadas por el gobierno en temas tanto de libertad de expresión, de orden público, medidas gubernamentales en materia económica, política, entre otras. Pellicer

establece su orden de valores y los compone a través del humor. Se trata de caricaturas textuales.

Pellicer redacta:

“Cuesta ahora tanta dificultad encontrar una persona civil que no sea Representante, como en el ejército un soldado raso, y como en el Tesoro público un peso; por lo tanto, la prensa oficial, puede decirse que defiende los intereses de todos los habitantes de la República. Ya verán ustedes donde va a parar esa otra prensa en cuanto a la oficial se la atusen las narices un poco más de lo que las tiene ahora. Por lo pronto ya se dice por ahí que va a presentar el Gobierno una ley de imprenta concebida en los siguientes términos:

Artículo 1º: Queda prohibida la libre emisión del pensamiento para todos los que no piensen como el gobierno.

Artículo 2º: Ningún diario podrá estampar en sus columnas el nombre del Jefe de Estado sin anteponer los adjetivos de “ilustre”, “magnánimo”, “sapientísimo”, “honorable” y “ecuménico”.

Artículo 3º: No podrán ponerse en tela de juicio las condiciones de estadista de ninguno de los ciudadanos que estén al frente de los Ministerios. Al más adoquín de ellos se le designará con calificativos que le acrediten de talentado. Los actos que ejecuten en el desempeño de su cometido se entenderán acertados, patrióticos y honestos, por todos los periodistas, aunque tengan la certeza de que son contra la moral administrativa o contra el sentido común.

Artículo 4º: Todos los ciudadanos en su carácter de periodistas, deberán tener el mismo color político que el partido gobernante.

Artículo 5º: Cuando el Erario público por manoteos ajenos a las necesidades del país, sufra quebrantos que le obliguen a buscar empréstitos, la prensa se inspirará con el mayor optimismo y hará saber en el exterior que aquí los árboles dan levitas como en Jauja, para que los banqueros se animen a prestar latas.

Artículo 6º: Los redactores de los diarios se librarán, como de desbeberse (sic) en la cama, de anunciar al público cuanto se refiera a complots que se fragüen para derrocar al

Gobierno. Harta desgracia tiene éste con necesitar dormir con un ojo abierto, como las liebres, para no dejarse sorprender por el enemigo.

Artículo 7º: Los editores de los diarios, harán que los reporteros y gacetilleros, recojan sus noticias en la Secretaría particular del Presidente, publicando, cuando el Gobierno lo necesite, los artículos que reciban de dicha Secretaría.

Artículo 8º: Los diarios no podrán publicar en la sección destinada a los avisos y mucho menos en las otras secciones, ningún llamamiento de Juzgado en que vaya envuelto un Ministro con sus acreedores.

Artículo 9º: No se consentirá la circulación de ningún diario ni periódico que no exprese debajo del título su circulación de liberal, independiente y defensor de los intereses de la patria.

Artículo 10º: En las crónicas parlamentarias que los diarios publiquen, tomadas de los apuntes de taquigráficos hechos durante las sesiones, se omitirán todos los discursos que importen una oposición a los planes del Gobierno aprobados de antemano por su mayoría. Anexa a esta condición se impone a los editores de diarios la de publicar en hoja suelta y en caracteres impresos con purpurina de oro el primer discurso que pronuncie Peña o alguno de los señores diputados que hasta la fecha no tuvieron necesidad de hacer uso de su elocuencia por haberla podido sustituir con ligeros movimientos de cabeza.

Artículo 11º: Cuando un periodista pase por la calle junto a un Jefe de Estado deberá arrodillarse ante él, besarle la mano y preguntarle si necesita darse algún bombo. El encuentro con un ministro se cumplimentará haciendo una curva pronunciada con el cuerpo, descubriéndose completamente la cabeza, y apresurándose a quitar de la vereda cualquier objeto que pudiera perjudicar en su tránsito-lópez al Secretario de Estado; como pueden ser: cáscaras de banana, ídem de naranja, puchos de cigarros de hojas muy húmedos, o paquetes de acciones de la Compañía Nacional, que ahora a dado el público por tirar por el suelo. Hecho esto se dirigirá el periodista al distinguido peatón con estas palabras “¿precisa hacer usted públicas alguna de sus maravillosas concepciones?”

Artículo 12º: Los diarios o periódicos que intercalen en su texto grabados representando a los hombres políticos en el poder, se abstendrán de alterar las líneas de sus facciones para hacerlas feas o ridículas. El cuerpo guardará proporción con la cabeza, excepto

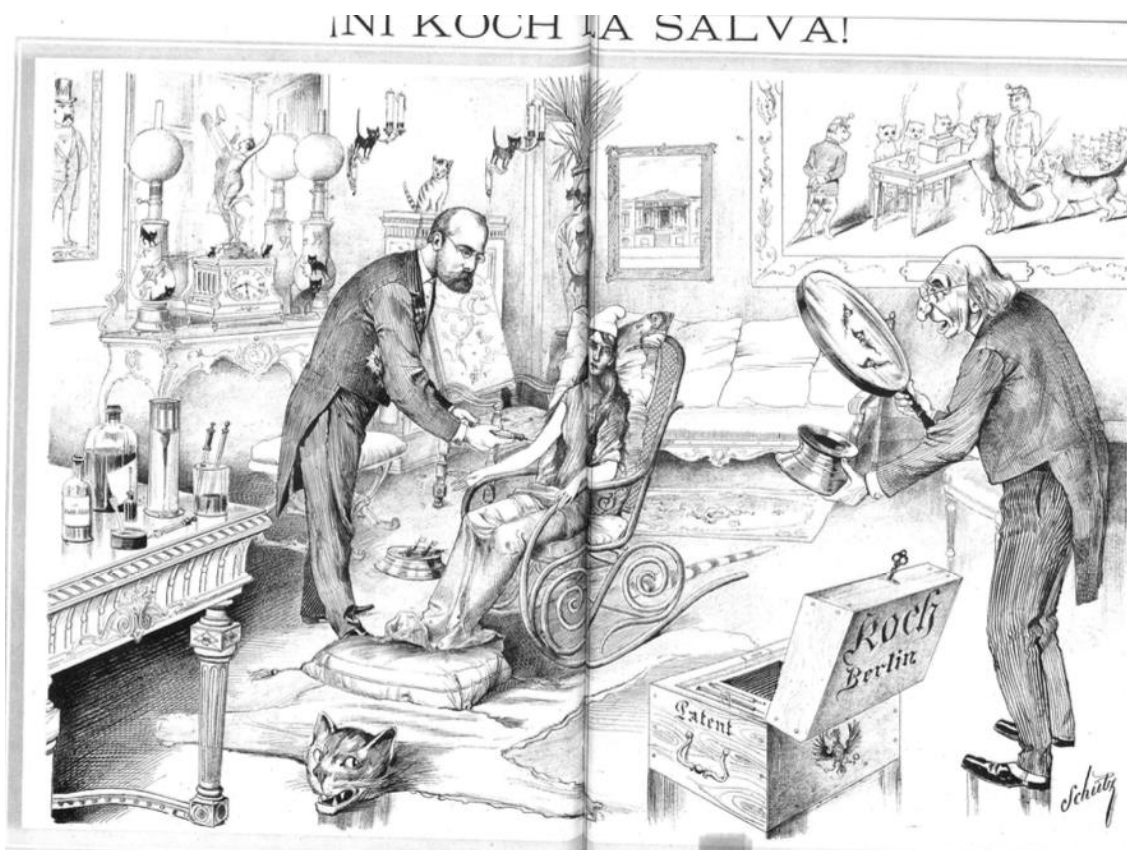
en aquellos retratos como el de Granada y otros, en el que necesitase el dibujante usar de la desproporción para ajustarse a la verdad. Todas las personas del Gobierno que deseen dar a la estampa los periodistas, aparecerán en los dibujos vestidos con arreglo a la más rigurosa etiqueta, aunque el retratado vista originalmente con desaliño o correctamente andrajoso.

Artículo 13º: Para estimular la inmigración la prensa dirá constantemente que el Gobierno no descansa en poner vías de comunicación en todas las zonas agrícolas del país; que la tierra produce cóndores con sólo sembrar billetes del Banco Nacional, y que Cassey tiene proyectos de colonización que garantiza de hacer de cada agricultor un Baring (los hermanos Baring fueron los fundadores del Banco inglés que lleva el mismo nombre) y de cada agricultor una Rotchila (Eventualmente podría hacer referencia a la familia Rothschild relacionada con las finanzas y la banca).

Artículo 14º: Los diarios guardarán silencio absoluto en los gastos extraordinarios que efectúe la Jefatura Pública, comprendiéndose como tales, los que efectúe el señor Morera en la conducción de presos y los que origine la compra de gemelos de teatro.

Artículo 15º y último: La falta de cumplimiento a cualquiera de estos artículos tendrá como pena mínima la mazorca con todas las consecuencias que origine la mala disposición de las azoteas para huir de las imprentas, y como pena máxima, hace un viaje a Puerto Rico en un cascarón de nuez y a la vuelta estar ocho días en el Batallón de Valentín Martínez cuando haya buenas varas de fresno en el cuartel. Esto sin perjuicio de suspenderse la publicación que haya contravenido a las disposiciones consignadas en esta Ley de Imprenta” (*Caras y Caretas*; 21 de diciembre de 1890: 178).

Como se puede ver, a través de estos artículos, *Caras y Caretas* describe la relación de los periódicos y revistas con el gobierno a través de la ironía. El autor logra plasmar una caricatura textual en la que se ve la poca importancia que se les da a los reporteros desde el gobierno que más que ejercer un contrapoder son servidores del poder gubernamental. En cada uno de estos artículos Pellicer establece una caricatura textual, pero en las páginas centrales Schütz caricaturiza a la libertad bajo el título “Ni Koch la salva!” haciendo referencia al biólogo Robert Koch.



Caras y Caretas (1890).

Por medio de las caricaturas se puede ver que el semanario intenta ser una voz diferente a la del gobierno, aunque en las portadas no se refleje una crítica explícita. Sin embargo, hay que tener en cuenta que son los primeros pasos que se hacen en Uruguay en cuanto a ilustraciones de este tipo en prensa. Además, el estilo caricaturesco adoptado por la revista, como se ve, es el mismo que se observaba tanto en Francia como en España y más que innovar, se imitó.

6. CONSIDERACIONES GENERALES

6.1 UN MUNDO CONECTADO

Hoy no parece raro hablar de globalización ni de lo rápido que llegan las noticias de un lado al otro del mundo. El planeta está interconectado. Las nuevas tecnologías de la información, los avances en las comunicaciones y el acortamiento en tiempo de viaje de las distancias territoriales, permiten conocer qué sucede en el momento presente más allá de los límites de una ciudad.

La socióloga holandesa Saskia Sassen explica que:

“Las ciudades son el terreno donde es posible que interactúen personas de distintos países y donde se reúna una multiplicidad de culturas. El carácter internacional de las grandes urbes yace no sólo en su infraestructura de telecomunicaciones y empresas multinacionales, sino también en la gran diversidad de ámbitos culturales donde se encuentran los trabajadores” (Sassen;2007:158).

Sin embargo, pese a que la hipermovilidad territorial es una de las características actuales, el siglo XIX estuvo marcado por fuertes oleadas migratorias que generaron redes internacionales entre los países de origen y los países a donde llegaban. Es cierto que estos movimientos no fueron idénticos a los que suceden en la actualidad. Pero en ese viaje que muchas veces era sólo de ida, las mezclas culturales se fueron sucediendo.

El número de migrantes es difícil de calcular. Las estadísticas oficiales no registraron todos los movimientos migratorios ocurridos. A pesar de ello, se estima que entre 1846 y 1875, más de nueve millones de individuos abandonaron Europa (Hobsbawm;1975).

Los barcos a vapor, los ferrocarriles, el telégrafo revolucionaron los transportes y las comunicaciones internacionales y redujeron los costes comerciales durante el siglo XIX. Por otro lado, economistas como Adam Smith y David Ricardo apostaron al libre mercado y éstas ideas fueron tomando ímpetu. De esta forma, las economías comenzaron a flexibilizar las barreras comerciales.

“A partir de 1870, la adopción generalizada del patrón oro permitió que el capital se moviera internacionalmente sin temor a cambios arbitrarios en los valores de las monedas u otros altibajos financieros (...) El liberalismo económico y las reglas del patrón oro unieron a los gobernantes de distintas naciones” (Rodrik;2011:46).

También no hay que olvidar que el concepto de globalización estaba lejos de la mente de los políticos, hombres de negocios y de los ciudadanos. Sin embargo, los temas económicos que fueron abriendo paso al libre comercio y fueron tratados en las publicaciones.

Un claro ejemplo de la situación descrita fue en 1846. Gran Bretaña suprimió los aranceles sobre las importaciones de cereales que se había instalado durante las Guerras Napoleónicas. La revista inglesa *Punch* hace referencia a este tema mediante las caricaturas. Las llamadas leyes del trigo fueron motivo de disputa entre los intereses rurales y los urbanos, y son plasmadas en la revista.

Durante el siglo XIX, los movimientos migratorios llevaron consigo no solo mano de obra sino también conocimiento y formas de pensar. La llegada de extranjeros provocó los intercambios culturales. Yuri Lotman (1999) en su libro *Cultura y Explosión* explica que la interacción con otras estructuras culturales puede darse de diferentes formas. Una cultura externa que irrumpe en otra debe de cesar de ser externa para esta última. “Para transformarse de ‘extraña’ en ‘propia’, esta cultura debe (...) asumir un nombre en la cultura a la que entra” (Lotman;1999:181).

Un ejemplo de esta situación se produjo tanto en Uruguay como en Estados Unidos con la llegada de fuertes oleadas migratorias durante el siglo XIX. Las portadas de las revistas muestran ese choque cultural y cómo poco a poco las nuevas ideas fueron ganando terreno. Las corrientes migratorias permitieron ver qué sucedía afuera. Mirar a Europa. Es así que, por ejemplo, en la portada de *Caras y Caretas* se plasma la dualidad de mentalidades que convivían en el Uruguay de la época. Por un lado: la cara civilizada (europea) y por el otro, la bárbara (que estaba instalada hasta el momento).

“Conocer lo foráneo, experimentar, llegó a ser condición indispensable de este espíritu moderno, de ahí que la literatura francesa, la más pujante de la época se convirtiera en el modelo y sus autores en ejemplo decisivo (...) El triunfo del positivismo se produce en 1890 y las teorías de Spencer (...) se difundirán como pensamiento oficial en la enseñanza de la Universidad de Montevideo con escándalo de los conservadores y católicos” (Ruiz Barrionuevo; 1991: 22).

La imagen positivista que se tiene del mundo tuvo repercusiones sociales y políticas en el país. La inmigración favoreció la construcción de esta ideología. Aunque la fe en el

porvenir, la ciencia y el progreso fueron sentando los cimientos de una nueva mentalidad, las creencias religiosas continuaron enraizadas en una buena parte de la sociedad.

Hay que diferenciar lo que sucedió en las culturas eruditas en las que se introdujo muy pronto cierto cosmopolitismo europeo y las culturas de masa que no hizo sino esbozarse.

“Es indudable que la comunidad científica fue la más sensible a las influencias exteriores (...) Las correspondencias individuales, los viajes, los cursillos de estudio y los congresos internacionales contribuyeron a establecer unos vínculos estrechos y permanentes entre los investigadores europeos de una misma disciplina” (Gerbod;1982: 25).



Punch (1851) por John Leech.

Por otro lado, en Inglaterra la inmigración sucedió sobre todo del campo a la ciudad con motivo de la Revolución Industrial, pero también hubo movimientos poblacionales de otros países europeos. Los movimientos de población no siempre tenían el objetivo de instalarse definitivamente en el país, sino que las exposiciones y ferias que se realizaban en los distintos lugares propiciaron el arribo. Es así que el intercambio cultural también estaba dado en estos eventos. Varios son los ejemplos en donde pueden verse ciudadanos de diferentes partes del mundo conociéndose y compartiendo distintas actividades. Sobre todo, en Inglaterra y Estados Unidos ocurrieron estos tipos de intercambio cultural que se refleja en

las ilustraciones de las revistas. La apertura de fronteras con el objetivo de llegar a nuevos mercados y conseguir mano de obra para la industria acercó a los diferentes países.

En la imagen aparece *Britannia* como la reina del mundo industrial. Se la puede ver al león símbolo de Inglaterra rodeado de personajes que representan al resto del mundo.

Las portadas de las revistas aluden a los cambios que se sucedieron en los diferentes países. Tanto en *Caras y Caretas* como en *Puck*, los editores y caricaturistas eran extranjeros. Además, hay que recordar que *Puck* fue una revista que empezó siendo publicada en idioma alemán para la comunidad germana en Estados Unidos. En un comienzo los temas que trataba y se podían ver en las portadas eran de carácter internacional fundamentalmente. Sin embargo, poco a poco, esto cambió. Los editores decidieron ampliar su público, en 1877, y hacer una edición paralela en inglés – como se vio, en varias oportunidades las tapas de las dos publicaciones coincidían mientras que en otros casos no-.

Con el correr de los años, *Puck* abandonó la lengua alemana y se centró en la revista escrita en inglés. Las conjeturas de por qué sucedió pueden ser varias, pero posiblemente fuese que aquella comunidad alemana ya estaba arraigada en Estados Unidos y los temas que le importaban eran los que involucraban a su país de acogida.

Hay que recordar que Estados Unidos recibió con agrado a los inmigrantes, pero los presionó para convertirlos, lo antes posible, en ciudadanos norteamericanos anglófonos. Hobsbawm recuerda que, en ese entonces, el gobierno creía que todo ciudadano sensato debía desear ser norteamericano.

“El inmigrante de la primera generación estaba firmemente interesado en aprender las técnicas de su nueva vida, vivía en un gueto autoimpuesto, buscando ayuda en las viejas costumbres, en los hombres de su clase, en los recuerdos de su antiguo país de origen que había abandonado con tanta facilidad” (Hobsbawm; 1975:410).

Estados Unidos se había convertido en un país atractivo como punto de destino debido a los altos salarios que ofrecía a raíz de la escasa mano de obra con la que contaba. La intención de los migrantes era asentarse en ‘la tierra de las oportunidades’ (D’Aquino-Contino;2000).



Puck (1880): Bienvenidos todos.

En la ilustración se puede ver cómo Estados Unidos abre los brazos a los nuevos inmigrantes que arriban. Allí se percibe la perspectiva positivista de los recién llegados. Keppler, quien también era inmigrante, representa al país como una tierra de libertad y oportunidades. En la imagen aparece el Tío Sam dando la bienvenida a un refugio que alude al Arca de Noé. Conduce a las personas al refugio de los Estados Unidos y las aleja de la oscuridad de sus países. Pero la mayoría de los inmigrantes más tarde se va a enfrentar a una realidad dura y no tan optimista como plasma la caricatura.

Pese a que desde su fundación Estados Unidos fue una nación de inmigrantes, durante los siglos XIX y XX, los nativos se mostraron incapaces de aceptarlos ante un nacionalismo exacerbado y xenófobo. Éste se manifestó en la década de 1840 y 1850 contra los irlandeses católicos, a fines de siglo contra la migración masiva de italianos y polacos analfabetos, así

como contra la migración china y japonesa. Esta reacción se representó en las portadas de *Puck*. Sobre todo, la situación de los irlandeses y los asiáticos fue caricaturizada en las tapas de las revistas.

Uruguay fue otro de los países a donde arribaron los inmigrantes. Con ellos, el país recibió la influencia positivista y naturalista que reinaba del otro lado del océano. En *Caras* y *Caretas* los personajes ilustrados eran aquellos a quien se tomaba de ejemplo. Muchos habían estudiado en Europa, eran europeos o estaban vinculados al pensamiento positivista. Su editor, el español Eustaquio Pellicer y el caricaturista alemán Charles Schütz, venían del viejo continente con nuevas ideas. Es así que decidieron ilustrar a aquellos abogados, médicos, pedagogos que conducirían al país al terreno de la educación y el disciplinamiento social. Pese a que las caricaturas, en general, eran bastante condescendientes, el contraste en la portada deja ver cómo las nuevas ideas buscaban dar fin a los excesos a los que la sociedad estaba acostumbrada.

Las tres son revistas costumbristas donde se deja ver la problemática y las ideas que movían a la sociedad del momento: el disciplinamiento, el puritanismo, el racionalismo del iluminismo del siglo anterior. Sin embargo, también aparecen sus antagonistas: la imaginación y el juego. Pese a las distancias territoriales que existen entre ellas, las distintas sociedades intentaron aplicar similares corrientes de pensamiento que fueron modeladas en las portadas. Es así que las miradas opuestas, se reflejan en cada trazo.

El historiador argentino Luis Alberto Romero enfatiza en la mixtura que existe en toda sociedad. Para él, lo propio de toda realidad social o cultural es la mezcla, la coexistencia, el conflicto (Romero;1997).

6.2 LA TEATRALIDAD EN LAS PORTADAS

De entrada, el mundo del teatro se abre paso en las revistas satíricas. *Puck*, *Punch* y *Caras y Caretas* aluden al mundo de las tablas. A un mundo que no es real, pero que lo representa.

Mientras la revista *Puck* lleva el nombre del pícaro duendecillo que sirve a Oberón en la pieza teatral *Sueño de una noche de verano* de William Shakespeare, el personaje de *Punch* alude a *Pulcinella*, personaje de la *Commedia dell'arte*, y *Caras y Caretas* a las máscaras que típicamente representan al teatro y que posiblemente también hagan referencia a la *Commedia dell'arte* italiana.

Las características que mueven tanto al personaje de *Punch* como de *Puck* son similares. Son figuras cómicas, grotescas e irreales. No pertenecen al mundo real, ni a ese mundo ilustrado que se persigue sino al ámbito de la imaginación y los sueños. Si bien *Caras y Caretas* no tiene un personaje que la representa, si aparecen las figuras circenses y carnalescas.

La idea de Carnaval evoca una matriz simbólica que apunta a invertir el mundo y a los objetos para encontrarles nuevas formas. La historiadora Milita Alfaro explica que esta festividad intenta:

“encontrarle una forma nueva de existencia en el tiempo y en el espacio; a juntar lo que normalmente está separado, creando continuidades y puntos de encuentro entre los diversos sistemas de clasificación y de estratificación que operan en el orden social; a abolir momentáneamente el mundo oficial de lo serio, de lo inmutable, de lo jerárquico, instaurando en su lugar el universo carnalesco de lo cómico, de lo cambiante, de lo paródico, con todo lo que ello implica como sugestiva relativización de las verdades sagradas y absolutas (...) el Carnaval ha sido, por definición, un ‘rito de desorden ‘identificado con el exceso, con la liberación de las pulsiones y con una variada gama de lenguajes y conductas alternativas que remiten a la efímera implementación de un mundo del revés donde todo es posible, donde la sociedad emprende una fugaz pero reparadora rectificación del mundo por la cual el tiempo festivo se convierte en tiempo de apertura y de renovación” (Alfaro;1991:78,79).

La contraposición entre lo que es y debe ser, entre el romanticismo y el positivismo, entre lo barroco y lo neoclásico, entre la imaginación y la razón, aparecen en cada una de las portadas de las revistas analizadas.

El humor permite decir cosas que de otra manera serían mal vistas. Es así que, por medio de la caricatura, los editores y caricaturistas satirizan las problemáticas sociales y las personas públicas. Lo cómico en la caricatura surge de una transgresión que constata la existencia de un orden establecido y que es difícilmente alterable.

Se trata de un código semiótico y es así que existe una posición moralizante y una toma de postura del ilustrador ante el objeto, situación o la persona que vaya a representar.

Las representaciones parecen venir del mundo de los sueños porque son personajes no reales quienes dan nombre a las revistas. Esos personajes responden a la corriente romántica. El romanticismo se apartó ostensiblemente de lo racional y buscó exaltar lo no racional.

Volviendo a los sueños. Una de las particularidades del éste es ser un acto individual. Sería imposible penetrar en el sueño de otra persona, pero sí escucharlo cuando esta lo narra. En este caso, las revistas aluden a lo onírico y ese carácter mágico refleja las contradicciones de la realidad. Lo que aparece en las portadas pueden ser sueños y no realmente lo que se vive. Los sueños no pueden ser cuestionados porque van más allá del raciocinio. En ese juego de la verdad y la mentira, la realidad y la ficción, el caricaturista se encuentra amparado bajo las reglas de Morfeo.

La teatralización tiene una función social. Sin embargo, a partir del siglo XVIII con la irrupción del empirismo y el positivismo, el arte fue retrocediendo. Para Santiago Tracón fue:

“perdiendo prestigio social, para dejar que la ciencia ocupara el lugar del saber, la razón y la verdad, base del progreso y el orden social. El arte se vio obligado a ir delimitando un terreno específico, no ya separado de la ciencia, sino definido por oposición a ella. Este proceso adquiere su punto culminante a finales del siglo XIX” (Tracón; 2006:37).

No es en vano que los directores de las revistas eligen personajes o términos relacionados con este arte. El oficio de la interpretación no sólo es entretenimiento sino

también un instrumento de cohesión social, identificación e ideología. Es acción y al igual que en la caricatura se percibe e interpreta lo que sucede en la escena.

En muchas oportunidades, las revistas aluden a personajes de obras literarias para recrear una situación o una característica del personaje. El cuervo de Edgar Allan Poe aparece en *Puck*, así como también: Don Quijote de la Mancha, La Cenicienta, La bella durmiente, Hamlet, entre otros. Asimismo, *Punch* se refiere a personajes históricos, relatos literarios y mitológicos. Figuras como Baco, Napoleón Bonaparte, Julio César son interpretados por el personaje que da nombre a la revista. A diferencia, *Caras y Caretas* no se sugiere ningún personaje novelesco en particular, sino que recrea de manera muy realista a la persona seleccionada, en su ámbito. Aunque en varias oportunidades se eligen metáforas para acercar al lector a un acontecimiento o característica del personaje al que quiere referirse.

6.3 PERSONAJES CARICATURIZADOS

Costumbrismo y cosmopolitismo se reflejan en las portadas de las diferentes revistas. Mientras el costumbrismo tiene como finalidad acercarse a las problemáticas del pueblo, el cosmopolitismo tiene como protagonista al personaje culto, erudito, y pretende llegar a un público minoritario que se asemeja a la representación. El cosmopolitismo fue una de las aspiraciones constantes del pensamiento ilustrado.

Por medio del costumbrismo⁷³, las revistas describen escenas, ambientes y personajes tomados de la realidad. Tanto en la escritura como en la ilustración, predomina el humor, la ironía y la sátira burlesca.

Las revistas a través de las caricaturas logran reflejar las costumbres de una época. Este tipo de género tuvo un desarrollo importante durante el siglo XIX y fundamentalmente en Latinoamérica debido a que fue un período en donde las naciones buscaban construir su identidad. Se representan escenas de la vida cotidiana.

El caricaturista español José Escobar (2003) ejemplifica de que el costumbrismo tiene una pretensión documental. En su gusto por la verdad, aspira a completar la representación histórica de la realidad haciendo referencia a aquellas cuestiones en las que los historiadores no se detienen, los aspectos comunes de la realidad.

En general los temas que representan tienen que ver con el engaño, la corrupción, el robo. Mientras que la caricatura de *Puck* y de *Punch* buscan denunciar la bajeza moral de un personaje o una situación, las caricaturas realizadas por *Caras* y *Caretas*, son auténticos retratos de los pensadores, artistas, ilustrados de la época.

La técnica pictórica del retrato se traslada a la caricatura y se pone de manifiesto el parecido físico y moral del modelo. “Una persona anciana se ambientará mejor en tonos oscuros, así como a los niños les irán mejor las entonaciones claras. Las luces fuertes dibujarán con energía los rasgos de los rostros” (Ollé; 1944:61).

⁷³ Fue una corriente fundamentalmente literaria y pictórica que surgió en el siglo XIX. Se caracteriza por el retrato y la interpretación de las costumbres en un país.

La revista uruguaya logra mediante la ilustración de los rasgos físicos, dejar ver el carácter de los personajes. Los gestos, la indumentaria, los muebles y accesorios de fondo definirán su entorno, sus gustos y la época.

Si bien, en *Caras y Caretas* no hay una sátira mordaz como se puede ver en las otras dos publicaciones, sí la revista logra satirizar una época en donde la contraposición y la asimilación entre dos mundos está visible. Las fuertes oleadas migratorias provocaron un choque cultural que fue cambiando el pensamiento y la forma de vida de los lugareños. Mientras que la modernización del Uruguay se estampa en las portadas de *Caras y Caretas*, del otro lado del continente, en Estados Unidos, *Puck* nace de la mano del inmigrante alemán Joseph Keppler. América fue tierra de inmigrantes durante el siglo XIX y es así que las nuevas corrientes de pensamiento fueron llegando desde Europa.

La revista uruguaya refleja muy poco los avances técnicos y en ningún caso, los problemas de la clase obrera y los de los artesanos, las otras dos publicaciones si se detienen en las problemáticas causadas por la Revolución Industrial. La vida en las ciudades, el hacinamiento, los salarios sumergidos y el trabajo industrial fueron una de las manifestaciones más complicadas para los inmigrantes recién llegados. Pese a que Uruguay recibió inmigración europea y que poco a poco fue acompañándose a los cambios tecnológicos, posiblemente éstos demoraron más. Es así que *Caras y Caretas* no se detiene en ellos sino deja ver la dependencia que tiene el país con Europa en términos crediticios e ideológicos.

Las tres revistas representaron a legisladores, gobernantes y personajes considerados preponderantes para el país. También lo hicieron con personajes extranjeros que tenían incidencia a nivel internacional.

Los personajes que fueron representados son aquellas personas que hoy pueden verse en monumentos, nombres de avenidas y calles, así como en plazas. Son los que tomaron decisiones y que ocuparon cargos importantes. Sin embargo, las revistas no se olvidan de los otros, los que no fueron militares, ni políticos, ni se encuentran en los libros de historia.

“Si nos remitimos a la documentación clásica (a menudo la única existente), el universo mental de los no ilustrados (de los que no supieron, no pudieron, o no quisieron expresarse por escrito) parece irremediabilmente perdido: no hay lugar para

ellos en el discurso hegemónico que habla de los sectores subalternos pero no los deja hablar por sí mismos, condenando todo propósito de reconstrucción de la cultura pasada a una aproximación indirecta y sistemáticamente deformada por la mediación oficial o erudita” (Alfaro;1991: 63).

El pueblo que no seguía los parámetros establecidos por las nuevas corrientes de pensamiento no era tomado en cuenta por las clases dominantes y hasta era mal visto. Eran esos bufones que aparecen en *Caras y Caretas* encerrados dentro de un medio arco triunfal, o hasta el mismo personaje de *Punch* o de *Puck* lo personificaban. Representaban a aquellos a los que no se les daba lugar y que no tuvieron su estatua en el medio de la plaza. Por el contrario, muchas veces eran relegados por inadaptados antes los avances y las consideradas buenas costumbres.

Es así que *Punch* y *Puck* se entremezclan con los personajes importantes de la época y satirizan su comportamiento. En varias oportunidades *Punch* los interpreta. Supo ser Napoleón, Julio César, San Jorge, entre muchos más. Mientras, *Puck* aparece en varias portadas interactuando con los personajes y satirizando la escena. Sin embargo, en la mayoría de las tapas *Puck* acompaña desde la cabecera y deja a las figuras elegidas por los ilustradores plasmar su comportamiento irrisorio.

6.4 LA ILUSTRACIÓN Y EL PROGRESO

Tanto en Estados Unidos como en Inglaterra y Uruguay, durante el siglo XIX se vivió un fuerte puritanismo, la supremacía del individualismo y la búsqueda del progreso. La idea de progreso ocupó un papel central en el siglo XIX. La hegemonía de la razón trajo consigo la preponderancia de la ciencia y éste el triunfo de la técnica.

El espíritu de la Ilustración fue transmitido por las tres revistas. Fue una corriente que provocó una profunda transformación espiritual e intelectual en el ser humano que marcó un cambio en el modo de pensamiento. En las diferentes publicaciones analizadas se ve la consolidación y difusión de las nuevas tecnologías, los avances permitieron no sólo mejorar las técnicas de impresión sino también de distribución.

“La Ilustración, en el más amplio sentido de pensamiento progresivo, ha perseguido desde siempre el objetivo de quitar a los hombres el miedo y convertirlos en señores (...) Quería disolver los mitos y derrocar la imaginación mediante el saber. El deseo no debe ser padre del pensamiento” (Adorno; 2007:19 y 70).

El racionalismo, la secularización, la idealización de la naturaleza y el humanismo, se vieron en las portadas de los ejemplares. El dualismo entre el autoritarismo y la libertad se presenta en este período de la historia. Era necesario disciplinar a la sociedad, así como desarrollar estadísticas demográficas y sanitarias, registros sobre enfermedades, con el objetivo de que la promoción de la ciencia y la investigación fueran ejemplo.

Es así que, en las distintas portadas, sobre todo en *Punch* y *Puck*, se puede ver una crítica mordaz hacia la religión debido a que ésta ya no era la base de la moral social sino la fe en la razón. La Iglesia Católica vio en la modernización un adversario y las fuertes críticas a esta posición fueron plasmadas en las revistas de habla inglesa analizadas. Además, las publicaciones se burlaron de los temores y las supersticiones infundadas que se contradecían con la corriente intelectual que se promovían en la academia y en los centros de enseñanza.

“La creencia en la evolución natural de la Tierra, de los seres vivos y del hombre dejaba muy poco sitio a la intervención divina. En las universidades y círculos intelectuales, los protagonistas de estos cambios, la propia idea de Dios fue cuestionada y se hizo común la irreligiosidad. A nivel popular se desarrollaba una enorme confianza en las posibilidades del hombre debido a las conquistas científicas y

técnicas. La Revolución Industrial y sus inventos hicieron nacer la convicción de que el hombre y su razón podrían crear un progreso ilimitado” (Nahum; 1972:80).

Mientras tanto la Iglesia fluctuaba entre dos posiciones. Una, buscaba la conciliación con las nuevas ideas para penetrar en el mundo moderno. Otra, rechazaba completamente los avances y se aferraba al dogma y sus tradiciones. Las portadas tanto de *Puck* como de *Punch* representaban y satirizaban la posición del Papa Pío IX quien mostró un ferviente rechazo al mundo moderno e intentó reforzar su autoridad y las tradiciones de la iglesia.

Pío IX hizo clara su oposición a las nuevas ideas por medio de la Encíclica ‘Quanta Cura’ en 1864 en donde condenaba el principio del Estado laico, la libertad de cultos y la libertad de conciencia y el ‘Syllabus’ o catálogo de nuestros principales errores de nuestro tiempo, se los enumera y condena. Entre ellos se encontraba: la libertad de cultos, la laicidad en la enseñanza, el matrimonio civil, la separación de la Iglesia del Estado.

Con estas nuevas disposiciones eclesiásticas, las tensiones entre el mundo intelectual y la Iglesia se hicieron más fuertes. Es así que las revistas de habla inglesa mantuvieron su posición contraria a la religión cristiana y no tuvieron piedad para satirizar sobre la figura de Pío IX y sus decisiones.

Gran Bretaña tenía la sensación de poder dominar el mundo. La industrialización y la fe en el progreso, hicieron de este país un ejemplo a seguir para el mundo. Disfrutó de una expansión económica. Sin embargo, la industrialización también trajo aparejada una concepción nueva del tiempo. Así lo sostiene los historiadores Assa Briggs y Patricia Calvin (1997) debido a que la vida de los obreros, entre los que había niños, pasaron a estar regidas por la sirena de la fábrica.

La sociedad británica buscaba disciplinar al trabajador, a los niños y exacerbar de moralismo en el pueblo. La rigidez y los puritanismos marcados por la promoción de la razón, fueron plasmados en *Punch*. Condiciones como la pereza y los excesos se relacionaban con el vicio. La importancia de encontrar el progreso se vio reflejado en el trabajo duro.

La experiencia llevada adelante por Gran Bretaña combinaba la monarquía con un sistema constitucional y parlamentario, ésta forma de gobierno se convirtió en un modelo a nivel mundial. *Punch*, en sus portadas, satiriza sobre el orgullo que siente Inglaterra de sí

misma y sobre cómo la ven los ojos internacionales. Sin embargo, la revista también muestra cómo es realmente la situación dentro del país y las necesidades que pasan sus habitantes.

También en *Caras y Caretas* se visualiza la búsqueda de civilizar al pueblo. El contraste entre las dos caras del Uruguay se hace visible en las portadas. No hay que olvidar que el principismo doctrinario que reinaba entre los intelectuales del momento, atribuyó a la herencia colonial, así como al atraso político, costumbres que no estaban en sintonía con su forma de actuar.

Estados Unidos también intentó acompasar los cambios que se daban en el resto del mundo a su país. El espíritu americano aprendió de la Ilustración la doctrina social. La creación de un hombre laico y centro de la sociedad, arraigado a la piedad puritana y al racionalismo. En el país los debates intelectuales tuvieron importante cabida y se reflejan en las portadas de la revista.

El ansia del progreso y la carrera imperialista fue impulsada por la fe en el trabajo y la disciplina. La educación de los inmigrantes y de las colonias conquistadas, fue uno de los puntos que intentó apalear. De esta forma, Estados Unidos lograría la unidad y trabajar hacia la carrera imperialista.

6.5 EL TRIUNFO DEL LIBERALISMO

Los europeos y latinoamericanos llaman a la transición entre 1870 y 1913 la *belle époque*, los estadounidenses la denominan, *época dorada*, los ingleses hablan del *boom victoriano*. Fue un momento histórico en donde el liberalismo estuvo presente y el patrón oro dominaba la economía. El siglo XIX fue el ascenso de la burguesía y el liberalismo, su ideología.

Es una corriente que confía especialmente en el poder de la razón humana. Quiso resolver los problemas políticos, sociales de una forma lógica, de acuerdo a principios abstractos y a los derechos de los ciudadanos (Nahum;1972).

Mientras la Ilustración aportó al liberalismo la creencia en el progreso, el romanticismo dio lo suyo en cuanto al gran valor que daban al individualismo – el dominio privado era inviolable – (Merquior; 1993).

La era del triunfo liberal comenzó con la revolución francesa y la revolución norteamericana. Pese a que las aspiraciones liberales habían prendido solo en una minoría ilustrada, las tres revistas fueron fuertes defensoras de esta ideología. Esta corriente que puso su acento en las ideas de la libertad y de los derechos naturales, es aplicada a diferentes terrenos de la actividad humana. El liberalismo puede ser político, económico, social, religioso, entre otros.

La idea era fundar un Estado positivista que se apoyara en los intereses económicos, la implantación de un orden social apoyado en la razón y la enseñanza debe estar a la par de ellos. Uno de los principales objetivos era el de proteger los derechos individuales y las libertades ciudadanas. Para lograrlo, el camino era limitar la autoridad del soberano y del Estado. Por ello, se vio indispensable la existencia de una Constitución que se acate y que determine la separación de los poderes, y con ello, evitar la tiranía.

El Constitucionalismo estuvo presente en las portadas de *Caras y Caretas*. Aquellos pensadores y hombres que estaban construyendo el Uruguay apostaban por un país en donde la Constitución fuese la norma de más alta jerarquía y la separación de poderes fuese real. Sin ir más lejos, a fines del siglo XIX se había conformado en el país un nuevo partido político. El Partido Constitucional fue fundado en 1880 y estaba integrado por hombres principistas que intentaban civilizar a la población y terminar con la barbarie. Entre las figuras que lo

constituían se encontraban los doctores Carlos María Ramírez, Pablo de María. Estas figuras eran representadas por la revista y en varias oportunidades se los podía ver en sus labores ya sea en el campo legislativo, ejecutivo o judicial.

El liberalismo es una corriente que se opone a la monarquía absoluta y promueve la separación de la iglesia del Estado. Pese a que la posición de *Caras y Caretas* con respecto a la Iglesia no fue tan dura como en las otras dos revistas, sí se vieron algunas críticas. Sin embargo, la revista reconoce al monseñor Martín Pérez quien fue participe y fundador de la reconstrucción del templo de San Francisco. En la portada se le puede ver junto a la catedral. La iglesia fue por mucho tiempo el edificio más alto de Montevideo y tuvo la influencia de la arquitectura francesa. Fue construida bajo los principios del eclecticismo historicista⁷⁴ por el arquitecto francés Víctor Rabú (1834-1907). Es así que la revista lo define:

*“Hay que decir en su honor
que el liberal más arisco
para los curas, lector,
se inclina ante el fundador
del templo de San Francisco”*



Caras y Caretas (1891)

El templo conjuga elementos asociados a estilos del pasado. Allí se apeló a un estilo neorromántico que se puede ver en la torre y un estilo neoclásico que es el que prevalece en el entablamento (Loustau; 1995). Este tipo de arquitectura fue distintivo del liberalismo y es característica del último tercio del siglo XIX. Es así que los liberales quedaron conformes con la construcción. Aunque, el cura aparece maniatado en su sotana sin poder de movimiento, sin

⁷⁴ Se trata de edificios con una unidad de estilos bien definida y con cierto rigor arqueológico en la recreación de los estilos históricos. En las construcciones se combina diferentes estilos de épocas pasadas.

posibilidad de actuar. Podría compararse a un chaleco de fuerza. Si bien, los liberales aplauden la construcción del edificio, no es así hacia la religión.

A diferencia de *Caras y Caretas*, en *Puck y Punch* la satirización contra la iglesia y en particular contra la religión católica se hizo visible. Un claro ejemplo, en ambas revistas, fue el tratamiento al Papa Pío IX considerado lo peor de la sociedad europea. En ellas se establece un fuerte ataque al despotismo y sobre todo una fuerte sátira clerical.

La Iglesia, como estaba organizada, era considerada un verdadero estorbo para el nuevo orden social (Laski; 1977). Los defensores del liberalismo consideraban que la realidad social estaba demasiado sacralizada y que la influencia de la iglesia era excesiva y perjudicial. Sostenían que no era posible modernizar la sociedad y conseguir el progreso si no se luchaba por la laicidad (Laboa; 1994).



GUY FAWKES FOR 1859.

Punch (1859)



Punch (1859)

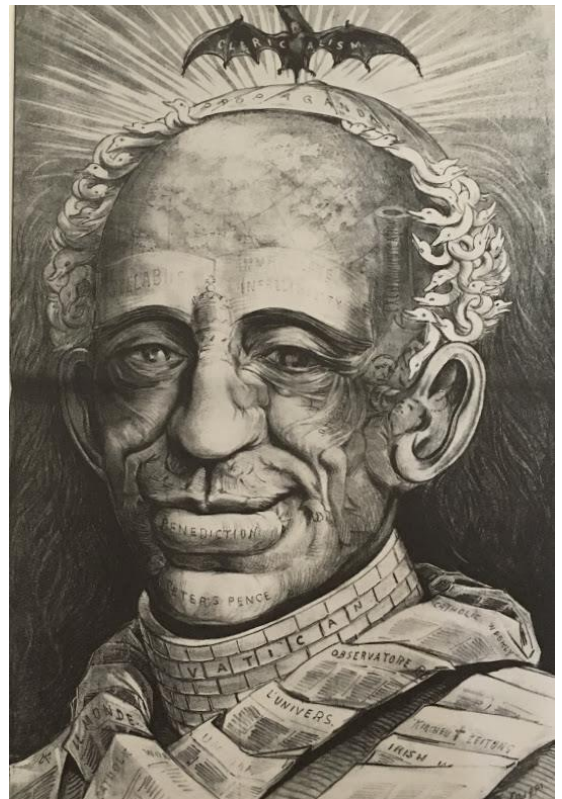
Ambas imágenes fueron publicadas en el interior de la revista *Punch* en 1859 tras la pérdida de las regiones de Toscana, Parma y Módena por parte del papado. En la primera imagen aparece el sumo pontífice en la cima de la hoguera y en la segunda ilustración, pidiendo caridad – en busca de nuevos territorios-. *Punch* dedicó varias caricaturas a la

situación que vivió en el momento el papa Pío IX y la iglesia católica satirizando sobre los acontecimientos.

Previo a la edición de *Puck*, en la revista *Die Veheme*, el director de la revista Joseph Keppler ilustraba a un papa vetusto que no se acompañaba a la idea de progreso que se vivía en el período. La posición de Keppler no era nueva, sino que ya estaba consolidada. En la publicación se puede ver al sumo pontífice en el medio de una vía de tren en un carro tirado por un burro. Por la vía viene una locomotora que no puede pasar porque el camino está cortado. Sin embargo, la antipatía no era solamente por las políticas llevadas adelante por Pío IX, sino que el caricaturista deja claro en sus dibujos que sus objeciones ante la Iglesia Católica y el papado van más allá de las opiniones y decisiones del papa que gobierne la Santa Sede. Consideraba que la institución estaba construida sobre una base corrupta.

En 1878, Keppler caricaturiza al predecesor de Pío IX, Leo XIII. Allí exterioriza la psicología del nuevo papa.

En la ilustración que llevó el nombre de “Estudio fisiológico”, satiriza al flamante papa. Allí se lo ve reducido a partes. Su vestimenta está conformada por la prensa católica mundial, su cuello es un muro de piedra en donde aparece escrito El Vaticano mientras que su barbilla y su labio inferior son sacos de dinero. En su nariz aparece un papa de espaldas y en cuclillas sentado sobre la cabeza de dos personas. Su frente es un mapa del mundo y sobre sus cejas se leen dos de las doctrinas realizadas por su

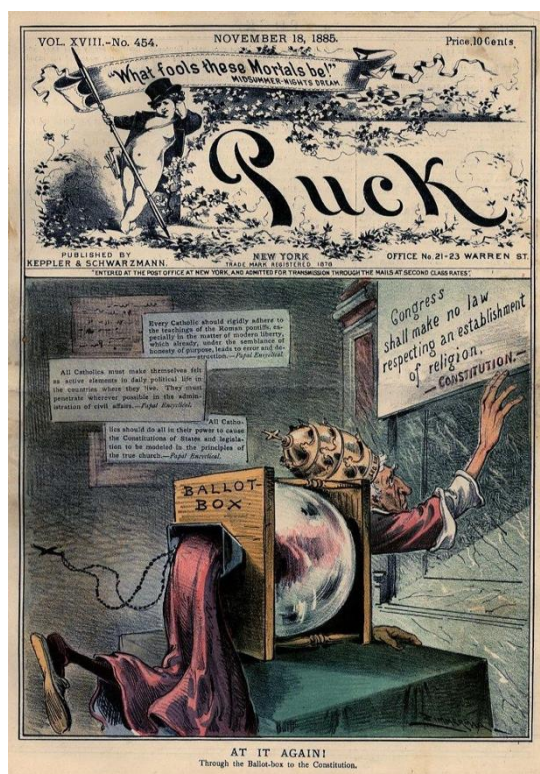


Puck (1878).

antecesor, el papa Pío IX – la infalibilidad papal y “Syllabus”. El pontífice se encuentra coronado por un solideo – pequeño gorro blanco que utiliza el Papa, así como los obispos y cardenales que cubre la coronilla- que lleva escrita la palabra propaganda. Sobre su cabeza sobrevuela un murciélago, animal que se asocia a la oscuridad. Es un animal impuro, convertido en símbolo de pavor, sostiene Chevalier (1986).

En 1885, Keppler destina la portada a el sumo pontífice. Allí aparece dentro de una urna de votación intentando que el Congreso estadounidense cree una ley que establezca la religión católica como oficial. Sin embargo, en el cartel al que intenta acercarse Leo XIII dice: “El Congreso no hará ninguna ley respecto al establecimiento de la religión”. Se trata de la Primera Enmienda de la Constitución de aquel país aprobada diez años antes.

Puck (1885).



Otro de los temas imprescindibles para el liberalismo son las libertades ciudadanas. Es así que los directores de las revistas velaban por éstas. Ya sea la de expresión, asociación, reunión. Junto al liberalismo político estaba el económico que buscaba la no intervención del Estado en cuestiones sociales, económicas, empresariales, etc.

El historiador Eric Hobsbawm recuerda que los valores del liberalismo implicaban:

“el rechazo a la dictadura y del gobierno autoritario, el respeto del sistema constitucional con gobiernos libremente elegidos y asambleas representativas que garantizaban el imperio de la ley, y un conjunto aceptado de derechos y libertades de los ciudadanos, como las libertades de expresión, de opinión y de reunión. Los valores que debían imperar en el estado y en la sociedad eran la razón, el debate público, la educación, la ciencia y el perfeccionamiento (aunque no necesariamente la perfectibilidad) de la condición humana” (Hobsbawm; 2000:117).

En las revistas se pueden ver también los cuestionamientos hacia los reyes. En el caso de *Punch* hacia el reinado de Victoria. Pese a que se trataba de un momento en donde Inglaterra vivía un momento de esplendor económico, *Punch* supo retratar los problemas de las clases más desfavorecidas. La revista satirizó la desidia real ante esta situación. La

revolución industrial había transformado al hombre en una máquina y la desigualdad extrema era aceptada con toda naturalidad por los intelectuales victorianos. La desigualdad no sólo se veía a nivel económico sino también de género. La mujer era reducida al hogar y condicionada por la etiqueta y la severa moral victoriana.

Por otro lado, la instrucción educativa era baja. Muchos ingleses no sabían escribir y no podían firmar su nombre en un papel. Sin embargo, en 1841 fue votada la suma de 10.000 libras para la educación y en otra sesión del Parlamento, 70.000 para las Caballerías Reales de Windsor.

Punch satiriza sobre el puritanismo y las normas rígidas que se sucedieron en el reinado de Victoria. En ese entonces, y contrario a los principios liberalismo, la libertad del individuo dependía de la decisión exclusiva de la reina y para las clases más bajas era difícil tener mejores oportunidades o lograr la movilidad social hacia otro estamento.

La revista inglesa destina gran cantidad de caricaturas a la vida parlamentaria, quienes son los representantes del pueblo. Allí aparecen los líderes de los partidos y las contiendas entre ellos. Sin embargo, las revistas muestran cómo esos representantes, elegidos por los ciudadanos aptos para votar, se corrompen y favorecen los intereses empresariales.

Puck al igual que la revista inglesa fue favorable a las reivindicaciones de las clases trabajadoras. En sus ejemplares se puede ver la problemática de estos estratos sociales y la monopolización por parte del empresariado en muchos rubros. Consideraban que esta situación podía ser una amenaza para la libertad y también para la democracia a la que defendían a rajatabla.

Sin embargo, en la revista estadounidense no se vio la defensa hacia la sindicalización porque consideraban que los trabajadores podían ser susceptibles a la manipulación por parte de los líderes. Hay que recordar, que el liberalismo no fue una ideología democrática. Y si bien, la burguesía quería una Constitución, no pedía sufragio universal. Sobre esto hace referencia el historiador Benjamín Nahum:

“La burguesía estaba asustada por lo que llamaban ‘excesos’ de la Revolución Francesa, protagonizados por las masas populares, y veían con creciente desconfianza el aumento numérico de una clase social que surgía debido a la introducción del maquinismo en Europa: la clase obrera” (Nahum;1972:11).

En *Puck* puede verse las desigualdades que existían en el país y si bien, aboga por el liberalismo, no respalda a la burguesía. En sus ilustraciones aparece una fuerte crítica hacia el sistema capitalista en donde el trabajador no tiene cómo defenderse ante los grandes magnates industriales.

Las críticas a los grandes monopolios fueron recurrentes. Mientras en la última mitad del siglo XIX, varios países europeos –Bélgica, Suiza, Italia- nacionalizaron los ferrocarriles, Estados Unidos no lo hizo. En otros países, éstos fueron pasando gradualmente a la órbita estatal al considerarse un servicio esencial, tanto como el agua corriente, el gas y también los tranvías. *Puck* satiriza insistentemente sobre el empresariado ferroviario quien se descansa sobre los trabajadores.

6.6 EL AMOR A LA NACIÓN

La construcción de las naciones se plasma en las diferentes revistas. El apogeo nacionalista se da entre 1870 y 1914. Gran Bretaña, Francia, Alemania, Estados Unidos, Rusia e Italia llevan políticas nacionalistas con el objetivo de afirmar la superioridad en una carrera hacia la hegemonía mundial (Fazio; 2015).

El nacionalismo fue otra de las ideologías que se vieron durante el siglo XIX con una fuerte incidencia no solamente en la política sino también en las relaciones internacionales.

“Los nacionalistas reclamaban el derecho a fundar estados que se identificaran con las nacionalidades, o sea con aquellos pueblos que tenían en común idioma, religión, pasado, costumbres, tradiciones, formas de pensar y de sentir. Los grupos de población que tenían esas características comunes formaban una nación, y aspiraban a llevar una vida propia e independiente” (Nahum; 1972:23).

A finales del siglo XVIII renació este sentimiento nacionalista. Fue en 1793 cuando Europa entró en guerra con Francia que se despertó en los franceses esta conciencia nacionalista y patriótica. Fue Francia, tras la guerra, que decidió extenderse fuera de fronteras de la mano de Napoleón, recuerda Nahum (1972) y frente a la presencia del invasor, en las otras naciones renació el sentimiento de pertenencia a una nacionalidad distinta y el deseo de afirmarla, así como defenderla frente al extranjero.

Por otro lado, el surgimiento del Romanticismo propició la conciencia de nación. En esta corriente romántica se encuentra la tendencia de un retorno al pasado. Sobre todo, a la Edad Media que la ven como una época heroica e idealizada. Y ven también, “el origen de sus propias lenguas, de sus propias culturas, el amanecer de sus Estados independientes” (Nahum; 1972:24).

En *Puck*, sobre todo, se puede ver el sentimiento nacionalista y el fuerte patriotismo que reinaba en Estados Unidos durante la segunda mitad del siglo XIX.

Mientras que el patriotismo significa amor a la patria, el nacionalismo encarna el orgullo y defensa de la raza o etnia, de su lengua, su cultura, así como de su historia (Fraser en García Monerris;2012).

“Para que hubiera una autentica patria que mereciera ser objeto de amor, los habitantes tenían que ser ciudadanos, libres de ejercer su derecho a la soberanía popular y, como individuos, iguales tanto ante la ley como ante las oportunidades de mejorar su situación social” (Fraser en García Monerris; 2012:89).

La afirmación de la propia identidad nacional hizo surgir un profundo sentimiento de xenofobia a lo extranjero. Se lo veía como invasor, como sospechoso y enemigo para la nación. Esta emoción se trasluce en las portadas de las revistas. *Puck* logra caricaturizar esta situación y en muchos casos, toma partido.

Pese a que Estados Unidos es un país conformado por inmigrantes de diferentes nacionalidades, éste veía al recién llegado como alguien que lo perjudicaría, le quitaría el trabajo y entorpecería su crecimiento. Sin embargo, aquellas personas que habían nacido en el país eran hijos o nietos de inmigrantes. Las portadas de *Puck* dan muestra de esta contradicción. Si bien, los primeros inmigrantes – como se comentó antes- eran recibidos con los brazos abiertos con el objetivo de mano de obra para trabajar en las incipientes fábricas, luego de que Estados Unidos se asentó económica y políticamente ya no le interesaba la inmigración indiscriminada. Puso barreras e intentó protegerse de los migrantes que un día necesitó.



Puck (1907).

Los pobladores que vivían en Estados Unidos en el siglo XVIII se diferenciaban claramente de los ingleses porque eran hijos y nietos de personas que pertenecieron a sectores renegados de la sociedad inglesa. Así como hubo mezclas con otros pueblos: suecos, holandeses y franceses (Cantero García – Gayoso Pardo; 1988).

Para el historiador brasileño Luiz Alberto Moniz Bandeira (2007:27) “El sentimiento de grandeza y superioridad constituyó desde el principio parte de la identidad nacional de los Estados Unidos”.

El nacionalismo fue un movimiento socio-político que surgió en el siglo XIX junto con el concepto de nación y buscó impulsar la carrera imperialista. Pese a que Inglaterra fue una de las potencias mundiales durante la primera mitad del siglo XIX, no vivió un fuerte nacionalismo. Sin embargo, todo cambió especialmente en el último cuarto de ese siglo con la expansión imperial.

La defensa del imperio provocó xenofobia en la población. En las portadas de *Punch*, Landells dejó ver la soberbia inglesa. Inglaterra acentuó la idea de superioridad cultural y racial. Consideró los avances en la industria con lo civilizado. Es así que sociedades como la india y la china, cuyo desarrollo era escaso fueron consideradas inferiores.

“Se creyeron predestinados para ‘llevarlas de la mano’ hacia el camino del progreso y de la civilización (...) La ‘civilización’ (la industria, la técnica) la ha producido el hombre blanco; las sociedades extracontinentales no tenían civilización porque estaban formadas por hombres de color (...) Decía un inglés contemporáneo: ‘Nos ha sido asignado – a nosotros, y no a los demás- un determinado y preciso deber. Llevar la luz y la civilización a los lugares más sombríos del mundo; despertar el alma de Asia y de África a las ideas morales de Europa; dar a millones de hombres, que de otra forma no conocerían ni la paz ni la seguridad, esas primeras condiciones del progreso humano” (Nahum;1972: 30,31).

El orgullo de ser ingleses y tener el imperio más grande del mundo, se extendió entre la población y *Punch* satiriza sobre la situación. Sin embargo, la cara de Inglaterra hacia el mundo es una -la de un león coronado simbolizando a Inglaterra como reina del mundo- y la cara interna es otra -la de un perro, Toby, la mascota de *Punch* con un sombrero bufonesco-. Así la caricaturiza *Punch* y muestra ese fuerte contraste entre lo que realmente es y lo que son solo apariencias. En el correr de las portadas, el león aparece mostrando su grandilocuencia y mientras Inglaterra es un león, Irlanda es un mono. Varias ilustraciones muestran a Irlanda como un mono, como un bufón, que entretiene al rey inglés.

En *Caras y Caretas* no se ve tan fuerte el patriotismo ni el nacionalismo. Por el contrario, el Uruguay recién comenzaba a afianzarse como tal y estaba construyéndose. Hacía poco que se habían derribado las viejas murallas coloniales y se estaba levantando un nuevo país: independiente e ilustrado. Para la construcción de éste era necesario mirar hacia afuera y que los extranjeros arribaran en sus costas. A diferencia de lo que sucedía en Estados Unidos, en Uruguay no existía el sentimiento de nación.

Y, dice el historiador uruguayo Alberto Zum Felde (1963:215):

“Los descendientes de la inmigración que no ha llegado a la alta clase, y son, por supuesto, la mayoría, se confunden con el pueblo criollo, adquiriendo sus hábitos en el lenguaje y su aspecto. No hay casi diferencia entre el hijo de un gringo y el hijo del criollo (...) La clase popular se llena de apellidos italianos, lo mismo que el comercio y las profesiones”. Pero puntualiza que mientras que el italiano se adapta, el sajón permanece sajón donde quiera que vaya, durante varias generaciones, perpetuando los caracteres y los hábitos de procedencia.

Es así que, a diferencia de lo que sucedía en Estados Unidos, Uruguay no logró encontrar afinidad por parte de los extranjeros para construir en sintonía el sentimiento nacionalista. Uruguay no presionó a sus recién llegados para que se convirtieran en ciudadanos uruguayos ni los castellanizó. Es así que, en aquella sociedad, la gente hablaba diferentes idiomas y vivía con sus costumbres particulares. No había unidad.

Zum Felde agrega que:

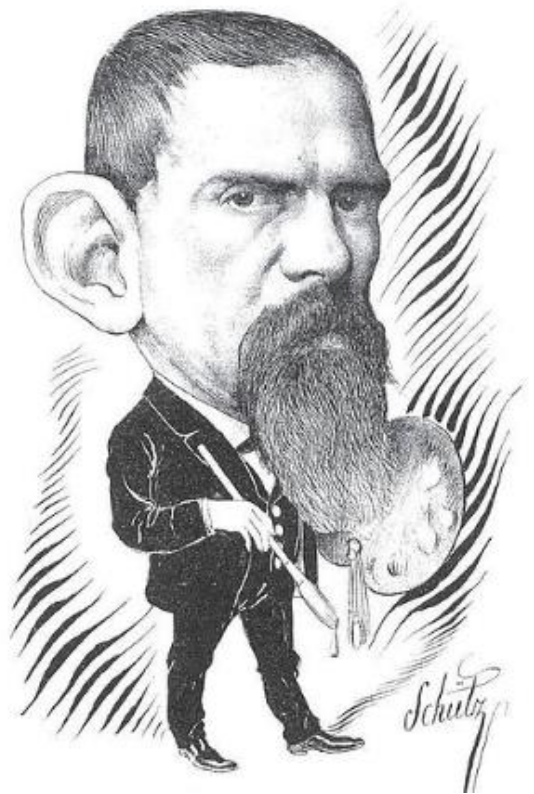
“La ciudad es europea por su cultura universitaria; en ella vive el comercio extranjero, y está en contacto con Europa por el viajante, por el intercambio, por la imprenta; la ciudad es la civilización europea establecida en América” (Zum Felde en Nahum; 1999:42).

“La influencia europea lo dominaba todo”, asegura el historiador Benjamín Nahum (1999: 254). Se podía ver la incidencia de Europa en todo: paseos, casas, deportes, vestido, alimentos, bebidas. “Predominaba el lujo y la ostentación; la riqueza del ‘alto comercio’ y de los grandes estancieros se veía en sus casonas montevideanas, en sus salones, en sus viajes a Europa, en sus inclinaciones hacia la literatura y el arte” (Nahum;1999:254).

Sin embargo, en la construcción de la nueva República Oriental del Uruguay sí había personajes que representaban el patriotismo en el rubro artístico. Dos de ellos fueron: el pintor Juan Manuel Blanes – quien fue llamado el pintor de la patria- y el escritor Juan Zorrilla de San Martín – el poeta de la patria-. Ambos referentes en la representación del país del momento y de la construcción de la identidad. *Caras y Caretas* destina una portada para cada uno de estos personajes.



Caras y Caretas (1890).



Caras y Caretas (1890).

6.7 EL DIBUJO REFLEJO DE LOS CAMBIOS

Tanto en el contenido como en la forma, el dibujo permite dilucidar una época. Las diferentes corrientes arquitectónicas y de pensamiento vigentes en un período se traslucen en las caricaturas. Es así que las revistas analizadas no escapan de esta incidencia.

Durante el siglo XIX, la fotografía aún no estaba demasiado extendida y los medios de comunicación no hacían prácticamente uso de ella. De esta forma, los personajes tienen la particularidad de ser representados de una forma fidedigna. Pese a que algunos de sus rasgos son exagerados, no hay grandes elipsis. Los rostros, en general, conservan las características propias de la persona. Con el tiempo, la fotografía y más tarde los medios masivos de comunicación, ayudaron a reconocer a los personajes públicos. Sin embargo, un par de trazos, en esa época, no eran suficientes para descubrir a quién se hacía referencia.

En la actualidad no es común que un medio de prensa escrito deje de lado la fotografía para dar lugar a la caricatura en su portada. Sin embargo, en ese entonces, la fotografía no era una posibilidad para muchas de las revistas. Recién entre 1880 y 1897 comenzaron a verse las primeras imágenes fotográficas en los medios de prensa. Fue el periódico neoyorquino Daily Graphic quien hizo la primera publicación noticiosa con fotografías.

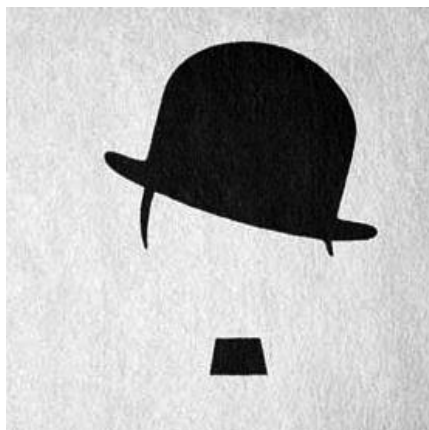
Pese a que hay referencias en las ilustraciones a personajes literarios, los elegidos son aquellos que se podría decir que todo el mundo conoce o ha sentido nombrar. Durante el siglo XIX las impresiones de libros eran costosas y los volúmenes editados no eran demasiados. Es así que las obras sólo eran asequibles para un pequeño círculo de la población – intelectuales o aquellos estratos más acaudalados-. De esta forma, muchas veces el común de los lectores no conocía las piezas o con suerte, sólo por su nombre.

La ausencia de fotografía provocó que las caricaturas y sobre todo los rostros sean prácticamente idénticos a la realidad. A lo que hay que sumar que la escasa edición bibliográfica obliga a los dibujantes a limitarse a agregar objetos que remitan a la profesión del personaje, pero sin que éstos provoquen confusión en el lector. Porque, como se dijo, para que una caricatura cumpla su fin debe poder ser comprendida por el observador.

A diferencia de lo que ocurría en el siglo XIX, hoy los medios masivos ayudan a la difusión y al conocimiento de los rostros de los personajes que componen la vida política y artística. Lo que ha beneficiado la labor del dibujante. Mientras que, en el pasado, las caricaturas eran casi retratos, hoy con pocos trazos el lector puede saber a quién se está haciendo referencia. Imágenes como las del actor Charles Chaplin pueden ser caricaturizadas así:



O así:

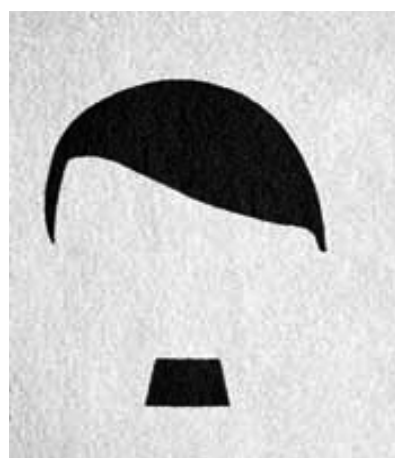


Como se ve, en ambos casos se deduce quién es, a pesar de que entre la primera y segunda ilustración haya unas cuantas líneas de diferencia. Sin duda, esto es posible gracias a

que a los avances tecnológicos que sucedieron a partir del siglo XX que hicieron posible el conocimiento del personaje.

Por medio de un “*número limitadísimo de trazos o mancha compendia toda la personalidad desde su fisionomía como su psicología*” (Escobar; 1961:10). De esta forma, al tratarse de un personaje tan conocido permite reducir el trazado hasta un número pequeñísimo de líneas. En las ilustraciones de este tipo, la caricatura se apoya en la memoria gráfica del observador y es así que los trazos ausentes se evocan y complementan con el recuerdo que el espectador tiene sobre el personaje caricaturizado.

Sin embargo, a pesar de que los trazos no sean demasiados, un error en la caricatura o la falta de una línea puede cambiar por completo la imagen de la persona que se quiere representar. Un ejemplo es la caricatura de síntesis del alemán Adolfo Hitler que es idéntica a la de Charles Chaplin salvo por dos elementos que a la ilustración le es imprescindible para su comprensión y diferenciación: el sombrero y el mechón.



Por otro lado, no toda caricatura es comprensible para cualquier persona, ni siquiera en la actualidad donde los medios masivos evocan a las personalidades de los distintos ámbitos. Para poder comprenderlas el lector tiene que conocer ciertas características y acontecimientos del personaje sobre todo cuando los temas tratados son particulares de un país.

Volviendo a las revistas analizadas en este trabajo, se puede ver que pese a que pueda entenderse quién es el personaje representado, es necesario conocer el momento histórico en dónde sucede la acción y el contexto. Si bien en *Caras y Caretas*, las caricaturas fueron más condescendientes y se detuvieron a representar sin llegar a una sátira mordaz. En *Puck*, la crítica fue acérrima y la opinión de la dirección de la revista era un estandarte.

La editorialización por medio del dibujo está presente en las diferentes publicaciones. Ya sea como crítica a un personaje, a una situación o a una corriente ideológica. Por medio de las caricaturas, la revista da su opinión sobre el tema. Las tres publicaciones ponen énfasis en alguna parte del cuerpo de la persona ilustrada que consideran representativa de la persona. De esta forma, logran dar un conocimiento más profundo del carácter psíquico del personaje.

“El pintor y escultor quieren reproducir la exterioridad de las cosas tal como ellas se presentan a la vista. El artista y el escritor aspiran a que sus obras tengan el rigor analítico y experimental de la ciencia” (Zum Felde; 1927:18).

Las técnicas pictóricas son distintas en cada una de las revistas analizadas. Mientras *Caras y Caretas* opta por precisar una caricatura en donde la cabeza es un fiel reflejo de las características del personaje caricaturizado, y ésta es desproporcionadamente mayor que el resto del cuerpo –quisquilla-, en *Punch* los personajes no pertenecen al mundo real, sino que utiliza metáforas para referirse a las problemáticas o situaciones que acontecen y, por lo tanto, no se espera que las imágenes se condigan con la realidad. Por último, *Puck* mantiene las proporciones en general de las figuras de los personajes representados y los rostros también son una muestra fidedigna de la persona elegida.

Sobre todo, en *Punch* y *Caras y Caretas* se puede ver la presencia del Neoclasicismo en las ilustraciones. La línea ya no es sinuosa como en el período Barroco, sino que se apela a la línea recta ya sea vertical y horizontal. Los dibujos son coloreados en base a líneas bien definidas.

“En la medida que la obra artística realizara el ideal de la armonía normativa, se acercaba o se alejaba de la perfección matemática, en la cual el alma académica se recreaba, como en la realización de sí misma (...) La belleza clásica es puramente intelectual, y desde luego, la más intelectual de todas las formas históricas de belleza” (Zum Felde; 1927:13).

Además, los personajes recreados se encuentran acompañados por objetos que ayudan a recrear la personalidad del retratado o a comprender la escena. En *Punch*, además, la mitología clásica se hace presente en los contenidos.

Mientras que la revista estadounidense opta por imágenes que con un fuerte realismo en sus contenidos. En ellas se puede ver una fuerte crítica social y las ilustraciones representan a los personajes y los objetos sin demasiadas alteraciones físicas. La sátira principalmente aparece en la composición de la escena.

7. CONCLUSIONES

CUANDO LAS IDEAS SE ENTREMEZCLAN

Más allá de las cualidades artísticas que poseen las diferentes revistas analizadas, se puede comprobar un alto valor testimonial sobre los acontecimientos y personajes que sucedieron en un momento de la historia en donde los tres países vivían un profundo cambio. Por medio del dibujo, los caricaturistas han podido recrear acontecimientos que permiten ver las peripecias sociales y políticas de una de las épocas más revolucionarias de la historia.

En el análisis de las diferentes portadas se puede ver cómo fue la construcción de las distintas nacionalidades, así como también sobre el momento histórico que estaba sucediendo. Las caricaturas ayudan a comprender la forma de pensar de la mayoría, pero también de las minorías.

Cada una de las revistas no solo plasma las situaciones y los cambios que se dieron en el país donde se publica, sino que deja ver las corrientes de pensamiento y las transformaciones que se sucedieron a nivel mundial y cómo estas influyeron dentro del territorio.

Por otro lado, no hay que dejar pasar por alto que si bien las publicaciones son testimonio de lo que ocurrió en un momento histórico, están realizadas por seres humanos que tienen una mirada subjetiva sobre los distintos acontecimientos. Es así que la elección de los temas y la caricatura en sí misma se vuelve también opinión.

Más allá de los temas seleccionados, las ilustraciones buscan mostrar las inquietudes cotidianas, acercan a los ciudadanos a las imágenes de aquellas personas que llevan adelante el país. Cada revista con su impronta.

La uruguaya *Caras y Caretas*, a través del lápiz del caricaturista alemán Charles Schütz, en una primera época, opta por caricaturas bastante complacientes en donde se vislumbra la historia de un país jalonado por toda suerte de desgracias: crisis económica y financiera, epidemias, luchas políticas y grandes cambios a nivel educativo y social. La revista acerca a los lectores a los retratos de aquellas personas que han podido triunfar y convertirse en paradigmas de la época.

En un Uruguay, más precisamente, en un Montevideo, donde conviven criollos e inmigrantes, barbaros y civilizados, *Caras y Caretas* plasma esos dos polos opuestos. Por un

lado, las costumbres consideradas “bárbaras” en las que la fiesta, el ocio, la exhibición del cuerpo muestran su presencia y por el otro, aquellas personas “civilizadas” que vienen desde Europa con costumbres totalmente diferentes a las que se ven en el país. Para los que llegan del otro lado del océano, el trabajo y la educación eran los pilares fundamentales. Valores que fueron ganando terreno poco a poco en tierras orientales.

Desde la portada del semanario pueden percibirse las diferencias entre las dos culturas, en un país que busca construirse como nación. Por medio de la caricatura detallista y muy fiel a la realidad, Schütz recrea a los intelectuales ya sean uruguayos y en algunos casos extranjeros. A través de ella, se representan los valores republicanos y los de la Ilustración. Estos valores fueron llevados por los inmigrantes que había llegado y por los uruguayos que emprendieron viaje para continuar con sus estudios en tierras europeas. Combatir la ignorancia, la superstición y la tiranía para construir un mundo mejor, era el objetivo de esta nueva corriente ideológica que había arribado a la ex colonia española.

Asimismo, en la portada se representa la festividad del carnaval con el dibujo de decenas de máscaras – que se relacionan con las prácticas “bárbaras” asociadas al ocio, a la fiesta, a la ausencia de pulcritud y al cuerpo descubierto- que son plasmadas dentro de una “L” invertida. Sin embargo, fuera de ella todo se presenta medido. En las caricaturas de “los triunfadores” priman los trazos rectos: las líneas verticales y horizontales dejando de lado las curvas. Este tipo de línea, como se vio, es característico del Neoclasicismo. Además, la representación de la “L” invertida puede hacer alusión a los arcos triunfales tan característicos por esos años en Europa. De esta manera, aquellas personas ilustradas se representan debajo de éste. Es así que desde la portada se alude a las dos mezclas culturales que convivían en Uruguay.

Debajo del arco, aparecen los primeros doctores liberales que hubo en el país quienes habían consagrado como presidente a su mentor Julio Herrera y Obes. A pesar de que las caricaturas no fueran hirientes con respecto a la política que llevaba el primer mandatario, en varias oportunidades aparecen las críticas en caricaturas secundarias, así como en editoriales.

Sin embargo, en una segunda época. La crítica se hace más visible en las portadas de *Caras y Caretas*. Si bien las personalidades triunfantes continúan apareciendo también hay una fuerte satirización de la situación que vive el país. Es así que tanto al presidente Juan

Idiarte Borda como a su equipo de gobierno y figuras más cercanas, se les caricaturiza. Se ironiza sobre ellas y sobre cómo va el país en sus manos.

Del otro lado del continente americano, en Estados Unidos, *Puck* supo caricaturizar en sus portadas tanto a personalidades como acontecimientos del ámbito cultural, político y económico. En ella se mezclaban los temas importantes con los mundanos sobre modas pasajeras de la vida diaria.

A diferencia de lo que sucedía en la primera época de *Caras y Caretas*, *Puck* acentuó la crítica y la sátira. Sin embargo, pese a que la toma de posición a favor o en contra de diferentes personalidades fue clara sobre todo en los primeros años de la revista, a medida que cambiaron los editores y los accionistas ésta fue modificándose. Un claro ejemplo fue lo visto hacia el que fuera presidente estadounidense Theodore Roosevelt quien gobernó durante dos mandatos consecutivos. Su presidencia comenzó en 1901 luego del asesinato del ex mandatario William McKinley. En el primer tramo de su mandato, Roosevelt era visto como el candidato ideal. *Puck* admiraba la habilidad del personaje para violar la ortodoxia del Partido Republicano. Sin embargo, este idilio hacia la figura del ex presidente terminó cuando en junio de 1904 *Puck* tomó un nuevo rumbo con la incorporación del editor John Kendrick Bang. Desde este momento, la admiración por Roosevelt se desvaneció y las portadas dejaron ver esta nueva posición.

La revista que comenzó siendo dirigida para los inmigrantes alemanes en Estados Unidos, logró conquistar al público de lengua anglosajona y es considerada como una de las revistas más influyentes en Estados Unidos.

El magacín de Keppler logró ironizar, semana a semana, los acontecimientos que acontecían. Durante más de cuarenta años fue campo de escaparate de varios de los dibujantes más talentosos del país. Ellos conocían a la perfección las problemáticas sociales que se iban dando en el país y lograron realizar una sátira en muchos casos hiriente de la realidad estadounidense.

Puck pudo reflejar y reírse del pensamiento y la cultura estadounidense que en ese entonces buscaba el progreso social y la perfección del individuo a toda costa. Las portadas reflejaban la creencia nacionalista de que América del Norte tenía como misión ser el ejemplo

para el resto del mundo. *Puck* se burlaba de ello con una crítica dura y que deja ver el racismo y la xenofobia que existía hacia otras naciones y sus inmigrantes.

La revista logró plasmar en las páginas cómo Estados Unidos se expandía, buscaba una unión de sus estados y de las diferentes poblaciones que lo habitaban, pero también cerraba la puerta a muchos de los inmigrantes que arribaban a sus tierras. A partir de sus páginas, lectores interesados en la historia del país pueden ver qué pasaba y cómo eran vistos una gran cantidad de acontecimientos que se sucedían. En sus folios puede conocerse aún más la historia estadounidense y su relación con el contexto mundial.

También en las caricaturas se aprecia la postura que tiene la revista sobre diferentes temáticas: la postura anti-Francia – Keppler observó consternado el surgimiento del comunismo en ese país. Recreó la violencia desatada y el derramamiento de sangre que provocó-, la alegría ante la victoria alemana sobre el país francófono, el sentimiento anticlerical –veía la mezquindad y la codicia en el Papa-.

El semanario mostró la gran expansión económica, la riqueza en pocas manos, el dominio político de los hombres blancos y la preponderancia que tuvieron aquellos que contaban con grandes fortunas. Supo recrear y caricaturizar los conflictos, así como también las posiciones encontradas entre los capitalistas que en sus manos tenían monopolios industriales y la mano de obra, los trabajadores que eran sometidos a extensas jornadas de trabajo en condiciones que afectaban su rendimiento y salud.

A diferencia de *Caras* y *Caretas*, *Puck* logró plasmar durante toda su época no sólo a aquellos que guiaban al país hacia el progreso económico y social, sino también las contradicciones que existía en un país en donde las empresas crecían a un ritmo nunca antes visto mientras los obreros padecían miseria y enfermedad.

El magacín fue favorable a las reivindicaciones de las clases trabajadoras e indiferente a los reclamos realizados por los hombres de negocios. Hombres que no tenían asiento en la Casa Blanca o el Congreso, pero eran los motores e impulsores de la época. Sin embargo, *Puck* muestra la corrupción. Las alianzas que se fueron entretejiendo entre los políticos y los empresarios. Los partidos, para la revista, fueron una máquina de entregar cargos.

La filosofía de la revista parece proteger a los débiles, dar voz a aquellos que no la tenían, aquellos que trabajan largas jornadas para llevar el país adelante o que llegan al país por el sueño americano y no logran encontrarlo.

Tanto *Puck* como la revista inglesa *Punch* se detuvieron en la pobreza, en la miseria, el hambre, y las enfermedades que trajo consigo la modernización, el progreso y la fuerte industrialización.

La publicación inglesa no se queda atrás con las críticas. La burla y los ataques ante la monarquía, la iglesia católica y el mundo de las apariencias que se teje en la sociedad victoriana, fueron frecuentes en la revista. Puede verse la contraposición entre lo que realmente es y lo que se pretende reflejar. Una Inglaterra muy diferente, en pose para la fotografía que intenta tapar qué es lo que sucede en su interior. *Punch* lo hace explícito. Lo remarca, lo subraya y no se olvida. Lo real no es lo que verdaderamente se ve, sino que está solapado detrás de las máscaras, detrás de la imagen de un león que en realidad no es el rey de la selva sino un perro de fácil domesticación.

Al igual que en *Puck* y en *Caras y Caretas*, se reflejan las realidades de dos sociedades diferentes. Por un lado, “la civilizada”, aquella que busca el progreso, promueve el racionalismo y la intelectualidad. Por el otro, una que no es considerada tal, que trabaja de sol a sol para llevar un plato de comida, que está hambrienta y enferma, que no promulga los valores victorianos, que prefiere las ferias ambulantes y el esparcimiento. Son dos estilos de vida diferentes. De un lado, la aristocracia y la burguesía mientras que, por el otro, la clase obrera.

Las portadas de la revista entremezclan la elegancia de la época y lo bufonesco. Se burla una y otra vez de los moralismos y las etiquetas victorianas. Se ríe de una Inglaterra que considera pasada de moda, antigua y ridícula pese a que se acicale y se adorne para la foto. Para *Punch*, Inglaterra está lejos de ser una referente para la época como parece ser.

En las diferentes portadas aparecen en varias oportunidades distintos animales que representan a otros países. Entre ellos, los monos. Mientras el león es el rey de la selva, el mono es el bufón. Es un personaje que va de rama en rama y que provoca risa. Mientras Inglaterra se ve a sí misma como la reina, los irlandeses son vistos como monos.

En una Inglaterra que, apuesta todas las fichas al Realismo, a la ciencia y al progreso, no hay cabida para aquello que no está en la naturaleza y es ahí donde *Puck* deja de lado las normas y deja volar su imaginación.

En las portadas aparecen personajes irreales, oníricos, mitológicos que cuentan sobre los diferentes acontecimientos que están sucediendo o simplemente buscan hacer una crítica a las formas de la época. En las portadas predomina el clima de fiesta. El protagonista de la revista interpreta otros personajes. Se caracteriza, viste como el personaje representado, se comporta como tal y los ilustradores buscan recrear la escena. Supo ser Baco, Julio César, Napoleón Bonaparte, un bufón, entre otros.

La exaltación y la fantasía que se presentan en sus portadas, se encuentran muy lejos de la realidad y la concepción que propone el racionalismo. Es así que la imaginación se justifica en lo onírico porque de otra forma, no sería aceptada.

Como se puede ver, las tres revistas comparten el sentimiento positivista, el afán por el progreso y de crear una sociedad modelo. En esa estructura de la sociedad aparece el nacionalismo y el patriotismo. Las diferentes revistas logran plasmar estos sentimientos. La construcción de la nación implica amor a la patria. En dos de las revistas – *Puck* y *Punch*- ese amor es exacerbado. El orgullo está muy presente y es satirizado por los trazos de los distintos caricaturistas. En *Caras y Caretas* no hay un nacionalismo tan fuerte porque recién el país se está armando como tal y para ello es necesario mirar hacia fuera, hacia Europa.

El análisis de las portadas, permite ver cómo fue la construcción de las distintas naciones. Por medio de las caricaturas se puede conocer la historia de cada país y la forma de pensar del momento.

BIBLIOGRAFÍA

ACEVES, Octavio (2006): *La Venecia de Casanova*. Madrid, Huerga y Fierro Editores.

ACHUGAR, Hugo; MOROÑA, Mabel (2000): *Uruguay: imaginarios culturales. Desde las huellas indígenas hasta la modernidad*. Tomo 1. Montevideo, Trilce.

ADORNO, Theodor (2007): *Dialéctica de la Ilustración*. Obra completa, 3. (Trad. Joaquín Camarro Mielke). Madrid, Akal.

ALFARO, Milita (1991): *Carnaval. Una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta. Segunda Parte: Carnaval y modernización. Impulso y freno del disciplinamiento (1873-1904)*. Montevideo, Ediciones Trilce.

ALIER, Roger (2002): *Historia de la ópera*. Barcelona, Ediciones Robinbook.

ALONSO DE SANTOS, José Luis (1999): *La escritura dramática*. Madrid, Editorial Castalia.

ALONSO DE SANTOS, José Luis (2007): *Manual de teoría y práctica teatral*. Madrid, Castalia Universidad.

AMEJEIRAS, Mariela; SINISCALCO, María Cristina (2008): *Encuentros con la Historia*. Montevideo, Editorial Monteverde.

ANTIGÜEDAD, M^a Dolores (1998): *El siglo XIX. El cauce de la memoria*. Madrid, Editorial Istmo.

ANTIGÜEDAD, María Dolores; et al. (2015): *El siglo XIX: La mirada al pasado y la modernidad*. Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces.

ARDAO, Arturo (1968): *Espiritualismo y positivismo en Uruguay*. Montevideo, Departamento de publicaciones de la Universidad de la República. Colección Historia y Cultura.

ARGAN, Giulio Carlo; FRANCASTEL, Pierre (1987): *Arte, arquitectura y estética en el siglo XVIII*. Trad. Juan Calatrava Escobar. Madrid, Akal.

ARGAN, GIULIO CARLO (1998): *Arte y Estética. El arte moderno. Del iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Trad. Gloria Cué. Madrid, Ediciones Akal.

ARÓSTEGUI, Julio, Buchrucker, Cristian, Saborido Jorge (directores) (2001): *El mundo contemporáneo: Historia y problemas*. Barcelona, Editorial Biblos Crítica.

ARMENTIA VIZUETE, José; CAMINOS MARCET, José María (2008): *Fundamentos de periodismo impreso*. Barcelona, Ariel Comunicación.

ARTEAGA, Juan José (2002): Breve historia contemporánea. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica del Uruguay.

ARNESEN, Eric (2007): *Encyclopedia of U.S. Labor and Working Class History*. Vol.1. Nueva York, Routledge.

BAM-BHÚ (sin fecha): *El dibujo humorístico*. Barcelona, L.E.D.

BAJTIN, Mijail (1898): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rebelais*. Madrid, Alianza.

BARBIERI, Daniele (1993): *Lenguajes del cómic*. Trad. Juan Carlos Gentile Vitale. Barcelona, Paidós.

BARRÁN, José Pedro (1994): *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*. Tomo 2. Montevideo, Banda Oriental.

BARLICH, Jorge (1996): *Una historia de la educación en Uruguay*. Montevideo, Fundación de Cultura Universitaria.

BAUDELAIRE, Charles (1988): *Lo cómico y la caricatura*. Trad. Carmen Santos. Madrid, Visor.

BELMONT PARKER, William (1921): *Uruguayans of to-day. The Hispanic Society of America*. Londres, Richard Clay & Sons.

BERGER, Peter (1999): *Risa redentora. La dimensión cómica de la experiencia huamana*. (Trad. Mireia Bofill). Barcelona, Editorial Kairós.

- BERGSON, Henri (1984): *La risa*. Trad. Amalia Aydée Raggio. Madrid, Sarpe.
- BIEDERMANN, Hans (1993): *Diccionario de Símbolos*. Trad. Juan Godo Costa. Barcelona, Paidós.
- BOSCH, Aurora (2005): *Historia de los Estados Unidos. 1876-1945*. Barcelona, Crítica.
- BOUCHER, François (2008): *Historia del traje en occidente. Desde los orígenes hasta la actualidad*. Barcelona, GG. Moda.
- BOZAL, V; et.al (1997): *La edad moderna*. Madrid, Alianza Editorial.
- BOZAL, Valeriano (1979): *La ilustración gráfica en el siglo XIX en España*. Madrid, Comunicación.
- BRIGGS, Asa; CLAVIN, Patricia (1997): *Historia contemporánea de Europa. 1789-1989*. Barcelona, Editorial Crítica.
- BURUCÚA, José Emilio (2007): *La imagen y la risa*. Mérida, Periférica.
- CABAÑERO, José Guillén (1991): *La sátira latina*. Madrid, Ediciones Akal.
- CANALES, Esteban (1999): *La Inglaterra victoriana*. Madrid, Ediciones Akal.
- CANTERO GARCÍA, Carmen; GAYOSO PARDO, Miguel (1988): *Estados Unidos, de la independencia a la Primera Guerra Mundial*. Madrid, Ediciones Akal.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1997): *La vida es sueño*. Madrid, Editorial Espasa-Calpe.
- CARAZO, Claudio (2003): *Caricaturas*. San José de Costa Rica, Editorial de la Universidad de San José de Costa Rica.
- CARNOY, Martín (2000): *La educación como imperialismo cultural*. México DF, Siglo XXI.
- CARRETE PARRONDO, Juan (2007): *Goya. Estampas, grabados y litografía*. Barcelona, Sociedad Editorial Electa España.

CARROLL, Lewis (1996): *The complete illustrated Lewis Carroll*. Kent, Wordsworth Editions.

CASE, Karl; FAIR, Ray (1997): *Principios de la Microeconomía*. Trad. Ángel Carlos González Ruiz. Estado de México, Prentice Hall Hispanoamerica.

CEBRIÁN HERRERO, Mariano (1992): *Géneros informativos audiovisuales*. Madrid, Editorial Ciencia 3.

CERDA CATALÁN, Alfonso (1965): *Contribución a la historia de la sátira política en el Uruguay. 1897-1904*. Montevideo, Universidad de la República Oriental del Uruguay. Facultad de Humanidades y ciencias.

CHEVALIER, Jean (1986): *Diccionario de símbolos*. Trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Barcelona, Editorial Herder.

CIRLOT, Eduardo (2001): *Diccionario de Símbolos*. Madrid, Ediciones Ciruela.

COFFEY, Walter (2014): *The reconstruction years. The tragic aftermath of the war between the states*. Indiana, AutorHouse.

COLUMBA, Ramón (2007): *Qué es la caricatura*. Buenos Aires, Editorial Dunken.

COOLIDGE, Mary Roberts (1909): *Chinesse immigration*. Nueva York, Henry Holt and Company.

COMTE, Augusto (1875): *Principios de filosofía positiva*. Trad. Jorge Lagarriegue. Santiago, Imprenta de la Librería del Mercurio.

CORTÉS, Rosario (1986): *Teoría de la sátira*. Extremadura, Universidad de Extremadura.

CORTÉS SALINAS, Carmen (1994): *La Inglaterra victoriana. Historia del mundo contemporáneo*. Madrid, Ediciones Akal.

D'AQUINO, Marisa; CONTINO, Roxana (2000): *Cambios y oportunidades. Una mirada a los múltiples procesos históricos contemporáneos*. Buenos Aires, Ediciones del siglo.

DAVIDOFF, Leonore; HALL, Catherine (1994): *Fortunas familiares. Hombres y mujeres de la clase media inglesa 1780-1850*. Trad. Pepa Linares. Madrid, Ediciones Cátedra. Universitat de València.

DE ARMAS, Gustavo; GARCÉ, Adolfo (1997): *Uruguay y su conciencia crítica. Intelectuales y política en el siglo XX*. Montevideo, Ediciones Trilce.

DE BERNABÉ, Luis Valero y DE EUGENIO, Martín (2003): *Simbología y diseño de la heráldica gentilicia galaica*. Madrid, Hidalguía.

DEL VALLE-INCLÁN, Ramón María (2011): *Luces de Bohemia*. Madrid, Literanda Clásicos.

DICKENS, Charles (s/f): *Tiempos difíciles*. Trad. Harry French. Editor digital: Titivillus.

DORÉ, Gustavo (1982): *Ilustraciones para Balzac*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili.

DORRÉ, Gina M (2006): *Victorian Fiction and the Cult of the Horse. Nevada, University of Nevada*. Ashgate Publishing Limited.

ECO, Umberto (2007): *Historia de la fealdad*. Trad. Maria Pons Irazazábal. Barcelona, Lumen.

ECO, Umberto (1999): *Lector in fabula*. La cooperación interpretative en el texto narrative. Trad. Ricardo Pochtar. Barcelona, Lumen.

ECO, Umberto (1992): *Los límites de la interpretación*. Trad. Helena Lozano. Barcelona, Lumen.

ECO, Umberto (2000): *Tratado de Semiótica General*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona, Lumen.

ENGELS, Friedrich (1965): *La situación de la clase obrera en Inglaterra*. Buenos Aires, Editorial Futuro.

ESCOBAR, José (2003): *Costumbrismo entre el Romanticismo y el Realismo*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

- ESCOBAR, José (1961): *La caricatura personal*. Barcelona, Ediciones Humor gráfico.
- FAZIO, Mariano (2015): *Historias de las ideas contemporáneas. Una lectura del proceso de secularización*. Madrid, Rialp Ediciones.
- FERNÁNDEZ, Antonio. *Historia del mundo contemporáneo*. Barcelona, Vicens Vives.
- FLAUBERT, Gustave (2007): *Sobre la creación literaria: correspondencia escogida*. Trad. Cecilia Yepes. Madrid, Fuentetaja.
- FLEMING, William (1989): *Arte, música e ideas*. Trad. José Rafael Blengio Pinto. México, McGrawHill.
- FLETCHER, John y ROPERO, Alfonso (2008): *Historia general del cristianismo. Del siglo I al siglo XXI*. Barcelona, Editorial Clie.
- FOGEL, Robert; ENGERMAN, Stanley (1981): *Tiempo en la cruz. La economía esclavista en los Estados Unidos*. Madrid, Siglo Veintiuno Editores.
- FRANCÉS, José (1924): *El arte que sonrío y que castiga*. Madrid, Editorial Internacional 1924.
- FULBROOK, Mary (2009): *Historia de Alemania*. Madrid, Ediciones Akal.
- GARCÍA, FERNANDO (2003): *Sin título*, en Museo de la caricatura Severo Vaccaro: <http://www.tebeosfera.com/1/Entidad/Museo/Severo/Vaccaro.htm>
- GERBOD, Paul (1982): *Europa cultural y religiosa de 1815 a nuestros días*. Trad. Roser Berdagué. Barcelona, Editorial Labor.
- GIEDION, Sigfried (1968): *Espacio, tiempo y arquitectura*. Barcelona, Editorial Científico Médica.
- GLICK, Thomas; RUIZ, Rosaura; PUIG-SAMPER, Miguel Ángel (1999): *El Darwinismo en España e Iberoamérica*. México DF, Universidad Nacional Autónoma de México. Colección Actas.
- GOMBRICH, Ernst. H (1987) *Arte e Ilusión. Estudio de la psicología de la representación*

pictórica. Trad. Gustavo Gilli. Barcelona, Alianza.

GOMBRICH, Ernst (2007): *La historia del arte*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

GÓMEZ MOLINA, Juan José (2007): *La representación de la representación*. Madrid, Cátedra

GONZÁLEZ KREYSA, Ana Mercedes (2007): *Historia general del arte*. Tomo 2. Costa Rica, Editorial Universidad Estatal a Distancia.

GONZÁLEZ, Justo (2010): *Historia del pensamiento cristiano*. Barcelona, Editorial Clie.

GRAS BALAGUER, Menene (1988): *El Romanticismo. Como espíritu de la Modernidad*. Barcelona, Montesinos.

GRAVES, Charles (2013): *Mr Punch's history of modern England*. The proyect Gutenberg E-book, London.

GRIMAL, Pierre (1981): *Diccionario de mitología griega y romana*. Trad, Francisco Payarols. Barcelona, Ediciones Paidós.

GUERRERO YOACHAM, Cristian; GUERRERO LIRA, Cristián (1998): *Breve historia de los Estados Unidos*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria.

GUIJARRO ALONSO, José Luis (2012): *Cuidado con la pintura. Caricaturas del arte en tiempos de vanguardias: Madrid, 1909-1925*. Madrid, Eutelequia.

GUTIÉRREZ BLANCO, Horacio (1989): *Médicos uruguayos ejemplares*. Tomo II. Montevideo, Rosegal.

GUTIÉRREZ DE BENITO, Eduardo y CONDE, Angel León (1990): *Alemania desde la Unificación hasta 1914*. Madrid, Ediciones Akal.

HAGEN, Rose-Marie; HAGEN, Rainer. *Francisco de Goya (1746-1828)*. Trad. José García. Madrid, Taschen.

HARTT, Frederick (1989): *Arte. Historia de la pintura, escultura y arquitectura*. Trad. José Luis Checa y José Luis Sánchez. Madrid, Akal.

HALASZ, Christina (2008): *La parodia como motivo básico del Esperpento en Luces de Bohemia de Valle-Inclán*. Alemania, Seminar paper, Grin Verlag.

HAUSER, Arnold (1994): *Teoría social de la literatura y el arte*. Colombia, Grupo Editorial Quinto Centenario.

HEIFETZ, Milton; TIRION, Wil (2008): *Un paseo por las estrellas. Una guía de las estrellas, las constelaciones y sus leyendas*. Trad. Jesús Espino Nuño y David Galadí-Enríquez. Madrid, Akal.

HERNÁNDEZ, Guillermo (1993): *La sátira chicana. Un estudio de cultura literaria*. México DF, Siglo Veintiuno Editores.

HERNÁNDEZ, Nidia; CHIRICO, Selva (2004): *Ana Packer: construyendo el saber y el hacer enfermo*. Montevideo, Trilce.

HOBSBAWM, Eric (2000): *Historia del siglo XX*. Trad. Juan Faci, Jordi Ainaud y Carmen Castells. Barcelona, Crítica.

HOBSBAWM, Eric (1975): *La era del capital*. Trad. A. García Fluixá. Editorial Digital Titivillus.

HOBSBAWN, Eric (1987): *La era del imperio. 1875-1914*. Las eras – 3. Trad. Juan Faci Lacasta. Barcelona, Crítica.

IGLESIA, Rafael (2006): *Arquitectura historicista en el siglo XIX*. Buenos Aires, Nobuko.

IRIGOYEN, Emilio: *La patria en escena. Estética y autoritarismo en Uruguay*. Montevideo, Trilce.

JANSON, H.W. (1986): *El mundo moderno*. Tomo 4. Trad. Francisco Payarols. Madrid, Alianza Forma.

JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores (2008): *La guía del Prado*. Madrid, Museo Nacional del Prado.

JOUBERT, Laurent (2002): *Tratado de la risa*. Trad. Julián Mateo Ballorca. Madrid, Asociación Española de Neuropsiquiatría.

KAHN, Michael Alexander; WEST, Richard Samuel (2014): *What fools these mortals be!* California, IDW.

KORN: Arthur (1963): *La historia construye la ciudad*. Trad. Norberto A. Chiesa. Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires.

KREMER – MARIETTI, Angèle (1997): *El Positivismo*. Trad. Cecilia Montes Robert. México DF, Publicaciones Cruz.

LABOA, Juan María (1994): *La iglesia del siglo XIX. Entre la Restauración y la Revolución*. Madrid, Universidad Pontificia Comillas.

LASKI, Harold (1977): *El liberalismo europeo*. Trad. Victoriano Miguélez. México DF, Fondo de Cultura Económica.

LEANDER, Birgitta (1989): *Europa, Asia y África en América Latina y el Caribe*. México DF, Siglo XXI Editores.

LEE, Jonathan (2016): *Chinese americans. The history and culture of a people*. California, ABC-CLIO.

LÓPEZ BOHORQUEZ, Alí (1986): *El sistema interamericano (1889-1964): Obstáculo para la Integración Latinoamericana*. París, Revista de Historia Correo de Ultramar N°1.

LÓPEZ SALAS, José Luis (2000): *Didáctica específica de la expresión plástica*. Oviedo, Universidad de Oviedo.

LOTMAN, Yuri (1999): *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Barcelona, Editorial Gedisa.

LOTMAN, Iuri M. (2000): *La semiosfera III*. Trad. Desiderio Navarro. Madrid, Frónesis. Cátedra Universitat de València.

LOUSTAU, César J. (1995): *Influencia de Francia en la arquitectura de Uruguay*. Montevideo, Trilce.

MACIEL, Santiago (1961): *Nativos*. Colección Clásicos Uruguayos. Montevideo, Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social.

MADRID NAVARRO, Mercedes (1991): *La dinámica en la oposición masculino y femenino en la mitología griega*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia.

MALPAS, James (2000): *Realismo*. Hong Kong, Encuentros ediciones.

MANKIW, Gregory (2012): *Principios de Economía*. Trad. María Guadalupe Meza y Staines, María del Pilar Carril Villarreal. México DF, Cengage Learning.

MANTARAS, Graciela (1987): *Manuales de literatura. Balzac*. Vol. 34. Montevideo, Editorial Técnica.

MARCUSE, Hebert (1994): *Razón y revolución*. Barcelona, Atalaya.

MAÑÉ Y FLAQUER, Juan (1972): *Estudio o ensayo sobre periodismo humorístico en el siglo XIX. Crónica, reportaje o ensayo sobre Torredembarra*. Torredembarra, Ayuntamiento de Torredembarra.

MC.CONNELL, Louise (2000): *Dictionary of Shakespeare*. Finlandia, Fitzroy Dearborn Publishers.

MÉNDEZ VIVES, Enrique (2007): *El Uruguay de la modernización. Historia Uruguaya*. Tomo 5. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental.

MERQUIOR, José Guilherme (1993): *Liberalismo viejo y nuevo*. Trad. Twayne Publisher. México DF, Fondo de Cultura Económica.

MIHURA, Miguel (1998): *Mis memorias. Clásicos de humor*. Madrid, Temas de hoy.

MILNE, Edwards; COMTE, Aquiles (1845): *Elementos de la zoología o historia natural de los animales*. Trad. Pedro Barinaga. Madrid, Compañía general de impresores y librerías del reino.

MORALES CASTILLO, Fabiola (1999): *El recurso del humor en el periodismo de opinión*. Perú, Universidad de Piura.

MORAN, Margaret (2011): *El viaje a los Estados Unidos. La inmigración de 1840 a 1930*. Adaptado por Mónica Villa. Guangzhou, Benchmark Education Company.

MORENO PAVN, Emérita (2007): *Introducción al realismo y naturalismo en la novela del siglo XIX*. Londres, Editorial Lulu Enterprises.

MUMFORD, Lewis (1938): *La cultura de las ciudades*. Buenos Aires, Emecé Editores.

MUNIZAGA VIGIL, Gustavo (1999): *La ciudad y su historia: una aproximación*. México DF, Alfaomega.

MUÑOZ PÁEZ, Adela (2012): *Historia del veneno. De la cicuta al polonio*. Barcelona, Debate.

NAHUM, Benjamín (2008): *Historia de la Educación Secundaria*. Montevideo, Administración Nacional de Educación Pública.

NAHUM, Benjamín (1972): *Ideologías político –sociales del siglo XIX europeo*. Montevideo, Temas universitarios Ediciones de la Banda Oriental.

NAHUM, Benjamín (2011): *La crisis del 90 y la conversión de 1891*. Montevideo, Biblioteca Plural.

NAHUM, Benjamín (1999): *Manual de historia del Uruguay 1830-1903*. Tomo 1. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental.

NICROSI OTERO, Alfredo (1999): *Los músicos y los inicios de la cultura sinfónica en el Uruguay*. Montevideo, Escuelas Profesionales Talleres Don Bosco.

NIETZSCHE, Friedrich (2002): *Ideas Fuertes*. Librodot.com

NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (2000): *La trampa en la sonrisa: sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*. Sevilla, Universidad de Sevilla.

ORDÁZ, Luis (1965): *Breve historia del teatro argentino. El grotesco criollo*. Vol. VII. Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires.

OLLÉ PINELL, Antonio (1944): *El arte de la fotografía. Manuales Meseguer*. Barcelona, Enrique Meseguer Editor.

ORLANDIS, José (1999): *Historia breve del cristianismo*. Madrid, Ediciones Rialp.

- ORZUJ, Raquel (2006): *Historia del humor gráfico en Uruguay*. Lleida, Editorial Milenio.
- O'ROURKE, Kevin; JEFFREY Williamson (2006): *Globalización e historia: la evaluación de la economía atlántica en el siglo XIX*. Trad. Montse Ponz. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- PAGANINI, Alberto; PATERNAIN, Alejandro; SAAD, Gabriel (1969): *Cien autores del Uruguay*. Montevideo, Biblioteca uruguaya fundamental.
- PAJARES ALONSO, Roberto (s/f): *Ética y estética*. Madrid, Visión libros.
- PASS-ZEIDLER, Sigrun (1980): *Goya: Caprichos, desastres y tauromaquia, disparates*. Barcelona, Gustavo Gili.
- PELTZER, Gonzalo (1991): *Periodismo iconográfico*. Madrid, RIALP.
- PICÓN, Jacinto Octavio (1877): *Apuntes para la historia de la caricatura*. Madrid, Establecimiento tipográfico Caños,1.
- PINILLOS, José Luis (1975): *La mente humana*. Madrid, Editorial Alianza.
- PRECKLER, Ana María (2003): *Historia del arte universal de los siglos XIX y XX*. Tomo 1. Madrid, Editorial Complutense.
- PRICE, R.G.G (1957): *A history of Punch*. Edinburgh, Collins Sons & Co.
- QUESADA MARCO, Sebastián (1997): *Diccionario de civilización y cultura española*. Madrid, Ediciones Istmo.
- RAMA, Ángel (1994): *La belle époque en Enciclopedia Uruguaya. Historia Ilustrada de la Civilización Uruguaya*. Nº 18. Montevideo, Arca.
- REICHENBERGER, Kurt (2005): *Cervantes ¿un gran satírico?* Kassal, Edition Reichenberger.
- RÉMOND René (2002): *Historia de los Estados Unidos de América*. Trad. Beatriz Álvarez Klein. México DF, Publicaciones Cruz, México.

REYNOLDS, Donalds Martin (1996): *Introducción a la historia del arte. El siglo XIX*. Trad. María del Mar Moya. Barcelona, Universidad de Cambridge.

RODRÍGUEZ BESNÉ, José Ramón (2000): *El consejo de la suprema inquisición*. Madrid, Editorial Complutense.

RODRÍGUEZ BLANCO, Alicia (2011). *Música II*. Madrid, Editex.

RODRÍGUEZ MOGUEL, Ernesto (2005): *Metodología de la investigación*. México, Universidad Juárez Autónoma de Tabasco.

RODRIK, Dani (2011): *La paradoja de la globalización. La democracia y el futuro de la economía mundial*. Trad. María Dolores Crispín Sanchis. Barcelona, Antonio Bosch Editor.

ROMANO, Eduardo (1994): *Revolución en la lectura. El discurso periodístico literario de las primeras revistas ilustradas rioplatenses*. Buenos Aires, Catálogos.

ROMERO, Luis Alberto (1997): *Los sectores populares urbanos como sujetos históricos. Última Década*. Número 007. Viña del Mar, Centro de Investigación y Difusión Poblacional de Achupallas.

ROSENKRANZ, Karl (1992): *Estética de lo feo*. Trad. Miguel Salmerón. Madrid, Julio Ollero Editor.

ROSENBLUM, Robert; JANSON, H.W. (1984): *El arte en el siglo XIX*. Trad. Beatriz Dorao Martínez – Romillo y Pedro López Baraja de Quiroga. Madrid, Akal.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (2006): *Valle-Inclán, caricaturista moderno: nueva lectura de luces de bohemia*. Madrid, Editorial Fundamentos.

RUIZ BARRIONUEVO, Carmen (1991): *La mitificación poética de Julio Herrera y Reissig*. Salamanca, Universidad de Salamanca.

SASSEN, Saskia (2007): *Una sociología de la globalización*. Trad. María Victoria Rodil. Madrid, Katz Editores.

SARTRE, Jean-Paul (1981): *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires, Lozada.

SCARONE, Arturo (1942): *Diccionario de seudónimos del Uruguay*. Montevideo, Claudio García & Cia.

SCHLICKE, Paul (2011): *The Oxford Companion to Charles Dickens*. Anniversary Edition. Oxford, Oxford University Press.

SHAKESPEARE, William (2014): *Las tragedias de William Shakespeare. Julio César, Otelo, Macbeth, Romeo y Julieta, Hamlet, El rey Lear*. E-artnow.

SICA, Paolo (1981): *Historia del urbanismo. El siglo XIX*. Madrid, Instituto de Estudios de Administración Local.

SIN AUTOR (2002): *Crisis actual no es la más grave pero no hay consenso en señalar la peor* en Economía y Mercado en:
http://www.elpais.com.uy/Suple/EconomiaYMercado/02/12/16/ecoymer_23210.asp

SMITH, Stracey (2013): *Freedom's frontier. California and the struggle over unfree labor, emancipation, and reconstruction*. Carolina del Norte, The University of North Carolina Press.

SOBOUL, Albert (1980): *Problemas campesinos de la revolución. 1789-1848*. Madrid, Siglo Veintiuno Editores.

SPIELMANN, Marion (2007): *The history of Punch*. Londres, Cassell and Company.

STANISLAVSKI, Constantin (1986): *La formación del actor*. Buenos Aires, Editorial Quetzal.

TINDALL, George, SHI, David (1995): *Historia de los Estados Unidos*. Tomo II. (Trad. Teresa Niño Torres). Bogotá, Tercer Mundo Editores.

TOLLINCHI, Esteban (1998): *La metamorfosis de Roma*. Estados Unidos, Universidad de Puerto Rico.

TRACÓN, Santiago (2006): *Teoría del teatro. Bases para el análisis de la obra dramática*. Madrid, Editorial Fundamentos. Colección Arte.

- UNDERWOOD, Harold; KEPNER, Tyler; BARTLETT, Hall (1944): *Vida del pueblo norteamericano*. México, Fondo de Cultura Económica.
- VALDANO, Juan (2007): *Identidad y formas de lo ecuatoriano*. Quito, Eskeletra Editorial.
- VALDERRAMA, Jairo; VELÁSQUEZ, César (2005): *Manual de géneros periodísticos*. Bogotá, ECOE ediciones.
- VALVERDE, José María (1981): *El Barroco. Una visión de conjunto*. Barcelona, Montesinos.
- VILLAFANE, Justo; MÍNGUEZ, Norberto (2006): *Principios de la Teoría General de la imagen*. Madrid, Pirámide.
- WALASEK, Helen (2008): *The best of Punch cartoons*. Hong Kong, Overlook.
- WEST, Richard Samuel (1988): *Satire on the Stone*. Illinois, Universidad de Illinois.
- WOLF, Norbert (2007): *Romanticismo*. Colonia, Taschen.
- ZIMMERMAN, Eugene (1988): *Zim: The autobiography of Eugene Zimmerman*. Pensilvania, Susquehanna University Press.
- ZUM FELDE, Alberto (1927): *Estética del novecientos*. Buenos Aires, El Ateneo.
- ZUM FELDE, Alberto (1963): *Proceso histórico del Uruguay*. Montevideo, Universidad de la República.