

**TRAZOS DE SANGRE: PABLO ESCOBAR Y EL NARCOTRÁFICO EN LA  
CARICATURA POLÍTICA COLOMBIANA**

**Jesús Arney Mesa Mosquera**

**Trabajo de grado para optar por el título de Comunicador Social  
Campo de Periodismo**

**Director de la investigación  
Andrés Mauricio Páramo Izquierdo**

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
FACULTAD DE COMUNICACIÓN Y LENGUAJE  
COMUNICACIÓN SOCIAL  
BOGOTÁ  
2015**

## **ARTÍCULO 23**

“La Universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por los alumnos en sus trabajos de grado, solo velará porque no se publique nada contrario al dogma y la moral católicos y porque el trabajo no contenga ataques y polémicas puramente personales, antes bien, se vean en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

*A mis padres, quienes me han apoyado en todo momento a pesar de las dificultades. A José Gabriel y María Paula, mis hermanos, que incluso en días difíciles me sacan una. A Natalia R., por ser la mejor compañía y mi polo a tierra cuando es necesario. A mis amigos, familiares y demás personas que han contribuido, de alguna manera, a la persona que soy.*

*Jesús*

## Tabla de contenido

<b>Capítulo 1: Marco teórico</b> .....	<b>4</b>
<u>La caricatura</u> .....	4
<u>¿Qué es la caricatura?</u> .....	4
<u>Antecedentes de la caricatura</u> .....	8
<u>La caricatura como fuente histórica</u> .....	12
<u>Los imaginarios y la representación en la caricatura política</u> .....	15
<u>Imaginarios Sociales:</u> .....	16
<u>Representaciones Sociales</u> .....	19
<u>La caricatura: una construcción social</u> .....	22
<u>Colombia en trazos: Una reseña histórica</u> .....	24
<u>El origen de la caricatura política en Colombia</u> .....	24
<u>El periodo de oro de la caricatura</u> .....	26
<u>El humor político como género periodístico</u> .....	31
<u>La caricatura en la Violencia (1930-1957)</u> .....	36
<u>La caricatura en época de censura</u> .....	41
<u>La caricatura de “la Gran Prensa”</u> .....	44
<u>Los comodines de Héctor Osuna</u> .....	46
<u>El monólogo de Antonio Caballero</u> .....	50
<u>El dibujo de humor: La caricatura de los ochenta</u> .....	52
<b>Capítulo 2: Marco histórico</b> .....	<b>55</b>
<u>Antecedentes del narcotráfico en Colombia</u> .....	55
<u>La aparición de los carteles</u> .....	58
<u>El grupo costeño</u> .....	59
<u>El núcleo del Valle</u> .....	59
<u>El cartel de Medellín</u> .....	60
<u>El negocio misterioso: los años de clandestinidad del narcotráfico</u> .....	61
<b>Capítulo 3: Narcotráfico y Pablo Escobar en caricaturas</b> .....	<b>65</b>
<u>Metodología de análisis</u> .....	67
<u>Dineros calientes</u> .....	68
<u>La convención de Panamá</u> .....	89
<u>La guerra contra el Estado</u> .....	98
<u>La Catedral: La entrega de Pablo Escobar</u> .....	119
<u>Desenlace: Muerte de Escobar</u> .....	138
<u>Los símbolos y representaciones</u> .....	142
<u>Pablo Escobar Gaviria: sus símbolos y representaciones</u> .....	145
<u>La cultura mafiosa</u> .....	151
<b>Capítulo 4: Conclusiones</b> .....	<b>153</b>
<b>Bibliografía</b> .....	<b>156</b>

## Introducción

La evolución de la caricatura en Colombia ha estado ligada a la evolución del periodismo y su estrecha relación con la política. La división entre liberales y conservadores, que acompañó al país en su primer centenario, provocó el nacimiento de una gran cantidad de medios de comunicación que servían como voceros de los dos partidos, incluyendo en ellos ilustraciones que inspiradas en los sucesos políticos de aquellos tiempos y sentando su posición por medio del humor y la sátira (Acevedo, 2011).

A partir de ese momento, y hasta nuestros días, la caricatura es uno de los géneros que se mantiene vigente en los periódicos del país. Los dibujos de los caricaturistas han acompañado y contado, desde el humor, la realidad política del país, pasando por periodos como la Revolución en Marcha, la Violencia de los años 50, la dictadura de Rojas Pinilla, el Frente Nacional, el Proceso 8000, el proceso del Caguán y los años de presidencia de Álvaro Uribe Vélez, lo que habla de un género que, a pesar de los años, se reinventa y sigue vigente.

El periodismo de comienzos del siglo XX, retomando la idea, tenía una influencia muy marcada por el partido político defendido por el medio. Los caricaturistas, en la gran mayoría de los casos, seguían la línea editorial del periódico y sus objetos de burla eran los enemigos naturales del partido político que los cobijaba. De esta forma, y yéndome a un punto de análisis más discursivo, en la primera mitad del siglo XX la caricatura era beligerante y buscaba no solo la burla sino también la destrucción simbólica del contrario. Con el Frente Nacional, el panorama cambió en cuanto a la beligerancia de la política: los partidos dejaron de ser enemigos irreconciliables y esto fue asimilado de igual forma por los medios de comunicación.

El fenómeno implicó que los caricaturistas adquirieran un carácter independiente: sus trazos iban dirigidos a toda persona o suceso que fuera parte de la realidad política colombiana. En ello cupo de todo, desde las esferas del poder, los escándalos –que en Colombia nunca han faltado-, hasta los sucesos de importancia nacional que se destacaron a lo largo de la segunda mitad del siglo XX.

Esta importancia de la caricatura política no ha pasado desapercibida para investigadores y académicos. Ha sido analizada por estudiosos y entusiastas del tema, quienes han dirigido sus investigaciones en saberes tan diversos como el arte, la teoría del discurso, la historia o los imaginarios políticos. Sin embargo, luego de haber hecho una revisión bibliográfica, uno puede afirmar que hay un periodo en el que hace falta un análisis profundo: la década de los años ochenta.

En este lapso, la agenda política giró alrededor de diversos temas, como dineros calientes en campañas políticas, corrupción, extradición y la violencia que provocó de rebote la guerra contra las drogas. Los caricaturistas no fueron indiferentes a esta situación y muchos de sus dibujos ilustraron lo que se vivió en esos años en Colombia, en los que los vínculos de la política, el deporte y la droga eran cada vez más evidentes, por medio de símbolos y representaciones que permitían que los lectores los comprendieran y asociaran al imaginario del narcotráfico y las mafias.

Es por esa razón que la investigación que sustenta esta tesis de grado busca, en primer lugar, ofrecer un panorama sobre el momento que se vivía en Colombia en los años ochenta, para así comprender las caricaturas políticas realizadas acerca del narcotráfico en este periodo de tiempo. Luego, se detectarán cuáles son los símbolos y representaciones gráficas que en ellas se encuentran que intervinieron en la construcción del imaginario de los narcotraficantes, y, más en particular, cuáles son en el caso del personaje más sobresaliente de las mafias de la droga de ese periodo: el aún famoso (y representado: hace falta ver las novelas, las series y las películas hechas en su nombre) capo del narcotráfico, Pablo Escobar Gaviria.

La metodología propuesta para realizar este análisis es la revisión de caricaturas desde el año 1983 hasta el año 1991: periodo en el que Pablo Escobar Gaviria estuvo presente dentro de la opinión pública y la vida cotidiana del colombiano común. La selección obedece a que fue 1983 el año en el que se realizaron las primeras investigaciones entre los nexos del narcotráfico y la política liderados por el Ministro de Justicia de ese entonces, Rodrigo Lara Bonilla, apoyadas con las denuncias de don Guillermo Cano en su “*Libreta de Apuntes*” del diario *El Espectador*, que por entonces dirigía.

Para la recopilación de las piezas, las fuentes principales son varios de los periódicos nacionales, dentro de los que se encuentran *El Tiempo*, *El Espectador*, *El Colombiano*, *Vanguardia Liberal*, *La Patria*, entre otros. Sin embargo, también se incluirán caricaturas de otros medios de comunicación regionales y alternativos, que permitan darle una mayor universalidad a la muestra.

La selección consta de 57 caricaturas, en las que se encontraron picos informativos que coinciden con una mayor cantidad de caricaturas realizadas. Esos eventos coinciden con el protagonismo de Escobar en la agenda nacional y en los que se basará esta investigación.

Las razones que impulsan la elaboración de esta investigación corresponden al aporte que puede hacerse al campo de estudio de la caricatura política en Colombia, en la medida en que se comprenda que la caricatura, en su continuidad, hace visible los giros mediáticos, las lecturas basadas en el sentido común, en las percepciones e imaginarios y las asociaciones con otros hechos de la realidad nacional.

De esta forma, el trabajo comprende una descripción de los recursos y métodos utilizados en las caricaturas sobre la influencia de Pablo Escobar y su estructura delictiva en la opinión pública, para luego centrarse en un análisis más profundo sobre los mensajes y la crítica que se devela a través de la caricatura editorial.

## 1. Marco teórico

### 1.1. La caricatura

#### ¿Qué es la caricatura?

Para abordar el concepto de caricatura, considero necesario exponer algunas reflexiones sobre el significado de la caricatura y más específicamente la caricatura editorial, con el fin de dejar clara cuál es la perspectiva con la que se asume esta investigación.

La caricatura es, en primera instancia, una representación gráfica. Por medio del dibujo se habla de una temática, un personaje o una situación particular. La caricatura, a diferencia de la pintura o el dibujo tradicional, es una representación distorsionada del objeto que se representa. Comúnmente, suele escogerse un rasgo sobresaliente y se exagera (Sáez J. , Apuntes de periodismo iconográfico, 1987).

La palabra “caricatura” proviene del verbo italiano *caricare*, el cual se define como cargar, exagerar y sobrecargar. Por otro lado, de acuerdo a lo que indica el *Diccionario de la Real Academia Española* (RAE), la caricatura puede entenderse como “*dibujo satírico en que se deforman las facciones y el aspecto de alguien*”<sup>1</sup>. Esta definición, concuerda con la italiana en el sentido en el que se resalta la deformación del objeto del dibujo. Sin embargo, aunque todas las caricaturas comparten este atributo no significa que sea el único. Hay caricaturas que, más allá de la deformación y exageración, buscan una trascendencia cultural o política.

La caricatura, hasta mediados del siglo XVIII, es decir antes de que apareciesen las publicaciones periódicas, era algo privado, íntimo, que pasaba de mano en mano de manera clandestina. Era un género principalmente de entretenimiento, en el que su fin era el de hacer reír a su autor y a las personas de su confianza. Con la aparición de la imprenta –y por ende– de la prensa escrita, la caricatura amplió su espectro y pasó de ‘caricaturizar’ eventos y personajes

---

<sup>1</sup> Real Academia Española. (2014). Diccionario de la lengua española (23.a ed.). Consultado en <http://www.rae.es/rae.html>



cotidianos a dibujar a las figuras del poder, con lo que adquirió un carácter más político y social (González B. , 2010).

La política ha estado presente en todas las relaciones sociales, pues los seres humanos, como dijo Aristóteles, son políticos por naturaleza. La caricatura, al ser una reacción social no es ajena de esta realidad pues ha sido pertinente a las necesidades políticas de cada época y ha sido útil dentro de estas. Casi se podría decir que la caricatura, no importa el ámbito cultural de que se trate, es política por naturaleza y no sólo por circunstancias (Sáez J. , 2014). “Desde sus inicios, las caricaturas han sido vehículo de ideas e instrumentos de divulgación de intereses de partidos y de dirigentes políticos” (Acevedo, 2011).

Para comprender el significado de la caricatura política considero importante incluir el aporte que hace Beatriz González, historiadora de la caricatura política en Colombia sobre la diferencia entre la caricatura tradicional y la caricatura política. La primera, es la que busca la diversión a costa de los demás; mientras que la segunda utiliza a la risa y al dibujo como un arma política. “Es un sistema de lucha dirigido con virulencia contra personajes de la vida pública, con el ánimo de ridiculizarlos para corregir sus errores” (La caricatura en Colombia a partir de la Independencia, 2010).

Al igual que González, Lawrence Streicher, hace también una diferenciación entre dos conceptos de caricatura, que en este caso son la caricatura política y la caricatura social. Para Streicher, la caricatura política representa a figuras reconocidas o genéricas (partidos políticos, la nación, el pueblo, la justicia, etc.). Se basa en hechos y situaciones reales, desde una perspectiva en la que se exagera, ridiculiza, y exagera a las personas, grupos y organizaciones relacionadas con el poder. Por otro lado, la caricatura social se inspira en las costumbres y los prejuicios sociales, en aspectos de la vida cotidiana (1967).

Ambas definiciones de la caricatura política permiten entrever elementos comunes para una definición de lo que es la caricatura política. En primer lugar, al ser antes que todo una caricatura, cuenta con los elementos característicos del género, como la exageración y la

deformación de la realidad; Pero, además de esto, incluye un trasfondo social, un componente ideológico en el que se busca la crítica de las esferas del poder.

Con esta diferenciación se puede entender que la caricatura política es algo más que un complemento para el editorial de un periódico y que no siempre su finalidad es la risa. Las caricaturas están cargadas de significados comunes y motivaciones ideológicas que, por medio de los dibujos, buscan expresar la opinión del dibujante o del medio de comunicación en el que se publica. La caricatura es entonces un editorial, entendiendo este como una visión personal o colectiva de una situación coyuntural (Spencer III, 1949). La diferencia es que en el editorial periodístico la opinión es sustentada con palabras y en la caricatura, de manera gráfica. Reflexión que concuerda con la del caricaturista colombiano Vladimir Flórez, Vladdo, que define al caricaturista político como “otro columnista en los periódicos que, por la condición misma de la lectura, es más llamativo para el lector porque sintetiza escenarios que son complejos. Tiene una cierta licencia para fastidiar, molestar y criticar, cosa que no tienen los demás” (Rodríguez, 2015).

Otra definición de caricatura política es la que realiza el investigador venezolano Claudio Alberto Briceño, en el que considera que la caricatura “es el medio de expresión idóneo de muchos acontecimientos que la gente no puede o no quiere decir; ya sea porque el sistema no lo permite o bien porque piensan que el dibujo se presta para hacerlo de una manera más directa [...]” (Briceño, 2005). Esta postura concuerda con la posición del caricaturista estadounidense Renan Lurie, que resalta la efectividad de la caricatura como género de opinión, debido a que en seis o siete segundos entrega un mensaje encapsulado de una situación política compleja (Nuevas técnicas en caricatura, 1990).

En la caricatura podría entonces decirse que el medio es el mensaje. Sin embargo, la efectividad del mensaje depende de un buen canal para transmitirlo y en este caso, tanto el humor como la exageración son vehículos que permiten completar el ciclo de la comunicación y que el mensaje llegue de manera adecuada al receptor (Briceño, 2005). La caricatura puede condensar en sus trazos ideas complejas, lo que le permite llegar a una mayor cantidad de personas, debido a que se nutre de elementos que son comunes a todas las clases de la sociedad.

Eduardo Matos Díaz, en su libro, *La fisionomía, la caricatura y la risa*, afirma que la caricatura es un chiste gráfico que no miente, que no falsea la verdad, ni plasma fantasías: “extrae lo cómico de lo serio” (Matos, 1988). Sin embargo, no toda caricatura política se nutre del humor. Para el caricaturista colombiano Héctor Osuna, es importante diferenciar entre humorismo gráfico y caricatura política, debido a que el primero es mucho más abstracto y el segundo más político, más real. Para Osuna, el caricaturista político, antes de ser humorista debe ser periodista, estar bien documentado y que eso se evidencia en las caricaturas.

Por esta razón es importante entender que la caricatura política y el humor no siempre van de la mano. La caricatura política busca mofar, ironizar, fastidiar, burlarse, ridiculizar, distorsionar el sentido original, agredir y construir opinión (Acevedo, 2011). El humor y la sátira, son recursos útiles, pero no son necesariamente elementos que deban estar en las situaciones que se plasman en las caricaturas, eso dependerá ya del estilo del dibujante.

Definida la caricatura política, es válido preguntarse cuál es su función dentro de la sociedad, para esto considero importante la apreciación del caricaturista colombiano Adolfo Samper, que en entrevista al periodista Hernando Téllez, habló sobre la función social de la caricatura.

"La caricatura se produce como un desacuerdo y no como un símbolo de identificación y conformidad. La función social de la caricatura consiste en poner en solfa una situación, en presentar el lado flaco de un orden establecido; en hallar dentro de lo solemne, lo ridículo; dentro de lo trascendental, lo vano; dentro de lo serio, lo cómico. La caricatura descubre el oculto Talón de Aquiles por donde flaquean los hechos y las gentes. Es el golpe de alfiler que desinfla la bomba del prestigio y es, al mismo tiempo, el benéfico hilo de humor que alivia la tensión de una atmósfera social o política, que pone a sonreír a las personas al mismo tiempo que les descubre un aspecto insospechado del suceso" (Tellez, 1950)

En esta entrevista, Samper resalta el carácter de denuncia del género. El de incomodar a los que normalmente no lo están y de poner en evidencia una situación que era desconocida, apreciación

que concuerda con la de Beatriz González, en la que se considera a la caricatura como un arte propio de la opinión pública, cuyo objetivo es agitar las conciencias (La caricatura política en Colombia, 1990).

Otro de los elementos que caracterizan a la caricatura política es su permanencia en el tiempo. La caricatura en sí es pasajera, debido a la lógica que obedece su producción. Ligada a las publicaciones periódicas, las caricaturas deben estar produciéndose casi a diario, por lo que su permanencia, al menos en los medios de comunicación, es temporal y su efecto ‘efímero’ como argumentan algunos autores. Sin embargo, para efectos de la investigación, la caricatura no es efímera porque en ella se condensan los significados sociales, culturales e históricos de una época particular. Por medio de una caricatura, acompañados de un conocimiento del contexto, se pueden entender las coyunturas políticas y sociales e interpretar las posiciones políticas de los medios de comunicación y los mensajes que se querían transmitir. “Las caricaturas de prensa han logrado transformar los acontecimientos circunstanciales en permanentes al convertir los hechos temporales y pasajeros en eventos persistentes” (Briceño, 2005).

En suma, se puede concluir que la caricatura política es un dibujo que, por medio de la deformación y la exageración, representa a personajes, situaciones, lugares y hechos inspirados en la actualidad política, doméstica o internacional. La caricatura política es en sí una opinión y suele apoyarse en el humor y la sátira para hacer más efectiva la recepción de su mensaje; sin embargo, esta cualidad no necesariamente está presente en todas las caricaturas políticas, porque algunas buscan, más allá de la risa, que el lector reflexione sobre un tema puntual.

### **Antecedentes de la caricatura**

Las deformaciones satíricas y analogías cómicas en la escultura, el drama y la pintura de vasijas son más antiguas que la caricatura como la conocemos hoy en día (Sáez J. , Apuntes de periodismo iconográfico, 1987). La caricatura, entendida como exageración y deformación de la naturaleza, ya se había empezado a producir antes de que se le diera su nombre en Bolonia, Italia. Muchas de ellas fueron realizadas por artistas como Leonardo da Vinci (1452-1519),

Alberto Durero (1471-1528) y Lucas Cranach (1472-1553) en las cuales el papado y las reformas protestantes fueron sus recurrentes víctimas.

Sin embargo, diversos autores identifican en Annibale Carracci (1560 – 1609) y su taller el origen de la caricatura como retrato satírico individual. La palabra *caricatura* se imprimió por primera vez luego de la muerte del artista italiano en la edición de una colección de sus grabados. Las caricaturas nacían de los momentos de ocio y esparcimiento de Carracci y de sus alumnos en su taller de Bolonia. Cansados de las representaciones perfectas de la Contrarreforma, en la caricatura encontraban diversión, en los que se ocupaban dibujando cualquier cosa de manera exagerada (González B. , 2008).

Carracci concebía el proceso de producción de una caricatura como una búsqueda del placer, en el que describió tres instancias: la primera, la naturaleza; la segunda, la copia literal de la naturaleza, y la tercera, la alteración de su forma por medio de la acentuación de los defectos, sin afectar su parecido, que en otras palabras es la caricatura. La caricatura generaba placer. (Sáez J. , Apuntes de periodismo iconográfico, 1987)

La academia de los Carracci, en Bolonia sería el centro de producción de lo que se conoce como caricatura al día de hoy. Sus miembros poseían todos los elementos para realizar una síntesis de las corrientes renacentistas, reformista, contra reformista, clásica y barroca. Entre ellos practicaron la caricatura entre sí e incluso se dice que los Carracci, cansados de trabajar en los retratos perfectos que se les exigían, salían a la calle a dibujar de manera burlesca a las personas. A estos dibujos se les conoció como *pequeños retratos cargados*. (González B. , La caricatura en Colombia a partir de la Independencia, 2010).

El género, apoyado por el desarrollo de la imprenta en Europa, se expandió por todo el continente, lo que supuso dos logros para el género: por un lado la posibilidad de abaratar costes, con lo que de esta forma la caricatura se hace más asequible, más popular; y por otro lado, la imprenta es la forma de obtener una mayor rapidez y mayor alcance en la difusión de las piezas (Peláez Malagón, 2002).

Las facciones menos realistas y más ‘cargadas’, se fueron elaborando lentamente a través del siglo XVI hasta el último tercio del siglo XVIII. En parte, como una reacción a las exigencias de la corriente renacentista y su obsesión con la simetría, el orden y los patrones de belleza (Sáez J. , 1987). De esta manera se conformó una familia de artistas conocedores del género, cuya característica más visible sería la de reaccionar contra los estándares del Renacimiento. Uno de los resultados de este estilo fue el trabajo hecho en tiras o cenefas, que se hizo popular en Europa para el tercer cuarto del siglo XVI.

En cuanto a los artistas del momento, se destacan figuras como Jaques Callot (1592- 1635), alumno de Carracci, que popularizó el género por medio de sus *capriccios*, dibujos donde se mezclaba lo real con lo imaginario. Giambattista Tiepolo (1696-1770), que exportó el género a España; Stefano Della Bella; Cornelius Dusart y Gianlorenzo Bernini, quien introdujo la palabra “*caricature*” en Francia durante su estancia allí en 1665 (Sáez J. , 2014). Su trabajo estuvo influenciado por la situación política que vivía Europa en el siglo XVII, en el que las guerras religiosas tuvieron un papel fundamental y fueron ampliamente representadas por estos artistas.

Para el siglo XVIII, la caricatura ya era un género ampliamente conocido y difundido en Europa. La caricatura en este periodo es considerada una parodia pictórica de índole social o política con el fin de ridiculizar costumbres, personajes y eventos. Es aquí La caricatura en este siglo es considerada un *antiretrato*, en donde toma a un personaje y lo retrata pero además lo editorializa, con lo que rompe con la concepción única de la exageración de la caricatura (Sáez J. , Apuntes de periodismo iconográfico, 1987).

Por otro lado, en Inglaterra comienza la aparición de caricaturas personales en “billetes” u hojas pequeñas, que circulaban de manera clandestina. A estas caricaturas se les conoció como “tarjetas” en las que los retratos cómicos iban acompañados de títulos o accesorios de doble sentido. Pronto, estas tarjetas fueron ampliamente imitadas y se convirtieron en ilustraciones cómicas como “London Magazine”, “Town & Country Magazine” entre otras.

Al mismo tiempo en Inglaterra, surgieron dos personajes claves dentro de la escena de la caricatura británica como Thomas Rowlandson (1756-1827) y James Gillroy (1776-1815).

Rowlandson provenía de una tradición artística y creó imágenes cómicas de personajes públicos de su época como duques, actrices, literatos, y monarcas, que fueron un éxito editorial. Por otro lado, Gillroy venía del teatro, por lo que no tenía las cualidades artísticas del primero pero sí contaba con un alto sentido dramático, lo que plasmó en las situaciones políticas de sus dibujos. Sus caricaturas punzantes y estuvieron dirigidas a personajes como el rey Jorge III de Inglaterra y Napoleón Bonaparte.

La caricatura en el siglo XIX se ve potencializada por la invención de la litografía en 1796, lo que significó un giro importante ya que hasta entonces el artista delegaba la responsabilidad de sus dibujos en manos del grabador, lo que significaba un riesgo para la obra. Con la litografía, el artista trabaja directamente sobre el soporte, controlando hasta el último momento todo el proceso de reproducción. La litografía provocó que la difusión y universalización de la prensa se intensificara, evento que fue fundamental para el desarrollo y expansión del género (Peláez Malagón, 2002).

La difusión de la prensa y de la caricatura coincidió con en el periodo napoleónico, que provocó una proliferación por la caricatura. Además de los caricaturistas británicos surgió una escuela francesa, cuyo efecto se vería después de la Restauración. Francia pasó a ocupar el primer lugar en importancia, con la obra de Henri Bonaventure Monnier (1799-1877) y de Honoré Daumier (1808-1979), que en las publicaciones *La Caricature* y *El Charivare* se burló de manera feroz contra el rey Luis Felipe, al que comparó en sus caricaturas frecuentemente con una pera. Estos dibujos, cuentan calaron a fondo dentro de la opinión pública y se consideran como una de las causas de la caída del rey (González B. , 2010).

Para la mitad del siglo XIX, las publicaciones cómicas y satíricas eran ampliamente publicadas y divulgadas en Europa. Tanto en Francia como en Inglaterra se dio una proliferación de publicaciones dentro de las que se destaca la revista *Punch*, fundada en 1841, con una circulación ininterrumpida por 150 años y considerada como el antecesor de la actual “caricatura editorial”. De ahí en adelante cada país conformaría su propia historia de la caricatura, en la que se alimentaría de los elementos de su política y en el caso colombiano llegaría por medio de los artistas que, en sus viajes a Europa, importarían el género satírico al país.

Así como en el siglo XIX la caricatura era mayormente publicada en las revistas humorísticas y satíricas, en el siglo XX fue frecuente encontrarlas en las páginas editoriales de los periódicos convencionales. En el caso colombiano, los medios de comunicación, influenciados por los partidos políticos, comprendieron a la caricatura política más allá de su carácter mordaz, como un instrumento de lucha y de propaganda y forjadora de opinión pública. Se puede decir que tenían una cualidad editorial pues guardaban una gran coherencia con la línea política y de pensamiento del periódico.

Fue así como la caricatura pasó de ser un género artístico, en el que se representaban personajes de la vida cotidiana y en el que su circulación era limitada, a ser un género masivo, que por la naturaleza del mismo permitió una mayor aceptación que cualquier otro género periodístico. La caricatura deja ver aspectos sobre las sociedades que normalmente no son observables a través de otras fuentes, y en su diversidad y conflictos se observa cómo se determinan y modifican las relaciones sociales. Todo esto representado por símbolos que hacen parte de una “mentalidad colectiva”. Esto, fue comprendido por los dueños de los medios de comunicación, que le dieron a la caricatura un espacio privilegiado en las páginas de sus periódicos y le otorgaron un poder que hoy en día sigue siendo vigente.

### **La caricatura como fuente histórica**

En 1950, el caricaturista Adolfo Samper afirmó que la caricatura es un ejercicio ágil pero eminentemente circunstancial, agradable pero fundamentalmente perecedero (Tellez, 1950). Quizá en esto tenga algo de razón, si se entiende a la caricatura como una rápida pincelada para plasmar un evento específico. En contraste con la obra del pintor que apunta a lo permanente, la obra de un caricaturista depende del personaje del momento; la obra en sí misma es efímera aunque el personaje se haga histórico (La caricatura política en Colombia, 1990).

Sin embargo, esta reflexión desconoce la fuerza que tiene una imagen como legado histórico de una época, porque la historia no es solo una reconstrucción de los hechos, sino que existen otros



elementos tales como el contexto, la circunstancias de producción, los interlocutores, el tiempo y el lugar, que permiten reconstruir un momento histórico. (Villaveces J. , 2009)

Para Germán Colmenares, la caricatura es para la historia, a diferencia de otras fuentes, un reflejo de ella misma. Las caricaturas se refieren a acontecimientos y a personajes a los que asigna un valor dentro de un universo de significados comunes, ubicados en un lugar y en un sitio específicos. Son una visión sesgada que conlleva a una interpretación de los hechos (Colmenares, Ricardo Rendón: Una fuente para la historia de la opinión pública, 1998).

Esto, que podría ser una dificultad en el sentido de justificar a la caricatura como fuente histórica, para el autor es más bien una característica del género que no contradice su utilidad. La caricatura jamás podrá tener el rigor o la ‘parcialidad’ que tienen otras fuentes que carecen de juicios de valor, pero como en ninguna otra, permite entrever las visiones, los imaginarios y los sentimientos comunes de la sociedad. Claudio Briceño concuerda con esta postura y considera a la caricatura como “un arte en el que, por escasas reglas y medios muy elementales, se expresa la vida, las costumbres y el pensamiento de una época o de un pueblo” (Briceño, 2005).

Sobre esta función de la caricatura, Darío Acevedo agrega que esa representación de los imaginarios colectivos no es producto de dibujantes neutros e indiferentes frente a la realidad. “Los símbolos, los signos, las imágenes, las metáforas, las analogías y las parodias dibujadas en las viñetas [...], [...] eran parte integral de esos imaginarios políticos en tanto consignan una mirada, una forma de ver las cosas y los hechos, no solo del diario y de su propietario, sino del partido al que estaban adscritos con el caricaturista” (Acevedo, 2011). La caricatura no es entonces un reflejo completamente fiel de la realidad, pero es allí donde radica su valor excepcional, porque es la que expresa la percepción colectiva de manera masiva. Se trata, en últimas de la formación de una opinión pública. (Colmenares, Ricardo Rendón: Una fuente para la historia de la opinión pública, 1998)

Por medio de la caricatura nos es posible acercarnos al ambiente y a los imaginarios de una época. Permite recordar y entender las particularidades de situaciones política y sociales. Además, al ser un género crítico por naturaleza, nos permite conocer elementos que fueron

polémicos y que nadie se atrevía a denunciar. La historia oficial cuenta el resumen de los eventos, mientras que la caricatura le hace un seguimiento permanente. Porque, como afirma Beatriz González, “la caricatura política aporta un elemento no formal, conocido como la opinión pública, a la historia; con ello le otorga una tercera dimensión”. (González B. , La caricatura política en Colombia, 1990)

Esta posición es sumamente importante para entender a la caricatura como fuente histórica. La naturaleza del género, que se basa en la inmediatez, de reaccionar “en caliente” la hace, para varios autores, una fuente incluso más confiable que el relato histórico oficial, porque este está comprometido, por definición, con el ganador, y toma el bando de quien la escribe (González, Martín, Ruiz-Navarro, & Salazar, 2010).

Alejandro Martín plantea que no hay un relato histórico completamente imparcial, pero que esa pretensión es la que ha hecho que este se construya a partir de hechos, mas no de opiniones (González, Martín, Ruiz-Navarro, & Salazar, 2010).

La caricatura es entonces la que se ocupa de esas opiniones, y según Martín “no puede ajustarse a un discurso regente porque su publicación es inmediata, es en caliente, es como una pequeña cápsula de tiempo de una opinión”.

Sin embargo, esto no es del todo cierto. La caricatura política, como vimos anteriormente, tiene un móvil político y no se hace desde la parcialidad. Los caricaturistas suelen involucrarse con sus dibujos exponiendo sus posiciones políticas personales o las del medio de comunicación del que dependen. Esto no significa que la caricatura no tenga un carácter independiente. Claro que lo tiene, y hay muchísimos ejemplos de caricaturistas que van en contra de la línea editorial del periódico, pero por eso mismo no deja de ser una opinión y eso la hace, de manera automática, una visión imparcial y sesgada de la realidad.

Lo importante en este caso es comprender que las caricaturas políticas no son reflejos objetivos de un tiempo y un espacio, sino que hacen parte del contexto social que las produjo (Soto, 2003). Permiten capturar el efecto que produjeron en el dibujante situaciones coyunturales dentro de la historia del país. El caricaturista político está constantemente reaccionando a la realidad política

y social, y como su posición es inmediata y crítica, construye una interpretación utilizando los elementos que en ese momento son comunes para la gente. Esos imaginarios colectivos son los que le permiten a la caricatura ser una fuente histórica válida, porque por medio de ella y de los símbolos y signos que contiene, se pueden leer las preocupaciones y anhelos de una sociedad. Porque la caricatura cuenta la historia de una manera más cercana a la gente que la de la historia formal. Porque la segunda se alimenta de hechos fríos y estáticos, mientras que la primera está en constante reacción.

## **1.2. Los imaginarios y la representación en la caricatura política**

La caricatura es un género en el cual se les asigna a personajes y acontecimientos, ubicados en un lugar y en un sitio específicos, un valor dentro de un universo de significados (Colmenares, Ricardo Rendón: Una fuente para la historia de la opinión pública, 1998). Esta definición de caricatura muestra el carácter social del género, que se alimenta de los códigos e imaginarios que están presentes en una sociedad. Una caricatura efectiva es la que puede ser comprendida en el lugar en donde se produjo. Si esto no fuese así, esta sería más bien un dibujo, una representación personal del evento o del personaje por parte del dibujante.

Dentro de la caricatura política intervienen no solo los dotes artísticos del artista, sino que este le imprime a su dibujo una perspectiva personal de la realidad. La caricatura, como vimos anteriormente, es una opinión construida alimentada por un conjunto de significados comunes. Para entenderla entonces, es importante preguntarse cuáles son esos imaginarios y esas representaciones que permiten que la caricatura sea un género universal y fácilmente entendible por todas las esferas de la sociedad.

En la caricatura política, además de los personajes que pueden ser dibujados, intervienen una serie de imaginarios y representaciones sociales que son universalmente entendidas por las personas que las interpreten. Los signos, los símbolos y la manera cómo son dibujados no son solo una representación gráfica, sino que dentro de ellos se encuentran códigos y subcódigos que son contruidos y reproducidos por las sociedades tanto de manera consciente como inconsciente.

Estas representaciones gráficas obedecen a un universo simbólico que precede al lector que las observa. Si bien en la caricatura, para entenderla, es necesario conocer su contexto social, cultural e histórico, hay ciertos elementos que son universales y atemporales para cualquier lector y que se han reproducido a lo largo de los años.

Las caricaturas, junto con los comics, se han alimentado de una gran cantidad de elementos atemporales, los cuales son esos símbolos universales que no requieren mayor contextualización. Dentro de ellos, podemos encontrar dos elementos que son muy importante dentro de cualquier caricatura política: los estereotipos y los símbolos.

Un estereotipo en una caricatura es un personaje que está compuesto de representaciones icónicas muy estables y de rasgos peculiares que se convierten en señas permanentes de su identidad. Dentro de la caricatura podemos encontrar estereotipos supremamente marcados como el del rico, representado con sombrero de copa; el pobre, con los pantalones remendados, el campesino, con su sombrero y su rastrillo y otros más que poseen una serie de signos y símbolos marcados que los hace fácilmente reconocibles (Gasca & Gubern, El Discurso del Comic, 1994).

Pero no son solo los estereotipos los que se institucionalizan y permanecen en el tiempo. La caricatura, al igual que el comic, se alimenta de símbolos que cuentan con una carga cultural muy fuerte, que han sido reproducidos por varios años y que se han institucionalizado dentro de la memoria colectiva de una sociedad. Elementos como la cruz esvástica, utilizada por los nazis o la hoz y el martillo, por los socialistas, son un ejemplo de los símbolos que institucionalizaron un significado a partir de ellos. Estos, sin embargo, no se producen solos y de manera individual. Estas construcciones simbólicas son ante todo colectivas esto es lo que permite que pasen de ser un imaginario individual y personal a lo que Cornelius Castoriadis denominará “imaginarios sociales” y que están presentes dentro de todas las representaciones sociales, dentro de ellas las caricaturas.

### **Imaginarios Sociales:**

Con base en los aportes de Castoriadis, filósofo al que varios autores consideran el creador del concepto, los ‘Imaginario sociales’ son “*una construcción histórica que abarca el conjunto de instituciones, normas y símbolos que comparte un determinado grupo social y, que pese a su carácter imaginado, opera en la realidad ofreciendo tanto oportunidades como restricciones para el accionar de los sujetos*”. Desde esta perspectiva, un imaginario no es una ficción ni una falsedad, sino que se trata de algo real que tiene consecuencias prácticas para la vida cotidiana de las personas. (Moreno & Rovira, 2009)

Castoriadis, en su trabajo “*La Institución Imaginaria de la Sociedad*”, se esfuerza en demostrar que aquello que es considerado realidad es algo que se ha institucionalizado con el tiempo. Además, agrega que esa realidad alguna vez hizo parte de la imaginación y vincula el término a lo socio-histórico, a las formas de determinación social y a los procesos de creación por medio de los cuales los sujetos se inventan sus propios mundos. (Moreno & Rovira, 2009).

Otra definición que podemos encontrar sobre el concepto de imaginario es el de Jean-Jaques Wunenberg:

[...] producciones mentales o materializadas en obras, basadas en imágenes visuales (pinturas, dibujos, fotografías) o en formas de habla (metáforas, símbolos, narraciones) que forman conjuntos coherentes y dinámicos en los que destaca una función simbólica expresada en la conjunción de sentidos propios y figurados [...]

Esto puede dar pie a inferir que la imaginación es una construcción individual, y mientras sus productos –los imaginarios- permanezcan de manera que sean proyectos de ideas serán también de carácter individual. Sin embargo, si en este proceso se materializa e intervienen más de dos personas y esos productos se transforman en sistemas simbólicos, en imágenes, en lenguaje, el imaginario se vuelve ‘social’. Entendiendo esto, se puede afirmar que toda creación humana es –o fue– imaginaria.

Retomando el concepto de imaginario social, Juan Camilo Escobar la define de la siguiente manera:

Lo imaginario, o más precisamente, un imaginario, es un conjunto real y complejo de imágenes mentales, independientes de los criterios científicos de verdad y producidas en una sociedad a partir de herencias, creaciones y transferencias relativamente conscientes; conjunto que funciona de diversas maneras en una época determinada y que se transforma en una multiplicidad de ritmos. Conjunto de imágenes mentales que sirve de producciones estéticas, literarias y morales, pero también políticas, científicas y otras, como de diferentes formas de memoria colectiva y de prácticas sociales para sobrevivir y ser transmitido (Escobar, 2000: 113).

Esto quiere decir que los imaginarios implican la configuración de contextos simbólicos de interpretación que se enlazan a representaciones producidas socialmente en un periodo de tiempo específico. Para Escobar, como para Castoriadis, el concepto de imaginario es autónomo de cada individuo y solo se constituye una vez es construido colectivamente.

Retomando a Castoriadis, él habla de que los hombres recurren a la dimensión simbólica para dar a entender algo que aún no existe, pero que a partir de su enunciación comienza a tomar vida propia y que sólo posteriormente puede ser racionalizada. Pero esto no solo habla de los objetos en particular, Castoriadis afirma que son precisamente los imaginarios sociales los que le dan una singularidad propia y mantienen unidas a las sociedades (Castoriadis, 1983).

Ese imaginario que nace de la imaginación y que no tiene precedente alguno dentro de la psique del sujeto es el denominado *imaginario radical* que es la capacidad de producir representaciones no derivadas de la percepción. Es una facultad espontánea de representación que no está sujeta a un fin predeterminado. Con el término *radical* Castoriadis hace énfasis en la capacidad de invención de la *psique*, en tanto es fuente de creación (Castoriadis, 1983).

Esto quiere decir que el imaginario radical nos permite pensar en lo posible, en lo que aún no existe pero tiene la posibilidad de ser creado, gracias a la capacidad de la imaginación humana. Esta concepción es apoyada por Pedro Antonio Agudelo que, influenciado por las teorías de Castoriadis, afirma que “La imaginación radical es lo que permite producir representaciones,

formular lo que no está, ya que la psique humana se caracteriza por la autonomía de la imaginación, en tanto produce un flujo representativo no sometido a un fin determinado”.

El imaginario social es entonces el que “Se trata de un imaginario colectivo, en el que cada individuo es casi la sociedad entera, pues refleja sus significaciones incorporadas” (Agudelo, 2011). Esto quiere decir que cada individuo de una sociedad es un fragmento de ella misma y que, en su esencia, encarnan el núcleo esencial de las instituciones y de las significaciones de su sociedad. En este caso, no hay oposición entre el individuo y la sociedad, el individuo es una creación social (Moreno & Rovira, 2009).

Hay que partir de la concepción de Moreno y Rovira en la que afirman que la realidad “es construida socialmente y es posible comprenderla mediante las percepciones que tienen los sujetos” (Moreno & Rovira, 2009). Por esta razón es que el concepto de imaginario social tiene una conexión directa con el trabajo empírico, porque se pregunta cuál es el conocimiento que tienen los individuos que viven en una sociedad.

Por otro lado, Charles Taylor entiende que el concepto de ‘imaginario’ es complejo, porque en él intervienen las expectativas, que son los entendimientos de las personas en cuanto a una situación particular y están incluidas en un tiempo fáctico y normativo. Es decir, los seres humanos tienen una idea de cómo son las cosas normalmente y cuáles son las reacciones. El autor ejemplifica esto con el acto del voto, en cuanto a que la acción particular es real (ir a votar) y este es su entendimiento de democracia, un concepto que no es palpable (Taylor, 2006).

Sin embargo, un imaginario social no generalmente se queda como un concepto abstracto que no tiene una ‘representación’ visible. Cuando a ese imaginario social se le busca dar una significación es precisamente cuando este pasa del plano imaginario al plano representativo, porque en palabras de Martínez y Muñoz, la representación es “es la objetivación del imaginario”.

## **Representaciones Sociales**

Para comprender a las ‘representaciones sociales’ considero necesario tomar la definición que de este concepto hace el psicólogo francés Serge Moscovici, quien ha trabajado este tema y al que varios expertos citan como el mayor experto en el tema.

Para Moscovici, las representaciones sociales “permiten la comunicación al proveer un código para el intercambio social y un código para nombrar y clasificar los diversos aspectos del mundo y de la historia individual y grupal” (Moscovici, 1984). Para el autor, los imaginarios se arraigan en la cultura, entendida como una construcción social. Las representaciones no son construcciones individuales, sino que pertenecen a una comunidad, y la comunidad misma es quien las alimenta, las reproduce o las desecha.

Las representaciones sociales son en su esencia colectivas. Es decir, que están fuertemente arraigadas en la comunidad donde son compartidas homogéneamente por todos sus miembros. Las representaciones son comunales, porque han sido reproducidas y compartidas por varias generaciones y ejercen a su vez una influencia sobre los individuos de la comunidad (Banchs, Agudo, & Astorga, 2007). Las representaciones sociales se modelan en la interacción entre seres humanos que construyen permanentemente sus vidas.

Dentro de sus características, las representaciones expresan básicamente identidades, afectos e intereses. Su construcción está mediada por todo lo que esté alrededor del grupo social que la crea e institucionaliza y tienen una conexión fundamental con el contexto histórico y social en el cual se producen (Jovchelovitch, 1998). Además, otra característica es su atemporalidad, que explica el por qué una representación puede ser compartida por todos los miembros de un grupo sin que éstas se hayan producido en el mismo. Son representaciones hegemónicas, vinculantes y colectivas y estas tienden a ser uniformes y coercitivas.

Sin embargo, esto no significa que todas representaciones sociales sean uniformes para los seres humanos. Serge Moscovici considera que, además de las universales hay otros dos tipos de representaciones sociales: las que se originan en los subgrupos y las que son generadas en el curso de conflictos sociales.



En primer lugar, las representaciones sociales que se originan en los subgrupos son, para el autor, una manera de institucionalizar las diferencias dentro de una sociedad. Es decir, que no todo el grupo posee o tiene los mismos imaginarios sociales y por esta misma razón hay ciertas representaciones que son distintas a las que cobijan a toda la sociedad. Si bien hay ciertos imaginarios compartidos y universales, como por ejemplo conceptos tan abstractos como la patria, la libertad o la democracia hay otros mucho más específicos como la riqueza, la pobreza o el poder que los subgrupos pueden entender de distinta manera. (Moscovici, 1984)

En segundo lugar, se encuentran las representaciones que se originan en el curso de conflictos sociales, controversias sociales, las cuales la sociedad como un todo no las comparte. Ellas, están determinadas por relaciones antagónicas entre sus miembros e intentan ser mutuamente excluyentes. Estas representaciones *polémicas* deben verse en el contexto de oposiciones o luchas entre grupos (Moscovici, 1984).

Toda representación social, sea cual sea su naturaleza, siempre se inscribe dentro de “cuadros de pensamiento preexistentes”, que son dependientes de los sistemas de imaginarios, valores, creencias, normas y tradiciones propios de una cultura. Las representaciones tienen un estatus simbólico, buscan el vínculo entre lo imaginario y lo mostrable. Una representación evoca, dice y comparte un sentido y permite que se reproduzca no solo la representación sino lo que ella en su esencia contiene, un conjunto de imaginarios sociales.

Para comprender el proceso de identificación y apropiación de las representaciones sociales, debe entenderse que en el recuerdo de nuestras experiencias personales del pasado se interpone con carácter mediador un conjunto de representaciones compartidas. Por tal razón, en ese recuerdo que a veces es inconsciente, es importante considerar los conceptos de memoria colectiva y memoria histórica de Banchs, Agudo y Astorga.

En primer lugar, la memoria autobiográfica es la memoria de hechos que hemos vivido en el pasado y que es estimulada por el contacto con miembros de nuestros grupos. Esta tiende a cambiar con el paso del tiempo (2007, pág. 80). En segundo lugar, la histórica es la que se adquiere a través de registros, escritos, monumentos, pinturas y se mantiene viva a partir de

fechas históricas. La memoria histórica consiste a eventos que no hemos vivido en lo personal, es una memoria escrita. En este caso, el pasado es almacenado por instituciones sociales.

Esto quiere decir que mientras que la memoria colectiva es una serie de recolecciones compartidas por un grupo particular, cuyas imágenes del pasado son moldeadas por las necesidades del presente, la memoria histórica es una reconstrucción del pasado desde una distancia crítica a la que podríamos llamar “la historia oficial”. Sin embargo, no siempre las respectivas memorias sociales e históricas tienen un carácter irrevocable. El presente, en ambas memorias, está en permanente disputa con el pasado, recomponiéndolo, para explicarse a sí mismo (Arruda & de Alba, 2007).

### **La caricatura: una construcción social**

El imaginario social, como vimos anteriormente, es una construcción colectiva. Los hombres para darles significado se aprovechan de los símbolos presentes en la sociedad en la que viven para dar a entender algo que aún no existe. Desde el momento en el que los seres humanos lo enuncian, el imaginario empieza a migrar del mundo metafísico y pasa a ser parte de la construcción de lo que Martínez y Muñoz denominan una representación, que en palabras de ambos autores es la objetivación del imaginario.

Entendiendo este concepto, podemos afirmar que, como diría Escobar, toda construcción humana es un imaginario y tiene su origen dentro de la imaginación. Los imaginarios sociales, a diferencia de los imaginarios individuales, son construcciones colectivas, que se legitiman en el momento en el que son construidas y compartidas por varios miembros de una sociedad. Estos imaginarios, incluyen dentro de sí una gran cantidad de imágenes mentales, pero solo podrán ser representaciones en la medida en que a estos imaginarios se les busque una significación simbólica.

Las representaciones sociales, como vimos anteriormente, se dividen en tres tipos: las universales, las de los subgrupos y las que provienen de conflictos sociales y controversias. En el

caso puntual de la caricatura política, este género no hace parte de uno solo, sino que se alimenta de los tres tipos de representación para construir un significado propio.

En primer lugar, una caricatura política contiene representaciones universales que son entendibles para cualquier persona que las observe. Los conceptos como la patria y la democracia, representadas con ‘marianas’ o el de justicia con una balanza son elementos que son uniformes y que no contienen ninguna alteración a su significado general. El dibujo siempre va a estar mediado por el trasfondo cultural común, esa articulación entre lo social, lo cultural y lo histórico (Banchs, Agudo, & Astorga, 2007).

Pero por otro lado, al ser la caricatura política un género de opinión, se encuentran otras representaciones que no son universales y que obedecen al interés y el origen del caricaturista o del medio en el cuál se publica. Dentro de este grupo, podemos encontrar las representaciones que se originan en el curso de conflictos sociales. Ellas, están determinadas por relaciones antagónicas entre sus miembros e intentan ser mutuamente excluyentes. Entendiendo esto, es posible comprender las diferencias entre caricaturas políticas sobre un mismo tema, porque no todos los medios de comunicación tienen la misma versión de la realidad y sus caricaturistas representan su manera de ver y de pensar.

Con base en lo anterior, se puede afirmar que una caricatura política es un conjunto de representaciones sociales. Tanto las representaciones universales como las grupales intervienen en el conjunto y la hacen un género que las mezcla. Esto explica el por qué a pesar de que las caricaturas políticas contengan elementos universalmente entendibles, requieran de un contexto histórico y cultural para ser entendidas, porque solo con ellos se pueden entender las representaciones particulares.

En ese proceso de descubrimiento de la caricatura, es importante entender que dentro de ellas hay elementos que son comunes a una cultura. Es aquí en donde interviene el concepto de la memoria, que debe entenderse como el recuerdo de nuestras experiencias personales del pasado en el cual se interponen un conjunto de representaciones compartidas. En el proceso de

decodificación de una caricatura intervienen todos los tipos de representaciones sociales, tanto los grupales como los universales y es allí donde la memoria actúa.

La caricatura política es entonces una construcción social. Un conjunto de imaginarios y representaciones sociales que le dan al dibujo un significado propio. El dibujo se aprovecha de esos símbolos universales y particulares para entregar un mensaje y siempre está construido en un espacio temporal, cultural y territorial. La caricatura nunca es individual, es colectiva mientras sea un proceso que institucionaliza un imaginario social y es dependiente de los sistemas de valores, creencias, normas y tradiciones propios de una cultura.

Todos estos elementos son los que componen a la caricatura y hacen que sea una herramienta que nos permite estudiar los fenómenos sociales en el escenario vivo de su producción, escenario que se sustenta sobre la base de una cultura, y sin embargo, está en permanente proceso de reconstrucción (Arruda & de Alba, 2007).

### **1.3. Colombia en trazos: Una reseña histórica**

La evolución del género de la caricatura en Colombia ha estado ligada a la evolución del periodismo y su estrecha relación con la política. Desde mediados del siglo XIX, cuando se fundan los partidos Liberal y Conservador, los periódicos que servían como voceros de los dos partidos incluyeron ilustraciones que se inspiraban en los sucesos políticos de esos tiempos y sentaban su posición por medio del humor y la sátira (Acevedo, 2011).

#### **El origen de la caricatura política en Colombia**

La caricatura tiene su origen en el país en el siglo XIX, aunque en sus inicios fue solo un privilegio de las élites. Su aparición tardía respecto a otros países como Inglaterra y Francia, junto con la limitada circulación que tenía, la cual se explica por las dificultades culturales, políticas y tecnológicas a las que se enfrentó. Por lo tanto, en la gran mayoría del siglo XIX, no fue considerada un instrumento político clave (Helguera, 1987, pág. 115).

La historia de la caricatura como género está estrechamente vinculada al grabado, una técnica que era dominada por pocas personas en Colombia en los primeros años del siglo XIX. Asimismo, la industria litográfica se estaba hasta ahora consolidando en el país. Como el desarrollo del grabado en Colombia no se dio de manera continua, la producción de caricaturas en el siglo XIX fue esporádica; no obstante, esto no significó que no estuviese presente en momentos claves de la historia y con piezas de gran calidad (Helguera, 1987, pág. 116).

Por otro lado, el desarrollo del género está igualmente vinculado a la idiosincrasia de los pueblos. Los intelectuales colombianos prefirieron el humor verbal al gráfico para el ataque frontal a sus enemigos políticos. Colombia era en ese entonces una sociedad sumamente estratificada, que veía con muy malos ojos atacar de manera directa –y sin vergüenza– a sus gobernantes o figuras de poder (González B. , 2010).

Pero que la caricatura política fuese una rareza por su baja divulgación no significó que estuviese ausente en los momentos claves de la naciente República. La llegada de la litografía al país en 1823, por medio del español Casar de Molina, y luego impulsada con Lefèvre en la década de 1830, provocó un desarrollo inusitado en el género. La caída de la gran Colombia era la gran protagonista de la agenda nacional, y personajes como Francisco de Paula Santander y José María Obando fueron los principales objetivos de la sátira gráfica que en este periodo tuvo una producción mayor, más arriesgada aunque irregular.

Para la década de 1840 el periodismo satírico tomó cierto auge en Colombia. Aparecieron publicaciones humorísticas como *El Duende*, *Charivari Bogotano*, *La Jeringa* y *Pasatiempo* que aprovecharon los avances en la industria litográfica como los sellos, las viñetas importadas y los titulares acompañados con grabados. La presencia estable y prolongada de un grupo de ilustrados, litógrafos y tipógrafos venezolanos que llegaron a Colombia en 1848 le dieron más herramientas a los caricaturistas para desarrollar sus dibujos.

Artistas reconocidos como José Manuel Groot, Ramón Torres Méndez y José María Espinosa aprovecharon un momento en el que la industria litográfica estaba más desarrollada y en el que la coyuntura era propicia para la sátira. Tras doce años de hegemonía conservadora, llegó el triunfo de los liberales en las elecciones y los debates sobre una nueva Constitución no se hicieron

esperar, lo que hizo del periodo entre 1848-58 uno de los más prósperos. La disputa política que se vivía entre los partidos políticos tradicionales estaba en su punto más alto, y fue alimentada por la expulsión de los jesuitas por parte de los liberales en 1850 gracias a sus reformas en las que buscaban una separación entre la Iglesia y el Estado.

Paradójicamente para los liberales, la ley 2100 de 1851, en la que se estableció que era ‘completamente libre la expresión del pensamiento por medio de la prensa’, provocó una proliferación de ataques de la prensa conservadora. Periódicos como *El Día* (1840-51), *La Jeringa* (1849) y *El Neogranadino* (1848-54) incluyeron caricaturas como parte activa de su labor, pero los dibujantes preferían permanecer en el anonimato. Por otro lado, también se dio la fundación de varios periódicos humorísticos como *El Tornillo* de Tunja; *Los Locos*, de Popayán y *El Fisgón* en Bogotá, entre otros, que por medio de la sátira criticaban a los gobiernos de los liberales (González B. , 1990).

Pero no fue hasta la década de 1870 en que la caricatura empieza a tomar fuerza como instrumento político y en donde se observa una comprensión de su valor como arma. La influencia del conservador Alberto Urdaneta será el detonante de un periodo al que Beatriz González denomina “El periodo de oro de la caricatura” (1990, pág. 63).

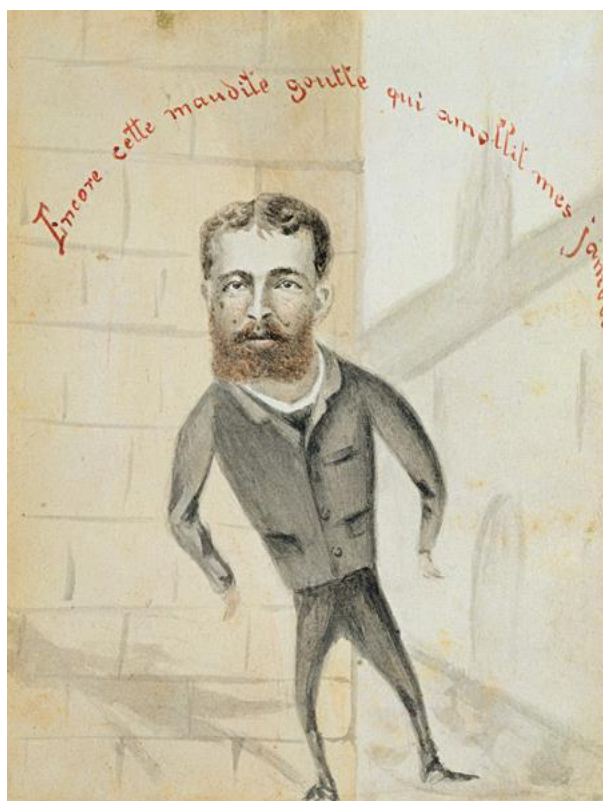
### **El periodo de oro de la caricatura**

La caricatura en Colombia, vinculada estrechamente a la política, reaccionaba de acuerdo a las posturas ideológicas de sus autores y los momentos del país. El último cuarto del siglo XIX vio cómo la caricatura política se consolidó completamente como instrumento para los partidos políticos.

Con los liberales bien asentados en el poder, para la década de 1870 se habían intensificado los ataques por parte de la prensa conservadora hacia el gobierno. El país vivía un momento difícil. El General Tomás Cipriano de Mosquera había sido expulsado de la presidencia hacía poco tiempo y los radicales se atrincheraron en el poder. Los conservadores, entre tanto, se opondrían fuertemente al régimen liberal y en 1876 se alzarían de nuevo en armas para combatir el mandato

de Aquileo Parra en un periodo que se conoce como “La Guerra de las Escuelas”, que finalmente no tuvo éxito (Helguera, 1987).

Dentro de esta coyuntura política, hace su aparición la figura de Alberto Urdaneta, un joven dibujante de una familia adinerada de Bogotá que regresaba al país luego de haber estudiado en Francia y que trajo con él muchos de los elementos de la caricatura contemporánea europea. De origen conservador, Urdaneta, junto con su hermano mayor, Carlos, y otros familiares y jóvenes conservadores organizaron la guerrilla que terminaría fracasando en su intento por derrocar al presidente Parra en 1876. Pocos días después de la insurrección, Urdaneta es llevado a prisión, en la que estaría por alrededor de ocho meses. Allí, junto con otros prisioneros conservadores concibió un proyecto de acuerdo con su formación artística: fundar un periódico de crítica verbal y gráfica.



*Figura 1. Urdaneta, A. (1880) Autorretrato - Encore cette maudite goutte qui amollit mes jambes [Otra vez esta maldita gota que debilita mis piernas]. Bogotá. Colección Banco de la República, registro 1708. Acuarela y lápiz sobre cartulina*

11,3 x 8,7 cm

*El Mochuelo*, fundado en 1877, cuando ya había finalizado la guerra contra los radicales, se consideraba según González un medio satírico ilustrado con estilo francés (2010, pág. 68). Sus víctimas más recurrentes fueron los radicales, en cabeza del presidente Parra, al que en la primera edición del periódico se le dibujó sentado encima de unos ferrocarriles: el dibujo buscaba la asociación con sus vinculaciones en el otorgamiento de los contratos ferroviarios (Helguera, 1987, pág. 126).

Los liberales respondieron con un periódico de caricaturas titulado *El Alcanfor*, dirigido por José Manuel Lleras, liberal y periodista veterano. Sin embargo, el periódico liberal no logró ser un contendor serio para *El Mochuelo*. Urdaneta tuvo que salir del país por razones políticas, lo que terminó con el proyecto de su periódico más pronto que lo que pensaba. El segundo y último número de *El Mochuelo*, tan ácido como el primero, ponía en ridículo al gabinete de Parra (Helguera, 1987, pág. 127).

Pasaron dos años del exilio de Urdaneta para que este decidiera volver al país. En este periodo había perfeccionado varias de sus técnicas como artista y grabador (González B. , La caricatura en Colombia a partir de la Independencia, 2010). Cuando regresó a Bogotá en 1880 no lo hizo solo, sino que vino acompañado del experto grabador español Antonio Rodríguez (1845-1897), con el propósito de conformar una Escuela de Grabado. Toda una generación de jóvenes artistas se vinculó a la Escuela, en la que dominaron la técnica y evidenciada en las páginas del bisemanario *Papel Periódico Ilustrado*, fundado por Urdaneta en 1881.

### **Alfredo Greñas: el zancudo de la Regeneración**

Alfredo Greñas fue el más talentoso de los estudiantes que trabajó para Urdaneta. De origen liberal, Greñas demostró su talento en numerosas ilustraciones que aparecieron en el *Papel Periódico Ilustrado* y en otros medios impresos. Greñas conocía del pasado político de su mentor, pero eso no fue impedimento para hacer parte de la Escuela de Grabado, porque



consideraba que era necesario conocer bien la técnica de la impresión de periódicos (González B. , 1990).

Para la década de 1880 el poder de los liberales estaba bastante cuestionado. El país estaba quebrado y el descontento con las políticas liberales era tan grande que el mismo partido se dividió en dos, lo que provocó que los conservadores retornaran al poder. Encabezados por el líder cartagenero Rafael Núñez, el periodo de gobiernos conservadores en esta década se conoció como “La Regeneración”, que venía con varios cambios detrás. En 1886 se había adoptado una nueva Constitución de carácter centralista y católica. En 1887 se acordó el Concordato con la Iglesia, que le devolvió el control de la educación, y en 1888 culminó con la ley 61, que establecía límites a la prensa de acuerdo al grado de “inmoralidad” y de “subversión” que el gobierno juzgara según el caso (Helguera, 1987).



Figura 2. Greñas, A. (1892) *El sueño de un candidato*. *El Zancudo*, n° 31.

Bogotá. Luis Ángel Arango.

Greñas, por su pasado liberal, hizo uso de sus habilidades como impresor y su talento como grabador y caricaturista para combatir a Rafael Núñez y a sus dos inmediatos colaboradores,

Miguel Antonio Caro y al general Carlos Holguín. Con frecuencia se veía forzado a cerrar los periódicos que acababa de fundar y debido a eso a veces terminaba preso. Alfredo Greñas llegó a la culminación de su carrera como opositor de la Regeneración con "*El Zancudo*", donde se puede apreciar la mejor sátira y caricatura social y política de finales del siglo XIX en Colombia (Helguera, 1987).

*El Zancudo* salió a la luz pública el 22 de marzo de 1890, pero fue fechado con un siglo de anterioridad, con el fin de despistar a la censura y también de mirar de manera satírica al periodo de la Regeneración, comparándola con la época colonial (González B. , La caricatura política en Colombia, 1990). Los primeros catorce números del periódico salieron semanalmente, antes de que fuera frenado por la acción gubernamental en agosto 10 de 1890. En total se publicaron 56 páginas (Helguera, 1987).

Después de la primera suspensión, *El Zancudo* reapareció de manera intermitente en 1891. La publicación no se había dejado coartar por la censura y seguía siendo tan provocadora como en sus primeras ediciones. Greñas, de origen humilde, no temía a burlarse de los más poderosos. En una de sus publicaciones le recordó a Bogotá que la abuela y la tía abuela del “aristocrático” Miguel Antonio Caro se habían acostado con el Libertador y con otros próceres de la Independencia. Se trataba de una provocación que bien pudo ser, en lo que concierne a Caro, lo que finalmente colmó su paciencia. *El Zancudo* fue cerrado por el Gobierno el 4 de octubre de 1891.

Este cierre no significó que Alfredo Greñas se quedara quieto. Como bien cuenta Beatriz González, Greñas fundó más de veinte periódicos, siendo *El Mago* (1890-1891) y *El Barbero* (1892-1893) los que le siguieron en importancia. Sin embargo, parece que la paciencia se le agotó a Núñez y sus amigos conservadores. En 1892, Miguel Antonio Caro pasaba a ser vicepresidente de la República y en 1893 acusó a Greñas de haber instigado la rebelión de los artesanos. Semanas después, Greñas estaba preso en Cartagena y tuvo que escoger entre la cárcel y el destierro.

Sabiamente optó por la segunda opción, y aunque su plan inicial era el de establecerse en Estados Unidos terminó en Costa Rica, donde finalmente moriría en 1949.

## **El humor político como género periodístico**

Ya para el comienzo del siglo XX eran recurrentes las revistas ilustradas en el país. La Guerra de los Mil días, la pérdida de Panamá y el primer centenario de la República fueron momentos que marcaron la línea editorial de los caricaturistas en la época, que en su mayoría seguían siendo artistas reconocidos en el país. Las provincias y las capitales veían cómo proliferaban las publicaciones humorísticas y de variedades, como *Revista Cómica*, *El Banano*, *El Lábaro* y *El Gráfico*. Para 1910, en el primer centenario de la Independencia, la caricatura había pasado de ser un privilegio de las élites a un elemento usual en los periódicos de la época (Helguera, 1987).

El comienzo de siglo fue saludado con un sinnúmero de publicaciones anónimas. El tema de la dictadura de Reyes renovó el registro de los grabadores, que no habían logrado mucha imaginación de la Guerra de los Mil Días. A diferencia del siglo XIX, en los que las publicaciones satíricas no tenían mayor éxito editorial, para la década de 1910 los pasquines de humor se mantuvieron por un tiempo considerable, lo que evidenció la penetración que había tenido la caricatura dentro de la cultura popular colombiana (Vallejo, 2006). La revista *Bogotá cómico*, publicó alrededor de 120 números entre 1917 y 1919 y sus sucesoras, *Semana cómica* y *Fantoche* se publicaron por 12 años, en los que fueron la vitrina para varios de los caricaturistas colombianos, que para la década de 1920 ya eran apetecidos por los medios y sus lectores.

Según la historiadora Beatriz González, la caricatura se había vuelto un género respetable en Colombia y fue en este periodo en el que hizo su aparición el que quizá es el mejor exponente de este periodo “dorado” de la caricatura, Ricardo Rendón (2010, págs. 101-104).

## **El Fenómeno Rendón**

Nacido en Rionegro, Antioquia, Ricardo Rendón era un joven artista que colaboraba con distintos periódicos y revistas de su departamento. Su talento como diseñador y caricaturista se hizo evidente en “Pánida”, una pequeña revista literaria que se publicó en Medellín en 1915. Para ese entonces, Rendón ya había madurado aún más su técnica, caracterizada por estar llena

de líneas y pocas sombras, con dibujos sencillos que captaban de manera inmediata al personaje (Helguera, 1987). Con una experiencia considerable, viajó a Bogotá a buscar trabajo.

Para el año de 1916, había hecho su aparición la revista *Cromos*, una publicación sin carácter político, de interés general y pulcramente impresa. *Cromos* se convertiría en una de las principales vitrinas de los dibujantes de la época, que competían por que la revista publicara algunos de sus dibujos en sus páginas. Rendón surgiría como el líder de este grupo y sería el que más caricaturas y portadas realizaría para la revista, lo que lo catapultó como el caricaturista más conocido del país en ese periodo (Colmenares, Ricardo Rendón: Una fuente para la historia de la opinión pública, 1998).

Su postura política no era un secreto para nadie. De talante liberal, Rendón con su lápiz fue bastante crítico de los gobiernos de la llamada “Hegemonía Conservadora”. Para Darío Acevedo, Rendón se convirtió en el depositario de los anhelos de cambio de una generación cansada de la vieja y oxidada hegemonía conservadora (2011, pág. 83). En efecto, Rendón supo recoger en sus dibujos la síntesis de los hechos que aquejaban al país, ofreciéndole a la opinión pública un producto que hacía reír y que era mordaz con los gobernantes. Incluso, como afirma Beatriz González, se dice que sus caricaturas lograron tal impacto en la opinión pública que hicieron que el liberal Enrique Olaya Herrera terminara con los 34 años de gobiernos conservadores en Colombia (González B. , 2008).

La militancia liberal de Rendón no entró en contradicción con su postura independiente, lo cual se aprecia en la crítica a los valores morales vigentes y muchos otros defectos de la política nacional. Su trabajo era disputado por varios de los periódicos en Bogotá. De *Cromos* saltó al diario conservador *La República* y de ahí pasó a los liberales *El Espectador* y *El Tiempo*.

Las caricaturas de Rendón se caracterizaban por la sutileza de la ironía, por el manejo de la mordacidad siempre orientadas a mostrar las fallas del régimen y las grietas del establecimiento (Helguera, 1987, pág. 86). El uso del elemento más antiguo de la caricatura, la irreverencia, la utilizó para ridiculizar a los más poderosos. Rendón, por otro lado, pasó de la caricatura grotesca y escatológica del siglo XIX a la simbólica que terminó determinando el desarrollo de la

caricatura política en Colombia. Rendón fue de los primeros caricaturistas en incluir iconografía occidental como las “marianas”, imagen creada durante la Revolución Francesa que simboliza la patria, la libertad y la república (Acevedo, 2011). Apoyados en la definición del sociólogo Richard Sennett podemos aclarar este símbolo:

La Revolución modeló el rostro de Marianne como el de una joven diosa griega, con nariz recta, cejas altas y mejillas bien formadas. Su cuerpo tendía a las formas más llenas de una madre joven. A veces, Marianne aparecía vestida con ropas antiguas holgadas que se le ceñían a los pechos y los muslos; en otras, la Revolución la ataviaba con ropas contemporáneas pero con el pecho al descubierto. El pintor revolucionario Clement pintó a la diosa de esta última manera en 1792, con los pechos firmes y llenos y los pezones contorneados [...]. Los pechos desnudos ponían de manifiesto los poderes nutricios de las mujeres. En la pintura de Clemént, los pechos llenos de Marianne eran para todos los franceses, una imagen de nutrición revolucionaria [...]. Cuando las virtudes vivificantes de Marianne se convirtieron en un icono político, su cuerpo pareció abierto tanto a los adultos como a los niños [...]. El cuerpo femenino de Marianne, generoso y productivo, sirvió en primer lugar para diferenciar el presente virtuoso de los males del Antiguo Régimen (Sennett, 1994, págs. 304-307).

### LAS ELECCIONES DE ANTIER



El reconocimiento del cadáver.

*Figura 3.* Rendón, R. (1926) *El sueño de un candidato* – Referencia al supuesto fraude electoral de las elecciones en 1926. En esta caricatura se puede ver al presidente electo, Miguel Abadía Méndez contento por el crimen que cometieron dos bandidos con el país, simbolizado en una mariana.

Dentro de su obra, también utilizó la iconografía de la diosa de la justicia Astrea o Temis, y otra serie de elementos icónicos de la caricatura europea del siglo XIX, debido a su admiración de humoristas franceses, españoles y sudamericanos, a los que estudiaba e incorporaba elementos de ellos en sus dibujos (Acevedo, 2011).

Sin embargo, poco pudo celebrar Rendón, porque su muerte se produjo tan solo un año después de la victoria liberal en las elecciones. Su suicidio en el bar al que siempre iba a tomarse sus tragos terminó por darle un mayor estatus de leyenda.

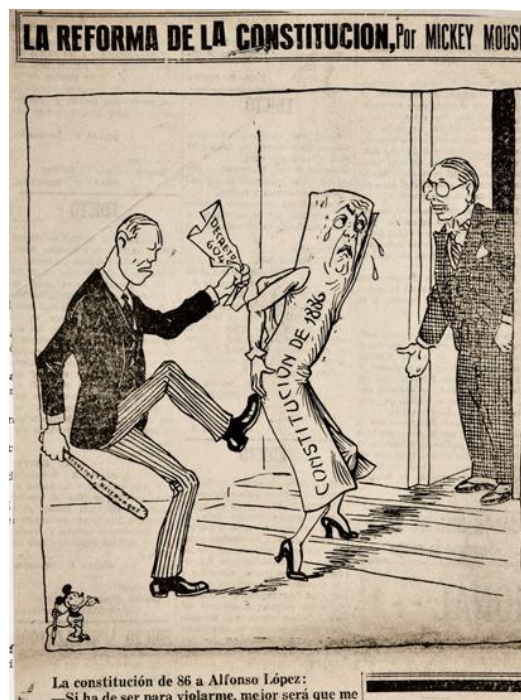
(González B. , 2010)

### Pepe Gómez y el humor conservador

En el mismo periodo en el que Rendón se consolidaba como el caricaturista liberal por excelencia, por el lado conservador había un dibujante que le haría de contrapeso: José “Pepe” Gómez.

Nació en Bogotá en 1892 y realizó estudios en la Escuela de Bellas Artes. Su origen conservador, sin embargo, no le impidió tener una postura independiente y menos sesgada que otros caricaturistas conservadores (Acevedo, 2011). En la década de 1810 colaboró con varios medios impresos, como *El Gráfico*, *Bogotá Cómico* y luego, en la década de 1920, entra a la revista *Fantoches*, donde se iniciaría como caricaturista político y donde trabajaría hasta 1930 ( Banco de la República, 1987).

El regreso al poder del Partido Liberal en 1930 provocó una predecible oposición al Gobierno por parte de los conservadores. En la década del 30 se fundaron dos diarios conservadores, *El País*, en 1932, y *El Siglo*, en 1936, fundado por su hermano Laureano. Estas dos serían las vitrinas de los caricaturistas de la oposición, dentro de los que se destacaba Pepe Gómez, con sus seudónimos de Jack Monkey y Mickey Mouse.



*Figura 4. Mickey Mouse (Pepe Gómez) (1934) La reforma de la constitución. El País, Bogotá.*

Sus caricaturas, para Darío Acevedo, “contribuyeron al forjamiento de la doctrina y fueron protagonistas del duelo programático de los partidos” (2011, pág. 98). Sus dibujos se basaban en los hechos coyunturales de la política colombiana, pero más allá de buscar lo jocoso, iban de la mano con el mensaje programático del partido.

Gómez apuntaba a mostrar la decadencia a la que había caído la República bajo los últimos gobiernos conservadores y los gobiernos liberales de la década de 1930. Preocupado por las políticas liberales de López y Olaya, denunciaba en sus caricaturas lo que para él eran unas políticas permisivas con el comunismo y el sindicalismo (Acevedo, 2011).

Su muerte en 1936, junto con la de Rendón años atrás, concluye con el periodo que para Beatriz González fue el más fructífero dentro de la historia de la caricatura política colombiana (1990, pág. 133).

### **La caricatura en la Violencia (1930-1957)**

Para 1936 el panorama era completamente distinto. La creciente ola de violencia partidista y el caldeado ambiente político hizo que los caricaturistas tomaran bandos e incrementaran la agresividad en sus trazos. Una de las características de este periodo en la caricatura fue el incremento en el uso de símbolos y estereotipos para atacar a los enemigos. Por ejemplo, una de las herramientas de *El Siglo* contra el Gobierno liberal fue la de rescatar una antigua identificación del liberalismo con la masonería (2010, pág. 133). Con este símbolo, se buscaba la asociación del liberalismo con el ateísmo y quedaban señalados como enemigos de la Iglesia y de las buenas costumbres (Acevedo, 2011, pág. 109). Además, símbolos como la hoz y el martillo, propias del socialismo, buscaban que se entendiera a los liberales como cercanos a las teorías de Lenin y Trotsky.



Por otro lado, los liberales no se quedaron con los brazos cruzados y en 1938 fundaron el periódico *El Liberal*, de carácter militante a diferencia de *El Tiempo* y *El Espectador*. Por medio de este nuevo periódico se buscaba hacerle contrapeso a un periódico, *El Siglo*, que cada vez era un mayor dolor de cabeza para el Partido Liberal (González B. , 2010).

En la prensa liberal se encontraban caricaturistas como Chapete, Alberto Arango, Serrano y Franklin, pero fue el dibujante Adolfo Samper (1900-1991) quien se destacó como el más crítico de los tres. Como varios de los caricaturistas de la época, había trabajado en *El Gráfico*, *Cromos*, *Fantoches* y en diarios como *Mundo al Día* y *Diario Nacional*, realizando caricaturas en las que se burlaba de los principales personajes de la política nacional.

La caricatura en este periodo era apoyada con textos como letreros y leyendas. El título era también parte vital del dibujo, por lo que texto e imagen se conjugaban dando lugar a un mensaje homogéneo y contundente. Para Acevedo, la mezcla de texto e imagen tenía una razón de ser y era la de resumir la política editorial del periódico y el pensamiento del partido con el que este se identificaba (2011, pág. 107).

Ambos bandos competían por atacar y acabar simbólicamente al enemigo y, a la vez, defenderse de los trazos que se los atacaban. Se presentaba un contrapunteo, un ataque generaba una respuesta basada en la provocación. La muerte simbólica de los líderes políticos era el objetivo de ambos bandos, que por medio de distintos símbolos y estereotipos lograron introducir ciertos imaginarios en la mente de los colombianos.

Si bien varios dirigentes políticos como Alfonso López Pumarejo, Carlos Lleras Restrepo y Mariano Ospina Pérez fueron ampliamente representados, son Jorge Eliecer Gaitán y Laureano Gómez los más referenciados por la caricatura política previa al “Bogotazo”. La razón es clave: en este periodo se buscaba no solo la ridiculización sino la destrucción simbólica de los dirigentes adversos (Acevedo, 2011) y por medio de la caricaturización del líder, en la que se les muestra como bufones, belicosos y agresivos, se buscaba la asociación negativa con el partido y sus simpatizantes.

## **El ataque simbólico a Jorge Eliecer Gaitán**

En el caso de Jorge Eliecer Gaitán, por ejemplo, *El Siglo* se enfocó en varios aspectos de su vida, comenzando por su origen humilde. Las primeras caricaturas hechas sobre el dirigente liberal fueron hechas por Ricardo Rendón y Pepe Gómez en los años 20, pero no tuvieron mayor relevancia debido a que Gaitán era en ese entonces un naciente político. Para los años 40 la situación era completamente distinta: Gaitán se había convertido en uno de los líderes principales del liberalismo y es en esta época cuando se evidencian en las caricaturas sus rasgos físicos.

Para el año de 1940, cuando Gaitán es nombrado Ministro de Educación, ya tiene una considerable influencia en la política colombiana. *El Siglo* aprovecha para dibujarlo exagerando sus principales características físicas: muelón, enano y 'negroide', con el fin de mostrarlo como un tipo vulgar. Incluso se le vinculó con la masonería, símbolo utilizado con frecuencia por los conservadores para asociarlo con los liberales.

Pero Gaitán no solo fue víctima de las caricaturizaciones conservadoras. En 1945, cuando se interpuso en la candidatura de Gabriel Turbay, los periódicos liberales tomaron partido y se fueron en contra de él. Algunas de las caricaturas de Samper lo pintaban junto con Laureano Gómez, rival del Liberalismo, con la excusa de que, por el capricho de Gaitán, se estaba dividiendo al Partido.



Figura 5. Mickey Mouse (Pepe Gómez) (1934) *Infle y desinfla*. *El País*, Bogotá.

*El Siglo*, aprovechando la división, redujo considerablemente su ataque contra Gaitán, algo que fue interpretado por dentro del liberalismo de manera negativa, debido a que la prensa conservadora lo trataba benévolutamente. Esto, sin embargo, tenía una razón de ser: el cambio del discurso estaba mediado no por las afinidades políticas con el gaitanismo, sino por la conveniencia política que, con un liberalismo dividido, aprovecharían para que los conservadores regresarán al poder luego de 16 años.

Esta situación cambió completamente luego de que Gaitán pasara a ser el líder indiscutido del partido. Fue en ese momento en el que terminó la relación benevolente de *El Siglo* con Gaitán y volvió a ser el centro del ataque simbólico. Entre 1947 y 1948, año de la muerte del líder liberal, los nuevos caricaturistas del periódico de Gómez, como Donald y Chaplin, publicaron caricaturas en las que tildaban a Gaitán de comunista, hombre violento e incluso hasta fascista, entre otras representaciones (Acevedo, 2011).

### **Laureano Gómez, el derechista y conspirador**

Por el lado liberal, la víctima fue Laureano Gómez, al que desde las páginas de *El Liberal* se le tildaba de falangista y conspirador. Católico y continuador del pensamiento conservador más radical, Gómez era un político respetado. Famoso por sus debates en el Congreso, le merecieron sobrenombres como “El Monstruo” y el “Hombre Tempestad”. Su férrea oposición a los gobiernos de López Pumarejo y Enrique Olaya Herrera, a los que acusaba de poner en peligro las tradiciones del país, le hicieron blanco de varias de las caricaturas liberales (Acevedo, 2011, pág. 168).

Laureano Gómez se destacaba por ser un apasionado de sus convicciones conservadoras. En plena oposición, desde el periódico *El Siglo*, promovía la abstención electoral, la desobediencia civil e incluso llegó a afirmar que haría ‘invivible’ el país si López Pumarejo ganaba de nuevo unas elecciones presidenciales (Acevedo, 2011, pág. 169). Asimismo, su cercanía con el franquismo español y su concepción como agitador, ayudaron a crear un imaginario dentro de los liberales de un hombre siniestro, beligerante y peligroso.



Figura 5. Samper, A. (1947) *Tácticas conservadoras*. *El Liberal*, Bogotá.

La figura de Gómez despertaba en las bases liberales –sobre todo en el gaitanismo– odios profundos. De allí a que el 9 de abril de 1948, el día del asesinato de Gaitán, uno de los objetivos militares de la manifestación violenta fuesen las instalaciones de su periódico. En estos años de

calentura política, los periódicos liberales supieron plasmar en caricaturas y editoriales ese sentimiento, en el que buscaron diferenciarse completamente del líder derechista.

La cercanía de Gómez con el franquismo fue un elemento ampliamente utilizado por el caricaturista Adolfo Samper, en el que se le dibujaba como el emisario del dictador español en Colombia. A medida que la situación política se agravaba, que se agudizaba el conflicto entre los dos partidos y en el que las relaciones del liberalismo con el gobierno de Ospina no eran las mejores, la campaña contra el líder conservador se hizo aún más intensa, tanto en editoriales como en caricaturas (Acevedo, 2011).

Una característica de este periodo es el nivel de agresividad en ambos bandos. Para el año de 1949, en pleno auge de la violencia partidista, la prensa tenía un papel clave en la guerra que sostenían ambos partidos. Los ataques por lado y lado eran igual de violentos y utilizaban de la misma manera simbolismos y representaciones para acabar con el enemigo. Si los conservadores afirmaban que los liberales iban a llevar al país a una dictadura marxista, estos no se quedaban atrás y decían que los conservadores querían imponer un régimen dictatorial de derecha como el de España. Si a los liberales se les pintaba como comunistas, anarquistas y violentos, del otro lado se les representaba como fascistas, nazis y falangistas.

### **La caricatura en época de censura**

Con la llegada de Gustavo Rojas Pinilla, y con el comienzo de su gobierno, los medios de comunicación sufrieron el mayor episodio de censura periodística en la historia del país. Para el año de 1953 la caricatura política ya venía bastante golpeada. La persecución y constante observación del Gobierno a los periódicos y revistas hicieron que las caricaturas no circularan libremente o no fuesen como inicialmente la pensaba el dibujante. Sin embargo, el Gobierno, no contento con la censura, expidió un decreto en el que ordenó:

“Que las personas que por cualquier medio redacten, editen, auxilien o difundan escritos o publicaciones clandestinas en los que se haga burla o irrespete a las autoridades legítimamente constituidas [...] serán sancionadas con relegación a

colonia penal hasta por dos años [...] Si la burla o los irrespetos son al Presidente de la República, la pena máxima puede aumentarse hasta una tercera parte”.<sup>2</sup>

A pesar del decreto y de la agobiante censura, hubo caricaturistas que se resistieron a cumplir con los caprichos del Gobierno. Aldor, Chapete y Merino sobresalieron en un periodo en el que la caricatura política era bastante restringida y en el que debían de ingeniárselas para publicar sus dibujos. (González B. , 2010)

La dictadura de Rojas provocó una disminución considerable en la producción de caricatura política. El periódico *El Siglo* había cerrado por orden gubernamental, *El Espectador* suprimió la caricatura editorial de sus páginas y *El Tiempo*, que pasó a llamarse *Intermedio*, optó por abrirle la puerta a caricaturistas que dibujaran sobre temas internacionales. Uno de esos caricaturistas sería el español Peter Aldor.

Aldor, como solía firmar sus caricaturistas, había sido colaborador en medios europeos en la época de la posguerra. La diferencia con los caricaturistas colombianos era enorme en relación con su visión del mundo, cultura y formación. Por esta razón, en lugar de competir con los caricaturistas colombianos se especializó en temas de política internacional. Su mirada sobre temas que eran coyunturales en la agenda política, como la posguerra europea y la situación política de Latinoamérica, estaba basada en su conocimiento. El Gobierno pasó por alto sus caricaturas, incluso las que aludían a las dictaduras latinoamericanas, debido a que no se consideraba directamente aludido por ellas.

---

<sup>2</sup> Decreto, “Hace 50 años”, en: *El Tiempo*, marzo 3 de 1954, p2-8



Figura 6. Chapete (1956) *El titiritero*. *El Tiempo*, Bogotá.

Hernando Turriago Riaño, mejor conocido como Chapete, fue el caricaturista que se enfrentó con mayor vehemencia al gobierno de Gustavo Rojas Pinilla. La represión, el bloqueo a las crecientes protestas estudiantiles, la corrupción y el cierre de periódicos por censura, fueron algunas de las batallas que Chapete libró en contra de Rojas (Rodríguez, 2015). En un momento en el que la prensa era fuertemente intervenida por el Gobierno y en el que los periódicos, antes de salir a la calle, debían ser aprobados por los emisarios del Presidente, su táctica era la de dibujar dos caricaturas: una blanda, la que se le daba al Gobierno para que aprobara o censurara; y una crítica en la que lo atacaba de frente. Aunque muchas fueron censuradas, muchas otras lograron salir publicadas tanto en *Intermedio*, como en la revista bogotana *Sucesos*.

Sin embargo, la paciencia se le agotó a Rojas. Si bien el caricaturista no estuvo preso, sí fue víctima de anónimas amenazas que le dieron a entender que debía irse del país (Rodríguez, 2015). Se exilió entonces en Nueva York en 1956, año en el que recibió el Premio Mergenthaler en por su defensa a la libertad de prensa.

Un año después de su exilio decide regresar a Colombia. Volvió a colaborar en el periódico *Intermedio* y una vez oficializada la salida de Rojas Pinilla, el 10 de mayo de 1957, 'Chapete'

realizó varias caricaturas en las que abogó en contra del régimen y a favor de su terminación definitiva (Rodríguez, 2015).

Hernán Merino Puerta, ‘Merino’, nació en 1922 en la ciudad de Bogotá, pero creció en la ciudad de Manizales, en donde estudió en la escuela de Bellas Artes. Luego se trasladó a Medellín a culminar sus estudios. En su trabajo se destaca la crítica a la censura, y, a diferencia de años anteriores, al no haber rencilla política entre partidos, en Colombia la principal preocupación de los medios de comunicación era la libertad de prensa y en general las libertades individuales (González B. , La caricatura política en Colombia, 1990).

### **La caricatura de “la Gran Prensa”**

Para el año de 1958 el general Rojas Pinilla es relevado de su cargo y es llevado a un juicio político por parte de Alberto Lleras Camargo, quien luego sería Presidente de la República y el primer gobernante de lo que se conoce como “Frente Nacional”. Colombia superaba entonces un periodo en el que la violencia partidista había dejado muchos muertos y del que el país tardaría mucho tiempo en recuperarse.

Con el Frente Nacional volvió la libertad de prensa a Colombia. Después de ocho años de fuerte censura, la caricatura volvió a tener un papel protagónico dentro de la vida política, pero esos años de inactividad, acompañados por el nuevo panorama de Gobierno bipartidista, generaron que la caricatura tomara un tinte menos beligerante (González B. , 2010).

La gran mayoría de los caricaturistas de este periodo trabajaban para los periódicos de la “Gran Prensa”, medios de comunicación que defendían al establecimiento, dentro de los que se encontraban *El Tiempo*, *El Espectador*, *El Siglo*, *El Colombiano* y en general todos los periódicos con afiliación política liberal y conservadora. El hecho de que el Frente Nacional fuera un mecanismo de gobierno bipartidista hizo que las caricaturas políticas que criticaran de manera frontal al Gobierno fuesen escasas. De hecho, el efecto fue el contrario. Las caricaturas de este periodo pretenden exponer las bondades y los beneficios del nuevo Gobierno y rescatar los riesgos que corría el país si se le cuestionaba (González B. , 2010).





Figura 7. Henry (1962) *Ni en fútbol*. *El Tiempo*, Bogotá.

En esa defensa del establecimiento se vincularon caricaturistas que en su momento fueron críticos del gobierno de Rojas, como Chapete, Merino y Henry. También hicieron su aparición Velezefe, Pepón y Aldor, que con sus dibujos plantearon una posición de defensa de las instituciones, en parte debido a que el Frente Nacional había logrado de alguna manera calmar la guerra política. El general Rojas era ahora el rival de la democracia y la principal víctima de los trazos de los caricaturistas (González B. , *La caricatura política en Colombia*, 1990).

Aunque muchos de los caricaturistas estuvieran vinculados a los periódicos de “La Gran Prensa”, casos como el de Pepón y el de Merino se destacaban por su “independencia” frente a la posición oficial del periódico. De manera más prudente, pero con mordacidad, discrepaban frecuentemente con temas económicos o políticos sin que esto significase estar en contra de la forma del Gobierno (González B. , 2010). Por otro lado, los mayores defensores de la institucionalidad fueron el ya mencionado Chapete y el santandereano Henry, quien colaboró en periódicos como *El Colombiano*, *Semana*, *La República*, *El Tiempo*, entre otros

Sin embargo, esto no significó que todos los caricaturistas del país estuvieran de acuerdo con todo lo referente al Frente Nacional. Con el correr de los años, el descontento de la gente por la falta de participación política fue incrementando debido a que no había espacio para una alternativa distinta a los dos partidos. El Movimiento Revolucionario Liberal de Alfonso López Michelsen se consolidó como una fuerza de oposición en el país, la ANAPO de Rojas contaba con varios adeptos y la poca visibilidad que tenían ambos partidos, junto con la aparición de las guerrillas marxistas como las Farc, el ELN y el EPL, provocaron que se fundaran medios alternativos para hacerle contrapeso a la Gran Prensa. Dentro de ellos se destacan la revista *La Nueva Prensa*, de comienzos de la década de los 60, y la izquierdosa *Alternativa*, en la de los 70.

Para este momento de la historia, la caricatura política se limitaba a reaccionar a eventos coyunturales de la política colombiana. Atrás habían quedado los años de violencia simbólica y de ataques indiscriminados al partido contrario. La caricatura colombiana, a partir del Frente Nacional, fue otra, menos beligerante y más reflexiva. Cerca del final del Frente Nacional, en la década de los setenta, se destaca el trabajo de caricaturistas como Pepón, del diario *El Tiempo*, Antonio Caballero en *Alternativa*, Velezefe en *El Colombiano* y Héctor Osuna en *El Espectador*.

Y es que para hablar de la caricatura moderna no se puede dejar de hablar de Héctor Osuna, caricaturista antioqueño que ha dibujado la gran mayoría de la historia reciente de Colombia. De carácter conservador, Osuna se inició en las páginas de *El Siglo*, pero fue en un medio liberal como *El Espectador* en donde hizo carrera, lo que evidenciaba su independencia como caricaturista (González B. , 1990).

### **Los comodines de Héctor Osuna**

La aparición de Héctor Osuna (1936) y su presencia en la caricatura colombiana es un fenómeno histórico en el que, por medio de sus caricaturas, puede contarse la historia reciente del país (González B. , 2010). Nació en Medellín y creció en una familia típicamente conservadora, tanto que consideró alguna vez ejercer el sacerdocio. Sin embargo, los dotes artísticos, heredados de sus padres, junto con una fuerte convicción política, lo hicieron optar por el derecho y la pintura.

Osuna iniciaría su carrera como caricaturista en el periódico *El Siglo*. Hacía poco tiempo que el periódico había reabierto, luego de que en 1953 la dictadura del general Rojas Pinilla ordenara su cierre definitivo. A diferencia de *El Tiempo* y *El Espectador*, que siguieron bajo otros nombres, *El Siglo* sí fue cerrado completamente y solo pudo reaparecer cuando el general fue destituido de su cargo en 1958 (Ronderos, 5 en humor, 2007).

Lo curioso y a la vez lo diferente de Héctor Osuna fue su marcada independencia. De talante conservador, Osuna estaba cómodo de pertenecer al periódico de su admirado Laureano Gómez; sin embargo, su salida de *El Siglo* en 1959 obedeció a la censura de algunas de sus caricaturas en las que hacía una leve crítica al dirigente liberal Alberto Lleras Camargo. Algo curioso, porque *El Siglo* era un periódico radicalmente conservador, pero que se explica por el momento de coyuntura política en el que ambos partidos pactaron gobernar el país conjuntamente.

A finales de la década de los cincuenta ningún caricaturista iba en contravía con la línea editorial del periódico en el que publicaba. Osuna fue el primero. Poco después de su salida de *El Siglo*, el periódico liberal *El Espectador* lo recibe como caricaturista de planta, y aunque en un principio no se sentía cómodo por la línea editorial del periódico, luego de una charla con Gabriel Cano quedó convencido de que esa sería su casa (Ronderos, 5 en humor, 2007).

El estilo de Osuna se aparta de la concepción de la caricatura como género del humor gráfico y la utiliza como un espacio de crítica política. (González B. , 2010). Osuna entiende la caricatura política como una columna de opinión, un espacio en donde el caricaturista puede opinar como lo haría cualquier otro columnista. Los simbolismos y la construcción de personajes son una de las características más importantes de su obra (Vallejo, 2006). En palabras del propio Osuna: “La modalidad típica de mis caricaturas son unos comodines, unas figuritas que no me propongo expresamente hacerlas, sino que de pronto van surgiendo” (Osuna, 1990).

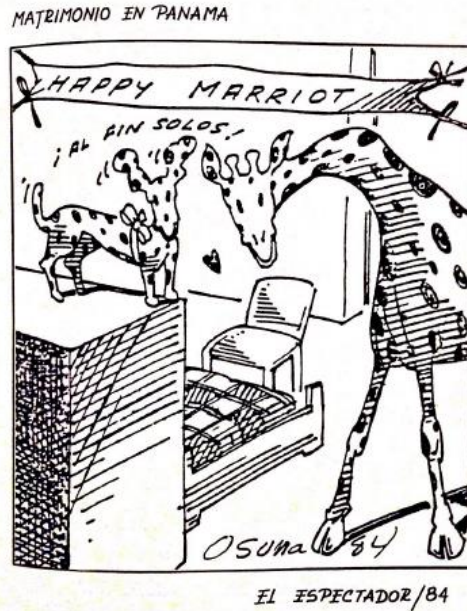


Figura 8. Osuna, H (1984) *Matrimonio en Panamá*. *El Espectador*, Bogotá.

Un caricaturista político, como cualquier otro periodista, debe estar informado para que sus caricaturas tengan impacto. Para Dick Spencer, un caricaturista político debe preguntarse siempre: “¿De qué estará hablando la gente en el desayuno mañana? El caricaturista que responda esta pregunta tendrá buenas ideas. El problema es averiguar qué será lo que hablen” (Editorial Cartooning, 1949)”. Esta pregunta ha sido respondida por Héctor Osuna a lo largo de su carrera artística. Sus símbolos son fruto de una fuerte observación a los hechos que rodean la política colombiana. El primer símbolo que Osuna hizo famoso fue el de las caballerizas de Turbay en pleno estatuto de seguridad, que el caricaturista recuerda de esta manera:

“Llevaron a una gente a las caballerizas de Usaquén, cerca de Bogotá, y vinieron las quejas y las investigaciones y acusaciones de la Procuraduría por torturas que se estaban ejerciendo contra los ciudadanos presos; y esta gente, curiosamente estaba en una caballeriza como cárcel. Entonces yo empecé a colocar algunos presos conocidos pintándolos en la cárcel, con un fondo de caballos y, generalmente, ponía un diálogo de caballos. Los caballos empezaron a significar esa represión, pero al mismo tiempo se volvieron muy buenos; eran caballos

bondadosos, humanos, mostraban el sentido de humanidad que no tenían en ese momento las autoridades militares.” (Osuna, 1990).

Esta forma de hacer las cosas, explicada por el mismo Osuna, demuestra un proceso en el que un elemento tan común como un par de caballos pueden enmarcar todo un conjunto de eventos y realidades políticas, como en este caso fue el estatuto de seguridad del gobierno de Julio Cesar Turbay (1974-78). Gabriel García Márquez, en el prólogo de *Osuna de frente* elogia esta capacidad de Osuna de sintetizar en símbolos la realidad nacional: “Es la organización de las situaciones más complejas de un modo que solo él conoce, para reducirlas a un símbolo único con la simplicidad y el filo sangriento de una cuchilla de afeitar” (La historia vista de espaldas, 1983).

La monjita chismosa, para el gobierno de Belisario Betancur (1982-86) fue quizás uno de sus más conocidos y recordados símbolos (Ronderos, 5 en humor, 2007). El presidente Betancur, recién llegado a Palacio, ordenó quitar la decoración barroca y reemplazarla por pinturas de los artistas colombianos modernos. La decisión causó polémica, sobre todo cuando colocaron en una de las paredes principales el óleo de una monja gorda de Botero. Como con las caballerizas, muy pronto fueron apareciendo globos del cuadro de la monja y luego Osuna la sacó del marco y la puso a interactuar con los personajes políticos de la época (2007). Otros de los símbolos famosos por Osuna fueron las jirafas y los hipopótamos, que representaban todo lo que tenía que ver con el mundo de los narcotraficantes, la perrita Lara en el gobierno de Alfonso López Michelsen (1978-82) y el elefante en el de Ernesto Samper (1994-98) son solo algunos de los símbolos que han trascendido en sus caricaturas y que se han metido en la mente de los colombianos.

Gabriel García Márquez afirmó que la caricatura de Osuna “es la historia vista de espaldas, con las miserias cotidianas de sus costuras, como nos ha sido servida semana tras semana durante más de veinte años con el desayuno dominical, con un sabor tan propio y un condimento tan variado que ya empezamos a preguntarnos como sería nuestros domingos si no existiera Osuna” (1983)

## El monólogo de Antonio Caballero

*“Antonio Caballero se distingue del resto de los colombianos por su inteligencia y su cultura, mezclada en medio vaso de humor corrosivo que podría parecer resentimiento si sus amigos no supiéramos que no es más que el ácido muriático de su incredulidad irreparable”<sup>3</sup>*

Antonio Caballero se caracteriza por tener un sentido del humor corrosivo e irónico. Proveniente de una poderosa familia de escritores, pintores y humoristas, Caballero conjugó perfectamente los tres talentos de su familia y en su faceta de caricaturista logró ‘cargar’ a su propio mundo. Ese que está compuesto de gobernantes e intelectuales.

Sus inicios como caricaturista se dieron en el suplemento dominical de *El Tiempo*, cuando era apenas un adolescente. En su sección de *Cartones*, con un estilo escatológico y altamente intelectual dibujó monos que “representaban víctimas de horripilantes insucesos que iban desde los muy metafísicos de la soledad y de la angustia existencial hasta los muy físicos de las emancipaciones humanas inesperadas, las bestias asquerosas” (Samper Pizano, 1986). Esta etapa que se puede llamar existencialista tuvo lugar desde 1965 hasta 1973, en las que se destacaba un hombrecito pequeño, gordo, de gafas que comúnmente vomita, con un parecido muy oportuno al presidente Carlos Lleras Restrepo (González B. , 2010).

En 1977, Caballero se vincula a la revista *Alternativa*, un medio de talante izquierdista que buscaba hacerle frente a la falta de participación política que se veía en los últimos años del

---

<sup>3</sup> García, Gabriel. “Antonio”. [prólogo] en Caballero, Antonio reflexioné Monos. Bogotá: Fondo Cultural CEREC.

Frente Nacional. Las caricaturas de este periodo de Caballero, para la historiadora Beatriz González, se pueden dividir en dos tácticas: las representadas en secuencias o cartones y las que en un solo cuadro interpretan un incidente político (Pompas de jabón, 1987). Después de *Alternativa*, Caballero se vincularía a la revista *Semana*, en donde continuaría con su estilo frontal y con los mismos recursos gráficos que utilizó en la revista de izquierda.

Para González, Caballero es más efectivo en la segunda forma, debido a que en sus cartones o ‘monólogos’ “Se queda en lo monótono de las escenas, en los desesperantes espacios temporales, en la escasa movilidad de las expresiones, sólo perceptibles al autor y sus allegados, con el traspaso de humor que va de un intelectual bogotano a otro [...] Como elaborador de secuencias y creador de tipos, Caballero ha fracasado” (1987).

La segunda táctica de la caricatura de Caballero, para González es mucho más efectiva, porque allí aflora su capacidad crítica. “Caballero es mejor como dibujante a partir de figuras reales que cuando intenta moverse en el campo de la imaginación” (Pompas de jabón, 1987). Las escenas vallenatas con la tradicional hamaca, en la que los presidentes, ex presidentes y demás miembros de la política colombiana interactúan, permiten que la caricatura política de Caballero traspase los límites del humor bogotano y se haga comprensible en todas las regiones.

Sin embargo, hay quienes como Gabriel García Márquez defienden sus monólogos y consideran que en ellos se puede sintetizar a la sociedad colombiana. “[...]en sus caricaturas donde su talento se condensa con el poder de aniquilación de una partícula nuclear. Pues no son caricaturas de personajes conocidos, sino que cada cuadro es una caricatura completa de toda la sociedad colombiana, que a Antonio Caballero parece parecerle pervertida y condenada” (García Márquez, 1986).



Figura 9. Caballero, A (2015) *Monólogo*. *Revista Semana*, Bogotá.

Los personajes de sus monólogos, como el club-man, la señora, el traqueto, el campesino y el guerrillero tienen una carga simbólica fuerte, con elementos que los distinguen al uno del otro. Los estereotipos en las caricaturas, resultan inequívocos para el lector, debido a que son símbolos que han permanecido iguales a través del tiempo y de las mutaciones sociales (Gasca & Gubern, *El discurso del cómic*, 2001, pág. 32). Cada representación de Caballero tiene sus propios símbolos y particularidades, por ejemplo, al rico se le representa en un sillón, con un vaso de whisky y con un vestido de rayas, mientras al pobre se le representa con ropa holgada, parches y un bidet de gasolina. Al traqueto se le pinta gordo, vestido con una camisa de seda medio abierta, y con gafas de sol; y a la mujer del común con un vestido largo, tacones y un bolso. Caballero, por medio de sus estereotipos, enlaza una dificultad con su causante y esa es la base de su éxito.

### **El dibujo de humor: La caricatura de los ochenta**

A mediados de la década de los setenta se comenzaron a escuchar los primeros ataques en contra de la caricatura política tradicional. Los dibujos de Pepón, Osuna y Caballero, si bien trataban temas coyunturales y políticos, se decía que habían perdido esa particularidad de la sátira y el humor, tan presente en la caricatura política colombiana de los primeros años del siglo XX (González B. , 2010, pág. 181).



Los dibujantes jóvenes trataban de renovar la caricatura con una modalidad que se denominó “dibujo de humor” (2010). Para el historiador de arte Germán Rubiano, esto se explica gracias a la popularidad que el género fue tomando en el mundo, y con exponentes latinoamericanos como Quino y Roberto Fontanarrosa que lo hicieron aún más popular en el país (Rubiano, 1985).

En los años ochenta, los caricaturistas jóvenes colombianos estaban dispuestos a romper con la estrecha vinculación entre caricatura y política (Rubiano, 1985). Los caricaturistas tradicionales como Osuna creían que esta crítica obedecía a la falta de “ingenio político” por parte de los nuevos. (González B. , 2010).



Figura 10. Guerrero (1988) *Convención conservadora*. *El Tiempo*, Bogotá.

En este grupo de nuevos caricaturistas se encontraban dibujantes como Jairo Barragán, ‘Naide’, quien colaboró por varios años en *El Tiempo* y en la renovada revista *Semana*; Jorge Grosso y Yayo, los antioqueños Guerrero, Mico y Chócolo seguidos unos años más tarde por figuras como Palosa, Vladdo en Bogotá y Kekar en Bucaramanga. Ellos, en un comienzo, buscaban un distanciamiento frente al humor político, pero el mismo desarrollo de los años ochenta en el país los fue llevando hacia la caricatura política, lo que formó un género en el que se mezclaba el dibujo de humor y la sátira política (González B. , 2010).

Los dibujantes de humor terminaron aceptando el tema político. Ellos y los caricaturistas tradicionales gozaron de libertad por parte de los Gobiernos de turno, algo que por ejemplo en la dictadura Argentina no era así, como lo cuenta Fontanarrosa: “[...] uno tenía bien claro que no podía tocar al gobierno ni hablar sobre fuerzas armadas. No podía hablar sobre fuerzas de seguridad, no podía hablar de sexo ni de religión. [...] entonces todo eso iba creando una inseguridad e iba empequeñeciendo mucho la temática, que en definitiva se concretaba en el fútbol, la farándula, etc., etc.” (Fontanarrosa, 1990).

Los años ochenta fueron los años más traumáticos de la historia reciente en Colombia. Numerosos escándalos de corrupción, asesinatos y bombas acompañaron a los colombianos por una década. Era un momento en el que el miedo se sentía en las calles, en el que los periodistas morían asesinados y en el que los narcotraficantes, liderados por Pablo Escobar, parecía que tenían al país a sus pies. Estos eventos, acompañados de la idea de cuestionar a la caricatura tradicional le dieron un respiro a la caricatura política colombiana, que vio en los años ochenta un resurgimiento gracias a la re implementación del humor junto al sentido crítico que desde el siglo XIX ha acompañada a la caricatura política en Colombia.

## **2. Marco histórico**

### **2.1. Antecedentes del narcotráfico en Colombia**

El fenómeno del narcotráfico en Colombia no es exclusivo de los años ochenta. En las primeras décadas del siglo XX, el mundo sufría los efectos de las drogas como la heroína, el opio y la morfina, que para ese entonces no tenían restricción alguna y que provocaron la alerta internacional por sus altos grados de adicción. Preocupados por los efectos de estos narcóticos, en 1909, 1911 y 1912 se celebraron distintas convenciones que concluyeron con el uso estrictamente medicinal de este tipo de drogas.

Como resultado de la Convención de la Haya de 1912, el Congreso de los Estados Unidos aprobó la Ley Harrison Antinarcóticos en 1914. Esta ley, limitaba el uso de drogas únicamente a fines médicos y sería el inicio de una serie de medidas preventivas que terminarían con la prohibición total del tráfico de drogas en ese país. La oferta en este caso fue limitada, pero la demanda seguía siendo alta y serían los grupos criminales los que se apropiarían de este mercado.

Luego de la Primera Guerra Mundial, la Liga de las Naciones se encargó de desarrollar un tratado internacional sobre el control de las drogas. Con la denominada “Convención para Limitar el Procesamiento y Regular la Distribución de Drogas Narcóticas” realizada en 1925, se desarrolló un sistema de regulación del comercio internacional. Las drogas cada vez eran más importantes para la agenda política internacional.

Colombia, que se había suscrito a la Convención de la Haya y había firmado y expedido varias normas para controlar el comercio y consumo de drogas; los funcionarios colombianos no ejecutaban las políticas antidrogas con la misma eficacia que otros países. Esta situación no era exclusivamente colombiana, sino que se daba en casi toda América Latina a comienzos de los años treinta.

Mientras la adicción en Estados Unidos se incrementaba<sup>4</sup>, en Colombia las autoridades eran indiferentes a esta situación. Entre 1930 y 1961 se dieron varios documentos oficiales por parte de la Embajada de Estados Unidos y reportes de la Liga de las Naciones que alertaban a las autoridades colombianas de los distintos hechos que estaban relacionados con el narcotráfico. Para los años 50, el tráfico de drogas estaba lejos de ser el centro de la política colombiana, que en ese entonces se encontraba más preocupada por la violencia partidista que aquejaba a las zonas rurales del país.

Es en esta década cuando, según varios informes, surge el narcotráfico en Colombia de manera sistemática (Sáenz, 1996). La Segunda Guerra Mundial había desplazado el eje de producción de la heroína, el opio y la morfina hacia América gracias a los distintos puertos del Caribe y con Cuba como centro de acopio. En este periodo se da el nacimiento de lo que se conoció como la *Medellín-Habana Connection*, una red de tráfico de drogas que vinculaba a comerciantes colombianos con algunos traficantes cubanos, dueños de las rutas de contrabando de licores y cigarrillos hacia los Estados Unidos (Cardona P. , 12) (Rovner, 2005).

A partir de 1955 varios contrabandistas antioqueños que operaban desde Panamá y el Caribe se aventuraron en el negocio de los narcóticos. Conocían rutas, tenían el capital suficiente para invertir en el negocio y mantenían contactos con la mafia cubana. Mientras en Colombia la violencia partidista y la dictadura militar ocupaban las primeras planas de los diarios, el negocio de las narcóticos pasaba desapercibido, lo que provocó que se conformaran grupos productores de drogas en el país (Arango & Child, 1984).

Esta conexión pasó desapercibida por algunos años, hasta que en 1957 el FBI junto con agentes del Estado llegaron a Medellín a investigar actividades sospechosas sobre el tráfico de drogas. En la operación se descubrió un laboratorio de procesamiento de opio, ubicado en el prestigioso barrio de El Poblado. La fachada del laboratorio era la de una fábrica de muebles y su centro de operaciones era una casa cercana. El laboratorio era propiedad de los hermanos Tomás y Rafael

---

<sup>4</sup> Bureau of Narcotics, U.S.Treasury Department, Traffic in Opium and Other Dangerous Drugs for the year ended December 31, 1957, U.S. Government Printing Office, Washington, D.C., 1958, p. 22

Herrán, miembros de una prestante familia paisa de comerciantes que habían estado dedicados al narcotráfico desde 1948. La “fábrica” operaba solamente una vez al año y en ella se fabricaban en total 5 libras de heroína, que tenían un valor comercial de US\$ 70.000 por libra y era vendida en Cuba<sup>5</sup>.

Luego de dos décadas de silencio, la magnitud del tráfico de estupefacientes en Colombia se hizo pública en la década de los setenta. En el año de 1972 empezó a trascender en la prensa la historia de unos señores costeños, medio exóticos, que hacían pública ostentación de dinero que, según explicaban ellos mismos, provenían de la venta de una yerba que era consumida en su mayoría por hippies: la marihuana (Santos, 1992).

El negocio se tomó amplios terrenos de los departamentos de La Guajira y la Sierra Nevada de Santa Marta. Las condiciones del terreno eran las ideales para el cultivo de la yerba debido al clima, productividad, calidad, escasa presencia estatal y cercanía a los puertos de embarque (Viloria de la Hoz, 2005). Para ese entonces, México había disminuido su producción y en Estados Unidos se aumentó su consumo (The White House, 1999). Estas condiciones fueron perfectas para lo que se conoció como “la bonanza marimbera”.

La suma de todos estos hechos provocó que diversos comerciantes de las zonas de Maicao, Santa Marta, Barranquilla, Cartagena y Medellín entraran en contacto con los traficantes estadounidenses de marihuana . En ese momento, se identificaron dos formas de vinculación con el tráfico de marihuana: la del sembrador, quien recibía una utilidad casi siempre anticipada, sin problemas de crédito con la banca, ni exigencia de fiadores con finca raíz que lo respaldaran. Y una segunda, los marimberos, como se les denominó a las personas encargadas del transporte, venta y entrega de la marihuana en los Estados Unidos (Castillo, 1987).

Las condiciones para los agricultores y jornaleros eran bastante favorables. Para el año de 1978, (Sáez & Ibeas, 2001). El terreno estaba dado para continuar con la producción, pero la bonanza

---

<sup>5</sup> Bureau of Narcotics, U.S.Treasury Department, Traffic in Opium and Other Dangerous Drugs for the year ended December 31, 1957, U.S. Government Printing Office, Washington, D.C., 1958, p. 22

se vio golpeada por dos factores: los sembrados de marihuana en Estados Unidos, que producían una yerba de calidad similar a la *Santa Marta Golden* y la aparición de un nuevo producto, más cómodo de transportar y que generaba mayores utilidades, la cocaína (Castillo, 1987).

Este fenómeno creció rápidamente en nuestro país, debido a que Colombia era el perfecto punto medio entre los productores de la pasta base de coca y los consumidores estadounidenses. Luego del auge de la marihuana y con una fuerte crisis económica y social que azotó al país en la década de los setenta, comerciantes ilegales de Antioquia, Valle, los Santanderes y la zona Cundiboyacence se vincularon al llamativo negocio. Algunos de ellos ya tenían de tiempo atrás redes de transporte, caletas y sobornos, las que serían las denominadas “rutas” (García-Bustos, 1992).

El grupo antioqueño, en ese entonces opacado por el ‘marimbero’ de la Costa, comenzó a especializarse en todo lo relacionado con la nueva droga. De ahí en adelante, se conformaría toda una red de producción en torno a la cocaína, en donde se importaba la pasta de coca de países como Perú y Bolivia y en los laboratorios colombianos se refinaría. Por otro lado, el grupo del Valle del Cauca, se especializó en la introducción de insumos químicos y en maneras muy sutiles refinar la cocaína (García-Bustos, 1992).

## **2.2. La aparición de los carteles**

El narcotráfico en Colombia, con la aparición de la cocaína, vio en la parte final de la década de los setenta y en los años ochenta la aparición de focos delictivos, concentrados en distintas zonas del país. Tiempo después, estos núcleos de traficantes mutarían a organizaciones delictivas, que serían conocidas como los carteles de la droga.

Sin embargo, los carteles no surgieron de la noche a la mañana. Fueron varios los elementos que permitieron que los carteles de la droga se formaran, ya que se consolidaron sobre la crisis de los productos básicos de la industria agrícola, la minería, el comercio legal y los consiguientes problemas económicos, sociales y de orden público que se sufrieron en la década de 1970 tales como:

- Crisis en los cultivos de algodón en la costa atlántica (Guajira, César y Magdalena)
- Crisis de la industria textil antioqueña por la entrada de fibras sintéticas
- Caída de los precios internacionales del azúcar, que afectó a la industria del Valle
- Crisis en la región esmeraldera cundiboyacence por problemas de explotación y violencia
- Migración de colombianos hacia Estados Unidos
- En todos, manifestación de la recomposición y el ascenso de fracciones de clase

No obstante lo, los distintos focos de la mafia presentan características particulares que los diferencian de los demás, y que desde su conformación le dieron a cada uno una identidad (García-Bustos, 1992).

### **El grupo costeño**

El foco costeño de narcotraficantes fue el primero que tuvo un papel importante dentro del negocio del narcotráfico en Colombia. En un principio, se conformó en torno a la producción de marihuana en el marco de la “bonanza marimbera” de finales de los sesenta y comienzo de los setenta. El grupo costeño, sin embargo, no logró consolidarse como una mafia en su totalidad, debido a que nunca controlaron las rutas de exportación, que eran exclusivas de los mafiosos norteamericanos. Esto significó que su papel dentro del tráfico de marihuana girara sobre los procesos de siembra, recolección y transporte. Este núcleo estaba constituido por sectores de clase media y baja que, según versiones y comentarios de gentes de la región, acumularon capitales de más de ochocientos millones de pesos. Estos narcos fueron los que tiempo después serían denominados los “mágicos” (García-Bustos, 1992).

### **El núcleo del Valle**

El núcleo del Valle del Cauca, que tiempo después terminaría fragmentándose en los Carteles de Cali y del Norte del Valle, fueron grupos delictivos que optaron por las vías de la corrupción

para pasar desapercibidos. Los vallunos mafiosos, que provenían de familias de clase media alta, optaron en los años de la ventanilla siniestra, en invertir en negocios y empresas. Los hermanos Rodríguez Orejuela, para citar un ejemplo, tenían en su poder un Banco, una droguería y un equipo de fútbol. Además de esto, tenían bastante influencia en el ámbito político, en donde tiempo después se conocerían sus vínculos con el famoso proceso 8000.

### **El cartel de Medellín**

Los narcotraficantes del núcleo antioqueño, si bien se habían especializado en tráfico de cocaína, trabajaban todos de manera aislada e independiente. Los hermanos Ochoa, hijos del caballista antioqueño Fabio Ochoa Restrepo, entraron al negocio luego de que el mayor, Jorge Luis, viajara a Miami y ‘coronara’ su primera ‘vuelta’.

También, se hablaba en Medellín, de personajes como Pablo Correa Arroyave, Alfredo “El Padrino Gómez” de Griselda Blanco, “la Reina de la Coca”, y de los Pablos, como llamaban a Pablo Escobar y a Gustavo Gaviria, dos jóvenes antioqueños que habían incursionado en el mundo del narcotráfico a partir de la exportación de cocaína hacia el Perú y Ecuador.

Esta proliferación de dinero ilícito hizo que los narcotraficantes ganaran notoriedad pública. Las guerrillas, en este caso particular el M-19, vieron en los mafiosos una oportunidad de financiación por medio de “impuestos a la guerra”. En un principio, los narcotraficantes accedieron, a regañadientes, a las peticiones guerrilleras, pero luego el tema se puso más tenso, porque la guerrilla cada vez quería más plata.

Fue por esta razón que en el año de 1981, Luis Gabriel Bernal Villegas, miembro de un comando del M-19 secuestró a la hija menor de Fabio Ochoa Restrepo, Marta Nieves, una joven estudiante que fue abordada por los guerrilleros al salir de clases en la universidad. Para terminar con el secuestro el M-19 pidió 12 millones de dólares (Salazar, 2012).

Los Ochoa, que en ese momento estaban muy bien relacionados con los demás narcotraficantes de la reunión, contactaron directamente a Pablo Escobar, que mantenía una relación de simpatía



política con el M-19. Escobar constató que ese movimiento tenía en su poder a Marta Nieves. Los Ochoa, con esta información, El 1 de diciembre de 1981, los hermanos convocaron a un encuentro de urgencia que se realizó en el Hotel Intercontinental de Medellín al que asistieron 223 personas, la mayoría jefes de la mafia, entre ellos, Pablo Escobar, Carlos Ledher y Gonzalo Rodríguez Gacha.

El objetivo de esta reunión era crear un blindaje que le hiciera contrapeso a las acciones guerrilleras. Cada uno de los asistentes donó 2 millones de pesos y 10 de sus hombres de confianza. Fue así como nació el MAS (Muerte a Secuestradores), un ejército paramilitar de casi 3.000 hombres y con un fondo económico infinito.

Con el MAS, el grupo de Medellín comenzó a trabajar como una unidad delictiva, lo que le dio paso del núcleo a mafia. En retaliación por la acción del M19, el MAS secuestró a 25 personas cercanas al secuestrador Bernal Villegas, entre ellas a su esposa, Martha Correa Velázquez y luego de 25 días en cautiverio, Marta Nieves era de nuevo libre.

Sin embargo, esta ofensiva contra la insurgencia no acabó aquí. Varios capos del Cartel, como Fidel Castaño y Gonzalo Rodríguez Gacha no simpatizaban para nada con los movimientos guerrilleros. El MAS no se desmanteló, sino que siguió enfrentado en contra de las guerrillas, que ponían en riesgo sus tierras y los cultivos de coca. Tiempo después, distintas células de este grupo conformarían lo que se conoció en los años noventa como el fenómeno paramilitar (Verdad Abierta, 2011).

Dentro de la organización había un sentimiento de grupo, una conveniencia mutua, apoyo de hombres y logística para las acciones de cada uno de los narcos y demás elementos que hicieron que se fundara y fortaleciera lo que tiempo después se conoció como el Cartel de Medellín (Salazar, 2012).

### **2.3. El negocio misterioso: los años de clandestinidad del narcotráfico**

En el año de 1978, la carrera por la Presidencia de la República contó con la presencia de los candidatos Julio César Turbay, del partido liberal, y el paisa Belisario Betancur Cuartas, del partido conservador. En plena campaña, los conservadores, fueron los primeros que advirtieron sobre la creciente relación entre narcotraficantes, que en ese momento eran conocidos como "emergentes" y política. Aprovechando la permisividad frente a estos nuevos ricos, que se le acusó al gobierno liberal de López Michelsen, los conservadores relacionaron al candidato liberal con la mafia, en donde incluso hubo afiches con lemas tan beligerantes como "No deje comprar la Presidencia", y lo relacionaban con los marimberos de la costa Atlántica (Salazar, 2012).

Sin embargo, a pesar de la campaña agresiva de los conservadores, Turbay ganó las elecciones con un pequeño margen, pero su imagen en el exterior no era la mejor. Los Estados Unidos veían con intranquilidad la situación política y económica de Colombia. Las guerrillas revolucionarias, conformadas en los años sesenta y setenta junto con la emergencia de los "mágicos" eran problemas de Estado para los gringos, razón por la cual estuvieron muy pendientes de lo que pudiese hacer Turbay en su presidencia .

Los marimberos de la costa, gozaban entonces con una enorme popularidad por sus gastos en los carnavales y las excentricidades que exhibían. Además, el dinero proveniente de sus negocios ilícitos ingresaba a las arcas del Banco de la República por la denominada "ventanilla siniestra", como se le denominó a una política que liberalizó el régimen cambiario para incentivar las importaciones en el gobierno de López Michelsen. Esta medida fue aprovechada por los "mágicos" y el emisor sirvió como lavador de los dólares del tráfico de marihuana y cocaína (Palacios, 2003).

Para el año de 1979, empezaban a sentarse las voces de protesta sobre los métodos delictivos de los "emergentes". Un joven Luis Carlos Galán, en ese entonces candidato al Concejo de Bogotá, comenzó a denunciar las relaciones entre los narcotraficantes y el poder, y advertía sobre el peligro que para el país significaban las mafias. Galán en ese entonces lideraba un movimiento denominado "El Nuevo Liberalismo", que buscaba distanciarse de las prácticas tradicionales del Partido Liberal, al que Galán consideraba clientelista y corrupto. A este movimiento luego se

adscribirían políticos como Rodrigo Lara Bonilla y Enrique Parejo, y sería el principal enemigo de los narcos en el escenario político.

Con la presión de los Estados Unidos y de los conservadores, Turbay optó por bloquear las exportaciones de marihuana –que en ese momento ya venían en caída–. En el año de 1979, el presidente suscribió un Tratado de Extradición con el gobierno americano; sin embargo en el momento de la firma del mismo no estuvo presente, debido a un viaje de Estado. El ministro encargado, Germán Zea Hernández, firmaría entonces la ley 27 de 1980<sup>6</sup>, por la cual se aprobaba el Tratado y comenzaría una pugna política entre los narcotraficantes y el Gobierno de los Estados Unidos, en la que Colombia, como intermediaria, sería la más afectada.

Ya en los años ochenta se hablaba de las mafias criollas, agrupaciones de delincuentes y contrabandistas a los que les quedaban bien los títulos de “mágicos” y emergentes. Los narcos pensaban, como se les había hecho entender por la opinión pública, que eran una especie de magos y que el dinero lo podía todo. Este fenómeno provocó una movilización social a gran escala. Los traficantes de droga, salvo ciertas excepciones, provenían de clases populares de la sociedad colombiana. Con el dinero de la droga, estos personajes vieron la oportunidad de escalar socialmente.

La riqueza pasó a ser exagerada. Los mágicos, exponían sus excentricidades sin el menor pudor y funcionaban abiertamente con alta tolerancia de las autoridades. La riqueza se medía ahora en dólares y en tierras. Las mujeres y los carros eran sinónimos de poder y estatus social. Y mientras tanto, la sociedad colombiana callaba y disfrutaba de los dineros calientes de los narcos. Sin embargo, este matrimonio cómplice entre la burguesía y los narcos se acabó una vez los mágicos quisieron entrar al territorio de la clase dirigente: la política.

Algunos narcotraficantes, los más excéntricos, como Pablo Escobar y Carlos Lehder, vieron que su influencia podía ser mayor si se vinculaban en la política. Para ese entonces, Escobar era ya un comerciante reconocido en Medellín por su filantropía. Escobar, con sus acciones, no era solo

---

<sup>6</sup> Ley N°27. Diario Oficial de la República de Colombia, Bogotá, Colombia, 14 de noviembre de 1980.

un narco que botara la plata, sino que con estos hechos empezó a construir una plataforma política.

A Escobar, la acción social le despertó el ‘bichito’ de la política. Con su creciente liderazgo popular, en los primeros meses de 1982 hizo campaña para convertirse en parlamentario. Este año, competían por la Presidencia el ex presidente Alfonso López Michelsen del partido liberal, Belisario Betancur del conservador y un joven Luis Carlos Galán por el Nuevo Liberalismo. Galán, firme y con una imagen de hombre incorruptible se convirtió en la piedra en el zapato por las burocracias tradicionales. Jairo Ortega —el antiguo abogado del Padrino Gómez—, fundó el Movimiento de Renovación y se adhirió a la campaña presidencial de Galán.

Ortega, amigo de Escobar, lo invitó a que participara en su movimiento y le ofreció ser suplente de la lista que encabezaría para la Cámara de Representantes. Por su parte, los galanistas de Antioquia veían con bastante desconfianza la alianza entre Ortega y el galanismo, porque sabían de sus vínculos con los narcos. Esta situación para Galán fue insostenible y se vio obligado a expulsarlos de su movimiento. Luego, en plena campaña, el candidato por el Nuevo Liberalismo realizaría un discurso en contra de los dineros calientes en los que Ortega y Escobar fueron referenciados y declarados personas indeseables (Salazar, 2012).

A pesar de que Ortega fue desvinculado del movimiento por la incongruencia ‘moral’ con los ideales galanistas, tal expulsión conllevó al Capo y a su padrino político a fundar el movimiento cívico "Medellín sin tugurios", que luego se vincularía a la línea del liberal Alberto Santofimio Botero. Santofimio, reconocido político y orador tolimense, había sido ministro, presidente de la Cámara y era una de los ‘presidenciables’ del momento. Humberto Buitrago, uno de los abogados de Escobar, le había aconsejado hace tiempo que no se vinculara a la política y le volvió a insistir: “Ese camino lo puede llevar a la perdición porque la clase política colombiana es jodida”, le advirtió (Salazar, 2012).

La campaña de 1982 fue la primera en la que se habló abiertamente de la infiltración de dineros calientes a las campañas políticas. Si bien antes se conocía de las extravagancias de los “mágicos”, la clase política veía a los narcos en la actual campaña como una amenaza, debido a

su músculo financiero, en ese entonces incalculable (Palacios, 2003). Tanto Betancur como López Michelsen recibieron diversos aportes de los narcos, que camuflaron sus aportes en eventos en donde el dinero es difícilmente rastreable como subastas y rifas (Salazar, 2012). Finalmente, Betancur gana las elecciones con cierta comodidad, en parte gracias a que Luis Carlos Galán le había quitado varios de los votos liberales a López. En esas mismas elecciones, el candidato Jairo Ortega y su suplente Pablo Escobar lograron una curul dentro de la Cámara de Representantes. El objetivo de entrar a la política se había conseguido y Escobar se creía invencible.

### **3. Narcotráfico y Pablo Escobar en caricaturas**

El narcotráfico en los años ochenta fue un fenómeno que trastocó todos los escenarios de la vida nacional, tanto la política, como la economía y la sociedad. Las discusiones alrededor de la droga, de los mafiosos, de los dineros calientes y tiempo después de los capos estuvieron siempre presentes en las páginas de los diarios y revistas del país.

Dentro del fenómeno del narcotráfico resaltó en esa década la figura de Pablo Escobar Gaviria. El jefe del Cartel de Medellín fue durante más de una década protagonista central del cubrimiento mediático. Y no solo en noticias, sino también en la mirada de los caricaturistas de los periódicos y revistas de la época.

Como vimos anteriormente, las caricaturas políticas no son reflejos objetivos de un tiempo y un espacio, sino que hacen parte del contexto social que las produjo (Soto, 2003). Permiten capturar el efecto que produjeron situaciones coyunturales dentro de la historia del país. El caricaturista político está en constante reacción con la realidad política y social y construye una interpretación utilizando un lenguaje común para los lectores.

Ese lenguaje común, los imaginarios colectivos, son los que permiten que la caricatura pueda leerse como una fuente histórica, porque por medio de ella se pueden leer las preocupaciones de una sociedad. Aunque la caricatura esté ubicada de manera permanente en el tiempo, si se entienden los contextos se puede realizar una lectura crítica de ellas.

Es por esta razón que la intención de este capítulo en ningún momento es la de explicar una a una las caricaturas, es decir, hacer explícita su anécdota. El texto no pretende duplicar el mensaje de la caricatura. Mas bien, el interés de este capítulo es enterar al lector de las circunstancias en las que se produjo la caricatura y entender el porqué de algunos símbolos y signos que los caricaturistas utilizan para reforzar sus opiniones.

Para la construcción de este capítulo, luego de haber revisado más de 300 caricaturas, encontré picos informativos en donde se realizaron caricaturas en mayor número. Esta categorización se realizó de acuerdo a ciertos problemas del periodo que me parecían dominantes no solo en las caricaturas sino en la realidad histórica.

## **Metodología de análisis**

El análisis será de carácter tanto cualitativo con una pequeña parte cuantitativa. Será cualitativa en donde se partirá de la concepción que una caricatura es un texto incompleto sin la intervención del lector (Briceño, 2005). Como vimos en el primer capítulo, detrás de las caricaturas hay un universo simbólico sumamente rico en representaciones e imaginarios sociales. El objetivo de este análisis es el de detectar esos imaginarios, sustraerlos de los símbolos de las piezas gráficas para luego entender, en su conjunto, las preocupaciones y anhelos de una sociedad (Soto, 2003).

Para el análisis del fenómeno de Pablo Escobar y el narcotráfico, seleccioné 57 de más de 300 caricaturas, que permiten entrever las principales temáticas que se vivieron en los años ochenta dentro de la opinión pública. Es importante resaltar que esta selección obedece a un criterio cuantitativo, en el que se seleccionaron los momentos en donde se realizaron mayor cantidad de caricaturas políticas sobre un mismo tema.

La selección de las caricaturas se dividió en cinco momentos que considero claves para entender el fenómeno del narcotráfico y el protagonismo de Pablo Escobar dentro del mismo. Para efectuar el análisis, haré una contextualización del hecho que provocó la reacción por parte de los caricaturistas, esto con el fin de darle a los lectores herramientas para que comprendan las caricaturas en su totalidad.

En segundo lugar se ubicará a la caricatura en un momento histórico dado, para que el lector comprenda cuál era la coyuntura en el momento en el que entre a interpretar la caricatura. Como vimos en el primer capítulo, la caricatura, si bien puede ser considerada como fuente histórica, sin contexto histórico es como diría el caricaturista Adolfo Samper, una reacción atrapada en el tiempo (Tellez, 1950). Para que esta tenga validez histórica es necesario ubicarla dentro del contexto histórico en el que se dio, para que permita entender los imaginarios dentro de sus viñetas. La caricatura cuenta la historia de la gente, no es dominante, a diferencia de la de la historia formal. Se hace en caliente y es, ante todo, una opinión.

Acto seguido, realizaré un análisis de los símbolos que se encuentran dentro de las viñetas. Esto con el fin de entender el porqué de las representaciones utilizadas por los caricaturistas y cuáles son los imaginarios que están detrás de ellas. Las caricaturas están compuestas en su gran mayoría de símbolos, por eso es importante detectar cuáles son sus orígenes y las intenciones del dibujante al utilizarlos.

Por último, aunque no se dé en todas las caricaturas, realizaré un análisis retórico que permita identificar los recursos literarios que los caricaturistas utilizaron en sus dibujos. Sin embargo, hay varias piezas que se explican por sí mismas, por lo que, aunque hay casos donde los imaginarios se encuentran en los textos, la intensidad de la investigación es la parte gráfica y el mensaje transmitido a partir de los dibujos principalmente.

### **Dineros calientes**

En el año de 1983, el debate sobre los dineros de la mafia, a los que se les conoció como “dineros calientes”, llegó a su clímax. El país llevaba meses enteros de ver cómo los narcotraficantes entraban a participar en las más diversas actividades de la vida nacional.

Los narcotraficantes habían aprovechado los años de negligencia del Estado colombiano para acumular y consolidar su riqueza. Los mafiosos invirtieron en sectores como la banca, el fútbol, la ganadería y la política. Para los años ochenta, la mafia estaba en todos lados: en el Congreso, en los deportes y en los medios de comunicación. Los colombianos lo sabían, pero por miedo o por conveniencia no lo denunciaban.

En el escenario nacional cobró importancia el huilense Rodrigo Lara Bonilla, galanista y miembro del Nuevo Liberalismo. Belisario Betancur, en un acto de gratitud política, lo nombró a Lara como ministro de Justicia en 1982. Por sus afiliaciones políticas, Lara no promulgaba la extrema tolerancia que tenía la clase política con los narcotraficantes; todo lo contrario, les declaró la guerra. El ministro, valerosamente, lideró debates en los que denunció dineros calientes primero en el fútbol colombiano y luego en la política. Además, Lara removió



investigaciones penales que estaban archivadas y decomisó un gran número de avionetas destinadas al tráfico de estupefacientes.

Dos años antes, en una manifestación en Medellín, el ministro Lara acusó públicamente a Jairo Ortega Ramírez y Pablo Escobar Gaviria, aspirantes a la curul en la Cámara de Representantes por el Nuevo Liberalismo de tener vínculos con las mafias. La sospechas las despertaba Escobar, quien era dueño un exótico zoológico y una misteriosa fortuna.

Los dos expulsados crearon un nuevo movimiento político y se adhirieron al grupo que para esas elecciones había creado el controvertido senador, Alberto Santofimio Botero, quien había estado preso por hechos de corrupción en 1977. Finalmente, en las elecciones de 1982, la fórmula Ortega-Escobar logró una de las votaciones más altas y lograrían la curul en la Cámara de Representantes. Tiempo después, Luis Carlos Galán en un comunicado publicado en *El Tiempo* el 9 de julio de 1983, expresó su el porqué de la decisión del partido de no acoger a Ortega y Escobar, en el que dice “preferimos perder los veinte mil votos que logró el doctor Ortega con el apoyo de Pablo Escobar antes que permitir cualquier vínculo con personas cuya cuantiosa fortuna carece de explicación lógica” (Galán, 1983)

De vuelta en 1983, Rodrigo Lara, quien se presentaba como adalid de la moral y la renovación) había acaparado la atención nacional más que ningún otro político. Su nombramiento en el ministerio de Justicia representaba otro éxito en una carrera política llena en alza. Había sido alcalde de Neiva con tan solo 21 años, fue congresista y diplomático en Francia; además era el segundo hombre en jerarquía del Nuevo Liberalismo, un movimiento que ganaba atención por parte de la opinión pública.

Sin embargo, súbitamente, en menos de dos semanas su posición en el Gobierno estaba en entredicho. Un escándalo de ‘dineros calientes’, a los que curiosamente su movimiento perseguía, lo tenía en la cuerda floja. El congresista Jairo Ortega, el mismo que había sido expulsado por Lara del Nuevo Liberalismo, le preparaba un debate al ministro (Cañón, 2001).

Luis Carlos Galán, quien estaba enterado de que Jairo Ortega enfrentaría al ministro, le ofreció apoyo, pero en esta partida Lara perdió porque había hecho una jugada equivocada: recibió de Evaristo Porras, un hombre con el que se conocía de tiempo atrás, un cheque de un millón de pesos para las arcas de su organización galanista en el departamento.

El representante Ortega acusó al ministro de haber recibido un cheque por valor de un millón de pesos, girado el 20 de abril por parte de Porras quien, años atrás, había sido sindicado por tráfico de estupefacientes en el Perú. Lara, quien fue interrogado sobre si conocía a este individuo, el ministro pareció sorprenderse y titubear antes de afirmar que dejaría esa respuesta para más tarde, como lo cuenta la revista *Semana* del 19 de septiembre de 1983. Ortega, que iba por todo, aseguró que tenía además una manera de demostrar que este encuentro sí se había realizado, por medio de una grabación en el hotel Hilton de Bogotá e una entrevista del entonces senador Lara con Porras.

La trampa del cheque la había ideado Pablo Escobar días después de que Galán y Lara lo expulsaron del Nuevo Liberalismo. Porras —enlace clave en el tránsito de la base de coca desde las selvas de Perú, Brasil y Colombia— le dijo a Escobar que conocía personalmente al ministro Lara, lo cual fue determinante para que fuese Lara y no Galán el afectado por la trampa (Salazar, 2012).

Para ese entonces, aunque era un secreto a voces, se sabía que tanto Ortega, como muchos otros congresistas estaban infiltrados por los dineros del narcotráfico. Uno de ellos era el senador Santofimio, que apoyó la candidatura de los expulsados por el Nuevo Liberalismo y desde allí estuvo vinculado con el tema de los ‘dineros calientes’ y el narcotráfico (Cañón, 2001).

La reacción del ministro de Justicia no se hizo esperar y un día después de la acusación en su contra, convocó a una rueda de prensa en la que declaró que había ordenado investigar al congresista Ortega por encubrir las actividades ilegales del narcotraficante Evaristo Porras. Igualmente, señaló que tanto el suplente de Jairo Ortega, Pablo Escobar, como el polémico Carlos Lehder, eran los principales capos del narcotráfico en el país y creadores del misterioso MAS (Muerte a Secuestradores) (Legarda, 2005). Sin embargo, luego de que Ortega presentara

las pruebas que lo inculpaban, Luis Carlos Galán sometió a Lara Bonilla a un juicio realizado en el comité de ética del partido (Salazar, 2012).

Pero en el año de 1983 el ministro contaría con un empujón tanto jurídico como dentro de la opinión pública. El 6 de septiembre, el periódico *El Espectador* publicó una nota en la que demostraba que el representante suplente, Pablo Escobar, había estado preso por cargos vinculados al tráfico de coca (El Espectador, 1983).

A estas alturas, la riqueza de Escobar había ganado notoriedad nacional. En los periódicos y revistas se sabía quién era, pero les intrigaba su pasado. Los rumores lo mencionaban como un narcotraficante y bandido, pero no habían contra él pruebas judiciales que lo inculparan. Guillermo Cano, periodista y director del periódico *El Espectador*, solidarizado con la batalla de Lara, revisando en el archivo encontró una reseña del año 1976 en la que Escobar es detenido por tráfico de cocaína. Como no pudo ser de otra manera, Cano publicó la información el 25 de agosto de 1983:

“El representante suplente a la Cámara por el santofimismo, Pablo Escobar Gaviria, figura entre los seis individuos capturados el 9 de junio de 1976 en la localidad antioqueña de Itagüí con un cargamento de 39 libras de cocaína como culminación de un operativo montado por la seccional del das Antioquia.”<sup>7</sup>

Con la opinión pública encima, el Juez Décimo Superior de Medellín, Gustavo Zuluaga Serna, reabrió el expediente olvidado de 1976, con el fin de conocer la verdadera gravedad e implicación del entonces parlamentario Escobar en la muerte de dos agentes del DAS (Cardona J. , 2011). Para ser procesado, a Escobar le debían retirar la inmunidad que poseía por ser miembro del Congreso. Acto seguido, el 18 de octubre de 1983 Zuluaga le dictó orden de detención y tan solo ocho días después el, 26 de octubre, el Congreso le retiraría la inmunidad a Escobar.

---

<sup>7</sup> El Espectador, 1976

El Capo sufría la primera gran derrota de su vida. Hasta ese momento todo había sido perfecto. Contaba con una inmensa fortuna, el respeto de varias de las personas más importantes del país y el reconocimiento de la gente en Medellín. Sin embargo, no contaba con la insistencia de figuras como Galán y Lara y al espíritu torcido de los políticos que ahora le daban la espalda y en quienes nunca más volvería a confiar.

En 1984, sería el año en el que la guerra contra el narcotráfico en Colombia se realizaría de manera frontal. Con la presión de los medios de comunicación y la cada vez más evidente vinculación de negocios ilícitos con su fortuna, Pablo Escobar se vio obligado a renunciar a su curul en el Congreso. El ministro Lara, a pesar de la victoria, no bajaba los brazos y se empeñaba a demostrar que los narcotraficantes eran unos bandidos e intensificó la ofensiva.

El 12 de marzo, con la ayuda de la DEA, encontraron el mayor complejo de procesamiento de coca en América Latina, Tranquilandia. Agentes estadounidenses instalaron en las canecas de unos químicos un transmisor que, conectado a un satélite, les permitió establecer las coordenadas del campamento, a orillas del río Yari, en el departamento del Caquetá. La operación se consideró como la mayor victoria del Gobierno frente a los narcotraficantes y el ministro, orgulloso del logro, hablaba de la confiscación de kilos de cocaína valuados en millones de dólares.

Sin embargo, la alegría poco. Un mes y medio después del golpe a Tranquilandia, el 30 de abril de 1984, el ministro fue abaleado por un grupo de sicarios en la avenida Circunvalar en Bogotá. Todos quedaron sobre aviso: Escobar no tendría límite para atacar a quienes, sin importar su estatus, lo desafiaran. Este sería el mecanismo que su conciencia aplicaría: quienes quisieran investigarlo o aplicarle la ley serían culpables de perseguirlo y por ende terminarían como el ministro.

DESFACHATEZ



Figura 1

Título: Desfachatez

Autor: Velezefe

Análisis histórico: Aquí la intención del caricaturista es evidenciar el tema de los dineros calientes.

Análisis simbólico: En este dibujo se pueden interpretar dos símbolos clásicos de la caricatura política. El primero de todos es el del periódico, que se muestra como un elemento de actualidad, que evidencia la opinión pública e impone la agenda. En segundo lugar se encuentran los personajes del común, que confirman el hecho de que en la calle se está hablando de ese tema.

Análisis retórico: Hace un juego de palabras con la palabra 'magia' y 'mafia', al que le da un mismo significado.



Figura 2

Título: Sin título

Autor: Obregón

Análisis histórico: Esta caricatura habla del momento en el que el senador Rodrigo Lara Bonilla empezó a encender el debate en contra de los dineros calientes.

Análisis simbólico: Al igual que en la caricatura anterior, en este dibujo se pueden ver dos imaginarios clásicos de la caricatura política, como los hombres del común y el periódico, que buscan representar a la opinión pública y la actualidad.

Análisis retórico: En el globo que dice “No son más que declaraciones Puerto-triunfalistas” se hace un juego de palabras entre el verbo ‘triunfalismo’ y el municipio en donde queda ubicada la Hacienda Nápoles de Pablo Escobar, Puerto Triunfo: Antioquia.



Figura 3

Título: El tema del día

Autor: Velezefe

Análisis histórico: El debate sigue.

Análisis simbólico: Esta caricatura muestra otro elemento muy utilizado en la caricatura en Colombia: la del niño curioso que pregunta y el padre que responde. En este caso se pueden ver dos imaginarios, el del niño, que representa la curiosidad y la inocencia, y por otro el del periódico o panfleto, que representa a la opinión pública y la actualidad.

Análisis retórico: En el globo “Papi, ¿Esto es lo que llaman cámara ardiente?” se hace de nuevo un juego de palabras entre el término ‘Cámara ardiente’, que se da cuando un personaje público muere y su cadáver es expuesto a la veneración o religiosa atención de los fieles y las sospechas de que la Cámara de Representantes se encontraba por dineros calientes.



DE FRESCURA

OSUNA/83

EL ESPECTADOR/83

Figura 4

Título: De frescura

Autor: Osuna

Análisis histórico: Se relaciona con las acusaciones que se le hicieron a Alberto Santofimio por haber aceptado a Jairo Ortega y a Pablo Escobar dentro de su movimiento político.

Análisis simbólico: Héctor Osuna es un caricaturista que se caracteriza por hacer uso de 'comodines', símbolos que representan un concepto más abstracto. En esta caricatura se ven varios símbolos como los animales de zoológico de Pablo Escobar, que representan al narcotráfico; y la avioneta, otro símbolo que representa este delito. Aquí aparecen Alberto Santofimio y Pablo Escobar, que se encuentra mirando de reojo la situación.





Figura 5

Título: El debate caliente

Autor: Velezefe

Análisis histórico: A pesar de las acusaciones que se tienen en contra de Santofimio, no hay ninguna prueba que pueda poner en riesgo al senador tolimense.

Análisis simbólico: Reaparece Santofimio, montado en una jirafa, esta vez acompañado por dos personajes que serán protagonistas de otras caricaturas de este periodo, como Luis Carlos Galán y Rodrigo Lara Bonilla. De lejos, se ve una avioneta y a Pablo Escobar. De nuevo, avioneta y jirafa tienen el mismo significado.

MOSTRANDO LA ESPADA



LA PATRIA - AGOSTO/83

Figura 6

Título: Mostrando la espada

Autor: Ari

Análisis histórico: El ministro Lara Bonilla le pone el pecho a la discusión de los dineros calientes en el Congreso.

Análisis simbólico: En ese dibujo aparece un recurso utilizado por algunos caricaturistas: que el autor sea representado por alguien, en este caso Ari, una mujer. También se ve a Lara Bonilla con una toga, que tiene detrás un imaginario de limpieza y rectitud, ya que está asociado a los jueces. La espada, por otro lado, simboliza su interés en combatir las mafias de manera frontal.

Análisis retórico: La mujer compara a Lara con “El Coco”, que en el lenguaje popular significa la piedra en el zapato, el que genera incomodidad.



TIRO AL "BLANCO"



LA PATRIA - AGOSTO/83

Figura 8

Título: Tiro al "blanco"

Autor: Ari

Contexto histórico: El ministro Lara Bonilla es acusado de recibir dineros calientes en la campaña de 1981.

Análisis simbólico: La mafia, representada por un individuo de barro, le dispara al ministro Lara una mancha, que simboliza el hecho de que posiblemente haya recibido dineros calientes. Sin embargo, el personaje de Ari lo tranquiliza, ya que parece ser que ella tiene total confianza (representada con detergente) en la honorabilidad del ministro.

Análisis retórico: El título hace una analogía entre la trayectoria "blanca" del ministro y el blanco de la ropa.

ESTE MUNDO ANIMAL



EL ESPECTADOR/83

Figura 9

Título: Este mundo animal

Autor: Osuna

Contexto histórico: El ministro Lara Bonilla es acusado de recibir dineros calientes en la campaña de 1981. Se rumora que fue una trampa o 'celada' provocada por los congresistas untados de dineros calientes.

Análisis simbólico: De nuevo nos encontramos con varios símbolos que representan el narcotráfico, los animales y la avioneta. Sin embargo, Osuna en este dibujo les da a los animales un toque de inocencia. Lejos, se pueden ver las siluetas de Escobar, Santofimio y Ortega.



CELADA AL MINISTRO

EL ESPECTADOR/83

Figura 10

Título: Celada al ministro

Autor: Osuna

Contexto histórico: Se empieza a pedir la cabeza del ministro. El Gobierno no solamente le brinda el apoyo al ministro sino que también lo reconfirma en su cargo.

Análisis simbólico: Osuna incorpora en esta caricatura otro de sus 'comodines', la monja de la Casa de Nariño, símbolo del gobierno de Belisario Betancur. Aquí, se puede ver a un Lara que busca probar su honorabilidad, pero la monja confía plenamente en él porque sabe que solo con su nombre no tiene por qué desconfiar.



Figura 11

Título: Zoocongreso del futuro

Autor: Osuna

Contexto histórico: Alberto Santofimio tuvo el apoyo de personajes con recursos ‘misteriosos’, algunos con zoológicos privados.

Análisis simbólico: Reaparece el comodín de los animales. Aquí se ve a Santofimio con elementos como el sombrero de copa, pantalón de rayas y una batuta, simbolizan al rico ostentoso (Gasca & Gubern, El discurso del cómic, 2001).



DIA CLASICO



EL COLOMBIANO/83

Figura 12

Título: Día clásico

Autor: Velezefe

Contexto histórico: Alberto Santofimio tuvo el apoyo de personajes con recursos 'misteriosos'. Se empiezan a conocer elementos que relacionan al senador tolimense con Pablo Escobar.

Análisis simbólico: Velezefe introduce de nuevo a dos hombres que charlan sobre temas de actualidad los cuales representan a los lectores.





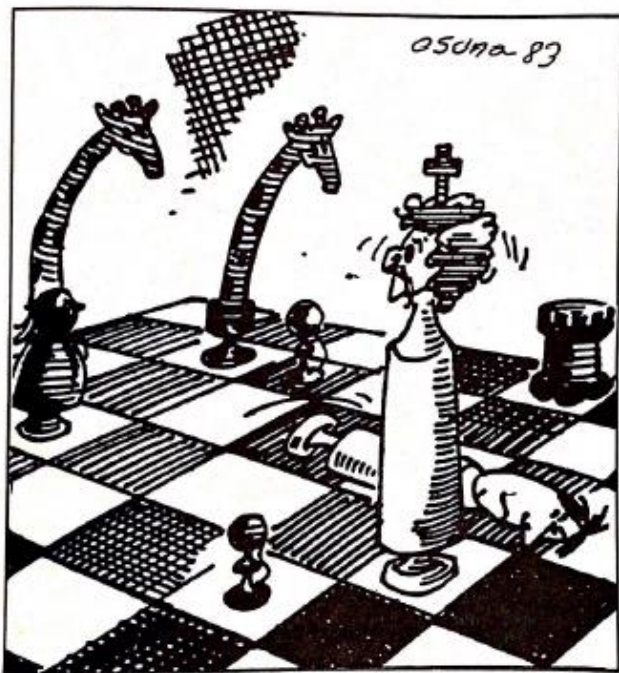
Figura 13

Título: La matanza

Autor: Osuna

Contexto histórico: El ministro Lara Bonilla es acusado de recibir dineros calientes en la campaña de 1981.

Análisis simbólico: Un avión, que simboliza a la justicia, es derribado por una avioneta, que de nuevo simboliza al narcotráfico y lleva dentro símbolos que lo representan, entre ellos Escobar. Incorpora un letrero que reza “Puerto Triunfo”, lugar donde se encuentra ubicada la hacienda de Pablo Escobar. Es importante ver cómo Osuna le da a sus comodines una personalidad, porque mientras Santofimio y Ortega están contentos con el resultado de la misión, los animales se encuentran incómodos, porque son ajenos a este problema.



TABLERO

EL ESPECTADOR/83

Figura 14

Título: Tablero

Contexto histórico: El ministro Lara Bonilla es acusado de recibir dineros calientes en la campaña de 1981. Luis Carlos Galán, que lo había defendido, queda solo en la pelea en contra de las mafias.

Análisis simbólico: El tablero de ajedrez simboliza una batalla. Osuna transforma las fichas del juego en un lado con las de Galán y Lara, y en el otro dibuja a dos jirafas. Sin embargo, Galán quedó en jaque, porque su otra ficha ya cayó.



Figura 15

Título: Galán y sus pilatunas

Autor: Osuna

Contexto histórico: Luis Carlos Galán llama a un juicio interno a Rodrigo Lara Bonilla por el escándalo de los dineros calientes.

Análisis simbólico: Osuna en esta caricatura hace una analogía con el juicio de Jesucristo. Aquí Galán hace las veces de Poncio Pilatos y el autor opina que el jefe del Nuevo Liberalismo piensa lavarse las manos, así como lo hizo el prefecto romano. Abajo se ve a Santofimio, Escobar y Ortega, señalando a Lara, lo que recuerda la escena de Jesucristo siendo condenado por el pueblo.

Análisis retórico: El título de la caricatura hace una referencia sutil sobre lo que va a contener la viñeta. La palabra 'pilatunas' puede asociarse con Pilatos, que es a quien Osuna compara con Galán.



Figura 16

Título: El dedo acusador

Autor: Velezefe

Contexto histórico: Rodrigo Lara Bonilla, a pesar de las acusaciones en su contra, sigue firme acusando de vuelta a los mafiosos.

Análisis simbólico: Aquí se puede ver, a diferencia de la manera de Osuna, otra forma de representar a las mafias. Velezefe se nutre más de la concepción de mafioso italiano, un imaginario más universal, con una representación que es identificable para muchas más personas. Los elementos que los distinguen de los demás estereotipos son las gafas negras y el sombrero tipo fedora. Además hay otra representación gráfica que es universal: el saco de dinero, un símbolo clásico de los comics norteamericanos, que representa la manera más arcaica, en forma de monedas (Gasca & Gubern, 1994).

## **La convención de Panamá**

Cuatro días después del asesinato de Rodrigo Lara Bonilla, en una residencia del barrio el Poblado en Medellín, se reunieron los principales capos del narcotráfico con el objetivo de idear una estrategia luego del asesinato del ministro (Salazar, 2012). La opinión pública, que se había volcado a favor del ministro antes de su asesinato, veía como caía el primer ‘mártir’ en una guerra que hasta ahora comenzaba.

Los narcotraficantes, considerando que la situación era difícil, decidieron que la única manera de contrarrestar la mala imagen con la que contaban era por medio de una acción radical. Concluyeron que los años dorados del negocio habían acabado, que la clandestinidad con la que gozaron era una cosa del pasado y que, a pesar de que no tenían en su contra pruebas, la opción más sensata era la de un “borrón y cuenta nueva” (Cañón, 2001). Un memorando en el que condicionaban su entrega a cambio del compromiso de la no extradición.

Por esos días, el expresidente Alfonso López Michelsen se encontraba en Panamá oficiando como observador de las elecciones que se realizaban en el mes de mayo. Pablo Escobar y Jorge Ochoa, que también se encontraban en Panamá, contactaron al presidente López y le solicitaron una entrevista (López Michelsen, 2001). López la concedió en una suite del hotel Marriot. En ella, los narcotraficantes le expusieron al expresidente las conclusiones a las que habían llegado en la reunión del Poblado en Medellín.

Al final de la “cumbre”, López les comentó que le comunicaría al Presidente de las intenciones de los narcos, que estaban dispuestos a abandonar el negocio y a entregar laboratorios, aviones y rutas. La única solicitud que hacían a cambio de todo esto era que la extradición no fuese aplicada con retroactividad sino a partir del momento de esa entrega. En otras palabras, que el narcotraficante que exportara un kilo de ahí en adelante podía ser extraditado automáticamente. El presidente López, convencido de que la mediación era el mejor aporte que le podía prestar al país, le envió una carta con la propuesta al Presidente Betancur.

El Presidente, muy dado a los diálogos, le pidió a su procurador Carlos Jiménez Gómez que se reuniera con los interesados. Jiménez, acompañado por Santiago Londoño, escuchó la misma propuesta que había recibido López, pero esta vez en el hotel Soloy de la Ciudad Panamá. El funcionario, interesado en que las negociaciones siguieran adelante, les sugirió que pusieran esas peticiones por escrito para hacérselas llegar a Belisario..

Estas peticiones, por alguna razón, llegaron a manos del periódico *El Tiempo*, que de inmediato publicó la noticia y generó una ola de reacciones negativas en contra del diálogo con los narcos.

El presidente López, que gozaba con cierta popularidad, salió bastante ileso del escándalo mediático; sin embargo, el procurador fue atacado por todos los frentes, desde donde se pedía su renuncia, a pesar de haber servido únicamente como correo, pues quien debía evaluar estas propuestas era el Presidente (Revista Semana, 1984).

AMOR A PRIMERA VISTA



EL INSPECTADOR/84

Figura 17

Título: Amor a primera vista

Autor: Osuna

Contexto histórico: El ex presidente Alfonso López Michelsen se reunió con Los Extraditables en un hotel Marriot en la Ciudad de Panamá.

Análisis simbólico: Héctor Osuna incluye uno de sus viejos ‘comodines’, la perrita Lara, que simbolizó en los años de López Michelsen a su gobierno. Por otro lado, la jirafa, símbolo de la mafia, también se encuentra dentro de la viñeta. Ambos comodines se relacionan a partir del título de la caricatura, en donde se ve que a ambos se gustan mutuamente.



LOPEZ ESTABA EN ESAS EL ESPECTADOR/84

Figura 18

Título: López estaba en esas

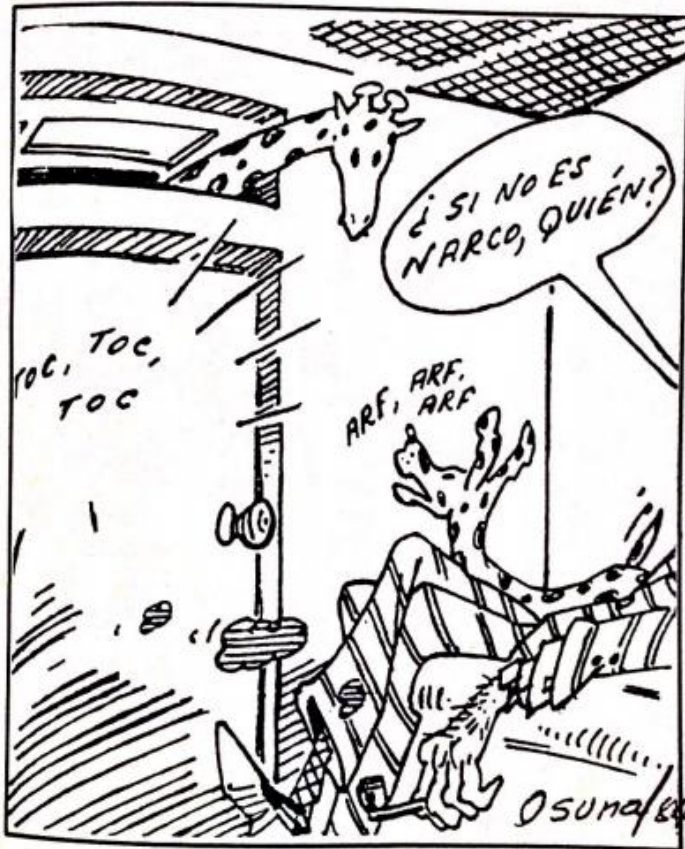
Autor: Osuna

Contexto histórico: Se conoce en la opinión pública que el expresidente López Michelsen se había reunido con Los Extraditables. López dijo que uno de sus móviles era el de saber la verdadera implicación de los narcos en el magnicidio de Lara.

Análisis simbólico: En esta caricatura se ve a un López Michelsen incómodo por la filtración de la reunión, quien explica a regañadientes, que él no quería saber sobre el asesinato de Lara, sino del de Mamatoco, un boxeador colombiano que murió en extrañas circunstancias.



CONTACTO EN PANAMA



EL ESPECTADOR/84

Figura 19

Título: Contacto en Panamá

Autor: Osuna

Contexto histórico: El expresidente Alfonso López Michelsen se reunió con Los Extraditables en un hotel Marriot en la Ciudad de Panamá.

Análisis simbólico: Osuna de nuevo trae a dos comodines, la perrita Lara y la jirafa. Por el lado de López, el caricaturista solía representarlo sentado de piernas cruzadas, con una pipa en la mano, que simboliza una actitud relajada frente al escándalo.

MATRIMONIO EN PANAMA



EL ESPECTADOR/84

Figura 20

Título: Matrimonio en Panamá

Autor: Osuna

Contexto histórico: El expresidente Alfonso López Michelsen se reunió con Los Extraditables en un hotel Marriot en la Ciudad de Panamá.

Análisis simbólico: Aquí de nuevo Osuna incorpora a los comodines de la perrita y de la jirafa, cuya relación es para el autor, una especie de matrimonio feliz.

Análisis retórico: El título es un juego de palabras, en la que el caricaturista reemplaza la palabra en *married* (en inglés), por *Marriot*, el nombre de la cadena hotelera, debido a su parecido lingüístico.



OJOS QUE NO VEN EL ESPECTADOR/84

Figura 21

Título: Ojos que no ven

Autor: Osuna

Contexto histórico: Se conoce que no solo el expresidente López Michelsen se había reunido con los Extraditables, sino que el Presidente Belisario sabía de estos contactos.

Análisis simbólico: En esta caricatura, Osuna incorpora varios 'comodines', como la perrita Lara y la monja de Palacio. Además, incorpora la representación de las gafas oscuras, que representa 'lo mafioso'. Además, también aparece el presidente Betancur, quien se ve incómodo al recibir una carta de la perrita Lara, que seguramente envió el expresidente López.

Análisis retórico: El caricaturista utiliza el recurso de la metáfora, en donde relaciona la palabra "contacto" con la mafia. Le da un nuevo significado a sus gafas oscuras.



Y CELADA AL PROCURADOR EL ESPECTADOR/84

Figura 22

Título: Y celada al procurador

Autor: Ari

Contexto histórico: Carlos Jiménez Gómez, Procurador General de la Nación, fue enviado como vocero del Gobierno a reunirse con los narcos. Se reunieron en el hotel Soloy en Panamá.

Análisis simbólico: Aparece por primera vez la figura del Procurador, que el caricaturista dibuja expectante, simbolizado en cómo el personaje se está ajustando la corbata. El botones, representación del imaginario “hotel”, le avisa que alguien lo está esperando.

Análisis retórico: El título es aquí lo importante. Osuna retoma la palabra ‘celada’, usada en el escándalo de Lara, para explicar estos contactos entre un hombre “honesto” y la mafia.



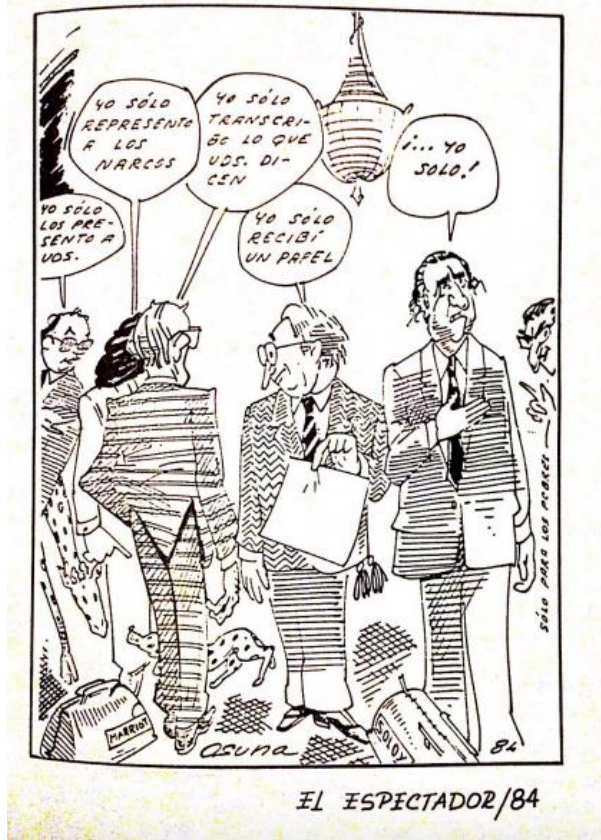


Figura 25

Título: Tiro al “blanco”

Autor: Ari

Contexto histórico: Escándalo desatado. Se conoce que hay varios sectores políticos que conocían de los contactos entre los Extraditables, López y el Gobierno.

Análisis simbólico: Osuna, en este dibujo, incluye a todos los involucrados en el escándalo, pero también a uno nuevo, Pablo Escobar, que se ve tapado por la cabeza de López, pero se reconoce por su ya característico peinado. En esta caricatura, todos los implicados cuentan su papel en el escándalo. Osuna ubica dos maletas, una al lado de cada protagonista, con el nombre del hotel en el cual se reunió con los narcos. Detrás, se ven la jirafa y el perro jugando, que con la repetición en otras piezas, se entiende como la crítica de Osuna a este episodio.

Análisis retórico: El título hace una analogía entre la trayectoria “blanca” del ministro y el blanco de la ropa.

## **La guerra contra el Estado**

En 1984, el presidente Betancur nombró como ministro de Justicia a Enrique Parejo González, otro hombre del Nuevo Liberalismo. Parejo no se demoró en realizar su primera acción política y el 5 de enero de 1985 estrenó el Tratado de Extradición, promulgado en 1979 en el Gobierno Turbay pero nunca utilizado. Como los grandes capos seguían prófugos, echó mano de segundones, como Hernán Botero, presidente del club de fútbol Atlético Nacional, acusado de lavar dólares. Por primera vez los narcotraficantes veían que la extradición era posible (Salazar, 2012).

En el año de 1985, Pablo Escobar y el Cartel de Medellín trabajaron en dos frentes para enfrentar a la extradición: la vía legal y la ilegal. En la primera, los abogados de la mafia empezaron una serie de ataques jurídicos al Tratado de Extradición. Las razones eran varias, pero la que destacaba sobre las demás era la “pelea” por la defensa de la soberanía, pues se consideraba que cada país debía ocuparse de su propia justicia. Es aquí donde se presentan demandas en contra de la Ley 27 de 1980, por vicios en su trámite y por violaciones de fondo a la Constitución de 1886 (Cardona, 2011).

Por otro lado, la segunda vía fue mucho más directa. La estrategia incluía el intento de soborno a jueces y magistrados, con amenazas, secuestros e incluso asesinatos selectivos, pues tenía muy claro que prefería cualquier cosa antes que terminar preso en una cárcel en Miami.

Mientras el narcotráfico buscaba la manera de evadir la extradición, el gobierno Betancur en el año de 1985 se encontraba al borde del fracaso en un nuevo proceso de paz con las guerrillas. Finalmente, como se esperaba, las negociaciones fracasaron y el M-19 culpó al Gobierno. Según comandantes del M-19, ese fracaso serviría como justificación de la toma al Palacio de Justicia, en el cual “el objetivo era hacer propaganda sobre la responsabilidad del gobierno de la época en el fracaso del proceso de paz”, según cuenta Antonio Navarro Wolff, exdirigente de esa guerrilla. La toma, sin embargo, desencadenó en una serie de eventos desafortunados que luego de 30 años aún no se han aclarado. Aunque en los últimos años se conocieron versiones de sicarios del cartel

de Medellín en donde se afirma que la toma estuvo financiada por Escobar (Legarda, 2005), varios de los guerrilleros han desmentido esta relación.

La justicia sufriría otro revés a una semana del relevo presidencial de 1986. El 31 de julio, al norte de Bogotá, dos sicarios asesinaron al magistrado Hernando Baquero Borda, miembro de la Sala Plena de la Corte Suprema de Justicia, quien tuvo en sus manos una de las revisiones del Tratado de Extradición. Meses después, Escobar ordenó la muerte del juez Gustavo Zuluaga Serna, quien le había dictado auto de detención por la muerte de los dos agentes del DAS.

El gobierno Barco recibió al país inmerso en una ola de asesinatos perpetrados por el Cartel de Medellín, en la que cayeron jueces, policías y magistrados. Buscaba desestabilizar al gobierno. Sin embargo, a pesar de las intimidaciones, el Presidente estaba muy comprometido con el tratado de Extradición.

En ese entonces, el gobierno Barco se encontraba enfrentado con el Congreso por el hundimiento de las reformas tributarias y administrativas que había impulsado. Mientras tanto, por el lado del conflicto real, el narcotráfico perfeccionaba su industria, en la que por un lado estaban los sicarios asesinando jueces o perpetrando magnicidios políticos y por el otro, sus abogados trabajaban fuertemente.

Y fue así como un 12 de diciembre el Tratado de Extradición, firmado en el gobierno de Turbay, se cayó por error de forma. Los abogados del Cartel encontraron una falla en el proceso de sanción de la Ley 27 de 1980 que resultó determinante. Cuando concluyó el trámite de la ley aprobatoria del tratado de extradición, el presidente Turbay no se encontraba en el país, lo que significó que el delegado presidencial, Germán Zea Hernández, fue quien sancionó la ley. El argumento en el cual se basaron los abogados demandantes y por el cual el tratado se cayó fue que el Presidente no tenía las facultades para delegar expresas funciones como declarar una guerra, conceder indultos o aprobar leyes aprobatorias.

Solo seis días después de haberse declarado inconstitucional el Tratado de Extradición, el narcotráfico obtuvo otra victoria. El 17 de diciembre de 1986, en horas de la noche, el director de

El Espectador, Guillermo Cano, fue asesinado. Tan solo un día antes, durante la clausura de las sesiones del Congreso, el presidente Barco había reconocido que el narcotráfico, recurriendo al terrorismo y a la intimidación, estaba destruyendo las instituciones.

El año de 1986 sería un año triste para la institucionalidad colombiana: los narcotraficantes lograron intimidar completamente al Estado. Ese diciembre terminaría con una lluvia de decretos para incrementar las recompensas por delaciones, obligar a los vendedores de motos a informar sobre los datos de los compradores o poner presos a los dueños o arrendatarios de lotes en donde se localizaran pistas de aterrizaje.

En febrero de 1987, el Gobierno le madrugó a los narcos y por primera vez caía uno de los peses gordos: Carlos Lehder, uno de los miembros más emblemáticos y exóticos de los mafiosos del Cartel de Medellín. Sorprendido por el resultado del operativo, Barco actuó con audacia y a las cinco de la tarde finiquitó los documentos y lo extraditó por vía administrativa. Había caído el primer pez gordo.

Con el ánimo del Gobierno renovado, el ministro Löw Murtra, en un acto de gallardía, el 5 de enero de 1988, sorprendió a los narcotraficantes y firmó cinco autos de detención con fines de extradición en contra de Pablo Escobar Gaviria, Gonzalo Rodríguez Gacha, los hermanos Jorge Luis, Juan David y Fabio Ochoa Vásquez. Desde este momento el ministro quedó condenado. Escobar lo condenó a muerte.

Siete días después, el 13 de enero de 1988, Escobar fue atacado, por primera vez, de manera frontal. Un carro bomba, cargado con 60 kilos de dinamita estalló en el edificio Mónaco, lugar de residencia de la familia Escobar Gaviria. A pesar de que las primeras investigaciones indicaban que los culpables eran algunos narcos que creían que Escobar se estaba extralimitando en sus ataques a los jueces y demás miembros del Estado, el Capo rápidamente descartó esa hipótesis. Para él los culpables de este hecho estaban en el Cartel de Cali. \_A partir de este momento, la guerra entre los carteles se hizo visible.

A pesar del atentado que sufrió, Escobar seguía determinado en ganar la guerra contra la extradición y, bajo la recomendación de su cuñado Mario Henao, diseñó y ejecutó la nueva



estrategia de Los Extraditables para someter al Gobierno. El 18 de enero, un comando armado secuestró a Andrés Pastrana, candidato a la alcaldía de Bogotá e hijo del dirigente conservador Misael Pastrana Borrero, con el que se daría inicio a una serie de secuestros selectivos en contra de miembros de la élite colombiana.

Tan solo seis días después del secuestro de Pastrana, el 25 de enero, Escobar propinó otro duro golpe para el Gobierno con el secuestro del Procurador General de la Nación, Carlos Mauro Hoyos. En ese mismo día y por casualidad, se estaban realizando operativos en Medellín en búsqueda del procurador, pero al que encontraron fue a Pastrana. Esto, sin embargo, significó la sentencia de muerte para Hoyos, que en un ataque de ira de Escobar ordenó su asesinato a sangre fría. Meses después, el entonces director del DAS, el general Miguel Maza Márquez fue objeto de un atentado con un carro bomba del que salió ileso. Pablo Escobar había vuelto –si es que alguna vez se había ido– más sanguinario y provocador.

El último año de la década de los ochenta sería a la vez el más triste de todos. En agosto de 1989, en el municipio de Soacha, caía asesinado un viejo enemigo del narcotráfico y de las mafias. Luis Carlos Galán, el carismático líder del Nuevo Liberalismo y favorito para ganar las elecciones de 1990, era la última víctima de la ofensiva de Escobar en contra de la extradición. El país quedó mudo, mataron no solo al dirigente político sino al candidato que representaba el honor para los colombianos.

El gobierno decidió tomar cartas en el asunto y decretó una serie de medidas para combatir el flagelo del narcotráfico. Entre las medidas se incluyeron la extradición sumaria, la confiscación de treinta vehículos, valores y bienes y la retención por siete días a quienes fueran considerados sospechosos de este delito. Este magnicidio, sin embargo, provocó el efecto contrario en la opinión pública que, aunque horrorizada, se solidarizó con la lucha de los que atacaban al narcotráfico.

Como respuesta al magnicidio de Galán, en las dos semanas siguientes el Gobierno intensificó su ofensiva en contra de los narcos. El ejército había arrestado más de 10,000 personas, confiscado 550 propiedades y centenares de armas de fuego, aviones y avionetas. A esta arremetida del

Gobierno, Escobar respondió con una orden temeraria que rotó en los barrios marginales de Medellín. De ahora en adelante, cualquier policía en Medellín tenía un precio.

Los Extraditables emitieron un comunicado anunciando que franquearían las líneas de su violencia, hasta ahora selectiva contra ciertos funcionarios, y desatarían una guerra total contra los antinacionalistas y los vende patrias (los amigos de la extradición). Esta promesa se hizo realidad.

El 2 de septiembre, con la muerte de Galán todavía en la mente de los colombianos, un carro bomba explotaría en la sede de el periódico El Espectador. El periódico, el día siguiente, sacaría en una caricatura de Héctor Osuna, que recordaba que, a pocos días del asesinato de Galán, Colombia todavía no podía dormir tranquila y debía estar en constante alerta.

Sin embargo, el bombazo a este diario sólo fue el inicio de una serie de sucesos que en pocos meses dejarían al país en un caos de sangre y llamas. Estaciones de Policía dinamitadas, sedes de entidades bancarias destruidas, carro-bombas en centrales telefónicas, incendio de vehículos oficiales, fincas y restaurantes arrasados, agentes de la Policía asesinados por un par de zapatos Nike y atentados terroristas con blancos específicos. Colombia era un país que vivía con miedo y parecía que los Extraditables estaban ganando la guerra.

Eran días de lo que se conoció en se entonces como narcoterrorismo. En octubre la bomba que convulsionó al país le correspondió al periódico Vanguardia Liberal de Bucaramanga. El caricaturista Mico expone en su caricatura publicada el 15 de septiembre de 1989, la preocupación que se vivía en ese entonces en el periodismo, que veía como *El Espectador* y *Vanguardia* eran las nuevas víctimas de la oleada de terror.

Las bombas y el miedo eran las maneras en las que Escobar buscaba someter al Gobierno y hacerle entender que si no desistían en su afán de extraditar capos, él tampoco iba a parar sus acciones terroristas que llegaron a un punto máximo con el atentado al avión de Avianca, dirigido a \_candidato César Gaviria Trujillo, en el que murieron los 107 pasajeros y el bombazo del DAS, dirigido al general Maza Márquez, el cual provocó la muerte de 70 personas.

Al tiempo que el país asistía estupefacto al dolor de los inocentes sacrificados en las bombas, los narcos estaban logrando su cometido en el Congreso. Aprovechando la reforma constitucional que impulsaba el Gobierno Barco, un apreciable número de representantes a la Cámara, sutilmente apoyados por otro grupo de senadores, le abría una grieta al intento de modernizar la Constitución.

En diciembre de 1989 estuvo a punto de aprobarse en el Congreso una ley que, contra la posición del Gobierno, llamaba a un referendo sobre la extradición. En un país en el que se respiraba miedo, el referendo solamente reflejaría la súplica de la sociedad colombiana por acabar con el baño de sangre que azotaba al país. El Gobierno Barco, contra todo pronóstico, prefirió hundir su proyecto político a permitir que los narcotraficantes, y sus amigos, ganasen el pulso político.

El 15 de diciembre de 1989, a la misma hora en la que el gobierno Barco solicitó la suspensión del debate de la reforma, se supo que el segundo al mando del Cartel de Medellín, Gonzalo Rodríguez Gacha, había caído abatido en una operación militar en el Magdalena Medio. A pesar de la derrota política en el Congreso, para el Gobierno el tenebroso 1989 terminaba con un sabor agridulce y marcaría la pauta de lo que ocurriría un año después.



Figura 26

Título: Continuidad

Autor: Velezefe

Contexto histórico: El presidente Belisario Betancur designó a Enrique Parejo, miembro del Nuevo Liberalismo, como nuevo ministro de Justicia.

Análisis simbólico: Velezefe retoma la figura de los ciudadanos y de la prensa, puesto que quiere dar su opinión sobre un tema entonces noticioso. Por los gestos en sus rostros se ve aprueban la designación de Parejo en el ministerio.



Figura 27

Título: Sin título

Autor: Guerrero

Contexto histórico: El nuevo ministro, Enrique Parejo, junto con el presidente, ratifican el tratado de Extradición suscrito con Estados Unidos.

Análisis simbólico: En esta caricatura, el dibujante trae una representación clásica de la mafia: los gánsteres italianos. En el diálogo, la palabra ‘celada’, utilizada en varias ocasiones en el escándalo de Lara, tiene el mismo efecto, pero esta vez sobre los narcotraficantes.

EL IMPERIO DE LA INJUSTICIA

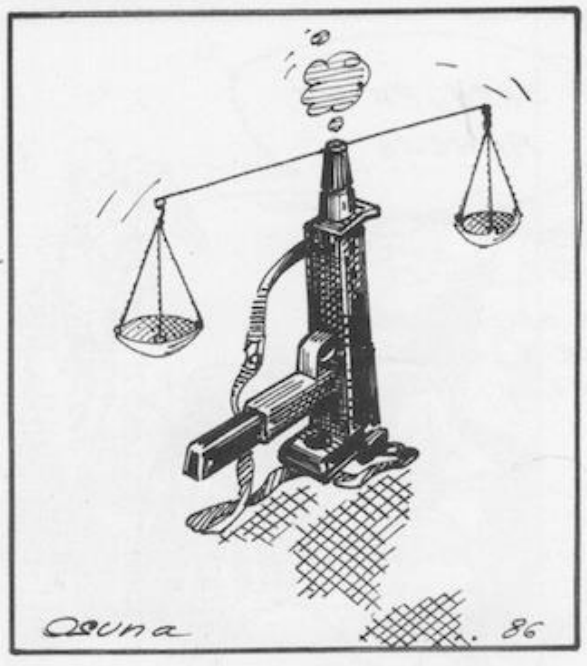


Figura 28

Título: El Imperio de la Injusticia

Autor: Osuna

Contexto histórico: La justicia se ve asediada por los narcotraficantes, que habían asesinado a Hernando Baquero Borda y Gustavo Zuluaga Serna.

Análisis simbólico: Osuna en esta caricatura trae dos representaciones muy claras. En primer lugar, la balanza responde al imaginario universal de la justicia. En segundo lugar, la micro ametralladora, el arma preferida por los sicarios del Cartel de Medellín. Aquí, el autor expone su opinión, en la que la justicia está mediada por las acciones de los narcos.

## LA LEY VICIADA



Figura 29

Título: La ley viciada

Autor: Ari

Contexto histórico: Y fue así como un 12 de diciembre el Tratado de Extradición firmado en el gobierno de Turbay se cayó por error de forma.

Análisis simbólico: En esta caricatura Ari utiliza el recurso de los hombres hablando en la calle, que es utilizado para caricaturas que buscan hablar sobre hechos que inquietan a la opinión pública. Aquí, el caricaturista utiliza un juego de palabras, en el que usa ambos significados de la palabra "vicio", como error y como adicción. De lejos, se ve un helicóptero que tiene marcado narcopolítica.



Figura 30

Título: Lo confundes todo, Lilín

Autor: Osuna

Contexto histórico: El director de el periódico El Espectador, Guillermo Cano, muere asesinado por sicarios en 1986.

Análisis simbólico: Osuna, en este dibujo, trae a su 'comodín' Lilín, al que utiliza para explicarle hechos de la política nacional aprovechándose de la inocencia del niño. Esta caricatura muestra la curiosidad del niño por saber por qué Guillermo Cano no era protegido por el Gobierno, a lo que Osuna le responde que Cano, a diferencia del Gobierno, estaba armado solamente con la verdad.





Figura 31

Título: Fin de una ilusión

Contexto histórico: A pesar de que la ley de extradición se cayó por error de forma en el Congreso, el presidente Barco la expidió por vía administrativa.

Análisis simbólico: Tres símbolos son visibles en esta caricatura. En primer lugar es evidente, por las bombas y el gorro, que los mafiosos (representados por las gafas oscuras) estaban celebrando la caída del Tratado. El periódico sirve para darle al lector el contexto de la noticia. Aquí se ve como el narcotraficante queda decepcionado, pues la noticia le dañó la fiesta.



Figura 32

Título: Medeirut

Autor: Ari

Contexto histórico: Pablo Escobar sufre un atentado en su contra en el edificio Mónaco de Medellín.

Análisis simbólico: El caricaturista en esta viñeta representa la época en la que los carros bombas y los atentados empezaron a aparecer en la ciudad de Medellín. Aquí, como suele hacer al autor, introduce a su personaje, quien está acompañando a un hombre paisa, representado por el poncho y el sombrero. Entre los escombros, el hombre habla de la situación en la que se encuentra Medellín, al que el título de la caricatura compara con Beirut, otra ciudad asediada por las bombas.



Figura 33

Título: Sin precedentes

Autor: Ari

Contexto histórico: El procurador Carlos Mauro Hoyos muere asesinado por el Cartel de Medellín luego de que Andrés Pastrana fuese rescatado por la Policía.

Análisis simbólico: Esta caricatura muestra tres personajes de la vida política. El presidente Barco, Andrés Pastrana y el cadáver de Carlos Mauro Hoyos. El personaje de Ari, quien le reprocha a Barco su pasividad a la hora de tomar de medidas, le explica que los extraditables siguen firmes. Barco, por su parte se le representa despistado.



Figura 34

Título: La guerra desigual

Autor: Ari

Contexto histórico: Es asesinado en Soacha el pre candidato Luis Carlos Galán en 1989 a manos del narcotráfico.

Análisis simbólico: La mujer, el personaje de Ari, sostiene el cadáver de Galán mientras llora, reclamándole a Virgilio Barco, al que considera ha actuado con pasividad frente a la ofensiva de los narcos. Aquí aparece otro símbolo en las representaciones de Barco, al que se le dibujan pelos en los oídos, para simbolizar su lentitud a la hora de tomar medidas.



Figura 35

Título: Como grano de trigo

Autor: Osuna

Contexto histórico: Es asesinado en Soacha el pre candidato Luis Carlos Galán en 1989 a manos del narcotráfico.

Análisis simbólico: Osuna en este dibujo hace un homenaje a Luis Carlos Galán, de quien se pueden reconocer los ojos. El autor incluye una frase que es la que le da al dibujo su significado, pues el cabello de Galán es utilizado como recurso para representar un sembrado de trigo.





Figura 36

Título: Marcador Macabro

Autor: Ari

Contexto histórico: Se extiende la guerra contra el narcotráfico hacia los barrios pobres de Medellín, en donde la muerte de policías es recompensada con altas sumas de dinero.

Análisis simbólico: En esta caricatura retorna las representaciones de los ciudadanos del común.

Aquí, un hombre llega y escucha en el televisor unos números, que asocia a un marcador deportivo, pero que finalmente son el saldo de muertos en la guerra que se libra en las calles.

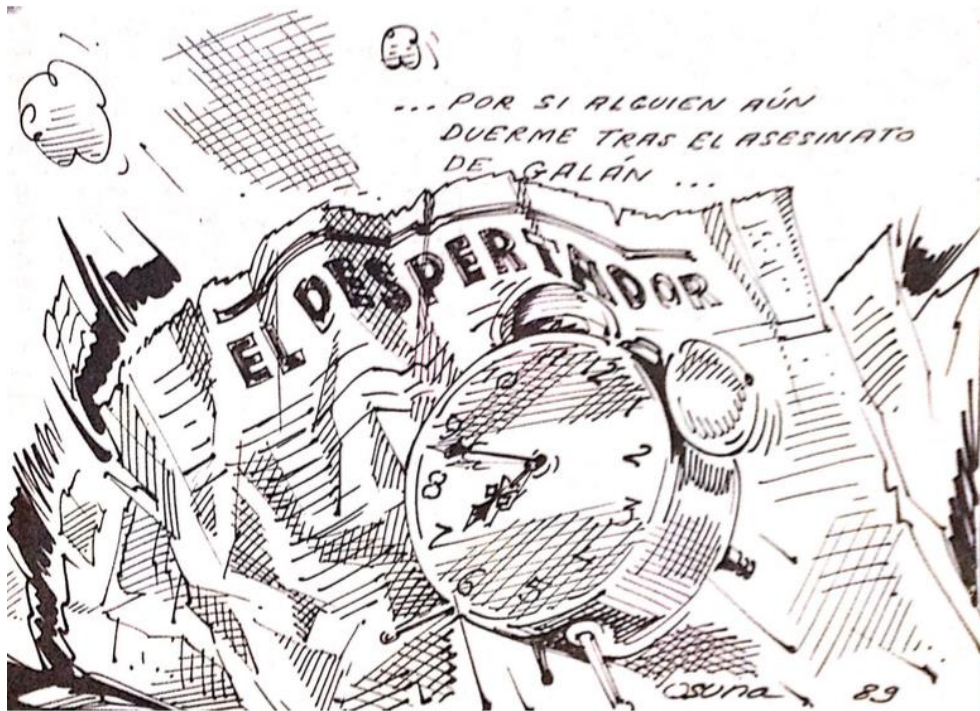


Figura 37

Título: Sin título

Autor: Osuna

Contexto histórico: El 2 de septiembre un carro bomba explota en sede de El Espectador en 1989.

Análisis simbólico: Pocos días después de la muerte de Galán (quien todavía está en la mente de los colombianos), un carro bomba explotaría en la sede de el periódico El Espectador. El periódico, el día siguiente, sacaría una caricatura de Héctor Osuna, que recordaba que, a pocos días del asesinato de Galán, Colombia todavía no podía dormir tranquila y debía estar en constante alerta. Esto fue representado por el caricaturista con un reloj despertador.



Figura 38

Título: Sin título

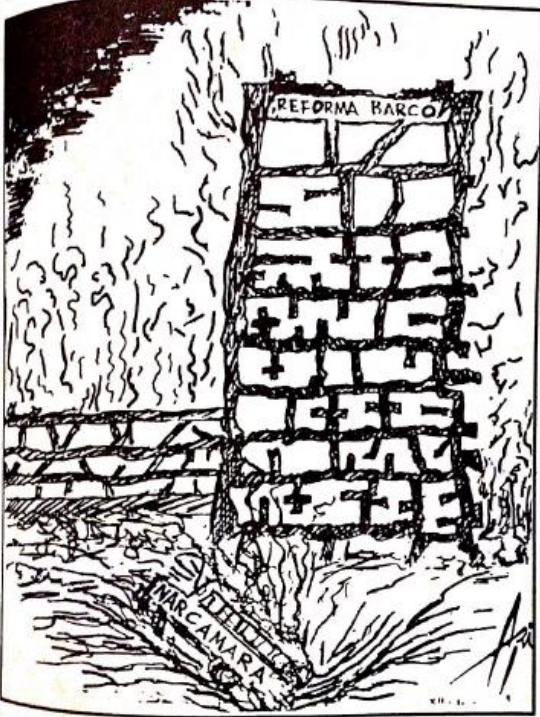
Autor: Mico

Contexto histórico: Dos semanas después del bombardeo a El Espectador, el periódico Vanguardia Liberal fue víctima de un atentado en el que, al igual que el periódico bogotano, estalló un carro bomba.

Análisis simbólico: El caricaturista Mico expone en esta caricatura, publicada el 15 de septiembre de 1989, la preocupación que se vivía en ese entonces en el periodismo, que veía como El Espectador y Vanguardia eran las nuevas víctimas de la oleada de terror..



EL CAMARAZO



LA PATRIA - DBRE/89

Figura 39

Título: El camarazo

Autor: Ari

Contexto histórico: El presidente Barco, presionado por la inclusión de un referendo en contra de la extradición, retira su propuesta de reformar la Constitución.

Análisis simbólico: Cuando se realizó esta caricatura habían pasado solo dos semanas de la bomba al DAS en Bogotá. Por esta razón, el caricaturista representa a la constituyente con un edificio y a la Cámara de Representantes como a un carro bomba, provocando el mismo efecto que el atentado del DAS, destruir el tratado de Extradición.



Figura 40

Título: Sin título

Autor: Al Donado

Contexto histórico: El presidente Barco prefirió hundir su proyecto político y terminar el proyecto de reforma constitucional. Al mismo tiempo, Gonzalo Rodríguez Gacha había caído en un operativo en diciembre de 1989.

Análisis simbólico: Visiblemente derrotado, el presidente Barco habla con Al Donado, a quien le comenta que a pesar del terror que se vivió ese año, la extradición aún no estaba muerta y que la guerra con los narcos continuaba.

## **La Catedral: La entrega de Pablo Escobar**

La segura victoria de César Gaviria Trujillo, heredero de los votos de Galán, provocó que los narcotraficantes reactivaran una vieja estrategia para desestabilizar al Gobierno: la de los secuestros. Escobar no creía en los políticos, y a pesar de que Gaviria pensaba en crear políticas para el sometimiento de los narcos a la justicia, que permitían que los narcos que se entregasen no fuesen extraditados, el jefe del Cartel de Medellín insistió con la ofensiva y se llevó a miembros de la alta clase política como Diana Turbay, Maruja Pachón, Marina Montoya y Francisco Santos.

Con los secuestros realizados, Colombia quedó nuevamente sumida en una profunda crisis. En medio de la incertidumbre por la suerte de los retenidos, el 5 de octubre de 1990, el grupo de los Notables, conformado por los expresidentes Alfonso López Michelsen y Misael Pastrana Borrero, el cardenal Mario Revollo y Diego Montaña Cuellar, anunciaron su intención de colaborar en los diálogos con Los Extraditables para la liberación de los secuestrados. De esta manera, Pablo Escobar empezó a chantajear a su conveniencia al Estado.

Gaviria anunció la entrada en vigencia del decreto 2047 que ofrecía no extradición y rebaja de penas para los narcotraficantes que se entregaran a la justicia y confesaran todos sus delitos. Varios, entre ellos los Ochoa, se habían acogido a los beneficios de esta ley, pero para Escobar todavía no era suficiente y quería más pruebas de la voluntad del Gobierno. En reemplazo de este decreto, Gaviria proclamó el 3030. Los cambios en este eran pocos y a Escobar no lo convencían: había entrado en vigencia la acumulación jurídica de penas, es decir, una persona acusada de varios delitos pagaría solo la condena del delito más grave.

Mientras Escobar se encontraba empeinado con los secuestros, el Cuerpo Elite de la Policía no paró en su ofensiva contra la mafia. En una operación de los Elites cayó uno de los hombres de confianza de Escobar. Ante su muerte, el capo amenazó con matar a un secuestrado cada ocho días, empezando por Marina Montoya, quien fue ejecutada el 24 de enero. Mientras la presión por las ejecuciones crecía, en un operativo de rescate cayó la periodista Diana Turbay, hija del

expresidente Julio César Turbay. Este hecho cambiaría la postura del Gobierno frente al tema de los secuestrados y tomaría un tono más conciliador.

El problema seguía siendo que la entrega y la confesión eran requisitos necesarios para la no extradición y la rebaja de penas. Sin embargo, presionado por los hechos que provocaron la muerte de Diana Turbay, Gaviria cedió de nuevo y proclamó el decreto 303, que finalmente convenció a Escobar por una sencilla razón: no habría extradición para nadie que se entregara.

El nuevo decreto le permitía al jefe del Cartel de Medellín escoger su sitio de reclusión. La cárcel de Itagüí, determinada por el Gobierno para hospedar a Escobar, no cumplía con los requerimientos mínimos de seguridad. Debido a esto, Escobar construyó su propia prisión, a la que llamaría “La Catedral”.

Mientras tanto, evaluaba sus opciones para someterse a la justicia. Alberto Villamizar, esposo de la secuestrada Maruja Pachón, recomendó al padre Rafael García-Herreros, director del Minuto de Dios y un personaje muy querido dentro de la sociedad colombiana, como mediador. La familia Ochoa coordinó el encuentro y desde entonces García-Herreros se convirtió en el vínculo espiritual y símbolo de las negociaciones, mientras Villamizar, ahora aceptado por Pablo, hacía las veces de negociador con el Gobierno.

Sin embargo, esta relación entre García-Herreros y Escobar terminó afectando negativamente la imagen pública del sacerdote. La desconfianza con la que la opinión pública veía el proceso de sometimiento a la justicia de Escobar no iba a cambiar si el padre del Minuto de Dios estaba con él.

En vista de que las negociaciones iban bien, Escobar decidió liberar a los secuestrados a cuenta gotas, entre ellos Maruja Pachón y Francisco Santos. Desde entonces, Escobar esperó pacientemente que la Asamblea Nacional Constituyente, a partir del terror vivido en los últimos años, aboliera la extradición de nacionales a los Estados Unidos.

Y así sucedió, con una contundente votación: 51 a favor y tan solo 13 en contra, la extradición había sido abolida. El terror había logrado su cometido de amedrentar a la sociedad y Escobar finalmente se “sometió a la justicia”, en donde fue llevado a su cárcel de La Catedral en Envigado. El Capo no sólo había definido su sitio de reclusión y cambiado las leyes para ser juzgado, logró además atribuciones por medio de la Alcaldía del municipio de Envigado para seleccionar la mitad de los guardianes, que debían ser todos antioqueños. También decidió quiénes asistirían a la entrega y le negó la entrada a los periodistas.

A mediados de 1992, con la presión de los Estados Unidos y de la opinión pública, que consideraban que lo de Escobar en la Catedral era una alcahuetería, tras llevar casi un año detenido en la cárcel, se conoce que varias personalidades públicas lo estaban visitando, entre ellos el arquero de la selección Colombia, René Higuita. Luego se especuló que La Catedral, lejos de ser una cárcel, era un palacio y que Escobar nunca se había entregado, sino que seguía delinquiendo dentro de su lugar de reclusión.

En julio de 1992 el Gobierno del entonces presidente César Gaviria comprobó que Escobar continuaba delinquiendo y por eso, en un consejo de seguridad, tomó dos decisiones: que el Ejército tomara control de la cárcel y así, posteriormente, recluir al capo dentro de una guarnición militar.

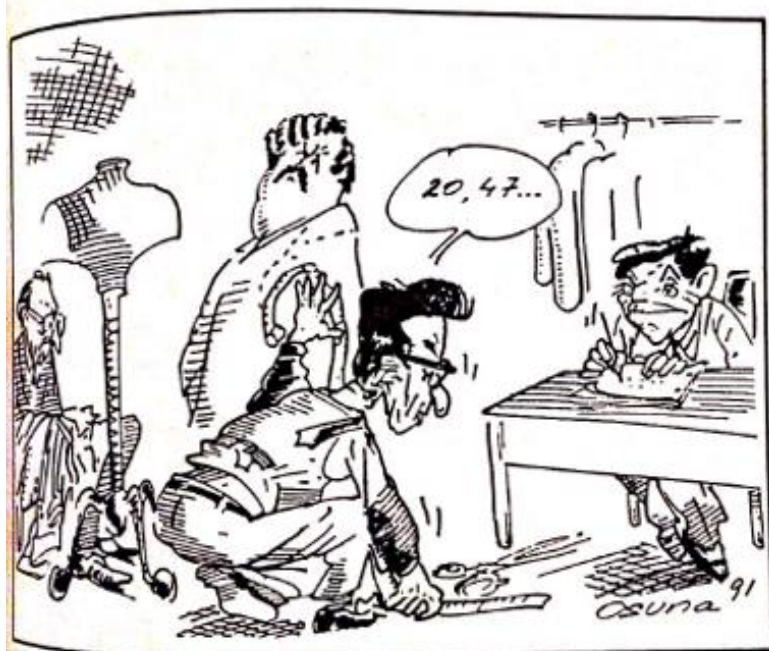
Para coordinar ambas tareas fueron enviados a La Catedral dos funcionarios del Gobierno: el viceministro de justicia Eduardo Mendoza y el director de Prisiones Hernando Navas. Pero lo que debía ser un viaje de notificación terminó en el secuestro de los funcionarios y un posterior motín que provocó la fuga del narcotraficante.

En un punto de la noche, Mendoza y Navas fueron separados de Escobar y su grupo, y permanecieron custodiados por lugartenientes del Capo. Todo, mientras las fuerzas especiales afinaban un operativo de retoma que se llevó a cabo después de las 7:30 de la mañana y durante unos 20 minutos.

La salida de Escobar se dio en momentos en que los guardias de las prisión y comandos élite del Ejército se enfrentaban. Mientras tanto, Escobar y sus hombres, a patadas, derribaron el muro que los llevaría por una trocha directo hacia la libertad.

Tiempo después se le conocería como el Club Medellín, desde donde Escobar seguía delinquiendo, cobrando vacunas a los narcos libres e ingresando alcohol y prostitutas. A su vez se descubre que la guardia de la cárcel estaba bajo su poder mientras que el ejército era el encargado de la seguridad a las afueras de la cárcel ignorando varias acciones de Escobar (aunque los soldados tampoco quedaban exentos de sobornos y extorsiones del capo).

Pablo Escobar se había burlado del Gobierno de Gaviria, que había quedado ridiculizado no solo en Colombia sino en el mundo entero. Los medios de comunicación no dieron tregua y sus primeras planas hablaron de una fuga “que se veía venir” (El Espectador, 1992). La noticia de la fuga de Escobar le dio la vuelta al mundo y de nuevo, el jefe del Cartel de Medellín, volvía a ser el fugitivo más buscado de Colombia.



*EL ESPECTADOR / 91*

Figura 41

Título: Medidas

Autor: Osuna

Contexto histórico: Gaviria anunció la entrada en vigencia del decreto 2047 que ofrecía no extradición y rebaja de penas para los narcotraficantes que se entregaran a la justicia.

Análisis simbólico: Héctor Osuna, para representar la entrada en vigencia del decreto, representó al presidente Cesar Gaviria, y a su ministro de Justicia Fernando Carrillo como sastres. Dentro de la sastrería, están midiendo a Pablo Escobar, en donde las medidas dan 20 y 47, como los números del decreto hecho a su medida.

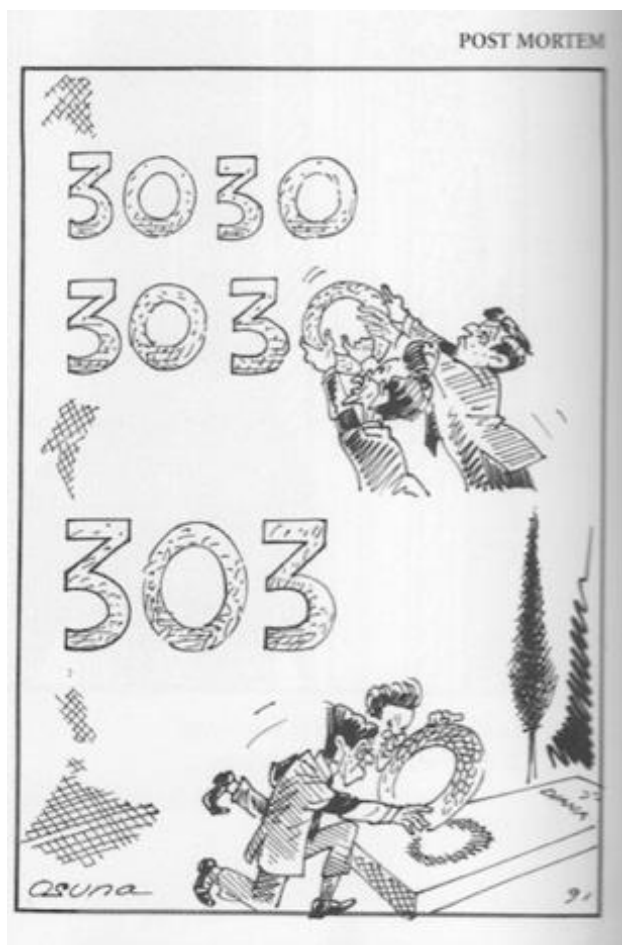


Figura 42

Título: Post Mortem

Autor: Osuna

Contexto histórico: Presionado por los hechos que provocaron la muerte de Diana Turbay, Gaviria cedió de nuevo y proclamó el decreto 303.

Análisis simbólico: En medio de las negociaciones para que Pablo Escobar se sometiera a la justicia, Diana Turbay murió en un operativo de rescate. Aquí, el ministro de Justicia, acompañado del Presidente Gaviria, retiran el último cero del '3030' para que quede como el '303'. Ese cero sería también una corona de flores, que Gaviria y Carrillo colocan en la tumba de la recién asesinada periodista Turbay.



HABLADORIAS



EL NUEVO SIGLO/91

Figura 43

Título: Sin título

Autor: Vladdo

Contexto histórico: Igual.

Análisis simbólico: Vladdo, del periódico El Nuevo Siglo, caracterizaría esta situación con un Gaviria vestido de mesero, representación del imaginario de sometimiento, mientras lleva los decretos, representados como platos, para sus clientes mafiosos. Por medio de esta caricatura, Vladdo criticaba la posición de Gaviria, muy condescendiente con la mafia.



Figura 44

Título: Igualdad frente a la ley

Autor: Osuna

Contexto histórico: Igual.

Análisis simbólico: Osuna, en este dibujo, representa a Gaviria en una rueda de prensa, en la que asegura que los decretos de sometimiento a la justicia no fueron creados exclusivamente para Pablo Escobar. Algo que para el caricaturista es completamente ridículo, representado en el desmayo de alguien. Este recurso del desmayo es ampliamente utilizado, por ejemplo, en tiras cómicas como Condorito.



Figura 45

Título: Caricatero

Autor: Caricaturista invitado

Contexto histórico: El padre del Minuto de Dios, Rafael García-Herreros, sirve como mediador entre Pablo Escobar y el Gobierno.

Análisis simbólico: En esta caricatura se encuentra un imaginario muy arraigado en la mente de la gente: el de la oveja descarriada. En ese momento, se pensaba que García-Herreros consideraba que Pablo Escobar era la oveja negra del rebaño y que podía reincorporarse a la sociedad.



Figura 46

Título: No distingue

Autor: Vladdo

Contexto histórico: La desconfianza con la que la opinión pública veía el proceso de sometimiento a la justicia de Escobar, no iba a cambiar si el padre del Minuto de Dios estaba con él.

Análisis simbólico: Vladdo incorpora a un hombre que, viendo televisión, cuestiona la posición que tiene el padre García-Herreros sobre las intenciones de Pablo Escobar para someterse a la justicia. El hombre, en este caso, representa la opinión del caricaturista, que es reforzada por el título “no distingue”, en clara alusión al Padre.



Figura 47

Título: Sin título

Autor: Caballero

Contexto histórico: Igual.

Análisis simbólico: Los monólogos de Antonio Caballero, a diferencia de otras caricaturas, no incluyen elementos externos dentro de sus caricaturas, sino que estas tienen sentido a partir de su texto. Aquí, la señora, de nuevo símbolo de opinión pública, habla sobre el tema de García-Herreros y Escobar, y termina afirmando que prefiere a Paul McCartney, porque este, a diferencia de Escobar, canta.



Figura 48

Título: Sin título

Autor: Caballero

Contexto histórico: No se sabe cuando Pablo Escobar se entregaría a las autoridades. Ya había pasado bastante tiempo desde que el decreto 303 había entrado en funcionamiento

Análisis simbólico: Caballero en este monólogo representa de nuevo a una mujer que está quitándole pétalos a las flores, representación del imaginario de las decisiones. Finalmente, la señora termina cubierta en pétalos y se sorprende, lo que para el autor representa la indecisión de Escobar por entregarse a las autoridades.



Figura 49

Título: Sin título

Autor: Luisé

Contexto histórico: Igual.

Análisis simbólico: Luisé, al igual que Caballero en la caricatura anterior, representa la indecisión de Escobar con los pétalos, representación universal de la toma de decisiones. Aquí, es posible ver a un Pablo Escobar con los rasgos de siempre, el pelo hacia un lado y la camisa entreabierta, símbolo de lo mafioso.





Figura 50

Título: La asamblea humillada

Autor: Osuna

Contexto histórico: La Asamblea Nacional Constituyente aprueba una nueva Constitución política, en la que, por mayoría absoluta, la Extradición fue declarada inconstitucional.

Análisis simbólico: Osuna trae en esta caricatura a una Mariana, símbolo de la República y de la Libertad, heredado de la Revolución Francesa. Aquí Osuna representa a la Mariana, que dice ser soberana e independiente cuando de repente aparece una micro ametralladora amenazándola y sometiéndola a las ordenes de la mafia.





Figura 51

Título: Sin título

Autor: Luisé

Contexto histórico: No se sabe cuándo Pablo Escobar se entregará a las autoridades. Ya había pasado bastante tiempo desde que el decreto 303 había entrado en funcionamiento

Análisis simbólico: Osuna representa en esta caricatura a Escobar aprobando la cárcel que “se le había designado”. El autor pinta al Capo vestido como Napoleón Bonaparte, conquistador francés que en su retiro se fue hacia Santa Helena, una isla en medio del Océano Pacífico. Para Osuna, Escobar habría hecho lo mismo. No sólo había definido su sitio de reclusión sino también cambiado las leyes para ser juzgado.

EXPLICACION



Figura 52

Título: Explicación

Autor: Guerrero

Contexto histórico:

Se filtra información dentro de que diversas personalidades, entre ellas el arquero René Higuita, han ido a “La Catedral” a visitar a Pablo Escobar.

Análisis simbólico:

Guerreros en esta caricatura dibuja a René Higuita dando explicaciones a un periodista sobre sus visitas a Escobar. El arquero responde que fue únicamente porque le tenía el balón “secuestrado”, una clara analogía de los momentos en los que, jugando fútbol, el balón queda atrapado en una casa o calle.



Figura 53

Título: Pesadilla real

Autor: Matty

Contexto histórico: Se empieza a hablar que La Catedral, lejos de ser una cárcel, es un sitio de diversión para Escobar y sus subalternos.

Análisis simbólico:

Matty, en esta caricatura, pinta a Pablo Escobar con traje de cárcel y trae una representación universal: el vestido de rayas horizontales, símbolo de los presos. Aquí, Escobar despierta de una pesadilla, por lo que se le ve temblando, mientras en el diálogo deja ver la verdadera intención del caricaturista, decir que la entrega, al menos para el Capo, fue un sueño, no es real.



Figura 54

Título: Sin título

Autor: Osuna

Contexto histórico: Pablo Escobar se fuga de La Catedral luego de un operativo que buscaba trasladarlo a un centro de reclusión militar.

Análisis simbólico:

Héctor Osuna lo representó con el padre García-Herreros, al que pintó suplicándole a Escobar que no abandonara “sus estudios”, en clara referencia a unas palabras que el sacerdote había dicho en uno de sus programas en televisión, en donde dijo que La Catedral era una especie de Universidad de la Paz.



Figura 55

Título: Sin título

Autor: Pepón

Contexto histórico: Pablo Escobar se fuga de La Catedral luego de un operativo que buscaba trasladarlo a un centro de reclusión militar.

Análisis simbólico:

El caricaturista Pepón dibuja a Escobar en el talón del presidente Gaviria. Esta representación obedece al viejo imaginario del talón de Aquiles, que se entiende como la debilidad de una persona. En este momento, debido al escándalo de la Catedral, a Gaviria le caían de todos lados y era evidente que Pablo Escobar se había convertido, como varios años atrás, en el desestabilizador del Gobierno.

## **Desenlace: Muerte de Escobar**

Sin embargo, para el momento de la fuga, la estructura del Cartel de Medellín ya estaba bastante golpeada. Varios de sus principales hombres, como Rodríguez Gacha y Gustavo Gaviria, habían caído en operativos y sus enemigos habían crecido con el tiempo. Mientras Escobar estuvo en la Catedral, ordenó el asesinato de Fernando Galeano y ‘Kiko’ Moncada por hacerle ‘conejo’ con el pago de las vacunas. Este hecho, junto con los numerosos actos terroristas que promovió, generó que conformara el grupo de los PEPES (Perseguidos por Pablo Escobar), un grupo conformado por miembros de la DEA, el Cartel de Cali, el Cartel del Norte del Valle, los hermanos Castaño y antiguos socios de “El Patrón”, como era apodado por algunos.

La larga guerra había dejado a Escobar descapitalizado y sin hombres de confianza. Se fue quedando solo en una batalla que tenía perdida desde el momento de su fuga. Durante casi un año estuvo huyendo de la Policía y de los Pepes, quienes idearon una estrategia en la que debilitaron la estructura de Escobar desde abajo, eliminando a sus lugartenientes. “El Patrón” se estaba quedando solo.

Los Pepes, que actuaban con marcada impunidad, no solo persiguieron a su estructura militar, sino que amenazaron la seguridad de la familia de Escobar, que sería finalmente su talón de Aquiles. El capo, desde la distancia, veía con impotencia cómo su hermano quedaba ciego por una carta bomba y su madre había sido herida por un rocket. La solución que encontró Escobar fue exiliar a su familia, pero ningún país les abrió las puertas y volvieron a Bogotá para ser ubicados en las Residencias Tequendama.

Preocupado por la suerte que corría su familia, Escobar se desesperó. Y fue así fue como el 2 de diciembre de 1993, un día después de su cumpleaños, llamó de nuevo a su familia desde una casa en el sur de Medellín. El Grupo Elite detectó el origen de la llamada y daría inicio al operativo para abatirlo. Mientras tanto, Escobar hablaba con su hijo Juan Pablo por teléfono. Cuando entraron a la casa, el Capo terminó la llamada con su hijo y emprendió la huida por el tejado. Sin

embargo, la suerte estaba echada y tras 499 días de persecución, Escobar queda derrumbado sobre el techo, con una barba tupida y sus pies descalzos.

Pero lejos estaba Colombia de acabar con el fenómeno del narcotráfico. Fidel Castaño, miembro activo de los Pepes, desapareció de la escena pública y su hermano Carlos heredó su empresa paramilitar. Por el tipo de relaciones que llegaron a manejar, junto con la impunidad con la que actuaron, la guerra contra Escobar fue el origen, en el sentido político, del fenómeno paramilitar que vivió Colombia en los años noventa. Por otra parte, el presidente Ernesto Samper Pizano (1994-1998), fue tachado de recibir dineros del narcotráfico para su campaña presidencial por parte del Cartel de Cali. \_Para congraciarse con el gobierno de Estados Unidos detuvo a los Rodríguez Orejuela.

Analistas en el fenómeno del narcotráfico, como Ricardo Vargas, del Centro de Investigación y Cultura Popular, en Bogotá, creen que con la desaparición de Escobar lo único que se acabó fue un viejo modelo, violento, para extender el negocio del comercio de las drogas en el mundo. El narcotráfico no había muerto con Escobar, sino que había cambiado de manos y por ende, de estrategia.



Figura 56

Título: Cayó Pablo

Autor: Pepón

Contexto histórico: Pablo Escobar es dado de baja en un operativo en Medellín en diciembre de 1993

Análisis simbólico:

Esta caricatura representa al presidente Gaviria, victorioso por la caída del jefe del Cartel de Medellín, con un globo que oculta los demás problemas que aquejan al país. Esta caricatura busca explicar que con Escobar no morían los problemas del país y que había otros hechos que eran igual de peligrosos.





Figura 57

Título: Bajo tierra

Autor: Pepón

Contexto histórico: Igual.

Análisis simbólico:

Esta caricatura representa a Colombia por medio de una Mariana, que al lado de la tumba de Escobar afirma que la muerte del capo significa que el país había perdido a la persona a la cual se le echaban todas las culpas en el país.

## **Los símbolos y representaciones**

Como se definió anteriormente, la caricatura política es un dibujo que, por medio de la deformación y la exageración, representa a personajes, situaciones, lugares y hechos inspirados en la actualidad política. Además de esto, la caricatura política es en sí una opinión y suele apoyarse en el humor y la sátira para hacer más efectiva la recepción de su mensaje; sin embargo, esta cualidad no necesariamente está presente en todas las caricaturas políticas, porque algunas buscan, más allá de la risa, la reflexión.

Dentro de la caricatura política intervienen no solo los dotes artísticos del dibujante, sino también una perspectiva personal. La caricatura es una opinión construida, alimentada por un conjunto de significados comunes. Para entenderla, entonces, es importante entender los imaginarios y esas representaciones que permiten que la caricatura sea un género que es fácilmente entendible para los lectores. Por medio de la caricatura es posible acercarnos al ambiente y a los imaginarios de una época. Permite recordar y entender las particularidades de situaciones política y sociales.

Para la caricaturización del narcotráfico, los caricaturistas políticos representaron de distintas maneras sus diferentes facetas. La caricatura nunca es individual. Es colectiva porque institucionaliza un imaginario social y es dependiente de los sistemas de valores, creencias, normas y tradiciones propios de una cultura. Los caricaturistas se encuentran en constante reacción y están siempre alerta de los elementos que están en boca de la opinión pública. En el caso del narcotráfico, hubo ciertos elementos que, con el tiempo, se fueron institucionalizando hasta convertirse en parte del imaginario de la sociedad.

La institucionalización de las representaciones y símbolos es un elemento sumamente importante dentro de la caricatura política, puesto que solo así el dibujo puede ser comprendido en su totalidad. Los caricaturistas se nutren de los imaginarios universales, que están compuestos de representaciones icónicas muy estables y de los estereotipos sociales, los cuales poseen rasgos peculiares que se convierten en señas permanentes de su identidad. Conceptos que, en algunos casos, son comprendidos de manera inconsciente por los lectores.

Si bien hay ciertos imaginarios que son compartidos por la mayoría de las personas, hay otros que son construcciones propias de los caricaturistas. Para poder registrar estas representaciones propias dentro de la mente de los lectores, los caricaturistas recurren a la repetición, que permite una mayor apropiación del concepto y del símbolo. Este recurso es sumamente utilizado cuando los caricaturistas tienen personajes o ‘comodines’, porque solo con la repetición van a poder asociar el símbolo al concepto que el caricaturista le da.

En esta investigación, el concepto que busco descubrir es el del narcotráfico. Para ello seleccioné una muestra de 57 caricaturas para acompañar el relato de los años del narcotráfico en Colombia: hay ciertos símbolos y recursos que fueron utilizados por los caricaturistas para representar a un fenómeno tan complejo. Los imaginarios sociales, los cuales luego son representados en símbolos, cumplen aquí un papel fundamental, pues los caricaturistas los utilizan para generar asociación por parte de los lectores a los hechos que se representan.

Por otro lado, hay personajes que por importancia en la agenda política de la época fueron objeto de las caricaturas. Al ser la caricatura una reacción instantánea de los momentos de actualidad, los caricaturistas tienden a dibujar lo que se esté discutiendo dentro de la opinión pública.

### **Tabla de representaciones**

Esta tabla consigna las representaciones que son las que mayor carga simbólica poseen. Aquí, se pueden encontrar no solo símbolos universales sino también construidos, que son fruto de la intención de los dibujantes. Dentro de ellos se encuentran códigos y subcódigos que son construidos y reproducidos por las personas tanto de manera consciente como inconsciente.

Tabla 1: Representaciones

<b>Representación</b>	<b>Imaginario</b>	<b>Número de repeticiones</b>
Animales Zoológico	Narcotráfico / Inocencia	10
Ciudadanos	Opinión pública	7
Perrita Lara	Alfonso López Michelsen	5

Avioneta	Narcotráfico	3
Lentes negros	Mafia	3
Monja de Palacio	Gobierno Betancur	3
Periódicos	Opinión Pública	3
Prensa	Opinión Pública	3
Ametralladora	Mafia	2
Hacienda Nápoles	Narcotráfico	2
Helicóptero	Mafia	2
Mariana	República	2
Niño	Curiosidad	2
Sombrero tipo fedora	Mafia	2
Balanza	Justicia	1
Corona de espinas	Pasión	1
Desmayo	Ridiculez	1
Monja	Gobierno Betancur	1
Oveja negra	Redención	1
Sombrero copa	Opulencia	1
Toga	Justicia	1

### Tabla de personajes

Tabla 2: Personajes

Personaje	Número de repeticiones
Pablo Escobar	10
Rodrigo Lara	7
Alberto Santofimio	6
Luis Carlos Galán	5
Alfonso López Michelsen	4
Virgilio Barco	4

César Gaviria	4
Padre García-Herreros	4
Carlos Jiménez Gómez	2
Belisario Betancur	2
Fernando Carrillo	2
Carlos Mauro Hoyos	1
Andrés Pastrana	1

### **Pablo Escobar Gaviria: sus símbolos y representaciones**

La figura de Pablo Escobar Gaviria en la caricatura no ha variado mucho desde su primera aparición en el año de 1983. Los caricaturistas se aprovecharon de sus características físicas para representarlo de manera similar. El peinado de lado, el bigote poblado, la camisa entreabierta y una tenue obesidad son características que no variaron en las representaciones que se le hicieron a través de los años y la cual los caricaturistas aprovecharon.

Sin embargo, lo que sí cambió fue su incidencia dentro de la opinión pública. Como vimos anteriormente, las caricaturas políticas se construyen a partir de hechos o acontecimientos particulares y noticiosos. Esto significa que la aparición de Escobar dentro de las caricaturas depende exclusivamente si en ese momento se está hablando de él.

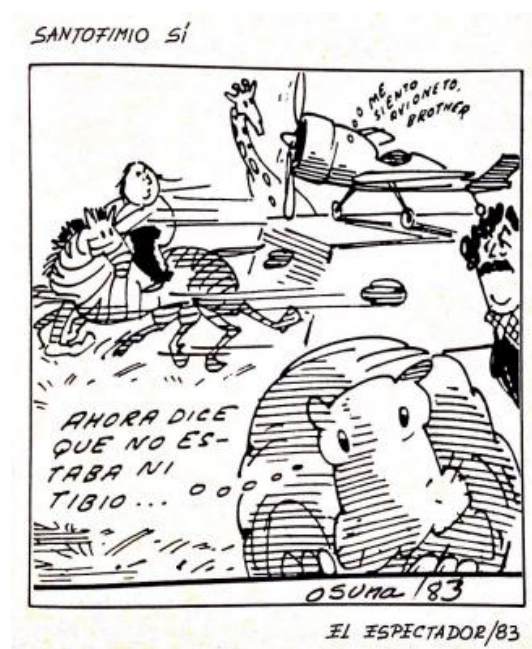
La figura de Pablo Escobar puede entenderse en tres periodos claves que permiten ver su transformación en la opinión pública. En primer lugar se encuentra la participación política junto con el escándalo de los dineros calientes; en segundo lugar, la ola de terror que sacudió a Colombia una vez Escobar pasó a la clandestinidad y por último, el momento en el que Escobar se entregó a la justicia y ya era considerado el enemigo público número uno de Colombia.

Para hablar del Escobar de los años de los dineros calientes es importante resaltar que, para 1983, si bien se hablaba de vínculos entre el narcotráfico y la política, al hablar de narcotráfico preferían utilizarse símbolos dentro de las caricaturas y hablar más de un concepto más general.

Uno de los caricaturistas que más utilizó la simbología fue Héctor Osuna, quien se caracteriza por el uso de ‘comodines’, como él los llama, para generar asociación de conceptos tan abstractos como puede ser un Gobierno de un presidente o el narcotráfico.

En este caso particular, Osuna, luego de que se conociese la existencia de ‘mágicos’ extravagantes que apoyaban campañas políticas, incorporó a su larga lista de ‘comodines’ a los animales del zoológico de Pablo Escobar, quien en ese entonces era uno de los sospechosos de alimentar con dineros calientes las campañas políticas.

Pero en estos años el recurso de los animales del zoológico fue únicamente utilizado por él. Muchos otros caricaturistas prefirieron irse por otros recursos, mucho más universales, el de los gánsteres o mafiosos italianos, que arroja toda una serie de códigos asociados a las mafias italianas, representadas en literatura, cine y televisión.



Pero esto no significó que Escobar no fuese representado en esos primeros años. En el momento en el que el narcotraficante intentó hacer parte de la política se volvió una figura pública y, en medio del escándalo por ‘dineros calientes’, su nombre empezó a figurar.

Sin embargo, a pesar de que Escobar era el narcotraficante, el personaje y protagonista de las caricaturas era Alberto Santofimio, el político tolimese que metió las manos al fuego por él y lo llevó a su movimiento político. La figura de Escobar en esta época no era diferente a la de las avionetas o los animales del zoológico, sino un símbolo más del narcotráfico. Aún no tenía una personalidad propia dentro de las caricaturas políticas.

Este papel de Escobar como símbolo del narcotráfico se puede ver en la caricatura “Santofimio sí” (Véase Figura 58) que tomé para este análisis. A pesar de que la caricatura pone como protagonista al senador Alberto Santofimio, el caricaturista incorpora varios símbolos para relacionar al personaje con el concepto amplio del narcotráfico. Aquí se reconocen varios elementos como el hipopótamo, la avioneta y los caballos y en este caso, la figura tímida de Escobar, que se asoma tímidamente en los bordes de la caricatura.

Para comprender la segunda etapa de las caricaturas sobre Pablo Escobar, es importante resaltar que el Capo ya se encontraba en la clandestinidad, por lo que mucho de lo que se conocía de él provenía de los atentados y hechos que provocaban. Por esta razón, la aparición de Escobar dentro de las caricaturas entre los años 1984 y 1987 es poca, pero sus hechos delictivos seguían marcando la agenda, y por ende, el tema de las caricaturas políticas en Colombia.

El último momento que seleccioné sobre la vida de Pablo Escobar en la caricatura es uno de los más ricos en sus representaciones. A diferencia del Escobar de 1983, el de finales de los ochenta es mucho menos inocente y tiene más protagonismo. Los hechos entre 1984 y 1987 lo hicieron pasar de ser un símbolo del narcotráfico a ser el protagonista del mismo, la cara visible del negocio.



Con la noticia de su entrega en los años noventa, el tema de Escobar se volvió un tema de todos los días, en donde las noticias giraban alrededor de los decretos de sometimiento a la justicia, los secuestros para forzar la caída de la extradición, las bombas y las negociaciones con el Gobierno y el padre García-Herreros. No solo Escobar volvía a ser el centro de la noticia sino que de nuevo tenía rostro, reaparecía no como jefe de un Cartel sino como personificación del mismo. Un ejemplo de ello es la caricatura de

Luisé de 1991 (Véase Figura 59), en donde se puede ver a un Escobar mucho más gordo, pero con los mismos rasgos que lo acompañaron toda la vida como su peinado y bigote.



La tercera viñeta, dibujada por Osuna, se da en el contexto de la entrega de Escobar en La Catedral. Aquí, se puede ver una completa diferencia con el Escobar que el mismo caricaturista había realizado en 1983. El de la más reciente es un Escobar más imponente, más gordo y, se puede decir, más malo. Osuna, dejó de usar los animales.

Además es importante ver cómo los patrones de caracterización se mantuvieron en el tiempo a pesar de su creciente influencia dentro de la opinión pública. Si se entiende que la caricatura política es

una construcción social, un conjunto de imaginarios y representaciones sociales que le dan al dibujo un significado propio y que se construye en conjunto, es posible entender por qué esos símbolos se mantuvieron en el tiempo. Una vez el símbolo es replicado e institucionalizado permanece en el imaginario de las personas, y en el momento de la representación va a ser fiel al imaginario colectivo que se tiene de él.

Este análisis de las representaciones de Pablo Escobar permite concluir que, en primer lugar, para que se den mayor número de caricaturas del personaje es importante que este sea el centro de atención de la opinión pública. La razón por la que las caricaturas de 1991 y 1992 están en mayor cantidad obedecen a que este periodo, como ningún otro, tuvo a Escobar en el centro de la discusión como personaje.

En segundo lugar se destaca el cambio de símbolo a personaje. En las caricaturas de 1983 y 1984 Escobar es un espectador y un símbolo del narcotráfico. En 1989, además de ser un símbolo, es el protagonista de las viñetas, al que se le otorgan diálogos y una personalidad marcada. El Escobar de los últimos años es mucho más rico en códigos de significación, su personalidad tiene



más elementos para los caricaturistas que la del misterioso suplente de Jairo Ortega en 1983, lo que le da, en los últimos años, una mayor profundidad a su personaje.

### **Aspectos sociales del narcotráfico**

El narcotráfico es un fenómeno que ha trastocado todas las esferas de la sociedad colombiana. Dentro del marco de las transformaciones sociales que se dieron en Colombia a partir de la década de los sesenta, el narcotráfico lentamente fue permeando estos procesos de cambio hasta generar un crecimiento continuo de la violencia que afectó todas las esferas de la vida social en Colombia.

Para el caricaturista Antonio Caballero la influencia del narcotráfico no fue solo en la política, sino que “influyó en todo - la política, la economía, la guerra, la estética, la ética. Y sigue influyendo. No es cosa del pasado, sino del presente de este país. Y del mundo. Ya casi no lo vemos, o no tenemos conciencia de estarlo viendo por el acostumbramiento: se ha vuelto parte indistinguible del paisaje” (Caballero, 2015).

El narcotráfico, desde la época de la “bonanza marimbera” generó nuevas estructuras sociales, nuevas clases medias y nuevos sectores económicos e inclusive líderes políticos, a los que se les denominó como “los emergentes” y los “mágicos”, cuya riqueza giraba alrededor de los negocios ilegales. El impacto del ascenso de esta nueva clase social radicaba en el origen de su riqueza, valores y estilo de vida; elementos que contrastaban con la clase dirigente tradicional.

Sin embargo, a pesar de las diferencias éticas y sociales que tenían los “emergentes” y la clase política, los narcotraficantes gozaron de relativa tranquilidad, producto de la convivencia que alcanzaron en la sociedad colombiana. La clase dirigente no los veía como un obstáculo para sus actividades porque además los “nuevos ricos” invertían en tierras (Cartel de Medellín) y negocios que servían de fachada para sus actividades delictivas (Cartel de Cali).

La extradición era el mayor de sus miedos. Los narcotraficantes decían una y otra vez que preferían una tumba en Colombia a una cárcel en Estados Unidos. Gabriel García Márquez, en su

texto “Qué es lo que pasa en Colombia”, publicado en El Espectador el 3 de noviembre de 1989, afirma que había otra razón detrás.

Por su origen humilde y su formación, los narcos no estaban preparados para vivir fuera de Colombia. Su riqueza, sus fincas, sus autos y sus mujeres no les servían en ningún otro lugar del mundo. No podían sentirse seguros ni exhibir su caudal de dinero. Los narcos no querían morir en una cárcel, menos aún con la cantidad de plata que habían ganado y que, según García Márquez, para ellos era inconcebible no gastársela: “vivos con sus compadres de toda la vida, hablando jerga de pobres y comiendo comida criolla cocinada en los calderos de la casa” (García Marquez, 1989).

De modo que lo único que ansiaban era también lo único que les hacía falta: un sitio respetable dentro de la sociedad colombiana. Buena parte de los colombianos los veía con una curiosidad y un interés que se parecía demasiado a la alcahuetería. Los equipos de fútbol se llenaban de jugadores extranjeros que le daban caché al torneo local. Periodistas, políticos y personas del común visitaban la hacienda Nápoles, admiraban el zoológico y les aplaudían sus obras sociales. Los narcos eran unos ‘mágicos’ y Pablo Escobar un ejemplo para la sociedad. El “Robin Hood” paisa, un filántropo que se preocupaba por los pobres. La manera en la que había obtenido su riqueza no importaba.

Animados por el beneplácito de tantos, no se conformaron con la riqueza sino que quisieron también el poder. En 1983 Carlos Lehder fundaría el Movimiento Latino Nacional y simultáneamente en Medellín, Pablo Escobar haría lo propio con el Movimiento Civismo en Marcha y el periódico *Medellín Cívico*.

No obstante, esta búsqueda de aceptación social no era nueva. El primer intento por integrarse a la sociedad “legal” en Colombia data de finales de los años setenta, cuando los narcos buscaron integrar sus ganancias al flujo de la economía y pertenecer a los grupos económicos más importantes del país, en donde no fueron aceptados. Luego optaron por la vía de la política y el populismo, que fue truncada por la clase dirigente colombiana que no veía con buenos ojos que

los “nuevos ricos” hicieran parte de la política, lo que provocó luego la retaliación de Escobar hacía personajes como Rodrigo Lara Bonilla y Luis Carlos Galán.

### **La cultura mafiosa**

En Colombia los narcotraficantes calaron en la conciencia de segmentos importantes de la población por ser portadores de sistemas simbólicos de la cultura popular, y porque, al mismo tiempo, contaron con el visto bueno de amplios sectores de la sociedad y del Estado.

Las mafias, que en Colombia se conformaron a finales de la década del setenta, aprovecharon zonas en donde la ausencia del Estado era total. Los narcos llegaron a reemplazarlo, imponiendo leyes, impuestos y brindando seguridad a la población vulnerable. En estas sociedades remotas, a las que Hobsbawm denomina como “sociedades campesinas”, es en donde se da un fenómeno particular: los bandoleros o bandidos son vistos como luchadores y héroes populares (1983, pág. 273).

Dentro de este imaginario de héroe y caudillo resalta la figura de Pablo Escobar que ejemplificaba perfectamente al hombre de origen humilde, que a punta de trabajo había logrado un estatus social respetable. Hobsbawm afirma que la ostentación, lejos de apartar a sus admiradores, los acerca y sirve para vincularse simbólicamente con ellos (1983, pág. 273). Las personas se reflejan en el bandolero y se identifican con varios de sus valores, que en el caso de las narcos vienen siendo la humildad y la ‘verraquera’. La capacidad de ser un don nadie a ser un hombre rico y prestigioso.

Es aquí en donde se empieza la reproducción del imaginario del narco. Las camisas de seda, las gafas oscuras y las joyas serían objetos que las personas querían tener. Los narcos, como explicaba García Márquez, estaban más interesados en ostentar la plata que en conseguirla. Las mansiones eran cada vez más grandes y más exóticas, los carros eran más ostentosos y entre los mafiosos competían por ver quién era el más extravagante. Mientras unos invertían en empresas,

otros bañaban sus pistolas en oro. La plata era lo de menos, tenían tanta que, sin espacio en donde guardarla, tuvieron que depositarla bajo tierra.

Esta concepción del narco como modelo, junto con la tentación del dinero fácil y rápido, provocó que Colombia sufriera lo que para muchos políticos como Galán o Lara fuese una descomposición social. Los jóvenes de las comunas de Medellín veían como, por medio del sicariato, podían volverse ricos en pocos días. Además, dentro de la estructura del negocio fueron apareciendo distintos actores que, en general, se dividen en dos grandes grupos: Por un lado, se encuentran los campesinos, químicos, diversos tipos de proveedores, pilotos, abogados, asesores financieros y fiscales, testaferros y mulas (Thoumi 2002: 125); y por otro, una red de apoyo social que incluye políticos, funcionarios públicos de todo nivel, banqueros, parientes leales y amigos, entre otros. La cultura de la mafia lograría institucionalizar el soborno, la compra de conciencias, y en casos más extremos las amenazas y asesinatos como métodos naturales de sus negocios.

A pesar de que toda Colombia sabía cuál era el origen del dinero de las mafias, muy pocos se atrevieron a denunciarlo. Antes de que la mafia empezara con su ola de terror, los narcotraficantes caminaban tranquilamente en las calles con la complicidad de las autoridades. Las personas, lejos de juzgarlos por sus actos, los justificaban. Pablo Escobar era uno de ellos y por eso, mientras toda Colombia se alegraba con la noticia de su muerte, el día de su sepelio lo lloraban alrededor de cinco mil personas en el cementerio Jardines del Montesacro en Medellín (García, 1993).

Estas historias de superación y de violencia de los narcotraficantes encontraron en la televisión a un nuevo aliado. La historia de la mafia en Colombia se compone de misterios, de investigaciones y de verdades a medias. Las narconovelas, denominadas así por el crítico de televisión Omar Rincón, son una manera de satisfacer esa curiosidad que genera el fenómeno. En el año 2013, con la serie “Escobar el Patrón del mal” del Canal Caracol, la opinión pública se cuestionó si estas producciones provocaban un efecto negativo en la sociedad creando una apología a los criminales. Columnistas como María Isabel Rueda y Gabriel Silva Luján, escritores como Mario Vargas Llosa y caricaturistas como Matador, Vladdo y Mil trataron el

tema de la narconovela. Unas en contra, otras a favor, pero lo único que quedaba claro es que, 20 años después de su muerte, se seguía hablando de Escobar.

Para Antonio Caballero, periodista y caricaturista, la exhibición de Escobar hoy es una prueba de su victoria, a pesar de su muerte. Para Caballero Colombia se convirtió en un país corrupto, adorador del dinero fácil. Tras su muerte el narcotráfico terminó por infiltrar el Estado, la banca y la política. Y no solo eso, las novelas y series de televisión han logrado que incluso se jerga se haya naturalizado dentro del lenguaje de los colombianos.

“Es la estética en que vivimos inmersos. El torno, la arquitectura, las tetas y los culos de las mujeres, las series de televisión. Casi no hay otra” (Caballero, 2015). Estos hechos no solo hablan de un país tolerante con el fenómeno del narcotráfico, sino que de alguna manera el fenómeno se institucionalizó al punto en el que hoy no lo vemos pero se ha vuelto parte indistinguible del paisaje.

#### **4. Conclusiones**

El objeto de esta investigación fue el de detectar los imaginarios que se encuentran detrás de las representaciones de Pablo Escobar Gaviria y del fenómeno del narcotráfico en las caricaturas políticas en los años ochenta en Colombia.

Las caricaturas políticas son dibujos que, por medio de la deformación y la exageración, representa a personajes, situaciones, lugares y hechos inspirados en la actualidad política, domestica o internacional. Además, la caricatura política es en sí una opinión y suele apoyarse en el humor y la sátira para hacer más efectiva la recepción de su mensaje.

Todo dibujo es una representación. Las caricaturas están compuestas de distintos símbolos que cargan detrás una fuerte carga de imaginarios sociales, que a diferencia de los imaginarios individuales, son construcciones colectivas y se legitiman en el momento en el que son construidas y compartidas por varios miembros de una sociedad. Estos imaginarios, incluyen

dentro de sí una gran cantidad de imágenes mentales, pero solo podrán ser representaciones en la medida en que a estos imaginarios se les busque una significación simbólica

Es por esta razón que la caricatura se nutre de las representaciones universales, porque se remiten hay ciertos elementos que son universales y atemporales para los lectores y que se han institucionalizado a lo largo de los años.

Sin embargo, esta inclusión de imaginarios universales no significa que la caricatura pueda abstraerse del contexto. Todo lo contrario. Una caricatura solamente es entendida en su totalidad si se conoce el contexto que rodeó el proceso de su producción. Las caricaturas son, en sí, reacciones a hechos noticiosos. Reflejan las preocupaciones de una sociedad en un momento y lugar determinados. Una caricatura sin contexto es un simple dibujo y no cumple con su función comunicativa.

Con base en lo anterior, se puede afirmar que una caricatura política es un conjunto de representaciones sociales. Tanto las representaciones universales como las grupales intervienen en el conjunto y la hacen un género que las mezcla. Esto explica el por qué a pesar de que las caricaturas políticas contengan elementos universalmente entendibles, necesitan de un contexto para ser entendidas, porque solo con ellos se pueden entender las representaciones particulares.

La caricatura, al ser un género que se nutre de los hechos noticiosos, vio como en los años ochenta la cantidad de dibujos relacionados con el narcotráfico fue creciendo de manera exponencial. Desde su nefasta aparición en la opinión pública en 1983, con el debate de los dineros calientes, hasta nuestros días, este fenómeno ha hecho parte de la agenda noticiosa y, por ende de la de los caricaturistas. Cada uno de ellos, con sus técnicas y recursos, representó al narcotráfico de manera diferente. Si bien unos recurrieron a los comodines, otros optaron por un crear significado propio.

Los símbolos que surgieron para representar al fenómeno del narcotráfico no surgieron de la nada, sino que se formaron de acuerdo a distintos hechos que hicieron que elementos como las jirafas y las avionetas se convirtieran en parte del imaginario social del narcotráfico. Pero esta

asociación no se produce sola, el caricaturista recurre a la repetición del símbolo para que su apropiación sea mucho más eficiente.

La estrecha relación que tiene la caricatura con la opinión pública y los sentimientos de las personas es quizá el elemento más importante del género. Por medio de la caricatura se pueden detectar las reacciones en caliente, las que no pasaron por edición y que permiten ver una opinión inmediata de los hechos que eran noticiosos en el país. Puede afirmarse entonces que la caricatura, efectivamente, es una fuente histórica sesgada pero a la vez mucho más pura.

Luego de haber realizado un análisis con las 57 caricaturas, la figura de Pablo Escobar Gaviria, resalta por varios factores. Su aparición dentro de la escena política en 1983 le dio un rostro, lo hizo visible para la opinión pública y provocó que tiempo después fuese la mismísima personificación del fenómeno del narcotráfico.

Su imagen fue cambiando por el tiempo. La transformación no fue instantánea sino que se dio de manera gradual y de acuerdo a cómo las acciones de Escobar iban marcando su personalidad para los caricaturistas. Cuando el Capo apareció en las páginas de los periódicos en 1983 era un hombre misterioso con muchísimo dinero; para su muerte en 1993 ya era un hombre temido, implacable y manipulador. Esta transformación, como no pudo ser de otra forma, también se hizo visible en las caricaturas.

Pero su influencia no solo se evidencia en las caricaturas en las que aparece. Sus acciones en los años ochenta marcaron la agenda política de los gobernantes y los organismos de control. Los atentados, asesinatos y momentos de terror que se vivieron en esos años eran preocupaciones que fueron reflejadas en las páginas editoriales, en donde la caricatura representaba lo que la gente sentía sobre el tema, siempre mediada por la intención parcializada del dibujante.

El narcotráfico entonces cumplió un papel fundamental en el desarrollo de la caricatura política de los años ochenta. Aunque tuvo distintas variantes, evidenciadas en los distintos escándalos y momentos que rodearon al país, el narcotráfico siempre estuvo relacionada con ellos. No hubo institución ni político que no tuviese una relación, directa o indirecta, de amistad o de enemistad,

con el narcotráfico. Era un tema que ocupaba a toda Colombia y que aún, tres décadas después, la sigue golpeando. Ya casi no lo vemos, o no tenemos conciencia de estarlo viendo por el acostumbramiento.

## Bibliografía

Acevedo, D. C. (2011). *La caricatura editorial como fuente para la investigación de la historia de los imaginarios políticos*. Obtenido de [www.bdigital.unal.edu.co/25758/1/23222-80738-1-PB.pdf](http://www.bdigital.unal.edu.co/25758/1/23222-80738-1-PB.pdf)

Agudelo, P. (2011). Deshilvanar el sentido/los juegos de Penélope Una revisión del concepto imaginario y sus implicaciones sociales. *11* (3).

Arango, M., & Child, J. (1984). *Narcotráfico: Imperio de la Cocaína*. Bogotá: Percepción.

Santos, A. (28 de Marzo de 1992). Un paraíso perdido. *El Tiempo*.

Arruda, A., & de Alba, M. (2007). *Espacios imaginarios y representaciones sociales: Aportes desde Latinoamérica*. Barcelona: Anthropos.

Banco de la República. (1987). *Pepe Gómez: la caricatura en la historia*. Bogotá: Banco de la República.

Banchs, M., Agudo, A., & Astorga, L. (2007). Imaginarios, representaciones y memoria social. En A. Arruda, & M. de Alba, *Espacios imaginarios y representaciones sociales* (págs. 47-95). Barcelona: Anthropos.

Briceño, C. (2005). La prensa y la caricatura como fuente de información en el proceso educativo. *Revista de Teoría y Didáctica de las Ciencias Sociales* , *10*, 175-183.

Cañón, L. (2001). *El Patrón: Vida y Muerte de Pablo Escobar*. Bogotá: Planeta.

Cardona, J. (2011). *Días de Memoria*. Bogotá: Aguilar.



- Cardona, P. (12). Los narcotraficantes y su búsqueda de aceptación en la sociedad colombiana: la vía económica, la vía política, la vía violenta y la vía social. *Sincronía* (43).
- Castillo, F. (1987). *Los jinetes de la cocaína*. Bogotá: Documentos periodísticos.
- Castoriadis, C. (1983). *La Institución Imaginaria de la Sociedad*.
- Colmenares, G. (1998). *Ricardo Rendón: Una fuente para la historia de la opinión pública*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- El Espectador. (25 de Agosto de 1983). En 1976 Pablo Escobar estuvo preso. *El Espectador*.
- Fontanarrosa, R. (1990). La caricatura en Argentina: Roberto Fontanarrosa. En CIESPAL. Quito.
- Galán, L. C. (9 de Julio de 1983). Galán condena los dineros calientes. *El Tiempo*, pág. 6.
- Gasca, L., & Gubern, R. (1994). *El Discurso del Comic*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- García-Bustos, M. (Septiembre - Octubre de 1992). Los focos de la mafia de la cocaína en Colombia. *Nueva Sociedad*, 60-67.
- García Marquez, G. (1983). La historia vista de espaldas. En H. Osuna, *Osuna de frente*. Bogotá: El Ancora.
- (1986). Antonio. En A. Caballero, *Reflexione Monos*. CEREC.
- Gasca, L., & Gubern, R. (2001). *El discurso del cómic*. Madrid: Catedra.
- González, B. (1987). Pompas de jabón. *Boletín cultural y bibliográfico*, 24 (11), 124-125.
- (1990). La caricatura política en Colombia. *Credencial Historia*, 10.
- (2008). Visiones Párodicas: Risas, demonios, jocosidades y caricaturas. *Revista de Estudios Sociales –RES*, 30, 72-79.
- (2010). *La caricatura en Colombia a partir de la Independencia*. Bogotá: Banco de la República.
- González, J., Martín, A., Ruiz-Navarro, C., & Salazar, C. (2010). Sobre la Caricatura. *Revista de Estudios Sociales* (35), 139-146.
- Helguera, J. (1987). *Notas sobre un siglo de la caricatura política en Colombia: 1830-1930*.

- Jovchelovitch, S. (1998). Re(des)cubriendo o outro. Para um entendimento da alteridade na Teoria das representações sociais. En A. Arruda, *Representando a alteridade*. Petrópolis: Vozes.
- Legarda, A. (2005). *El verdadero Pablo: sangre, traición y muerte*. Bogotá: Cangrejo.
- Lurie, R. (1990). Nuevas técnicas en caricatura. En CIESPAL, *Caricatura* (pág. 23). Quito: Quipus.
- Matos, E. (1988). *La fisionomía, la caricatura y la risa*. Santo Domingo: Ediciones del Taller.
- Moreno, C., & Rovira, C. (2009). Imaginarios: Desarrollo y aplicaciones de un concepto crecientemente utilizado en las Ciencias Sociales.
- Moscovici, S. (1984). *Psychologie Sociale*. Paris: PUF.
- Osuna, H. (1990). La caricatura en Colombia - Héctor Osuna. En CIESPAL, *Caricatura*. Quito: Quipus.
- Palacios, M. (2003). *Entre la legitimidad y la violencia: Colombia 1875 - 1994*. Bogotá: Norma.
- Peláez Malagón, J. (2002). Historia de la caricatura. *Clio*, 27.
- Rodríguez, A. A. (9 de Septiembre de 2015). Chapete, el caricaturista que enfrentó al régimen. *El Tiempo*.
- Ronderos, M. T. (2007). *5 en humor*. Bogotá: Aguilar.
- Rovner, E. S. (2005). *La conexión cubana: narcotráfico, contrabando y juego en Cuba entre los años 20 y comienzos de la Revolución*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas.
- Rubiano, G. (marzo de 1985). El dibujo actual en Colombia: Dibujo de humor.
- Sáenz, E. (1996). La prehistoria del narcotráfico en Colombia. *Revista Universidad Nacional* (45).
- Sáez, J. (1987). *Apuntes de periodismo iconográfico*. Santo Domingo: Editora Universitaria UASD.

- (2014). Funciones de la caricatura: Un recorrido emocional por la prensa dominicana. *Clio* (88), 268.
- Sáez, M. A., & Ibeas, M. (2001). *Colombia ante los retos del siglo XXI: desarrollo, democracia y paz*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Samper Pizano, D. (1986). Caballero: los tiempos de los “Cartones” en Caballero, Antonio . Bogotá: Fondo Cultural CEREC. En A. Caballero, *Reflexioné Monos*. Bogotá: Fondo Cultural CEREC.
- Salazar, A. (2012). *La parábola de Pablo*. Bogotá: Planeta.
- Sennett, R. (1994). *Carne y Piedra*. Madrid: Alianza Editorial.
- Soto, Á. (2003). Caricatura y agitación popular en Chile durante la Unidad Popular, 1970-1973. *BICENTENARIO*, 2 (2), 97-135.
- Spencer III, D. (1949). *Editorial Cartooning*. Iowa: Universidad de Iowa.
- Streicher, L. (1967). On a theory of political caricature. *Comparative Studies In Society and History*, 9, 431.
- Tellez, H. (1950). El caricaturista Adolfo Samper. *Semana* (204), 22.
- The White House. (1999). *National Drug Control Strategy*. Washington: The White House.
- Vallejo, M. (2006). *A Plomo Herido*. Bogotá: Planeta.
- Verdad Abierta. (20 de Septiembre de 2011). *Muerte a secuestradores MAS: Los orígenes del paramilitarismo*. Recuperado el 20 de Noviembre de 2015, de Verdadabierta.com: Verdadabierta.com
- Villaveces, J. (2009). *Caricatura económica en Colombia 1880 - 2008*. Bogotá: Universidad del Rosario.
- Viloria de la Hoz, J. (2005). *Sierra Nevada de Santa Marta: Economía de sus Recursos Naturales*. Cartagena: Banco de la República.



## ANEXOS:

FORMATO **PROYECTO** TRABAJO DE GRADO CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

### Profesor Proyecto Profesional II:

---

Fecha: 18 de mayo de 2015

Calificación: 4,5

---

Asesor Propuesto: Andrés Páramo

---

### Vo.Bo. Coordinador de Campo (Opcional):

---

Fecha inscripción del Proyecto ante la Coordinación de Trabajos de Grado:

---

#### I. DATOS GENERALES

Nombre(s): Jesús Arney

Apellido(s): Mesa Mosquera

---

Nombre(s):

Apellido(s):

---

Nombre(s):

Apellido(s):

---

#### Modalidad del trabajo:

	Monografía teórica		Producto
x	Análisis de contenido		Práctica por Proyecto
	Sistematización de experiencias		Asistencia en investigación

**Título del Trabajo de Grado: provisional, corto, creativo, con subtítulo explicativo**

**Trazos de sangre:** Pablo Escobar visto desde la caricatura

---

Marque en qué línea de investigación se clasifica su trabajo:

x	Discursos y relatos		Industrias culturales
	Procesos sociales		Prácticas de producción innovadora

#### II. INFORMACIÓN BÁSICA

##### A. Problema

1. **¿Cuál es el problema? ¿Qué aspecto de la realidad considera que merece investigarse?**

En un párrafo conciso plantee el problema que motiva su investigación.

En Colombia, el periodismo ha estado estrechamente ligado a la política. Desde los inicios de la República en 1810 hasta el día de hoy los periódicos y demás medios de comunicación han tenido una relación estrecha con la política y sus dirigentes.

Esta relación de alguna manera, ha hecho del periodismo colombiano un terreno muy rico. La inestabilidad política que acompañó al país en su primer centenario no fue ajena a las iniciativas periodísticas que se realizaban. La Regeneración de Núñez, la Guerra de los Mil Días y en general el bipartidismo que vivía Colombia provocaron el nacimiento de una gran cantidad de medios de comunicación, tanto oficialistas como de oposición y los periódicos que servían como voceros de los dos partidos incluían ilustraciones que se inspiraban en los sucesos políticos de esos tiempos y sentaban su posición por medio del humor y la sátira.

A partir de ese momento y hasta nuestros días, la caricatura es uno de los géneros que se mantiene vigente en los periódicos en el país. En el siglo XX fue una de las principales armas de los medios de comunicación. Los trazos les permitían a los partidos políticos criticar y ridiculizar al contrario por medio de representaciones gráficas. Los dibujos de los caricaturistas han acompañado y contado desde el humor y la sátira la realidad política del país, pasando por periodos como la Revolución en Marcha, la Violencia de los años 50, la dictadura de Rojas Pinilla, el Frente Nacional y el Proceso 8000, lo que habla de un género que, a pesar de los años, se reinventa y sigue vigente.

Sin embargo, la aparición del narcotráfico y su ‘boom’ mediático en la década de los 80 cambió para siempre la historia de Colombia y por ende los relatos que se escribían –o dibujaban- de ella. En esta década, la relación de los medios de comunicación y la política cada vez era menor, debido a que en ese entonces no se vivía la polarización que padeció Colombia a finales del siglo XIX y en la primera mitad del siglo XX. El Frente Nacional había calmado, de alguna manera, los ánimos políticos y las instituciones eran manejadas por ambos partidos. Los enemigos del Gobierno ya no eran los miembros del partido opositor de turno, sino que eran los grupos armados al margen de la ley. Ese papel lo ocuparon las guerrillas como el M-19, las FARC, el ELN y los mafiosos de los carteles de la droga y sus brazos paramilitares.

Fue entonces cuando los capos y la relación de la mafia y la política hicieron su aparición en las agenda nacional, algo que significó que en las caricaturas también fuesen protagonistas y fuesen caracterizados de una manera particular. Sin embargo, y posiblemente al anonimato de ese entonces de los jefes de la droga, las caricaturas apelaban a ellos por medio de símbolos y representaciones, que si bien no lo hacían de manera directa, permitían que los lectores los comprendieran y asociaran al imaginario del narcotráfico.

Este tema contiene más aspectos de fondos que la simple caricaturización del contrario. Detrás de cada representación hay una serie de procesos tanto en la mente del caricaturista como de los lectores que la interpretan. El dibujo no es únicamente un garabato, sino que pone a trabajar, de manera consciente o inconsciente, la psique de las personas.

Estos procesos, pueden ser comprendidos desde conceptos tan amplios como la imaginación y los imaginarios sociales, entendidos como la visión que construye una sociedad sobre un elemento particular. Toda construcción imaginativa –o imaginario- es individual y puede permanecer allí mientras no intervengan dos o más personas. Pero cuando ese imaginario deja de ser personal y se materializa en símbolos, imágenes o en el lenguaje, el imaginario se vuelve social, porque es una construcción colectiva. Entendiendo esto, puede decirse que una caricatura, una vez publicada apela a esos imaginarios para representar algo o alguien en particular.

Por esta razón es importante entender cuáles son los elementos que intervienen en la construcción del imaginario de los narcotraficantes. No fueron solo las caricaturas la que se alimentaron de elementos y símbolos para representarlos, sino que en Colombia hemos sido bombardeados con libros, películas y series de televisión que nos ‘venden’ un modelo de narcotraficante.

Esas características, construidas a través de los años, son las que institucionalizaron el modelo de narcotraficante que conocemos hoy, ejemplificado en el más conocido y recordado: Pablo Escobar Gaviria.

Teniendo en cuenta lo anterior, es evidente que existen aspectos claves para indagar sobre los símbolos y representaciones utilizados al hablar de Escobar. El narcotraficante de hoy no difiere mucho del Pablo Escobar que se dibujó y representó hace 20 años, lo que evidencia, de alguna manera, lo que Cornelius Castoriadis considera como “institucionalización del imaginario social”, en este caso del narcotraficante.

Entonces es aquí donde nos preguntamos, qué hay detrás de todos esos símbolos y significados evidenciados en la representación del narcotraficante. ¿Cómo interpretaron esos símbolos los caricaturistas y lo plasmaron en sus dibujos? ¿En qué momento estos elementos se hicieron evidentes? ¿Son una construcción social o es una imposición de los medios de comunicación?

**2. ¿Por qué es importante investigar ese problema?** Enumere las razones que justifican la investigación que se propone, su pertinencia e importancia, desde para el campo profesional y para la comunicación. En el caso de los productos, especifique su originalidad o rasgos que lo distinguen de experiencias similares.

El género de la caricatura política ha estado presente en gran parte de la historia del periodismo colombiano. Para el primer centenario del país, Colombia contaba con un clima de inestabilidad política, dividida en dos partidos: liberal y conservador. Los medios servían a los intereses de alguno de esos partidos y contaban con ilustraciones humorísticas y satíricas que se nutrían de los sucesos que ocurrían en el ámbito político.

Con el pasar de los años, la caricatura fue cobrando mayor protagonismo al punto de que hoy en día sigue siendo parte fundamental de los periódicos y revistas. Las ilustraciones, generalmente, acompañan las páginas editoriales de los periódicos, una tradición heredada de la prensa de la primera mitad del siglo XX.

Como se explicó anteriormente, el periodismo de comienzos de siglo tenía una influencia muy marcada por el partido político al que representaba el medio. Los caricaturistas, en la gran mayoría de los casos, seguían la línea editorial del periódico y sus objetos de burla eran los enemigos del partido político que los cobijaba. En la primera mitad del siglo XX, la caricatura era beligerante y buscaba no solo la burla sino también la destrucción simbólica del contrario. Con el Frente Nacional el panorama cambió en cuanto a la beligerancia de la política. Los partidos políticos dejaron de ser enemigos irreconciliables y esto fue asimilado también por los medios de comunicación. (Acevedo, 2011)

Los caricaturistas adquirieron un carácter independiente y sus trazos iban dirigidos a toda persona o suceso que fuera parte de la realidad política colombiana. Las esferas del poder, los escándalos –que en Colombia nunca han faltado- y los sucesos de importancia nacional fueron el corpus de las caricaturas en la segunda mitad del siglo XX.

Esta importancia de la caricatura política no ha pasado desapercibida para los investigadores y académicos. Ha sido estudiada por varios académicos y entusiastas del tema que han dirigido sus investigaciones en temas tan diversos como el arte, la teoría del discurso, la historia o los imaginarios políticos, entre otros. Sin embargo, luego de haber hecho una revisión bibliográfica se puede afirmar que hay un periodo en el que no hay un análisis profundo: la década de los años 80.

Como se explicó anteriormente, la década de los 80 fue una en la que la polarización política no era tan evidente, por lo que este periodo no es un objeto de estudio rico para los investigadores que han direccionado sus estudios en el campo del discurso o de la relación entre política y caricatura. Los momentos que se han estudiado han sido momentos clave de la política colombiana como los años de la Violencia y del Frente Nacional, en donde la división política era fuerte en los medios de comunicación en los que la caricatura era una de sus armas más eficientes. Con los años 80 ocurre todo lo contrario, la polarización política no era tan evidente



en los medios y las caricaturas se enfocaron en contar la realidad nacional sin buscar la beligerancia.

Los ochenta se caracterizaron por la presencia de un nuevo actor en la realidad nacional: el narcotráfico, en cabeza de Pablo Escobar. La agenda política de esa década giró alrededor de dineros calientes, corrupción, extradición y la violencia que provocó la guerra contra las drogas. Los caricaturistas no fueron indiferentes a esta situación y muchos de sus dibujos ilustran lo que se vivía en esos años en Colombia, en los que los vínculos de la política, el fútbol y la droga eran cada vez más evidentes.

Es por esta razón que la investigación de la caricatura sobre Escobar es relevante, porque permite indagar la manera en la que los caricaturistas vieron y representaron una de las épocas más importantes de la historia reciente de Colombia. Cuáles fueron los métodos y los recursos que utilizaron ellos para denunciar y evidenciar una realidad en la que hablar de ello era prácticamente una sentencia de muerte.

**¿Qué se va investigar específicamente?** (Defina el objeto o corpus de la investigación ¿Con qué materiales, entidades, espacios, textos, etc. va a trabajar?)

El objeto de investigación, a gran escala, son las caricaturas realizadas en el periodo de 1983 a 1991 relacionadas directa o indirectamente con la figura de Pablo Escobar Gaviria.

En primer lugar, la información y muestra de caricaturas pertinente para el tema de investigación proviene de los periódicos seleccionados para el estudio (El Tiempo, El Espectador, El Colombiano). Estos periódicos, debido a su alcance nacional y en el caso de El Colombiano regional, nos permite recopilar una muestra amplia de caricaturas realizadas por caricaturistas como Velezefe, Osuna y Pepón, entre otros.

Por otro lado, se investigará dentro de la muestra seleccionada los elementos que cada uno de los caricaturistas utilizó en la construcción del imaginario de Escobar. Esto se realizará haciendo un análisis de las caricaturas seleccionadas y también por medio de entrevistas a algunos de los dibujantes.

## ***B. Objetivos***

**1. Objetivo General:** ¿Qué busca alcanzar? Párrafo puntual donde define la meta general que se propone para el trabajo.

Analizar las representaciones del narcotraficante Pablo Escobar Gaviria y de los hechos en los que él fue protagonista mediante un análisis de las caricaturas realizadas en el periodo de 1983 a 1991.

**2. Objetivos Específicos (Particulares):** Especifique qué otros objetivos se desprenden del Proyecto. ¿Qué tipo de metas se propone cumplir para lograr el objetivo general?

- Identificar los símbolos y recursos que los caricaturistas utilizaron en la creación de las caricaturas sobre Escobar.
- Detectar los acontecimientos en los que se realizaron mayor cantidad de caricaturas relacionados con Pablo Escobar.
- Recoger testimonios de caricaturistas mediante entrevistas sobre los desafíos a los que se enfrentaron en esa época.

### III. FUNDAMENTACIÓN Y METODOLOGÍA

#### A. *Fundamentación Teórica*

**1. ¿Qué se ha investigado sobre el tema?** Antecedentes de investigación. Revisión de la bibliografía pertinente. Para trabajos con producción, ¿hay producciones que trabajen el mismo tema o alguno similar?, ¿existen manuales semejantes? ¿Textos de apoyo a su trabajo?. Haga aquí una breve relación crítica de los textos que servirán de apoyo a su trabajo.

#### **Estado del arte:**

Los textos que existen relacionados con el tema de investigación, que es la caricatura, son abundantes, sin embargo, no hay un trabajo en específico que ilustre la etapa de Pablo Escobar en la caricatura política colombiana.

Dentro de la revisión se encontraron dos tipos de análisis sobre las caricaturas. Por un lado, se encuentran las investigaciones de Beatriz González, que son más enfocadas hacia la definición de la caricatura como género desde el lado artístico e histórico. Por otro lado están los esfuerzos de Germán Colmenares, Dario Acevedo y Juanita Villaveces, que entienden a la caricatura como una manera de establecer relaciones históricas con hechos políticos y sociales. No obstante, estos trabajos se centran en dos aspectos: el análisis político detrás de las caricaturas y el análisis cultural y de las percepciones de la sociedad.

En cuanto a la caricatura como género, Acevedo Carmona considera que este género periodístico cuenta con una rica tradición en la historia colombiana y que aunque se ha escrito parcialmente su historia, es todavía mucho lo que queda por hacer en el sentido de aprovecharlo como fuente histórica y testimonio de sentimientos y visiones (Acevedo Carmona, 2009). Los estudios más abundantes sobre el tema se han realizado por Beatriz González, que no se centra en el análisis político y retórico de las caricaturas sino que hace un rastreo histórico por sus diferentes periodos. En *“La caricatura en Colombia a partir de la independencia”* la autora dividió la exposición en distintos periodos y da una información valiosa para la construcción de contexto histórico y de marco conceptual. El libro trabaja un periodo de doscientos años, en el que se exponen los distintos avances desde la pintura hasta la caricatura en prensa satírica escrita en la mitad del siglo XIX y pasando por los periódicos partidistas y sus principales dibujantes.

En cuanto a la caricatura como documento histórico, varios autores de los revisados (Colmenares, Acevedo, Villaveces, Ayala) consideran que se le debe dar importancia a la caricatura como fuente histórica. Germán Colmenares, en su libro *“Ricardo Rendón: una fuente para la historia de la opinión pública”* da a la caricatura el estatus de “documento histórico”, sin desconocer que la naturaleza del género hace que se obtenga en su revisión “una visión arbitraria de la realidad” (Colmenares, 1984). Para Colmenares, más allá de que la caricatura no den un testimonio histórico objetivo, son válidas como objeto de estudio porque son el testimonio de una percepción colectiva. Esto se evidencia en la manera en la que el autor utiliza un método para entender las caricaturas por medio de una contextualización histórica.

Por su parte, Villaveces (2010), siguiendo la idea de Colmenares, agrega que las caricaturas son una herramienta de análisis útil, debido a que permite contar ágilmente una perspectiva histórica y social. La autora también se une a la idea de que la caricatura debe ser considerada un documento histórico, porque permite dar cuenta de la percepción y el imaginario social frente a ciertos hechos (Villaveces, 2010).

Como menciona Acevedo Carmona en *“Política y caudillos colombianos en la caricatura editorial, 1920-1950. Estudio de los imaginarios políticos partidistas”* la caricatura debe ser rescatada como fuente histórica porque, más allá del sesgo político e ideológico que se pudiera plantear por parte del medio o del caricaturista, permite dar una idea de la manera en la que los hechos se estaban interpretando. Para Acevedo debe entenderse a la caricatura como documento histórico útil para la comprensión de los estados de ánimo de la opinión pública y como instrumento de la lucha política y creador y divulgador de las representaciones partidistas (Acevedo, 2011). Esto concuerda con la posición de Beatriz González que considera que “la historiografía moderna permite reanimar el pasado gracias a la facultad del hombre de integrar diversos elementos a la visión histórica. La caricatura política aporta un elemento no formal, conocido como la opinión pública, a la historia; con ello otorga una tercera dimensión”. La

caricatura contribuye a este lenguaje por medio de lo coloquial, de lo cotidiano ayudado de la ridiculización del otro, que permite reforzar la imagen y el discurso del periódico. (Ayala, 2008)

Acevedo considera que la caricatura editorial trasciende la motivación humorística, que no sólo está dedicada a producir hilaridad sino que incide en la formación de la opinión pública y en la creación de estados de ánimo (Acevedo, 2011). Esta posición concuerda con la propuesta de Cesar Augusto Ayala, que considera que la caricatura sirvió en la época del Frente Nacional a la consecución de los objetivos y propósitos políticos del periódico *El Tiempo*, la de un lenguaje *epidíptico* en el que se evidencia un *nosotros*, al que se alaba y defiende y un *ellos* al que se critica y ridiculiza (Ayala, 2008).

### **Investigaciones:**

#### **Tesis de grado**

Caricatura, retórica y caricaturistas en los tiempos de la Seguridad Democrática

Autor: Laura Viviana Mejía

Universidad: Pontificia Universidad Javeriana

Facultad: Comunicación Social

Año: 2011

Esta tesis, si bien no trabaja el periodo al que este proyecto de grado apunta, permite ver una manera de abordar un tema desde la producción de un texto académico. El primer capítulo de la tesis hace un barrido por la historia de la caricatura, pasando por la transformación de la imagen, la historia de la caricatura política en Colombia y las figuras retóricas que, según la autora, se pueden encontrar con facilidad dentro de ella: metáfora, alegoría, onomatopeya, paradoja, personificación, hipérbole, sinécdoque y símil o analogía. (Mejía Osorio, 2011)

En el segundo capítulo de la tesis titulado “Osuna, Vladdo y Matador: tres caricaturistas, tres miradas del acontecer y tres estilos de opinión gráfica”, Mejía construyó una estructura en la que comienza con una pequeña biografía de cada uno de los caricaturistas citados, una reseña histórica sobre los medios en los que los tres publican periódicamente (El Espectador, Semana y El Tiempo), luego clasifica las caricaturas por medio de las agendas temáticas que se manejaron en ese periodo de tiempo y termina haciendo un análisis de las piezas con las figuras retóricas que se expusieron en el primer capítulo.

El tercer y capítulo final de la tesis hace una comparación de la representación del presidente Álvaro Uribe por los tres artistas que se trabajaron y que “realizando un recorrido por cada uno de estos caricaturistas logra establecer aspectos generales y específicos de las distintas formas de hacer caricatura en Colombia” (Mejía Osorio, 2011).

De este trabajo de grado me parece rescatable la manera en la que se clasificaron las caricaturas en las agendas informativas, porque permite al lector entender el contexto de lo que sucedía en el país y cómo estos caricaturistas reaccionaron a esos eventos. También me parece importante destacar el análisis retórico de las caricaturas.

El frente de la crítica en una nación de caricatura

Autor: Juan David Moreno

Universidad: Pontificia Universidad Javeriana

Facultad: Comunicación Social

Año: 2010

Otra tesis que permite ver una manera distinta de cómo abordar el tema de la caricatura desde una posición académica. Este trabajo comienza con un marco histórico en el que aborda los temas de la caricatura, la risa y la exageración, que pueden verse como categorías de análisis. En el marco teórico, el autor habla de la semiótica y de la cultura y representación como categorías de análisis. El autor termina el marco teórico aclarando que el objetivo de la tesis era la “limitar el concepto de la representación a lo sígnico, partiendo de la definición ‘imagen o idea que sustituye la realidad o algo de ella’” (Moreno J. D., 2010).

La propuesta del autor es bastante sencilla, en la que primero hace un contexto histórico a manera de reseña, en la que narra los acontecimientos que derivaron en la conformación del Frente Nacional en 1957. En segundo lugar, identifica los eventos más significativos en el periodo del Frente Nacional y hace una clasificación de caricaturas, a las que en cada subtítulo analiza pieza por pieza, explicando la interpretación de los símbolos.

### **Artículos de revistas científicas**

Visiones paródicas: Risas, demonios, jocosidades y caricaturas

Autor: Beatriz González

En este artículo, se intenta un acercamiento a la caricatura en cuatro tiempos, que desarrolla temas vinculados a la parodia y la caricatura. En el primer apartado se trata la llegada de la risa al continente americano y al actual territorio colombiano. Se registra la relación inocencia y malicia con la risa. En el segundo apartado, se presenta al demonio como fuente del Mal y como instrumento pedagógico evangelizador, de la misma manera que la caricatura se utiliza como sistema pedagógico. En el tercer apartado se tratan los conceptos de carga, entendido como privilegiar la fealdad sobre la belleza, y caricatura en el lenguaje universal. Se registra la parodia de las costumbres y su relación con el Realismo en el arte europeo y con la caricatura. En el

último apartado se presenta la relación entre caricatura y poder. De cómo el mito que se ha difundido que la caricatura puede tumbar gobiernos se transforma en tiempos de fundamentalismo en un arma de doble filo para el caricaturista. (González B. , 2008)

Este artículo de revista permite entender el desarrollo de la caricatura en Colombia y además puede contribuir a la construcción del contexto histórico del género incluyendo elementos del arte y de la imagen.

Tomado de: <http://res.uniandes.edu.co/view.php/550/view.php>

La caricatura editorial como fuente para la investigación de la historia de los imaginarios políticos

Autor: Darío Acevedo Carmona

Este ensayo formula un conjunto de reflexiones teóricas y metodológicas sobre el valor de la caricatura editorial como fuente para el estudio de los estados de opinión, formación de identidades, e imaginarios políticos y partidistas. Se demuestra que este género artístico periodístico cuenta con una rica tradición en la historia colombiana y que aunque se ha escrito parcialmente su historia, es todavía mucho lo que queda por hacer en el sentido de aprovecharlo como expresión de ideas, sentimientos y visiones, y como arma del combate político. Se parte de reconocer que la caricatura editorial trasciende la motivación humorística, que no sólo está dedicada a producir hilaridad sino que incide en la formación de la opinión pública y en la creación de estados de ánimo. Se plantean las diferencias entre caricatura y comics a la par que se proponen los elementos característicos y distintivos de la caricatura editorial. Se dedica amplio espacio a los aportes que diversos autores han realizado desde la semiología en el trabajo de desentrañamiento de sentido y del simbolismo de las imágenes, los iconos y los signos usados por los caricaturistas. Se concluye con una breve alusión al análisis denso del antropólogo Clifford Geertz y al método de análisis de la imagen ideado por el historiador del arte Erwin Panofski y sobre la pertinencia de ambos en el estudio de la función histórica del género.

### **Libros y recopilaciones:**

Tinta Indeleble

Autor: Varios autores

Este libro permite entender el momento en el que Guillermo Cano Isaza, periodista y director del diario El Espectador, detectó la influencia que el narcotráfico estaba teniendo en la sociedad

civil. Cano atacó desde sus columnas de opinión la ofensiva de Pablo Escobar y el cartel de Medellín.

La primera referencia que se encuentra sobre el narcotráfico y su injerencia en lo público es la de una columna en 1983 titulada “Dejad a los narcotraficantes” publicada en julio de ese año que ataca abiertamente a Carlos Lehder, uno de los miembros más representativos del cartel. También ese mismo año, Cano publica la columna “¿Dónde están que no los ven?” en la que por primera vez habla sobre Pablo Escobar Gaviria de manera abierta y en la que expone sus antecedentes delictivos (Cano, 1983). Tiempo después, debido al escándalo, Escobar renunció a su posición como suplente del senado de la República y le declaró la guerra al Estado y a Cano, uno de sus críticos.

#### Política y caudillos colombianos en la caricatura editorial (1920-1950)

Autor: Darío Acevedo Carmona

Este libro estudia el análisis de los imaginarios políticos partidistas como instrumento para comprender de manera más integral las conflictivas y a veces violentas relaciones entre liberales y conservadores en la primera mitad del siglo XX.

El autor busca arrojar luces sobre elementos que sirvieron en el proceso de forjamiento de dichos imaginarios y la manera como estimularon la propagación de imágenes, estereotipos, prejuicios, sentimientos y axiomas que dieron fundamento a actitudes y comportamientos de exclusión, violencia, segregación, discriminación y condena entre los actores políticos.

Otro aporte del libro es la utilización de caricaturas editoriales de corte político que revela e ilustra en los contenidos de las percepciones partidistas que circularon en la época.

Esto significa que debe entenderse a la caricatura como documento histórico útil para la comprensión de los estados de ánimo de la opinión pública y como instrumento de la lucha política y creador y divulgador de las representaciones partidistas.

#### 5 en humor

Autor: Maria Teresa Ronderos

Libro que recopila cinco perfiles de periodistas insignias del humor político colombiano: Ricardo Rendón, Klim, Osuna, Jaime Garzón y Vladdo. Para la investigación que corresponde a este proyecto de grado, los perfiles que pueden contribuir a la construcción de la tesis son el de Ricardo Rendón, para cuestiones del contexto y de la historia de la caricatura política colombiana y los de Vladdo y Osuna, que además de ser caricaturistas, publicaron de los años ochenta y noventa.

El perfil de Héctor Osuna, se habla de manera breve de su posición frente a Pablo Escobar y el narcotráfico, en donde resalta su postura en contra de la extradición de colombianos a Estados Unidos, que concordaba con la visión de los ‘narcos’. Sin embargo, Osuna no dejó de criticar a Escobar y “le dio palo sin miedo”. (Ronderos, 2007). También se narra un episodio en el que el capo utilizó una de las caricaturas de Osuna y le cambió el sentido para la edición del libro de caricaturas que Escobar editó sobre su persona. (Ronderos, 2007)

Caricatura económica en Colombia 1880-2008

Autor: Juanita Villaveces Niño

Editorial: Universidad del Rosario

La idea central de este libro gira en torno al uso de la caricatura como una fuente histórica para el análisis económico, además es el legado gráfico de los eventos económicos que a lo largo de más de cien años han sido objeto de atención de caricaturistas y lectores de prensa. Este libro intenta mostrar, a través de una selección de caricaturas, los asuntos más sensibles en materia económica para los caricaturistas, para la prensa y para los lectores. De esta manera, se busca dar cuenta de la percepción que se tuvo del desempeño económico en el periodo referido, en el curso del cual muchos eventos económicos tuvieron lugar y la caricatura, indiscutiblemente, fue protagonista. La muestra es de 350 caricaturas de un período extenso de la historia (1880-2008), retoma un amplio abanico de temas económicos como el imaginario sobre la economía y los economistas, la calidad de vida, el ajuste macroeconómico, las crisis financieras, el agro, los temas de vivienda, las relaciones con Estados Unidos y la medición económica, entre otros.

Lo más interesante de este libro es la comunión entre las caricaturas y las cifras y estadísticas económicas que la autora compara y enfrenta. El resultado es satisfactorio, porque las cifras económicas concuerdan con lo que se dibujó en los periódicos. La caricatura sirve de vehículo para una crítica de la historia, una historia crítica y también una historia de la opinión pública (Villaveces, 2010).

En el prólogo del libro, Beatriz González resalta la amplia muestra que sorprende por ser de un tema tan específico. Sin embargo, no todos los temas económicos han sido tratados por los caricaturistas, solamente los eventos que tienen mayor impacto en los lectores son las que tienen visibilidad en las caricaturas (Villaveces, 2010).

La caricatura en Colombia a partir de la independencia

Autor: Beatriz González



Este libro es la compilación de la exposición que realizó la artista Beatriz González el año 2010 sobre la historia de la caricatura en Colombia. La autora dividió la exposición en distintos periodos y da una información valiosa para la construcción de contexto histórico y de marco conceptual. El libro trabaja un periodo de doscientos años, en el que se exponen los distintos avances desde la pintura hasta la caricatura en prensa satírica escrita en la mitad del siglo XIX y pasando por los periódicos partidistas y sus principales dibujantes.

El libro, está en su gran mayoría, enfocado a la caricatura de la primera mitad del siglo XX, y las caricaturas en los años 70 y 80 resaltan por su ausencia. La razón es precisamente porque en la clasificación que propuso la autora no se hizo por medio de una línea de tiempo y se le dio más importancia a los caricaturistas que construyeron la tradición del humor político colombiano en la prensa.

Ricardo Rendón: una fuente para la historia de la opinión pública

Autor: Germán Colmenares

Este libro de Germán Colmenares tiene un método para abordar las caricaturas por medio de un recuento histórico. El autor no se centra en explicar cada una de las caricaturas de Rendón sino que, mediante un breve contexto, busca darle al lector la información necesaria para que él pueda comprender las caricaturas y el momento en el que fueron publicadas.

Colmenares ubica entonces 9 momentos claves en la historia gráfica de Rendón:

- La política liberal
- La política conservadora
- La oposición al régimen conservador
- El tratado de 1914
- La cuestión petrolera
- Los problemas financieros
- Las obras públicas
- Los conflictos sociales
- La iglesia
- Periódicos, periodistas y letrados

En cuanto al cuerpo del texto, Colmenares hace una narración de los eventos de esos momentos claves apoyado de las piezas gráficas. En su narración es común que cuando aparezca un personaje cite la ilustración, que en el caso de Rendón tenía siempre una leyenda. La narración es

entonces rica en información, porque además de incluir lo que está escrito hace referencia a lo que está dibujado y permite entender el porqué de esa caricatura.

Exclusión, discriminación y abuso de poder en EL TIEMPO del Frente Nacional. Bogotá

Autor: César Augusto Ayala

En este libro, el autor busca evidenciar la línea editorial del periódico EL TIEMPO en los años del Frente Nacional (1958-1974) y cómo ese periódico abuso del poder para influir y condicionar las elecciones legislativas, presidenciales y mantener la unión bipartidista.

Dentro del libro, la propuesta de Ayala es mostrar a la caricatura política como herramienta que cerraba la información y que creaba juicios y consolidaba el modelo mental sobre el que actuaba. Para Ayala, la caricatura es el medio que mayor carga de significación tiene porque se conjugan allí la imagen y la leyenda, que refuerza lo afirmado.

En este periodo, particularmente, las “víctimas” de los caricaturistas del periódico fueron el general Gustavo Rojas Pinilla y el ex presidente Alfonso López Michelsen, que fueron los dos personajes que más se opusieron a la conformación y consolidación del Frente bipartidista.

En el texto, se hacen explícitas las unidades de análisis, que son cuatro: 1) los editoriales, 2) los titulares, 3) las noticias y 4) las caricaturas. El autor expone la idea de que tanto imagen como texto son dicentes y contribuyen a los objetivos y propósitos del periódico, la de un lenguaje *epidíptico* en el que se evidencia un *nosotros*, al que se alaba y defiende y un *ellos* al que se critica y ridiculiza. La caricatura contribuye a este lenguaje por medio de lo coloquial, de lo cotidiano ayudado de la ridiculización del otro, que permite reforzar la imagen y el discurso del periódico.

El manejo de las caricaturas por parte del autor es descriptivo. Cada ilustración que aparece en el texto tiene su referencia en el texto y su explicación simbólica. El autor expone lo que para el caricaturista quiso decir con la imagen.

**2. ¿Cuáles son las bases conceptuales con las que trabajará? Qué conceptos, categorías, relaciones conceptuales básicas va a utilizar? Descríbalas brevemente.**

Los conceptos que se relacionan directamente con el tema de investigación son las figuras retóricas, la caricatura política y los imaginarios sociales.

**Caricatura política en Colombia**

La evolución del género de la caricatura en Colombia ha estado ligado a la evolución del periodismo y su estrecha relación con la política. Desde mediados del siglo XIX cuando se fundan los partidos liberal y conservador, los periódicos que servían como voceros de los dos partidos incluyeron ilustraciones que se inspiraban en los sucesos políticos de esos tiempos y sentaban su posición por medio del humor y la sátira. (Acevedo, 2011)

### **Antecedentes**

La caricatura tiene su origen en el país en el siglo XIX, aunque en un principio fue solo un privilegio de las élites. Su tardía aparición respecto a otros países como Inglaterra y la limitada circulación se explican por las dificultades culturales, políticas y tecnológicas a las que se enfrentó, por lo que hizo que en la gran mayoría del siglo XIX no fuese considerada un instrumento político clave. (Helguera, 1987)

Por esa razón, la caricatura política en Colombia en el siglo XIX fue tardía. Las técnicas como el grabado eran dominadas por muy pocos en el país y la industria litográfica hasta ahora se estaba consolidando en el país. Otro factor que contribuyó a la lentitud del género en el país era la misma sociedad colombiana, que veía con muy malos ojos los ataques de los pasquines ilustrados a la autoridad. (Helguera, 1987)

Pero que fuese una rareza no significó que la caricatura política ilustrara los momentos claves de la naciente República. La caída de la gran Colombia, el periodo de los Radicales y las guerras civiles de mediados del siglo XIX fueron hechos que no pasaron desapercibidos por los caricaturistas, que las hacían circular por los círculos de la élite neogranadina. Los periódicos no se resistían a publicar de vez en cuando las piezas gráficas que en ese entonces no tenían autor, por que los dibujantes preferían permanecer en el anonimato.

Sin embargo, fue hasta 1870 que la caricatura empieza a tomar fuerza como instrumento político, en lo que para Helguera y González fue el inicio de “El periodo de oro de la caricatura”.

### **“El periodo de oro de la caricatura”**

La caricatura en Colombia, vinculada estrechamente a la política, reaccionaba de acuerdo a las posturas ideológicas de sus autores y los momentos del país y fue en el último cuarto del siglo XIX que la caricatura política se consolidó completamente como instrumento para los partidos políticos. La técnica, principalmente por medio del grabado, era dominada en su mayoría por artistas como Jose Manuel Groot, Jose María Espinosa y Alberto Urdaneta por el bando conservador y Alfredo Greñas y Gustavo Gaitán por el lado liberal, que dejaron su obra en

publicaciones como “*El Alacrán*”, “*El Mochuelo*”, “*El Zancudo*”, “*El Mago*”, “*Mefistófeles*” y “*Colombia Ilustrada*”.

En el comienzo del siglo XX eran recurrentes las revistas ilustradas en el país. La guerra de los Mil días, la pérdida de Panamá y el primer centenario de la República fueron momentos que marcaron la línea editorial de los caricaturistas en la época, que en su mayoría seguían siendo artistas reconocidos en el país. Las provincias y las capitales veían como proliferaban las publicaciones humorísticas y de variedades como *Revista Cómica*, *El Banano*, *El Lábaro* y *El Gráfico*. Para 1910, en el primer centenario de la Independencia, la caricatura había pasado de ser un privilegio de las élites a un elemento usual en los periódicos de la época (Helguera, 1987).

A diferencia del siglo XIX, en los que las publicaciones satíricas no tenían mayor éxito editorial, para la década de 1910 los pasquines de humor se mantuvieron por un tiempo considerable, lo que evidenció la penetración que había tenido la caricatura dentro de la cultura popular colombiana. La revista *Bogotá cómico*, publicó alrededor de 120 números entre 1917 y 1919 y sus sucesoras, *Semana cómica* y *Fantoche* se publicaron por 12 años, en los que fueron la vitrina para varios de los caricaturistas colombianos, que para la década de 1920 ya eran apetecidos por los medios y sus lectores.

Según la historiadora Beatriz González La caricatura se había vuelto un género respetable en Colombia y fue en este periodo en el que hizo su aparición el que quizá es el mejor exponente de este periodo “dorado” de la caricatura, Ricardo Rendón.

Nacido en Rionegro, Antioquia, Rendón era un joven artista que colaboraba con distintos periódicos y revistas de su departamento. Su técnica se caracterizaba por estar llena de líneas y pocas sombras, con dibujos sencillos que captaban de manera inmediata al personaje. Maduro, se vino a trabajar a Bogotá en donde la revista *Cromos*, la revista *Bogotá Cómica*, *El Espectador* y la revista *Fantoches* fueron sus principales vitrinas. Su postura política no era un secreto para nadie, de tendencia liberal, Rendón con su pluma fue bastante crítico con los últimos gobiernos de la llamada “Hegemonía Conservadora” e incluso se dice que sus caricaturas fueron las que ocasionaron que Enrique Olaya Herrera subiera al poder y acabara con los 34 años de gobiernos conservadores en Colombia. (González B. , 2008)

Sin embargo, poco pudo celebrar Rendón porque su muerte se produjo tan solo un año después de la victoria liberal en las elecciones. Su suicidio en el bar al que siempre acudía terminó por darle mayor estatus de leyenda y con su muerte y la de Pepe Gómez en 1936 concluyó el periodo más fructífero de la caricatura política colombiana.

### **La caricatura en la Violencia (1930-1957)**

La muerte de Gómez y Rendón significó un cambio de paradigma dentro de la caricatura política colombiana. Ambos caricaturistas, aún siendo fieles a sus partidos políticos, actuaban con cierta independencia, así eso le generara dolores de cabeza a los partidos conservador y liberal. Para 1936 el panorama era otro. La creciente ola de violencia partidista y el caldeado ambiente político hizo que los caricaturistas tomaran bandos e incrementaran la agresividad en sus trazos. (González B. , 2008)

Una de las características de este periodo en la caricatura fue la implementación de símbolos para atacar a los enemigos. Los conservadores se valieron de elementos como la hoz y el martillo y el compas de los masones para darle a entender a sus lectores lo que se pensaba en el partido sobre los liberales. Por otro lado, los liberales atacaban a los conservadores con la violencia que se extendía en todo el país. También se atacó a Laureano Gómez por sus afinidades políticas con el dictador español Francisco Franco, y se le acusó de falangista. (Acevedo, 2011)

Ambos bandos competían por atacar y acabar simbólicamente al enemigo y, a la vez, defenderse de los trazos que se les querían imponer. Se presentaba un contrapunteo, un ataque generaba una respuesta basada en la provocación. Es por eso que en este periodo la caricatura política, según Álvaro Gómez Hurtado, pierde validez. De este periodo de la caricatura política se destacan los caricaturistas liberales Adolfo Samper, Chapete, Alberto Arango, Serrano y Franklin. Por el lado de los conservadores se destacaba “Mickey Mouse” y “Jack Monkey” (Pepe Gómez), Donald y Chaplin. (Acevedo, 2011)

Con la llegada de Gustavo Rojas Pinilla y el comienzo de su dictadura los medios de comunicación sufrieron el mayor episodio de censura periodística en la historia del país. Para el año de 1956, la caricatura política ya venía bastante estancada. La persecución y constante veeduría del Gobierno a los periódicos y revistas hicieron que las caricaturas no circularan libremente. Sin embargo, el Gobierno, no contento con la censura, expidió un decreto en el que ordenó:

*“Que las personas que por cualquier medio redacten, editen, auxilien o difundan escritos o publicaciones clandestinas en los que se haga burla o irrespete a las autoridades legítimamente constituidas [...] serán sancionadas con relegación a colonia penal hasta por dos años [...] Si la burla o los irrespetos son al Presidente de la República, la pena máxima puede aumentarse hasta una tercera parte”.*<sup>8</sup>

A pesar del decreto y de la agobiante censura, hubo caricaturistas que se negaron a cumplir con los caprichos del Gobierno. Chapete y Merino sobresalieron en la lucha contra la dictadura, y por medio de sus trazos no se dejaron callar. Su táctica era la de dibujar dos caricaturas: una blanda, que era la que se le daba al Gobierno; y una crítica en la que lo atacaba. Aunque muchas fueron

---

<sup>8</sup> Decreto, “Hace 50 años”, en: *El Tiempo*, marzo 3 de 1954, p2/8

censuradas, otras lograron salir publicadas y a diferencia de años anteriores, al no haber rencilla política, se abogaba por la libertad de prensa y en general por las libertades individuales, lo que dio origen a un fenómeno que se conoció como “la caricatura social”. (González B. , 2010)

### **La caricatura moderna (1958-1993)**

Con el Frente Nacional volvió la libertad de prensa a Colombia. Después de ocho años de fuerte censura, la caricatura volvió a tener un papel protagónico dentro de la vida política, pero esos años de inactividad acompañados por el nuevo panorama de Gobierno bipartidista, generaron que la caricatura tomara un tinte menos beligerante.

La gran mayoría de los caricaturistas de este periodo trabajaban para los periódicos de la “Gran Prensa” que eran medios que defendían al establecimiento. El hecho de que el Frente Nacional fuera un mecanismo de gobierno bipartidista hizo que las caricaturas políticas que criticaban al Gobierno fueran escasas. De hecho, el efecto fue el contrario. Las caricaturas de este periodo pretenden explicitar las bondades y los beneficios del nuevo Gobierno y exponer los riesgos que corría el país si se le cuestionaba.

En esa defensa del establecimiento se vincularon caricaturistas que en su momento fueron críticos del gobierno de Rojas como Chapete, Merino y Henry. También hicieron su aparición Velezefe, Pepón y Aldor, que con sus dibujos plantearon una posición de defensa de las instituciones, en parte debido a que el Frente Nacional había logrado de alguna manera calmar al país político. El general Rojas era ahora el enemigo de la democracia y la principal víctima de los trazos de los caricaturistas. (González B. , 2010)

Pero eso no significó que todos los caricaturistas del país estuvieran de acuerdo con todo lo que el Frente Nacional realizaba. Con el correr de los años el descontento de la gente por la falta de participación fue incrementando. El MRL de Alfonso López Michelsen se consolidó como la principal fuerza opositora en el país, la ANAPO de Rojas contaba con varios adeptos y la poca visibilidad que tenían ambos partidos en los medios hizo que se fundaran medios alternativos para hacerle contrapeso a la Gran Prensa, dentro de los que se destacan la revista *La Nueva Prensa* a comienzos de la década de los 60 y *Alternativa* en la de los 70.

Para este momento de la historia, la caricatura política se limitaba a reaccionar a eventos coyunturales de la política colombiana. Atrás habían quedado los años de violencia simbólica y de ataques indiscriminados. La caricatura colombiana a partir del Frente Nacional fue otra, menos beligerante y más reflexiva. Los caricaturistas más reconocidos eran Pepón del diario *El Tiempo*, Antonio Caballero en *Alternativa*, Velezefe en *El Colombiano* y Héctor Osuna en *El Espectador*.

Y es que para hablar de la caricatura moderna no se puede dejar de hablar de Héctor Osuna, caricaturista antioqueño que ha dibujado la gran mayoría de la historia reciente de Colombia. De carácter conservador, Osuna se inició en las páginas de *El Siglo*, pero fue en un medio liberal como *El Espectador* en donde hizo carrera, lo que hablaba de su independencia como caricaturista. (González B. , 2010)

Su estilo se aparta de la concepción de la caricatura como género del humor gráfico, sino que la utiliza como un espacio de crítica política. Los simbolismos y la construcción de personajes son una de las características más importantes de sus obras. La monjita chismosa, inspirada en un cuadro de Palacio para criticar a Belisario Betancur, los caballos de las caballerizas de Turbay, las jirafas y los hipopótamos de los narcotraficantes, la perrita de López y el elefante de Samper son solo algunos de los símbolos que han trascendido en sus caricaturas. (Vallejo, 2006)

La década de los 80 en términos de caricatura no fue muy distinta a lo que se había hecho en la década de los 70. Al perder el carácter beligerante de los años 40 y 50, las caricaturas se limitaron a cuestionar y reaccionar a los hechos políticos que se generaron en ese tiempo. Los escándalos, las renunciadas o los problemas nacionales eran retratados en sus páginas tanto por los caricaturistas veteranos como Pepón, Osuna y Velezefe como por los jóvenes como Naide, Grosso, Yayo, Palosa, Kekar, Guerreros, Garzón, Linares, Mico y Chócolo que se apartaron de la crítica política directa y prefirieron concentrarse en el humor político, con una fuerte influencia de los trabajos de Quino y Fontanarrosa.

### **Imaginarios:**

Conviene precisar que se abordará el estudio a partir de dos conceptos básicos en términos del problema que se discutirá.

Con base en los aportes de Costerious Castoriadis, filósofo al que varios autores consideran el creador del concepto, 'Imaginarios sociales' son "*una construcción histórica que abarca el conjunto de instituciones, normas y símbolos que comparte un determinado grupo social y, que pese a su carácter imaginado, opera en la realidad ofreciendo tanto oportunidades como restricciones para el accionar de los sujetos*". Desde esta perspectiva, un imaginario no es una ficción ni una falsedad, sino que se trata de algo real que tiene consecuencias prácticas para la vida cotidiana de las personas. (Moreno & Rovira, 2009)

Castoriadis, en su trabajo "*La Institución Imaginaria de la Sociedad*", se esmera en demostrar que aquello que es considerado realidad es algo que se institucionalizó con el tiempo y que alguna vez hizo parte de la imaginación y vincula el término a lo socio-histórico, a las formas de

determinación social, a los procesos de creación por medio de los cuales los sujetos se inventan sus propios mundos. (Moreno & Rovira, 2009).

Otra definición que podemos encontrar sobre el concepto de imaginario es el de Jean-Jaques Wunenberg:

[...] producciones mentales o materializadas en obras, basadas en imágenes visuales (pinturas, dibujos, fotografías) o en formas de habla (metáforas, símbolos, narraciones) que forman conjuntos coherentes y dinámicos en los que destaca una función simbólica expresada en la conjunción de sentidos propios y figurados [...]

Esto puede dar pie a inferir que la imaginación es un proceso individual, y mientras sus productos –los imaginarios- permanezcan de manera que sean proyectos de ideas serán también de carácter individual. Sin embargo, si en este proceso se materializa e intervienen más de dos personas, cuando esos productos se transforman en sistemas simbólicos, en imágenes, en lenguaje, el imaginario se vuelve ‘social’. Entendiendo esto, se puede afirmar que toda creación humana es –o fue- imaginaria.

Retomando el concepto de imaginario social, para Juan Camilo Escobar la definición es la siguiente:

Lo imaginario, o más precisamente, un imaginario, es un conjunto real y complejo de imágenes mentales, independientes de los criterios científicos de verdad y producidas en una sociedad a partir de herencias, creaciones y transferencias relativamente conscientes; conjunto que funciona de diversas maneras en una época determinada y que se transforma en una multiplicidad de ritmos. Conjunto de imágenes mentales que sirve de producciones estéticas, literarias y morales, pero también políticas, científicas y otras, como de diferentes formas de memoria colectiva y de prácticas sociales para sobrevivir y ser transmitido (Escobar, 2000: 113).

Esto quiere decir que los imaginarios implican la configuración de contextos simbólicos de interpretación que se enlazan a representaciones producidas socialmente en un periodo de tiempo particular. Para Escobar, como para Castoriadis, el concepto de imaginario es autónomo de cada individuo y solo se constituye una vez es construido colectivamente. Cuando un imaginario es objetivado se convierte en una representación y deja de pertenecer al mundo metafísico (Martínez y Muñoz, 2006).

Volviendo a Castoriadis, él habla de que los hombres recurren a la dimensión simbólica para dar a entender algo que aún no existe, pero que a partir de su enunciación comienza a tomar vida propia y que sólo posteriormente puede ser racionalizada. Pero esto no solo habla de los objetos



en particular, Castoriadis afirma que son precisamente los imaginarios sociales los que le dan una singularidad propia y mantienen unidas a las sociedades (Castoriadis, 1983).

Ese imaginario que nace de la imaginación y que no tiene precedente alguno dentro de la psique del sujeto es el denominado *imaginario radical* que es la capacidad de producir representaciones no derivadas de la percepción. Es una facultad espontánea de representación que no está sujeta a un fin predeterminado. Con el término *radical* Castoriadis hace énfasis en la capacidad de invención de la *psique*, en tanto es fuente de creación (Castoriadis, 1983).

Esto quiere decir que el imaginario radical nos permite pensar en lo posible, en lo que aún no existe pero tiene la posibilidad de ser creado, gracias a la capacidad de la imaginación humana. Esta concepción es apoyada por Pedro Antonio Agudelo, influenciado por las teorías de Castoriadis, que afirma que “La imaginación radical es lo que permite producir representaciones, formular lo que no está, ya que la psique humana se caracteriza por la autonomía de la imaginación, en tanto produce un flujo representativo no sometido a un fin determinado”.

El imaginario social es entonces el que “Se trata de un imaginario colectivo, en el que cada individuo es casi la sociedad entera, pues refleja sus significaciones incorporadas” (Agudelo, 2011). Esto quiere decir que cada individuo de una sociedad es un fragmento de ella misma y que, en su esencia, encarnan el núcleo esencial de las instituciones y de las significaciones de su sociedad. En este caso, no hay oposición entre el individuo y la sociedad, el individuo es una creación social (Moreno & Rovira, 2009).

Hay que partir de la concepción de Moreno y Rovira en la que afirman que la realidad “es construida socialmente y es posible comprenderla mediante las percepciones que tienen los sujetos” (Moreno & Rovira, 2009). Por esta razón es que el concepto de imaginario social tiene una conexión directa con el trabajo empírico, porque se pregunta cuál es el conocimiento que tienen los individuos que viven en una sociedad.

Por otro lado, Charles Taylor entiende que el concepto de ‘imaginario’ es complejo, porque en él intervienen las expectativas, que son los entendimientos de las personas en cuanto a una situación particular y están incluidas en un tiempo fáctico y normativo. Es decir, los seres humanos tienen una idea de cómo son las cosas normalmente y cuáles son las reacciones. El autor ejemplifica esto con el acto del voto, en cuanto a que la acción particular es real (ir a votar) y este es su entendimiento de democracia, un concepto que no es palpable (Taylor, 2006).

### **Figuras retóricas:**

La retórica distingue entre figuras de dicción y figuras de pensamiento, esto significa, que afectan el plano de la expresión o el plano del contenido y le dan fuerza a la argumentación

(Morales & Vallejo, 2011). A continuación se presentan las figuras retóricas que se utilizarán para hacer el análisis de las piezas seleccionadas:

1. Metáfora
2. Metonimia
3. Sinécdoque
4. Personificación
5. Juegos verbales, juegos de palabras
6. Anáfora
7. Enumeración
8. Eufemismos
9. Epítetos
10. Pleonasma
11. Paradojas
12. Oxímoron
13. Ironía
14. Comparación o simil
15. Hipérbole
16. Pregunta retórica

## *B. Fundamentación metodológica*

- 1. ¿Cómo va a realizar la investigación?** ¿Cómo va a alcanzar los objetivos propuestos? ¿con qué tipo de metodología? ¿qué instrumentos y técnicas de investigación va a trabajar? En trabajos con producción, ¿cómo lo va a realizar? ¿supone diagnósticos previos?, ¿entrevistas?, ¿observación?, encuestas?, etc. Tenga en cuenta que la metodología no es una sola y está estrechamente relacionada con el tipo de trabajo de grado que usted(s) desarrollará.

El enfoque que responde a los fines de la investigación es de tipo tanto cualitativo como cuantitativo. La investigación cualitativa busca acercarse, en profundidad, a comprender la manera en la que los sujetos perciben subjetivamente la realidad. Por otro lado, el método cuantitativo nos permite ver los patrones y tendencias en la recolección de la muestra.

Para la consecución de los objetivos principales, la metodología propuesta para realizar este análisis es la de revisión documental de caricaturas desde el año 1983 hasta el año de 1991, años en los que Pablo Escobar Gaviria estuvo presente dentro de la opinión pública. La selección obedece a que fue 1983 el año en el que se realizaron las primeras investigaciones entre los nexos del narcotráfico y la política liderados por el Ministro de Justicia de ese entonces, Rodrigo

Lara Bonilla y apoyadas con las denuncias de don Guillermo Cano en su “*Libreta de Apuntes*” en el diario *El Espectador*.

Para la recopilación de las piezas, tomé como base el libro “Pablo Escobar en caricatura” un libro que el jefe del cartel de Medellín encomendó hacer y en el que se encuentran alrededor de 500 piezas de caricatura que lo relacionan a él, directa o indirectamente.

Decidí tomar como base las caricaturas que se publicaron en los periodicos *El Tiempo*, *El Espectador* y *El Colombiano*, por ser los medios que se encuentran referenciados con mayor frecuencia en el libro de caricaturas de Escobar. La selección de *El Tiempo* y *El Espectador* obedece a que son medios de referencia nacional, su alta circulación, credibilidad e injerencia dentro de la opinión pública. Por otro lado, seleccioné a *El Colombiano* porque, aunque no tiene la injerencia de los dos anteriores, cuenta con una credibilidad y circulación alta en la zona donde Escobar tuvo más influencia, Medellín.

Al realizar la revisión de las piezas, realicé una preselección de alrededor de 200 caricaturas en las que se encontraron picos informativos que coinciden con una mayor cantidad de caricaturas realizadas. Esos eventos son:

- Investigación nexos de la política y los narcotraficantes
- Reunión de López Michelsen con los extraditables en Panamá
- Magnicidios (Guillermo Cano, Rodrigo Lara Bonilla, Luis Carlos Galán)
- Oleada terrorista de Escobar
- Entrega y reclusión en la cárcel “La Catedral”

Dentro de las piezas, se encontraron distintos protagonistas por parte de los caricaturistas para simbolizar a Escobar o sus acciones como los animales del zoológico, los políticos, los mismos narcotraficantes o alguna otra persona.

También, debido a que la caricatura es un género de opinión, se encuentran distintas figuras retóricas como la metáfora, la sátira o la ironía.

Para condensar todos estos datos, se construyó esta ficha que permite estudiar el contenido de las caricaturas tanto en su fase descriptiva como simbólica, regidas bajo los siguientes criterios:

<b>1. Fecha (Día, mes y año)</b>				
<b>2. Medio</b>			Observaciones	
A. El Tiempo [ ]	B. El Espectador [ ]	C. El Colombiano [ ]	D. Otro [ ] _____	
<b>3. Autor</b>				
<b>4. Título</b>			Observaciones	
<b>5. Leyenda</b>				
<b>6. Contexto</b>				
Sí. [ ]		No. [ ]		
<b>7. Tematización</b>			Observaciones	
1. Nexos política narcotráfico [ ]	6. La Catedral [ ]			
2. Reunión de López con narcos [ ]	7. Muerte de Escobar [ ]			
3. Magnicidio [ ]	Nombre: _____			
4. Atentado Terrorista [ ]	Nombre: _____			
5. Extradición [ ]				
<b>8. Símbolos y/o representaciones</b>			Observaciones	
1. Animales [ ]				
2. Escobar [ ]				
3. Políticos [ ]				
4. Otro [ ]				
<b>9. Figuras retóricas</b>			<b>Observaciones</b>	
1. Ironía [ ]	5. Metáfora [ ]			
2. Sátira [ ]	6. Hipérbole [ ]			
3. Alegoría [ ]	7. Personificación [ ]			
4. Parábola [ ]				

Por otro lado, se utilizará la técnica de entrevista para recoger testimonios de caricaturistas que vivieron en el periodo en el que Pablo Escobar. Este objetivo busca, por un lado, ilustrar un momento clave de la historia de la caricatura en Colombia y por otro descubrir el porqué de la utilización de ciertos símbolos en la construcción de las caricaturas.

- ¿Qué actividades desarrollará y en qué secuencia?** Cronograma. Especifique tareas y tiempo aproximado que le tomará cada una. Recuerde que tiene un semestre (18 semanas) académico para desarrollar su proyecto.

ACTIVIDADES 2015 -1	MES							
	1	2	3	4	5	6	7	
Elaboración de anteproyecto	X	X						
Elaboración de Estado del Arte		X	X					
Elaboración de categorías de análisis			X	X				
Revisión documental de caricaturas					X	X		
Sistematización de la información						X	X	
ACTIVIDADES 2015-2	MES							
	7	8	9	10	11	12		
Definir capítulos	X							
Redacción de capítulos (1 objetivo por mes)		X	X	X				
Entrevistas	X	X			X			
Revisión de la escritura. Ajustes finales: índice, bibliografía, notas al pie, anexos, imágenes, etc.)								

**3. Bibliografía básica:** Escriba todos los datos bibliográficos completos de aquellos documentos, textos, artículos, fuentes que serán fundamentales en la realización del trabajo. Siga las normas formales propuestas en el texto *Citas y referencias bibliográficas* de Gustavo Patiño.

- Mejía Osorio, L. V. (2011). Caricatura, retórica y caricaturistas en los tiempos de la Seguridad Democrática. *Tesis* .
- González, B. (2008). Visiones Paródicas: Risas, demonios, jocosidades y caricaturas. *Revista de Estudios Sociales –RES* , 30, 72-79.
- Fundación Guillermo Cano. (2012). *Tinta Indeleble*. Bogotá: Aguilar.
- Ronderos, M. T. (2007). *5 en humor*. Bogotá: Aguilar.
- Cano, G. (6 de Noviembre de 1983). ¿Dónde están que no los ven? *El Espectador* .
- Osuna, H. (2005). *Osuna 84 - 05*. Bogotá: Aguilar.
- López, J. M. (1994). *¡No me crean tan revolcón!* Bogotá: Planeta.
- Vladdo. (1996). *Vladdografías*. Bogotá: Planeta.

- Moreno, J. D. (2010). El frente de la crítica en una nación de caricatura. *Tesis* .
- Acevedo Carmona, D. (2009). *Política y caudillos colombianos en la caricatura editorial, 1920-1950. Estudio de los imaginarios políticos partidistas*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Acevedo, D. C. (2011). *La caricatura editorial como fuente para la investigación de la historia de los imaginarios políticos*. Obtenido de [www.bdigital.unal.edu.co/25758/1/23222-80738-1-PB.pdf](http://www.bdigital.unal.edu.co/25758/1/23222-80738-1-PB.pdf)
- Colmenares, G. (1984). *Ricardo Rendón: Una fuente para la historia de la opinión pública*. Bogotá: Universidad del Valle.
- Ayala, C. A. (2008). *Exclusión, discriminación y abuso de poder en EL TIEMPO del Frente Nacional*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Villaveces, J. (2010). *Caricatura económica en Colombia 1880-2008*. Bogotá: Universidad del Rosario.
- Caballero, A. (1998). *Este país*. Bogotá: El Áncora Editores.
- Helguera, J. (1987). *Notas sobre un siglo de la caricatura política en Colombia: 1830-1930* .
- González, B. (2010). *La caricatura en Colombia a partir de la Independencia*. Bogotá: Banco de la República.
- Vallejo, M. (2006). *A Plomo Herido*. Bogotá: Planeta.
- Cardona, J. (2011). *Días de Memoria*. Aguilar.
- Castoriadis, C. (1983). *La Institución Imaginaria de la Sociedad*.
- Moreno, C., & Rovira, C. (2009). Imaginarios: Desarrollo y aplicaciones de un concepto crecientemente utilizado en las Ciencias Sociales.
- Wunenburger, J.-J. (2003). *L'Imaginaire*. Paris: PUF.
- Agudelo, P. (2011). Des)hilvanar el sentido/los juegos de Penélope Una revisión del concepto imaginario y sus implicaciones sociales. *II* (3).

**4. Presupuesto (Sólo para trabajos con producción).** Adjunte el presupuesto de la producción del material que va a elaborar especificando los rubros correspondientes.