



**Universidad Nacional del Nordeste**  
**Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura**

**La metáfora visual en la caricatura política del  
semanario argentino *Don Quijote*.  
Análisis de una serie de imágenes (1885 – 1887)**

---

Investigación sobre arte

**Tesista:** Prof. Ana Emilia Cao

**Directora:** Lic. Esp. Andrea Geat

Año 2019

# **La metáfora visual en la caricatura política del semanario argentino**

## ***Don Quijote.***

### **Análisis de una serie de imágenes (1885 – 1887)**

#### **Resumen**

Las publicaciones del periódico *Don Quijote*, constituyen actualmente un gran registro documental gráfico de la vida política argentina desde mediados del siglo XIX hasta la segunda década del XX. Sus caricaturas se convirtieron en piezas claves del proceso de construcción de la Nación, en tanto asumieron una postura crítica, combativa y opuesta al gobierno nacional; y a su vez una función pedagógica y ejemplarizante, manifestando en cada una de sus imágenes su clara postura ética y evidenciando con agudas críticas los vicios e inequidades del poder.

En este trabajo se analizan una serie de metáforas visuales de caricaturas del periódico publicadas entre los años 1885 y 1887. Las metáforas constituyen un recurso fundamental en la construcción de las imágenes de *Don Quijote* y fueron utilizadas por sus dibujantes para abordar diferentes tópicos, problemáticas y procesos políticos. Se indagó sobre la enfermedad como metáfora de la política nacional para analizar cómo se articula el recurso metafórico con las particularidades propias de la caricatura política.

Metodológicamente, esta investigación propone un método que combina el análisis semiótico desde un enfoque histórico. No se limita al análisis de los contenidos histórico-políticos que se manifiestan a través de las imágenes, ni al estudio icónico, sino que procura entrelazar ambas cuestiones.

**Palabras claves:** Arte, Humor político, Metáfora Visual, Caricatura.

## ÍNDICE

<b>Introducción</b>	<b>1</b>
<b>1. Primera parte: La Caricatura política moderna</b>	<b>7</b>
1.1. Desarrollo histórico del género	8
1.2. Concepto de caricatura política: clasificación y características del género	15
1.3. El devenir de la caricatura en el sistema de la arte	17
1.4. La metáfora visual en la caricatura política	22
1.5. Herramientas teóricas para el análisis de la metáfora en la imagen	25
<b>2. Segunda parte: Arte, política y caricatura en la conformación del Estado Nacional</b>	<b>29</b>
2.1. El proyecto iconográfico oficial: los primeros retratos políticos	30
2.2. Despertando a la Nación: el desarrollo de la caricatura política en Argentina	34
2.3. Arte y caricatura en las últimas décadas del siglo XIX: lo nacional y lo extranjero	42
<b>3. Tercera parte: El semanario <i>Don Quijote</i> y su contexto político</b>	<b>49</b>
3.1. El periódico y sus dibujantes	50
3.2. Diseño e iconografía	54
3.3. Contexto político y social durante los primeros años de publicación	57
<b>4. Cuarta parte: La enfermedad como metáfora de la política argentina. Análisis de una selección de caricaturas (1885-1887)</b>	<b>62</b>
4.1. Desarrollo e inoculación del primer microbio	63
4.2. Higiene o muerte: los desastres del cólera	72
4.3. Clasificación de los principales microbios nacionales	78
4.4. Los últimos casos de cólera	85
<b>Conclusiones</b>	<b>92</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>95</b>

## PRESENTACIÓN

Algunos de los ejemplares que conforman el corpus de esta investigación llegaron a mí hace algunos años cuando inesperadamente recibí un antiguo libro que contenía una recopilación de los números publicados por el periódico *Don Quijote* durante los años 1884 y 1886. Aquel libro había estado resguardado durante muchos años en la casa de mis abuelos paternos y pertenecía a mi bisabuelo José María Cao Luaces, caricaturista del periódico.

A primeras vistas, el desconocimiento de aquellos personajes ridículamente retratados y los significados de aquellas grotescas y disparatadas escenas, no fueron un obstáculo para que esas imágenes me provocaran risa y fascinación por la caricatura. Con el tiempo este interés derivó en preguntas relacionadas al estudio y al sistema del arte ¿por qué la caricatura nunca formó parte de ninguno de los programas ni de los planes de estudio correspondientes a mi formación? ¿Por qué nunca había visto caricaturas en los museos y galerías de arte con la misma abundancia que otra clase de retratos<sup>1</sup>? Estas inquietudes a su vez derivaron en una búsqueda personal por conocer quién fue mi bisabuelo, por qué dibujaba caricaturas, qué significaban aquellas imágenes y con todo ello, la historia de mi familia paterna.

Este trabajo sobre el semanario *Don Quijote* representa el comienzo de esta búsqueda. Encontré respuestas a muchas preguntas que no forman parte de esta investigación y muchas otras quedaron sin resolver.

El corpus de imágenes seleccionado para el análisis pudo completarse gracias al registro realizado y difundido por el Instituto Ravignani.

Este trabajo fue posible gracias a la participación directa e indirecta de muchas personas. No puedo dejar de mencionar en esta presentación a mi tío José María Cao, a quién quisiera elevar mis más profundos agradecimientos, por haber depositado en mis manos con total generosidad y profunda confianza el material que pudo conservar y que dio origen a esta investigación. Este trabajo no hubiera existido sin su colaboración por lo que dedico los frutos a su memoria.

---

<sup>1</sup> El acervo patrimonial del Museo Provincial de Bellas Artes René Brusau cuenta solamente con pocos ejemplares del caricaturista Arancibia.

Agradezco especialmente a mi directora Andrea Geat, por acompañarme durante este trayecto transmitiéndome en todas las instancias su entusiasmo por el estudio del arte y por haberme brindado generosamente su tiempo y su conocimiento.

A mi amigo Mauricio Toñañes, por compartir conmigo durante estos años interminables charlas y divagaciones acerca del arte y la caricatura en los balcones del MUBA; y al profesor Dante Arias por sus generosas orientaciones durante la etapa de formulación del proyecto.

Quiero destacar y agradecer la calidez y la generosidad de la Dra. Laura Malosetti Costa por facilitarme sus artículos sobre José María Cao Luaces y Eduardo Sojo.

A mi familia y a todos los seres que me acompañaron durante esta investigación.

## INTRODUCCIÓN

Este trabajo analiza las metáforas visuales de una serie de caricaturas políticas publicadas por el semanario argentino *Don Quijote* entre los años 1885 y 1887.

*Don Quijote* fue un periódico de sátira política publicado entre los años 1884 y 1905. Estuvo comandado por inmigrantes españoles, principalmente: Eduardo Sojo, José María Cao Luaces y Manuel Mayol. El primero fue su fundador, editor y principal animador hasta su regreso a España en 1892, dejando al frente de la dirección al segundo.

Sus caricaturas impactaron de manera decisiva en los procesos políticos de fines de siglo, asumiendo una postura combativa que conformó una voz disidente al poder político hegemónico y a los periódicos conservadores de la época. Su participación en las luchas por las libertades democráticas y su intensa actividad a favor de los procesos revolucionarios, sumado a su carácter pionero en el desarrollo de la caricatura política argentina, convirtieron a *Don Quijote* en una de las manifestaciones artísticas más significativas de la historia nacional. Actualmente *Don Quijote* constituye un registro documental gráfico de la historia política argentina muy valioso.

Teniendo en cuenta que la metáfora constituye un recurso retórico predominante en el periódico y que fue utilizada para referirse a múltiples temáticas, procesos y personajes políticos, hemos seleccionado y definido un corpus en el cual detectamos un tópico metafórico particular: *la enfermedad como metáfora de la política*, el cual nos ha interesado particularmente por su reiterada aparición e intensificación en las publicaciones desde mediados de la década de 1880.

Ante estas imágenes surgieron algunos interrogantes generales: ¿Cómo se articula la metáfora visual con el género de la caricatura política? ¿Qué función cumplieron las metáforas visuales en las caricaturas de *Don Quijote*?; y otros más específicos relacionados al uso de la enfermedad como metáfora de la política nacional: ¿Qué personajes y problemáticas puntuales fueron metaforizados? ¿Por qué el periódico utilizó la enfermedad del cólera para referirse a los gobiernos de Roca y Juárez Celman? ¿Qué connotaciones propias de ésta enfermedad fueron trasladadas al plano político? ¿Cómo evolucionó el tema metafórico a lo largo de los años? ¿Qué relación con el contexto y las problemáticas sociales tuvieron estas imágenes? Por último y en relación al campo propiamente artístico nacional, nos preguntamos si en contraste con las producciones iconográficas del sistema

artístico oficial de la época ¿pueden considerarse las caricaturas de *Don Quijote* un contra-discurso político social y artístico?

Estos interrogantes nos permitieron estudiar el uso de la metáfora visual y su articulación con la caricatura política en una serie de imágenes del semanario *Don Quijote*; y de acuerdo con objetivos específicos delineamos un marco de antecedentes sobre el uso de la metáfora en la caricatura política, a la vez que analizamos las obras seleccionadas interpretando y contextualizando las metáforas visuales que configuran las caricaturas.

Esta investigación articula dos tópicos inherentes al campo de los estudios visuales: la metáfora visual y la caricatura política. El primero ha despertado nuestro interés por el lugar fundamental que ocupa en la retórica iconográfica del periódico, tal como señala la historiadora Laura Malosetti Costa:

“...sus caricaturas abundan en citas, guiños y parodias de obras de arte consagradas de la gran tradición occidental y en particular de la española. Su recurrencia a motivos cristianos y a alegorías republicanas de la tradición revolucionaria francesa aparece como la apelación a un terreno compartido con sus lectores, a un lenguaje común a partir del cual crear consensos”. (2003; 7)

De acuerdo con Elena Oliveras (2007), a pesar de la centralidad que ha adquirido la metáfora en los campos de la filosofía, de la literatura y del psicoanálisis fines del siglo XX, el estudio de la metáfora plástica o visual no ha sido extensamente desarrollado dentro de la teoría propia del campo artístico. Por ello hemos decidido focalizar el análisis en este tema, teniendo destacando su valor artístico y epistémico, ya que “lejos de ser un recurso retórico meramente decorativo produce una reorganización del mundo haciéndolo más claramente reconocible” (2007; 13).

Por otro lado, queremos destacar que la caricatura política ha sido nuestro principal interés dado que lleva implícita la intención de cuestionar algunas concepciones legitimadoras del arte que actualmente continúan validando algunas prácticas artísticas, a la vez que subordinan y excluyen a otras. La caricatura ha sido una de esas prácticas históricamente consideradas por el sistema artístico como arte menor y a causa de ello, no ha quedado exenta del desdén histórico otorgado por la Historia del Arte, por lo que el desarrollo teórico general para estas producciones, se ha realizado generalmente desde otros campos de investigación, principalmente vinculados a la Historia - las caricaturas han sido la mayoría de las veces

abordadas por su valor documental - y a la Comunicación, pero no desde el campo investigativo propio de las artes:

“...es habitual que tanto las historias de la caricatura en la Argentina como sus análisis críticos permanezcan en la superficie del problema, es decir, colocando las caricaturas como ilustración de conflictos, o bien permaneciendo en el terreno de la descripción de las imágenes y poniendo todo el peso de la interpretación en el terreno de la política o la historia cultural” (Malosetti Costa, 2011; s.f.).

Sostenemos a modo de hipótesis que las metáforas visuales constituyen un recurso retórico recurrente en la construcción de las imágenes de *Don Quijote*. Su articulación con la caricatura, produce desplazamientos de sentidos que permiten construir o acentuar significaciones en relación a los hechos y sujetos políticos retratados. Son utilizadas para establecer juicios, denuncias, comunicar cualidades y/o ejercer ataques simbólicos y juicios morales contra las principales figuras del cuerpo político, como también para advertir y persuadir al lector acerca de las inconsistencias y corrupciones de éste.

Respecto a los antecedentes cabe aclarar que son escasos los estudios relacionados a este tipo de publicaciones en general, y en particular a *Don Quijote*, lo que resulta casi paradójal teniendo en cuenta la importante tradición caricaturesca que ha tenido el país y su protagonismo en los procesos políticos y sociales del siglo XIX.

Se destacan los estudios realizados dentro del campo de la Historia del Arte por Laura Malosetti, y por Ávila Barei, en el campo periodístico<sup>2</sup>. No obstante, dicha situación amerita el surgimiento de estudios que provengan específicamente del campo de investigación propio de las artes, que acentúen la mirada en problemáticas específicas relacionadas a éste.

---

<sup>2</sup> Entre los estudios existentes sobre el semanario *Don Quijote* encontramos la tesis doctoral realizada por María Ximena Ávila Barei (2006) titulada “*Sátira, caricatura y parodia en la Argentina de fines del siglo xix. Un caso paradigmático: el periódico Don Quijote (1884-1903) de Buenos Aires*”. La construcción realizada por la autora del marco socio-histórico y político, y la descripción de los modos particulares de enunciación de *Don Quijote* (sus tópicos, retóricas y modos genéricos) nos sirvió de partida para contextualizar y analizar las obras seleccionadas en este trabajo. Asimismo, resultan relevantes sus aportes acerca del desarrollo histórico de la prensa argentina, en particular de la prensa satírico-burlesca de Buenos Aires. Finalmente, la autora analiza de manera particular una página central del periódico publicada el día 20 de febrero de 1898. Este análisis nos permitió observar una manera de abordaje del texto humorístico de *Don Quijote*. Consideramos que el trabajo de Ávila Barei constituye el trabajo más extenso y acabado hasta el momento sobre el periódico.



Tomamos como principales antecedentes para este trabajo los artículos de Malosetti Costa (2003 y 2004)<sup>3</sup>. El primero de ellos resultó relevante debido a que nos permitió comprender por un lado, de qué manera estos artistas españoles llegados en los años de la inmigración masiva – Eduardo Sojo, José María Cao y Manuel Mayol - lograron en pocos años instalarse como caricaturistas políticos e e ilustradores más influyentes de Buenos Aires, Montevideo y Rosario, y por otro, de qué manera las caricaturas desde las páginas del semanario, llegaron a adquirir un *poder* que las volvió una presencia decisiva en la escena política que culminó en la crisis de julio de 1890. El segundo antecedente analiza de qué manera los españoles introdujeron desde las páginas del semanario nuevas prácticas artísticas en relación con la política y llegaron a influir decisivamente en los acontecimientos que derivaron en la “Revolución del Parque”. El artículo se detiene en el desarrollo de la actividad y la carrera artística del español José María Cao Luaces en la escena política y en la prensa satírica argentina.

Otro valioso antecedente para esta investigación constituyó el trabajo realizado por Claudia Román (2010). La autora puntualiza en los elementos que distinguen a *Don Quijote* de otras publicaciones satíricas de la época como *El Mosquito* y *Tía Vicenta*. Señala los rasgos formales y enunciativos evidenciando su lugar de transición hacia la prensa masiva (y más concretamente, hacia el modelo del magazine y la prensa popular).

De la literatura latinoamericana sobre el género de la caricatura, la publicación de Amadeo Dell' Acqua (1960) *La caricatura política argentina* resultó altamente relevante debido a que presenta una breve reseña del desarrollo histórico de la caricatura en la prensa austral contextualizando brevemente las principales publicaciones.

Por último, en cuanto a los estudios sobre la metáfora visual, resultaron fundamentales para esta investigación los aportes de Elena Oliveras (2007), los trabajos de Agelvis (2010), las reflexiones de Susan Sontag (1978) sobre la enfermedad y sus metáforas, y el especial tratamiento que le ha dado al tema el Grupo  $\mu$  (2015).

Metodológicamente, esta investigación propone un método que combina el análisis semiótico desde un enfoque histórico. No se limita al análisis de los contenidos históricos políticos manifiestos en las imágenes, ni al estudio meramente icónico, sino que procura entrelazar ambas cuestiones. Por tanto para el análisis fue necesario acudir principalmente a

---

<sup>3</sup> Ambos estudios realizados en el marco de un proyecto mayor titulado *La memoria compartida. España y Argentina en la construcción de un imaginario cultural*. Subsidiados por el Ministerio de Ciencia y Tecnología de España y la Agencia Española de Cooperación Internacional, dirigido por las Drs. Diana Wechsler y Sagrario Aznar.

herramientas provenientes del campo de la semiótica, con el propósito de identificar y comprender el funcionamiento retórico de las metáforas visuales en las imágenes; y de la historia, con el objetivo de insertarlas en el campo de la temporalidad. El propósito de este trabajo no consistió en configurar un documento histórico, sino identificar los antecedentes básicos que permitieran comprender el significado de las metáforas en las caricaturas.

Para el análisis de las metáforas visuales, se ha seguido el programa propuesto por un grupo de profesores de la Universidad de Lieja (Bélgica) agrupados bajo el nombre de Grupo  $\mu$ .

En las caricaturas de *Don Quijote*, los enunciados están generalmente compuestos por signos plásticos y signos icónicos. Sin embargo en el corpus seleccionado, la existencia de los signos plásticos está predominantemente reducida a contractualidades comunicacionales puntuales, estrechamente vinculadas a la construcción de mensajes determinados. Por lo tanto, se optó por realizar un análisis con mayor énfasis en una retórica icónica. Cabe destacar que algunas caricaturas presentan variaciones interesantes específicamente en el plano plástico por lo que en ciertos casos se ha puntualizado en la descripción de la utilización de transformaciones retóricas plásticas<sup>4</sup>.

En cuanto al análisis retórico, en las primeras tres caricaturas que componen el corpus nos hemos concentrado en realizar un análisis descriptivo exhaustivo a fin de identificar y clasificar las metáforas visuales; mientras que en las cuatro siguientes hemos realizado un análisis más general.

Por lo tanto, resumiendo lo anterior, se clasificaron y analizaron las metáforas visuales utilizando el programa propuesto por el Grupo  $\mu$  para el análisis de los desvíos retóricos del signo icónico a la vez que fueron contextualizados en el plano histórico.

Este trabajo se divide en cuatro partes. En la primera que corresponde al marco teórico, se aborda el desarrollo histórico de la caricatura política moderna, su relación con el sistema del arte y los alcances del concepto *caricatura política* y como texto humorístico y su articulación con la metáfora. Por último incluimos un apartado que propone las herramientas teóricas que se tomaron para el análisis de las metáforas presentes en las caricaturas que componen el

---

<sup>4</sup> Sin embargo debe tenerse en cuenta que “Si el papel de un enunciado es el de permitir reconocimiento de tipos icónicos, es por lo tanto normal que de signo icónico a signo icónico los medios plásticos utilizados difieran” (Grupo  $\mu$  2015:242). Consideramos que un análisis específico del plano de la expresión en *Don Quijote* resultaría altamente valioso por la riqueza plástica que contienen las imágenes de la publicación.

corpus. La segunda parte corresponde al marco histórico en el cual abordamos las relaciones entre arte y política en la conformación del Estado nacional, analizando por un lado la línea oficial y por otro el surgimiento de la caricatura en los periódicos de sátira política. También desarrollamos un breve apartado que aborda las relaciones entre el arte nacional y extranjero - caricaturistas- en las últimas décadas del siglo XIX en Buenos Aires.

La tercera parte está dedicada al periódico y al contexto político de los primeros años de su producción. Por último, la cuarta parte corresponde al análisis del corpus seleccionado.

## **PRIMERA PARTE**

---

### **LA CARICATURA POLÍTICA MODERNA**

## 1.1. Desarrollo histórico del género

El humor y la caricatura han formado parte de todas las culturas, instalándose en todas las épocas, a través de múltiples prácticas, lenguajes y formas de expresión. Numerosos teóricos se han preocupado lo largo de la historia occidental en estudiar el funcionamiento del humor y de la risa. Algunos como Ben Jonson, adjudicaron al humor una función reguladora y a la risa el poder de corregir al individuo social. “La cínica verdad sirvió de antiguo a los trabajadores de la inteligencia para satirizar todo aquello considerado ridículo, no escapando a esta regla ni los dioses ni los héroes” (Dell’ Acqua, 1960;11).

La caricatura política como expresión del humor ya existía en las culturas antiguas, ejemplo de ello son algunas pinturas y esculturas del Antiguo Egipto destinadas a los gobernantes y a la familia real<sup>5</sup>. También han quedado registrados en los escritos de Plinio antecedentes de caricaturas en la Antigua Grecia, ejemplo de ello es el retrato de la reina Estratónice ejecutado por el pintor Clésido, que desató la cólera de la reina retratada.

Recién a partir del Renacimiento se empezó a gestar la caricatura como se la conoce actualmente. La reflexión sobre la funcionalidad estética de lo bello y lo feo que tiene lugar en el Renacimiento, y constituyen aportes decisivos para el desarrollo de la caricatura de finales del siglo XVI.

La invención de la caricatura moderna es atribuida a los hermanos Agostino y Annibale Carraci, debido a que en sus ratos libres experimentaban en su taller con este tipo de retratos<sup>6</sup>.

El término *caricatura* se comenzó a utilizarse en el siglo XVI cuando Annibale Carraci, aludiendo al sentido etimológico de los términos, “bautizó” a esta clase de retratos como “Retratini Caricci” (retratos cargados). Más adelante, algunos críticos de arte, de una generación posterior a los hermanos Carracci, como Malvasia, Mosini, Bellori y Baldinucci,

---

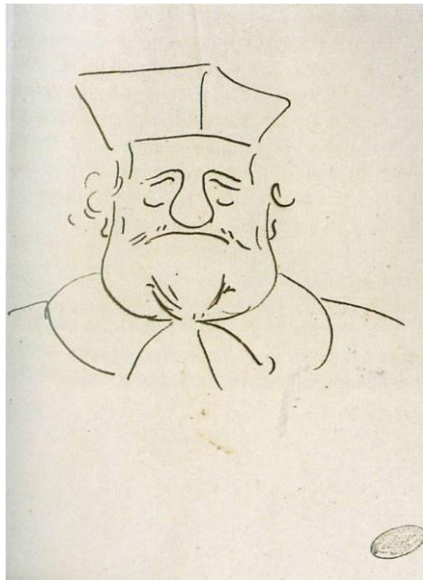
<sup>5</sup> Respecto a los antecedentes del Antiguo Egipto, Enrique Peláez Malagón apoyándose en descripciones hechas por egiptólogo Dr. Richard Lepsius, destaca dos períodos en que proliferó la caricatura: el primero de ellos durante la XX dinastía, en que se realizaron papiros (actualmente resguardados en el British Museum, en el Museo Arqueológico del Cairo o el Museo de Egiptología de Turín) en los cuales “aparecen representados varios animales como el asno, el león, el cocodrilo o el mono, tocando instrumentos dentro de un lujoso ambiente, o incluso una escena en la que una rata sentada en un trono recibe como ofrenda una flor de loto por parte de un gato, escena que es contemplada por otras ratas que portan atributos reales”; el segundo periodo será en la XVIII dinastía, especialmente en el periodo Amarniense, “momentos en los que tras la reforma de Amenofis IV (Akenaton) se produce una fuerte crítica a toda su política de cambios, en este sentido son famosos los "graffiti" encontrados en las antiguas murallas de Tebas representando de manera muchas veces soez a Nefertiti y Akenatón” (Peláez Malagón, 2002).

<sup>6</sup> En *Diverse Figure disegname di pennanell’ ora di ricreazione da A. Carrac*, Masini menciona que los hermanos realizaron “retratitos cargados” (Grose, 2011).

emplearon los términos “retratini caricci” para referirse a los retratos cargados que produjeran estos artistas. Finalmente el verbo *caricare* (atacar, cargar) fue transformado en la palabra *caricatura*, e ingresó en el siglo XVIII en los diccionarios del mundo. Posiblemente en la Antigüedad a estas formas de retratos los griegos los llamaron “*Gryllus*” (David Posada, 2002).

En el siglo XVII comenzaron a surgir los primeros estudios sobre el tema y paralelamente los primeros intentos por conceptualizarla. “En su primer trabajo el Conde Mosini la define como “*Perfetta deformità*” en contraposición al concepto Renacentista-Barroco de “*Belleza ideal*”, *definición que se hace aún más precisa en el segundo de sus estudios cuando la describe como: "Un procedimiento de retrato, nacido de un interés realista, aunque con finalidad cómico-fantástica"* (Peláez Malagón, 2002).

Durante este periodo se destacaron las caricaturas de Jacques Callot, Stefano Della Bella y Cornelius Dusart y Gian Lorenzo Bernini. Dusart comenzó a desarrollar la caricatura de sátira política y Bernini caricaturas de cardenales. También comenzaron a recopilarse y publicarse colecciones de caricaturas europeas<sup>7</sup>.



**1. Gian Lorenzo Bernini. *Caricatura del cardenal Scipione Borghese*. (s,f)  
Fuente: reproducción del original perteneciente a la Biblioteca Apostólica Vaticana**

---

<sup>7</sup> Arthur Pond, publicará en Inglaterra una colección de caricaturas europeas en 1743, y Boyer De Nimês quien publicará en 1792 una colección de caricaturas satíricas francesas.



2. Jacques Callot. Caricaturas de la serie *Les Gobbi* (s.f.)  
Fuente: reproducción publicada en el libro *Jacques Callot. Les Gobbi* (2013)  
editado por la Association d' idées.

En 1788 se publicó por primera vez en Londres el libro *Rules For drawing caricatura: with an essay on comic paintings* de Francis Grose, libro en el que por primera vez se intentó codificar y sistematizar las reglas para el dibujo de la caricatura<sup>8</sup>: “Es principalmente un tratado o recetario de fórmulas para realizar retratos caricaturizados, pero incluye además un análisis de las funciones de la caricatura en una vía que aparece como conciliadora o amable” (Malosetti Costa y Gené, 2011; 7).

En este tratado Grose clasificó la caricatura como un elemento de la pintura satírica, que al igual que la poesía satírica, puede ser empleado o para reivindicar la virtud y la decencia. Según el autor la caricatura “permite señalar a los culpables al público, único tribunal que éstos no pueden desestimar; y los hace temblar ante la sola idea de ver sus locuras, sus vicios, expuestos ante la punta acerada del ridículo, esos mismos [defectos] que ellos cubrirían con desdén de sangrientos reproches” (Grose, 2011; 75). Entre las fórmulas que ofrecía Grose para quienes quisieran formarse en este *arte*, proponía la tarea de aprender a dibujar la cabeza a partir de buenos principios, y según las formas y las proporciones a las cuales los europeos

---

<sup>8</sup> El volumen publicado en el año 1802 en París fue adquirido con fondos otorgados por la Universidad de Buenos Aires y se encuentra en el Tesoro de la Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Fue traducido por Nicolás Kwiatkowski y José Emilio Burucúa (2011).

han vinculado la idea de belleza, para luego modificar sus proporciones en función de los rasgos y obtener combinaciones que darían lugar a diferentes rostros extraordinarios.

En el año 1796 tuvo lugar una innovación técnica que influiría de manera decisiva en el desarrollo y la evolución del género: la invención de la litografía por Aloys Senefelder. La litografía supuso dos logros fundamentales: por un lado agilizó el proceso del grabado, ya que la técnica permitió realizar los dibujos directamente a lápiz sobre la piedra calcárea, y por otro lado posibilitó que se volviera más económico y accesible para ellos y para los consumidores. La nueva técnica supuso un giro importante, el artista ya no necesitaba dejar sus dibujos en manos de un grabador de reproducciones, podía trabajar directamente sobre la piedra calcárea, lo que le permitía controlar todo el proceso de reproducción.

Por otro lado, la corriente del movimiento romántico de finales del XVIII, que posibilitó que el gótico fuera ampliamente aceptado, también influyó significativamente en el desarrollo del género

Malosetti Costa observa que “la caricatura política floreció como una forma de arte en la esfera pública moderna a lo largo del siglo XIX acompañando el avance de la prensa periódica, en los márgenes de regímenes más o menos autoritarios y represivos” (2004; 144).

En Gran Bretaña el auge de la caricatura coincidió con el reinado de Jorge III (1760 - 1820). Las caricaturas se vendían y subastaban en las tiendas de los grabadores. La familia real llegó a reunir una gran colección y entre sus representantes británicos se destacaron: William Hogarth, James Gillray, Thomas Rowlandson, George Cruikshank, John Leech y John Tenniel. Durante el reinado de Guillermo IV (1830 - 1837) y el comienzo de la época victoriana, la censura puritana acabó con la proliferación de las caricaturas y las estampas satíricas. En búsqueda de nuevas formas para llegar al público, los dibujantes comenzaron a producir revistas humorísticas. A partir de entonces, el centro caricaturesco se trasladó a Francia con su blanco apuntando hacia el reinado de Luis Felipe I de Orleans.





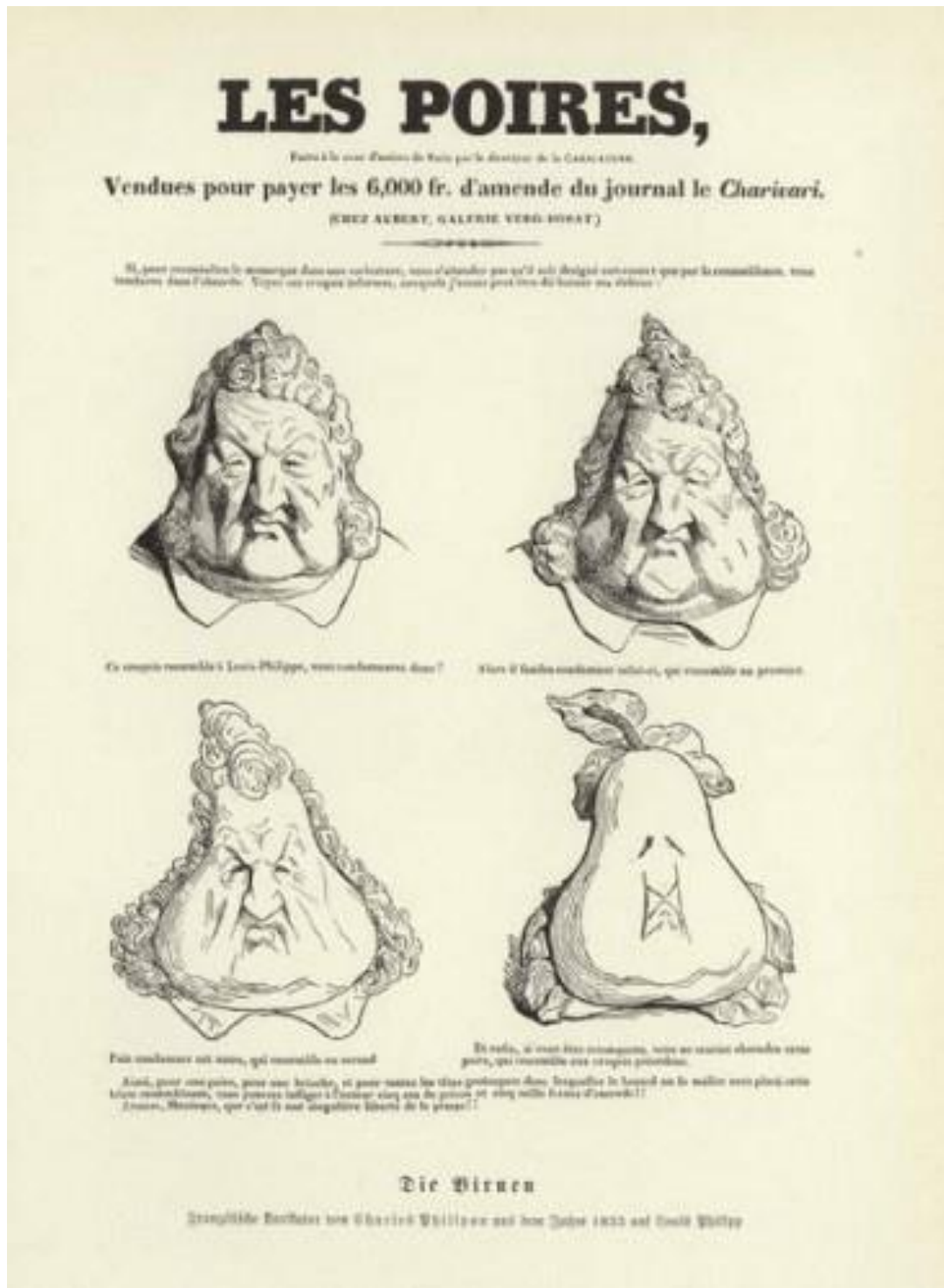
### 3. Thomas Rowlandson. Sin título (1788).

Fuente: extraído del archivo digital de la colección del Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, Estados Unidos.

En Europa, al estallar la Revolución Francesa, los acontecimientos políticos que se produjeron pasaron al primer plano de la temática caricaturesca. Sin embargo, se considera la década de 1830 como la época dorada de la caricatura francesa. Malosetti Costa (2004) toma como primer momento paradigmático de despliegue de la caricatura, los primeros cinco años de la monarquía de Julio en Francia (1830-1835). Durante este periodo comenzó a incursionar en la caricatura Honoré Daumier, después de entrar en contacto con el director de *La Caricature* (1830-1835) y *Le Charivari* (1832 - 1937) Charles Philipon, republicano y antimonárquico. Las caricaturas de la metamorfosis del rey Luis Felipe en Pera y “Gargantúa” de Daumier, les costarían a ambos dibujantes varios meses de paro forzoso y encarcelamiento. A partir de entonces se sancionó la censura implacable a las caricaturas políticas en Francia.

*La Caricature* fue el primer periódico de sátira política, ruidoso y molesto para las autoridades francesas. A partir de entonces, comenzó a desarrollarse una intensa actividad crítica a través de la prensa mediante la caricatura y la ilustración humorística relacionada con

la política y dedicada a la denuncia social. La difusión y la generalización de la prensa durante este periodo vinculó decididamente la práctica caricaturista con la periodística.



4. Honoré Daumier. *Les poires* (1831). Publicado en el periódico *La Caricature*  
Fuente: extraído de la biblioteca digital de Galicia, España.



**5. Honoré Daumier. *Gargantúa* (1831).  
Fuente: archivo digital extraído de la Biblioteca Nacional de Francia.**

A partir de la iniciativa francesa, los países europeos continuaron desarrollando sus propios periódicos de sátira política.

Durante el siglo XIX la caricatura se convirtió en un mecanismo de crítica política, como expresión artística que buscaba sentar las bases de un movimiento de cambio o renovación de las formas de gobierno, de modo que comenzó a ser utilizada como un poderoso medio para ridiculizar situaciones e instituciones políticas, sociales o religiosas.

## 1.2. Concepto de caricatura política: clasificación y características del género

“La caricatura es muchas cosas a la vez.  
Llama a la risa, llama a la crítica y a la reflexión,  
llama al movimiento y, en casos,  
a la disidencia y hasta a la revolución”  
(Ceballos Gómez, 2009; 237).

Tanto el *humor* como la *caricatura* son conceptos altamente complejos y escurridizos. Según el Dr. Yupanqui, investigador especialista en *humor* y *caricatura*, esto se debe por un lado, a que “el estudio del humor no ha sido muy extenso ni profundo hasta ahora”<sup>9</sup>, y por otro, a que la caricatura no ha alcanzado a constituirse en categoría antropológica, sociológica, estética o literaria (2008; 249).

La Real Academia propone la siguiente definición: “dibujo satírico en que se deforman las facciones y el aspecto de alguna persona” (1992; 15). Si bien puede servir como punto de partida, esta definición no aporta los elementos suficientes para comprenderla en todas sus dimensiones, ya que la caricatura no se reduce únicamente a la exageración de rasgos físicos, también puede comprometer costumbres, usos sociales e instituciones.

Dell’ Acqua (1960) propone una clasificación de los dibujos caricaturescos, para la que establece tres grandes grupos:

1. Deformativos (primordialmente jocosos)
2. Caracterizantes (que sirven de deleite a la observación)
3. Simbolizantes (útiles para pensar)

La clasificación del autor permite abordar la caricatura tomando como criterios su apariencia y su función. También puede clasificarse según su contenido o tema en: caricatura política, caricatura social, caricatura costumbrista, caricatura de personaje.

Las caricaturas de personaje, sirven a la risa inocua, predominantemente cómica, mientras que las caricatura políticas, persiguen un objetivo distinto: “mofar, ironizar, fastidiar, burlarse, ridiculizar, decir las cosas a la inversa, distorsionar el sentido original, agredir, construir

---

<sup>9</sup> Deben destacarse los estudios existentes sobre la comicidad, el chiste y la risa desarrollados fundamentalmente por Mijaíl Bajtín (1974) autor de *La Cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Charles Baudelaire (1988) en *Lo cómico y la caricatura*, Henri Bergson autor de *La Risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico* y Sigmund Freud (1981) en *El Chiste* y su relación con el inconsciente.

opinión y destruir simbólicamente al oponente. En la caricatura política en general, alguien o algo sale dañado en su imagen...” (Carmona 2004; 39).

Generalmente los caricaturistas recurren a herramientas de la sátira y del grotresco. Exageran las características más fuertes o más débiles de los personajes políticos. Esto incluye tanto sus rasgos físicos como sus rasgos personales, al igual que las declaraciones públicas o intervenciones que hayan realizado.

La caricatura política tiene una función crítica hacia problemas político-sociales, a la vez que permite hacer reír a los lectores para aminorar en cierta medida el sufrimiento causado por los mismos. Debe tenerse en cuenta que no toda caricatura constituye necesariamente una agresión o un ataque, como tampoco toda pintura satírica es una caricatura.

Darío Carmona (2004) identifica siete características presentes en las caricaturas políticas:

1. Deformación o exageración de los rasgos de los personajes.
2. Los personajes, situaciones, lugares y hechos que figuran en los dibujos son identificables para el lector coetáneo o pueden ser precisables para el investigador.
3. Se inspiran en hechos de la actualidad política, doméstica o internacional.
4. Las historias, imágenes, metáforas y alegorías constituyen síntesis o simplificaciones de una situación, acontecimiento o personaje, dicen mucho en muy pocos trazos y líneas.
5. Hay dislocación o trastocamiento de hechos o de cosas dichas, de responsabilidades y de sentido.
6. Tiene cualidades humorísticas y artísticas, lo que quiere decir que utiliza el dominio de la técnica del dibujo, en particular para producir risa o mofa.
7. Constituyen armas de ataque o de defensa. Son vehículos de divulgación de representaciones, se apoyan en tradiciones iconográficas al utilizar símbolos, alegorías y signos obtenidos del contexto cultural en el cual se mueve el caricaturista y el medio en que se expresa.

La caricatura política tiene también un carácter editorial por los temas que aborda y por el espacio en donde circula, generalmente ubicada en las páginas centrales de los periódicos, destinadas a la opinión. En este sentido, la caricatura política constituye un subtipo de discurso que sintetiza las características de dos tipos de discurso: el político por el contenido y el periodístico por el espacio y contenido (Sánchez Guevara, 2012; 7).

### 1.3. El devenir de la caricatura en el sistema de la arte

Muchos de los pintores, grabadores y e ilustradores que hoy constituyen íconos de la historia del arte europea han incursionado en el género de la caricatura: Leonardo da Vinci, Alberto Durero, Pedro Breuguel, Rembrandt Van Rijn, Francisco de Goya. Sin embargo, puede advertirse que no han sido sus caricaturas las que han catapultado a esos artistas a ocupar lugares consagrados en la historiografía. Este apartado propone abordar esta cuestión reflexionando a partir del concepto de *sistema del arte* propuesto por Shiner, y tomando los aportes de Crembil y Di Marco vinculados a la gestión del arte y aportes de la historiadora Laura Malosetti Costa.



6. Leonardo Da Vinci. *Sin título*. (1490)  
Fuente: extraído del archivo digital del museo Teylers de Haarlem, Holanda.



7. Francisco de Goya. *Caricatura Alegre*. (s.f.)  
Fuente: Extraído del archivo digital del Museo del Prado, España.

Según Shiner (2004) el arte es una invención que tiene lugar en la Europa del siglo XVIII, a partir de la división entre un antiguo sistema de las artes y un nuevo o moderno sistema de las bellas artes. Crebail y Di Marco (2007) sostienen que tanto la noción de arte como la conformación del sistema que la hace posible tienen una dimensión histórica. Es decir, que su existencia estuvo sujeta a que se dieran ciertas condiciones socio históricas. Siguiendo a Debray estos autores afirman que el Renacimiento fue el momento en que la conformación de un sistema artístico hizo posible la existencia del arte. La consolidación del pensamiento antropocentrista en los siglos XV y XVI fue clave para este proceso ya que permitió la concepción de ideas tales como: creador, genio, talento, obra maestra, gusto y estilo. Recién a partir de entonces la práctica artística se profesionalizó y se convierte en expresión de autor y no en una simple destreza técnica al servicio de terceros.

En el antiguo sistema no había artesanos ni artistas en el moderno sentido de los términos, sino artesanos-artistas que reunían cualidades que en el siglo XVIII quedarían separadas de forma radical y definitiva. De modo que el arte se dividió en arte y artesanía y el artesano/artista versus artesano<sup>10</sup>. “Artesanía” pasaría a abarcar categorías como arte menor, artes aplicadas, arte popular, arte de entretenimiento, arte comercial y arte folclórico.

Shiner propone hablar de “sistema del arte” en lugar de “mundo del arte” considerando que “sistema” posee un enfoque más amplio en el sentido de que incluye lo que el autor denomina “los diferentes mundos del arte” y los “submundos” de la literatura, la música, la danza, el teatro, el cine y las artes visuales. Señala que “mientras que el «mundo del arte» está compuesto por redes de artistas, críticos, públicos y otros que comparten un campo común de intereses junto con un compromiso con ciertos valores prácticas e instituciones, el «sistema del arte» abarca los ideales y conceptos subyacentes compartidos por los distintos mundos del arte y por la cultura en general, e incluso a quienes participan sólo marginalmente en alguno de los mundos del arte” (Shiner, 2004; 32).

El desarrollo de la caricatura entre los siglos XVI y XVIII fue paralelo a la conformación del nuevo sistema del arte. La caricatura vinculada a la prensa política se desarrolló en los márgenes del nuevo sistema o incluso fuera de éste, tanto que algunos autores actualmente la consideran como un género periodístico de opinión omitiendo su valor artístico. La caricatura quedó relegada al estatus de arte menor en relación a las bellas artes, lo que supuso para el género y para sus dibujantes quedar al margen de los circuitos del gran arte.

A partir del siglo XVIII quedaron establecidas las principales polaridades conceptuales y las instituciones del nuevo sistema del arte que funcionarían como principios regulativos de lo que podía considerarse arte. De acuerdo con Shiner, solo luego de que el moderno sistema del arte logró autonomía cabe la pregunta de si algo “¿es realmente arte?” y “¿qué relación tiene el arte con la sociedad?”. De modo que a partir de allí comenzó a ponerse en cuestión el valor artístico de esta práctica:

“La caricatura, pensada como vehículo de ideas, para ser reproducida por millares, desprovista por eso mismo del *aura* que envuelve a las obras de arte originales y únicas (Benjamín), ha quedado excluida de las historias del arte tradicionales (las de los relatos

---

<sup>10</sup> El autor propone una diferenciación utilizando la palabra arte con minúsculas para hacer referencia a una idea más antigua y amplia de “arte”, y Arte con mayúscula para referirse al sentido más estrecho y moderno de “arte” (bello). De modo que establece los opuestos: “arte” y “bellas artes” y “arte” y “Arte”. También utiliza el término “artesanía” para designar lo opuesto a las bellas artes.



acerca de los “héroes” o “genios artísticos” y sus “grandes obras”: pinturas al óleo y esculturas de bulto). Poco estudiada en general por los historiadores del arte, ha sido sin embargo utilizada con frecuencia por los historiadores políticos, sociales o económicos para ilustrar sus libros, tratadas como “espejos” o “ventanas” desde las cuales asomarse al universo de ideas y conflictos de una época. Las caricaturas se volvieron así transparentes, y sus autores invisibles. Introducían una nota pintoresca o cómica en la consideración de asuntos “serios” considerados a partir de fuentes mucho más confiables: los documentos y los testimonios escritos, materia prima indiscutible de la historia *toutcourt*” (Malosetti Costa, 2004; 3).

Para que las obras adquiriesen estatus artístico debían poseer ciertos atributos como: autonomía y autosuficiencia, estética, universalidad, unicidad y "desinterés". Su apreciación requeriría de un juicio proveniente del Gusto o, más tarde, de una "percepción estética pura. Esto último condujo a coincidir lo estético con lo artístico culto, y como consecuencia se expulsaron o marginaron otras categorías (Flores Ballesteros, 2003; 31).

A diferencia de la caricatura, que se seguiría desarrollando por fuera o en los márgenes de los circuitos del gran arte (camino convencionales del encargo, la Academia y los Salones), otras formas del retrato gozaron de un status mayor dentro de la estructura que imponía el sistema del Arte moderno.

A partir del siglo XVIII con el ascenso de la burguesía como clase dominante, el retratismo se convirtió en una práctica extendida para la burguesía que comenzó a reclamar su derecho a la imagen: la nueva burguesía “jugaría un papel fundamental en el desarrollo del encargo civil, contratando a los mismos artistas que trabajaban para el poder y la nobleza, como una puesta en escena de legitimación social a través de prácticas asociadas a los sectores más pudientes” (Crembil y Di Marco, 2007; 237). A diferencia de la caricatura, los retratos tradicionales tenían por finalidad legitimar socialmente al noble o burgués retratado, dotarlo de prestigio y exaltar su figura o sus posesiones.

En cuanto a la posibilidad de desarrollarse y la forma de gestión que adoptó la caricatura, las transformaciones que se produjeron en el Renacimiento fueron cruciales. Antes del Renacimiento solo había un sistema rudimentario de encargo eclesiástico de imágenes. El sistema del arte solo pudo conformarse cuando el arte dejó de ser tributario del encargo, cuando lo humano reemplazó a lo divino como centro de relevancia (Crembil y Di Marco,

2007; 234). Aunque, si bien por un lado con el Renacimiento el arte conquistó su autonomía en relación a la religión, por otro siguió subordinado al poder político. El encargo artístico no desapareció, siguió existiendo con las monarquías absolutistas en Europa y posteriormente con el ascenso de la burguesía como clase dominante hasta el siglo XIX.

Con las ganancias obtenidas por el mecenazgo y otras formas del encargo, los artistas pudieron desarrollar su obra independiente y darle autonomía a su actividad. Esto, fue clave para el desarrollo de la caricatura, ya que permitió a los artistas la libre experimentación en sus talleres, como fue el caso de los hermanos Carracci.

Como toda forma de arte marginal, la caricatura política establecería con el sistema del arte y las estructuras dominantes una tensión caracterizada por la provocación, la disidencia y la autogestión. Su existencia y circulación dependería de alcanzar modos alternativos de gestión. La caricatura política en particular, encontraría su medio de circulación por excelencia en la prensa periodística y en las revistas de humor político alcanzando su mayor auge durante el siglo XIX.

#### 1.4. La metáfora visual en la caricatura política

Dentro de las diversas clasificaciones del humor, Don Quijote se circunscribe en la categoría de humor político. El humor gráfico político sintetiza y reconstruye acontecimientos desde un enfoque que pretende conducir a una reflexión; es frecuentemente utilizado para manifestar opiniones críticas y contestatarias, además de atraer la atención del lector buscando su entretenimiento y complicidad. Busca enfatizar las contradicciones para mostrar las fallas en el poder y la sociedad, al vulnerar la normalidad. “Esta alteración de lo real es imprescindible para la aparición de lo irregular, lo inaceptable, lo desconcertante, lo contrario, lo inesperado y lo sorprendente, para, de esta manera, generar una comunicación abierta y situar al receptor en el plano de la participación, quien mediante inferencias descubrirá el verdadero significado del discurso” (Martin, Rodoni y Maldonado, 2014; 3).

El humor gráfico ha sido utilizado históricamente como herramienta de lucha y de acuerdo con Suárez Romero:

“la clase política ha sido siempre objeto de su crítica, sobre todo en momentos de tensión. La personalización de los acontecimientos y la atribución de responsabilidad a personas concretas hace que los políticos sean protagonistas de numerosas caricaturas en las páginas de los periódicos” (2015; 237).

De modo que el humor gráfico político se nutre de los hechos y problemas de la realidad social, para interpretarla y explicarla a través de sus representaciones y finalmente para hacerla comprensible. Constituye entonces “un acto social, un modo de contar la realidad, a través del cual se puede interpretar y, de algún modo, incidir en los escenarios sociales”. Los autores plantean que “la gracia del acto humorístico se basa en la sorpresa, en el desconcierto que se produce por la aparición de un orden inesperado de las cosas, de una conexión insospechada, de un doble sentido o una metáfora” (Martín, Rodoni y Maldonado, 2014:7).

Sánchez Guevara (2010) propone pensar la caricatura como una práctica semiótica – discursiva que permite la producción de sentido. Como texto humorístico se caracteriza por su alto grado de complejidad. Por otro lado, Agelvis explica que las caricaturas son “pluricodificadas, polifónicas y polisémicas, es decir, mezclan códigos verbales y visuales, de ellas se desprenden diversas voces y sentidos que ponen en entredicho los discursos

oficiales. Son juicios certeros que mueven a la risa y la reflexión como procesos simultáneos” (2010; 46). El Grupo  $\mu$  (2015) considera que los discursos del humor son poli-isotópicos, caracterizados por una noción de ambigüedad o de polisemia, o incluso de polifonía.

En las caricaturas políticas, predomina la función retórico-argumentativa, en tanto operan como género periodístico de opinión, esta función tiene por finalidad actuar sobre el universo de creencias de los destinatarios, a través del uso de estrategias de persuasión. Las caricaturas “evalúan” los hechos políticos a través del humor (Vieira, 2007; 97) y su enunciación tienen como propósito definido el *hacer-ver*, no el *hacer ser* del discurso político (Guespin, 1980).

Las caricaturas políticas tienden “al *desenmascaramiento* de los discursos de los políticos a través de los recursos retóricos para *hacer ver lo que se enmascara* por los políticos, quienes también a su vez recurren a la retórica para enmascarar los fracasos de ‘sus’ políticas públicas” (Sánchez Guevara, 2012; 5).

Según Agelvis “la inferencia metafórica abre las puertas a un proceso de literalidad y juego traslativo que hace eficaz el texto satírico: decir y no decir, tal es su virtud” (2010; 47). La relación entre la metáfora y el género de la caricatura es tan estrecho que Melgar ha llegado a definir la caricatura como un “modo lúdico de metaforización visual, que puede tener alcances incisivamente críticos, incluyendo el campo político” (2011; 384).

Los caricaturistas recurren al uso de las figuras retóricas verbales y visuales en la construcción de sus discursos visuales. En *Don Quijote* las metáforas juegan un papel fundamental tanto en la construcción visual y a su vez en la construcción del sentido.

En su estudio sobre la metáfora, Elena Oliveras (2007) parte de la idea aristotélica para la cual la esencia de la imagen es “hacer ver” y la metáfora participa de esa facultad. Dirá la autora: ella “hace imagen”, literalmente “coloca antes los ojos” para que las cosas se tornen más visibles y más aprehensibles (2007; 49). En este sentido, su esencia se asemeja profundamente a la función de la caricatura política.

“La metáfora es una forma de percepción o de captación imaginaria capaz de operar como un auténtico fertilizante y encuentra su fundamento en la semejanza, en un “ver como” (Oliveras, 2007; 20). Explica la autora que en tanto pensamiento directo, la metáfora surge espontáneamente en momentos en que intentamos aprehender o comunicar hechos y

situaciones complejas. “La metáfora permite que surja en la conciencia la imagen de lo que, de otra manera, permanecería indeterminado, borroso o difuso” (2007; 24). Por lo que constituye una herramienta que posibilita lecturas sobre una determinada cosa, a las cuales no se podrían acceder de otra manera.

De modo que si la caricatura política, como establece Agelvis “busca intensificar los procesos significativos de enfrentamiento y descalificación de la política oficial” (2010; 45), la metáfora constituye una herramienta pertinente y eficaz.

## 1.5. Herramientas teóricas para el análisis de la metáfora en la imagen

En este apartado se abordarán algunos postulados semióticos y retóricos fundamentales que guiarán el análisis de las metáforas visuales del corpus de imágenes seleccionado. Partimos del principio de que toda retórica actúa a partir de la gramática de un sistema semiótico, y a la vez, todo sistema semiótico tiene su propia retórica.

La metáfora no constituye un recurso decorativo, sino que produce una reorganización del mundo, al que vuelve más claramente reconocible: “pone en foco la imagen llamativa de un término para la mejor captación de otro” (Oliveras 2007; 49). Para Oliveras la metáfora visual sirve como modelo perceptivo visual del trabajo metafórico general. A diferencia de la metáfora verbal que presenta sus elementos a la imaginación, la metáfora visual los presenta a la percepción. La metáfora y la imagen están estrechamente relacionadas, en tanto la primera permite ver una cosa en términos de otra.

Oliveras propone un concepto abarcativo de metáfora que implica el conjunto de los términos sujeto - modificador o la relación entre ambos. El término “modificador” designa al sustituto del término literal, y el término “sujeto” corresponde al tema, el destinatario de la nominación desviada. La metáfora pone en relación estos dos términos identificables. En los que el modificador ocupa el lugar del sujeto pero no llega a suprimirlo. No existe una fusión total entre ambos términos, es decir, que no se superponen totalmente sino solamente en algunos *semas* comunes. Por ello su eficacia consistirá precisamente, en mantener “el perfecto equilibrio la *ilusión* de la identificación y la *realidad* de la separación. Esta doble situación hace que en la metáfora visual se distingan dos momentos: el de lo *percibido* y el de lo *concebido*” (2007; 41).

Respecto a la cuestión de la semejanza, hay perspectivas que sostienen que el proceso metafórico no siempre se fundamenta en ésta; sino que como fenómeno creativo, la metáfora instaure semejanzas entre elementos que antes de su producción no se relacionaban. Por lo tanto, se puede afirmar que establece relaciones inéditas.

La metáfora permite acceder a nuevas interpretaciones e ideas partiendo de un cierto bagaje de ideas y conocimientos previos. Estos saberes iniciales sirven de apoyo a la realización de dicho proceso crítico. Se produce entonces una dialéctica entre lo conocido y lo por conocer que empuja al pensamiento a construir puentes por medio de la semejanza y de la analogía (Ochoa Santos, 1977). Por ello afirma Oliveras que “la metáfora en tanto tropo,

requiere saber cuál es el significado propio del término modificador, considerando que la relación metafórica produce el desvío de ese significado en la comparación con otro término” (2007:23).

Para el Grupo  $\mu$  la particular eficacia de la metáfora proviene de su carácter poderosamente mediador, y este se debe a la operación de sustitución que la subyace.

En su proyecto de construir una retórica general, el Grupo  $\mu$  se dedicó al estudio de una retórica de la imagen, y diferenció dos tipos de signos: plástico e icónico, y en función de éstos formularon dos tipos de retóricas, una para el sistema plástico y otra para el icónico<sup>11</sup>. A las dos anteriores sumaron la retórica iconoplástica que estudia los enunciados iconoplásticos: compuestos por ambos tipos de signos.

El Grupo  $\mu$  (2015) define la retórica como la ciencia de los enunciados alotrópicos o desviantes, entre los cuáles se encuentra la metáfora. Estas desviaciones se encuentran en los ejes que unen los elementos del signo icónico: el significante tipo y el significante referente. Los autores establecen que la operación retórica cuenta con tres fases: 1) producción de una desviación (alotropía), 2) identificación y 3) nueva evaluación de la desviación. Esto quiere decir, que se parte del polo del significante, el cual induce un signo icónico que constituye un grado percibido susceptible de ser considerado no pertinente. Por lo que conduce a una relectura: en la que se asocia al grado percibido un grado concebido. El emparejamiento de los dos grados (concebido y percibido) se basa en la doble lectura – polisémica – que es la lectura retórica (2015:263).

1. Identificación de un grado concebido
2. Localización de la desviación del grado manifestado (percibido) con relación al contexto
3. Relectura: emparejamiento del grado concebido y del grado manifestado

El concepto de *grado percibido* es utilizado para denominar a la parte que ha sufrido operaciones (nivel denotativo), corresponde a la identificación, y *grado concebido* es el que permite detectar el desvío retórico, es decir, la distancia con *el grado cero* denomina a la parte

---

<sup>11</sup> Cabe destacar sus aportes en la construcción de una retórica del signo plástico ya que generalmente los estudios previos dedicados a una “retórica de la imagen” solo consideraban una retórica del signo icónico. Los autores establecen que en un enunciado, los signos icónicos no pueden manifestarse materialmente de forma autónoma, sino que deben actualizarse a través de signos plásticos, a la ley que rige esta relación la llaman *concomitancia*. (Grupo  $\mu$ , 2015:252)

literal. Estos conceptos operatorios, sumados a los de “desvío” (que es la alteración local del grado cero), e “invariante” (el hilo conductor para que un enunciado conserve con su grado cero una cierta relación) resultan claves en el proceso metafórico.

Según Ortiz Díaz Guerra “Los integrantes del Grupo  $\mu$  no son partidarios de utilizar la palabra “metáfora” procedente de la lingüística y aplicarla a lo visual. Opinan que los fenómenos descritos como metáforas visuales pueden ser tan diferentes que utilizar esta terminología proveniente de otro campo es perjudicial” (2009; 59) Proponen cuatro modos de relación entre grados concebido y percibido dependiendo de la distancia que exista entre ellos, lo que permite elaborar una clasificación de las figuras de la retórica visual.

1. In absentia conjunto (IAC): las dos entidades son conjuntas – ocupan el mismo lugar dentro del enunciado por sustitución total de uno por el otro.
2. In praesentia conjunto (IPC): las dos entidades están conjuntas en un mismo lugar, pero con sustitución parcial solamente.
3. In praesentia disyunto (IPD): las dos entidades ocupan lugares diferentes, sin sustitución.
4. In absentia disyunto (IAD): una sola entidad es manifestada y la otra es exterior al enunciado, pero proyectada sobre este.

Según Oliveras la presencia o ausencia del sujeto de la enunciación nos permite distinguir entre metáforas *in praesentia* (comparaciones) o *metáfora in absentia* (Oliveras 2007; 121).

Dentro de la retórica icónica el Grupo  $\mu$  distingue dos clases: la retórica tipológica o de los tipos y la retórica de las transformaciones ambas implican operaciones y operandos. En el caso de la retórica tipológica las operaciones son supresiones, adjunciones, supresiones-adjunciones o permutaciones. Mientras que en la retórica de las transformaciones, se alteran las propiedades globales de una entidad. Es decir que existe una violación de la homogeneidad de las transformaciones. Esta retórica reside en la multiplicidad de las transformaciones en el interior de un mismo enunciado. Por ejemplo: una imagen que mantiene en ciertas zonas la ilusión de profundidad, y que al mismo tiempo la mantiene plana y frontal en otras.

La retórica de las transformaciones se divide en heterogénea y homogénea, ya que los discursos icónicos no funcionan siempre de manera homogénea. Puede ocurrir que tal parte



del enunciado sufre una transformación de tipo A, mientras que el resto sufre una transformación de tipo B. La caricatura es un ejemplo claro de este tipo de retórica, en las que ciertas transformaciones (generalmente escala) pueden afectar únicamente a algunos determinantes mientras que el resto pueden permanecer homogéneos (filtrado, discretización). En este sentido, “toda transformación heterogénea manifiesta, así a la vez la norma del enunciado – mediante la cual la figura es detectada y reducida – y las desviaciones con relación a esta norma” (Grupo  $\mu$ , 2015; 277).

Hasta el momento la caricatura ha sido abordada y caracterizada en los apartados anteriores de este trabajo solamente como género, pero el Grupo  $\mu$  (2015) considera a la caricatura en sí como una figura retórica icónica de un despliegue retórico considerable. Se ubica dentro de las transformaciones heterogéneas. En tanto transformación geométrica se caracteriza en no adoptar una relación de reducción constante. “Es una figura en la que uno o varios elementos del significante del enunciado son producidos por una transformación que lo pone, o los pone, en evidencia con relación a los restantes elementos” (2015; 279). Resultan relevantes las observaciones de estos teóricos, ya que permiten pensar al mismo proceso de caricaturización como un proceso metafórico, es decir, la caricatura puede constituir una metáfora en sí misma, y en este sentido, se debe tener en cuenta que la transformación es significativa tanto por lo que suprime como por lo que aporta.

Por su relación con la metáfora consideramos necesario abordar también la alegoría. Según Oliveras la alegoría es un tipo de narración que incluye un conjunto de metáforas, que podría definirse como una “metáfora continuada” (2007; 100). La alegoría y la metáfora comparten la dualidad en significar una cosa expresando otra diferente. Sin embargo mientras que la metáfora opera en un solo término, la alegoría se mantiene a lo largo de toda la composición o en la narración completa. Por ello, El Grupo  $\mu$  ubica a la alegoría dentro de los *metalogismos* y a la metáfora dentro de los *metasemas*.

La representación alegórica para representar conceptos abstractos es un recurso recurrente en las caricaturas de *Don Quijote* y su identificación sólo es posible con ayuda de las referencias textuales que las acompañan.

## **SEGUNDA PARTE**

---

### **ARTE, POLÍTICA Y CARICATURA EN LA CONFORMACIÓN DEL ESTADO NACIONAL**

## 2.1. El proyecto iconográfico oficial: los primeros retratos oficiales

La idea de *nacionalidad* tuvo una presencia importante a fines del siglo XVIII y principios del XX en Europa. La llegada de las ideas del romanticismo impulsó la búsqueda de un sentimiento de pertenencia nacional y destino común en los distintos países latinoamericanos. Esto llevó en algunos casos a una recuperación de tradiciones, relatos, mitologías, novelas y héroes que fueron plasmados a través de las artes y en otros casos tuvieron que ser inventadas. Según Nicolas Shumway (1993) estas mitologías se volvieron las *ficciones orientadoras* de las naciones y fueron útiles para los dirigentes políticos que buscaron unificar al pueblo bajo una bandera común o legitimar un sistema de gobierno.

Mientras que en los Estados Unidos y en gran parte de Europa las *ficciones orientadoras* ya existían antes de que lograran independizarse políticamente, en Argentina la búsqueda de un destino nacional tuvo que ser improvisada luego de haber alcanzado la independencia de la corona española.

“Las colonias españolas fueron ordenadas con vistas a la expansión del imperio español, de modo que fueran cultural, económica y políticamente dependientes de la Madre Patria. No se buscó en ningún momento que desarrollaran un sentimiento de nacionalidad propio e independiente, sino que fueran extensiones de España, dóciles en lealtad política, fe religiosa y pago de impuestos” (Shumway, 1993:24).

Esto tuvo como consecuencia que una vez lograda la independencia la nueva nación en formación tuviera la emergencia de construir un nuevo acervo iconográfico que operase para crear y reforzar en los individuos un sentimiento de nación, comunidad, identidad colectiva y un destino común nacional. De modo que la conformación de un imaginario visual formó parte de las estrategias políticas y discursivas necesarias para la construcción de la Nación y de la identidad nacional.

“La Revolución de Mayo produjo un giro decisivo en la cultura visual de la región. Los emblemas y símbolos de casi tres siglos de dominación española fueron sustituidos por otros nuevos: se diseñaron banderas, escudos, estampas, alegorías, uniformes, monedas y medallas... También se pintaron, grabaron e hicieron circular retratos de los nuevos líderes y héroes revolucionarios” (Malosetti Costa, 2014; 10).

Tal es así que el retrato, junto con las escenas de batallas, tuvo preeminencia durante el primer cuarto del siglo XIX, debido a que las nuevas naciones americanas necesitaban contar

con héroes que actuaran como referentes morales, políticos y militares (Giordano, 2009; 1284).

Los artistas tenían la tarea de registrar y legitimar en imágenes los hechos y rostros de los personajes vinculados a la fundación de la nueva nación:

“En el nacimiento y afianzamiento del Estado nación las artes desempeñan así un papel fundamental, no sólo documental en cuanto registro irremplazable de eventos y personajes históricos, sino también porque presentan determinadas interpretaciones de los mismos - colaborando de ese modo con los fundamentos de las historias nacionales - y sobre todo porque con la selección de las poéticas las nuevas sociedades expresan qué lugar quieren ocupar en el campo "universal", así como con la sucesión de las obras intentan iniciar un nuevo capítulo de la Historia del Arte moderno-occidental” (Flores Ballesteros, 2003; 33).

Durante este período de búsqueda de una identidad nacional y de creación y consolidación de un Estado independiente, Giordano (2009) distinguió por un lado un “nacionalismo oficial” que engloba los retratos de los héroes de la independencia, las escenas de batalla y obras referentes a hechos históricos por encargo de distintos grupos de poder político de las elites dirigentes; y por otro lado, un “nacionalismo no oficial” reflejado en las obras de los primeros artistas argentinos y artistas viajeros, que sintetizaban la identidad argentina en sus paisajes y obras costumbristas.

En la línea oficial, surgen los retratos de San Martín y Belgrano realizados por Manuel Pablo Núñez de Ibarra, siendo ejecutado el primero de ellos por convocatoria de la Asamblea, la cual señalaba los símbolos que la lámina debía contener, lo que “estaría poniendo en evidencia la intervención oficial en la delineación de la imagen del héroe y del contexto en que debía presentarse” (Giordano, 2009: 1285).

Por otro lado, Gutiérrez Viñuales (2003) advirtió que la importancia de los protagonistas de la historia no radicó solamente en la magnitud de sus actos, sino en la existencia de alguien que los narrase, ya sea en la literatura o en el arte:

“Si la Revolución Francesa había consolidado conceptos como el de “patria” y “ciudadano”, el de “patriotas” y el de “salvadores de la patria”, Napoleón habría de convertirse en el primer héroe moderno utilizando un arma nueva y decisiva: la propaganda. En América se vio que era menester

crear la imagen de personajes victoriosos, que el pueblo no se viera privado de cabezas visibles, sobre todo en los momentos más críticos, surgiendo la necesidad de “fabricar” héroes”. (2003; 352)

Así fue que luego de la independencia se comenzó a construir una galería de retratos con los rostros de los héroes de la patria, que tendría continuidad a mediados de siglo, tras separarse Buenos Aires de la Confederación Argentina:

“Fue en este contexto en el que se articuló la historiografía con el panteón de las “celebridades argentinas”, en palabras de Bartolomé Mitre: San Martín, Belgrano, Rawson, Rivadavia, Varela, Lavalle, Alvear, Sarmiento, Alsina, Mármol, Calvo, serán algunos de los retratos que integrarán este panteón de los héroes y que los ensayos históricos justificarán en el discurso escrito. El campo de las celebridades pretendía ser más amplio que los iniciales padres de la patria del panteón nacional de la iconografíaa previa. Así nos encontramos con militares, políticos, hombres de letras y pensadores, que a través de un discurso homogeneizador eran presentados como los depositarios de la memoria nacional. (Giordano, 2009:1287).

Según la historiadora este discurso escrito y visual sería retomado en la década de 80', una vez lograda la unificación del país y consolidada Buenos Aires como capital, para sentar las bases del Estado nacional.



8. Manuel Pablo Núñez de Ibarra. *El Exmo. Señor Dn José de San Martín vencedor de San Lorenzo, Chacabuco y Maypo.* (1818)  
Fuente: extraído del Centro Virtual de Arte Argentino (CVAA)

## 2.2. Despertando a la Nación: el desarrollo de la caricatura política en Argentina

Previamente al desarrollo de las iniciativas iconográficas oficiales la caricatura política hizo su aparición en Sudamérica a principios del siglo XIX durante las luchas por la independencia. En aquella época comenzaron a circular numerosos volantes humorísticos publicados tanto por criollos independentistas, como por españoles a favor del reinado colonial. Un ejemplo de estas publicaciones es la caricatura anónima impresa en 1819 aparentemente publicada en Chile. En ella se observa principalmente a San Martín montado sobre un asno con cabeza de O'Higgins, arreando a un rebaño de ovejas que representa al pueblo chileno. Es considerada la primera caricatura política conocida en Latinoamérica.



9. Caricatura anónima publicada en Chile (s.f.)

Fuente: La imagen ha sido reproducida por el catálogo de la muestra *La gráfica del 98*, organizada por el Centro Extremeño de Estudios y Cooperación con Iberoamérica

Dell Acqua (1960) hace referencia también a otra caricatura correspondiente al año 1824 en la que San Martín ostenta según el autor, corona real y cuerpo de tigre.

Las caricaturas de Fray Francisco de Paula Castañeda constituyen los primeros antecedentes de la caricatura política en Argentina. Fray Francisco, desarrolló la caricatura y la escritura en periódicos que el mismo fundaba en contra de sus enemigos políticos, especialmente en contra de las reformas liberales que impulsó Rivadavia en la provincia de Buenos Aires que avanzaban sobre bienes y potestades de la Iglesia en 1822<sup>12</sup>. Según Adolfo Saldías, fue él quien “creó en Buenos Aires ese poder que se llama la prensa, como que por él y contra él, principalmente, se sancionaron las leyes sobre la libertad de imprenta que han prevalecido más de sesenta años” (Saldías 1911; 93).



**10. Caricatura atribuida a Fray Francisco de Paula Castañeda (1824)**  
Fuente: Extraído del archivo digital del Museo de la caricatura “Severo Vaccaro”.

---

<sup>12</sup> El 1 de Julio de 1822 Rivadavia publicó una serie de decretos que culminaron en la Ley de Reforma General que se sancionó el 21 de Diciembre de ese mismo año y que incluía entre sus medidas el cierre de varios conventos, el apoderamiento por parte del gobierno de los bienes que pertenecían a estas órdenes religiosas, como la incautación de los bienes propios del santuario de Luján, la supresión del diezmo, entre otras.





11. Fray Francisco de Paula Castañeda. Portada del periódico  
*El desengañador Gauchi – político* (1820).

Fuente: Extraído del Archivo General de la Nación Argentina

La figura de Castañeda resultó decisiva para el desarrollo de las artes en Buenos Aires, por iniciativa suya se creó la Academia de Dibujo del Consulado de Buenos Aires, que funcionó en el convento de la Recoleta desde 1815 hasta 1821.

Durante el siglo XIX tanto en Europa como en América predominó la llamada “prensa de opinión” por sobre la prensa informativa. “La prensa fue una institución clave para difundir y poner a prueba ideologías y representaciones individuales y colectivas; así como para exponer, y a veces resolver, conflictos entre facciones o entre grupos sociales con diversos intereses que, al mismo tiempo, se articulaban muchas veces *en y a través de* los periódicos” (Román, 2010; 325).

En Buenos Aires la caricatura, la escritura y la vida política estuvieron fuertemente entrelazadas durante el siglo XIX. “El ‘diarismo’ se volvió un espacio donde librar la disputa ideológica. Cada diario generaba su comunidad de lectores, reforzando entre ellos una identidad política previa o ayudando a crearla” (Gociol, 2010; 24).

El periodismo desarrolló dos circuitos bien diferenciados: por un lado los periódicos serios, firmados por figuras relevantes de los distintos intereses políticos: El Nacional (Vélez Sarfield, 1852-1893), La Tribuna (A. Alsina, 1853), La Nación (Mitre, 1870), La Prensa (José C. Paz, 1869); y por otro, los periódicos satírico burlescos, replicando la iniciativa europea. En éstos últimos comenzaría a instalarse una fuerte tradición caricaturesca nacional.

Durante los gobiernos de Juan Manuel de Rosas (1829-1832 y 1835-1852) la producción periodística se redujo considerablemente debido a que las autoridades debían conceder el permiso para el funcionamiento de las imprentas y la edición de publicaciones periódicas a la vez que se exigía que los temas políticos sean tratados con seriedad. Durante este periodo “la libertad de prensa entró así en una agonía y no hubo espacio para periódicos disidentes. Las publicaciones opositoras eran editadas desde Montevideo y Rosas pasó a ser uno de los blancos del humor crítico de publicaciones ilustradas como *Muera Rosas* y *El Grito Argentino*, que incluía en todos sus números litografías cómicas de virulencia notable y sobresaliente calidad gráfica” (Gociol, 2010; 24).



12. Portada del periódico uruguayo *El Grito Argentino* (1839).  
Fuente: Extraído del Argivo General de la Nación Argentina

Finalizada la Batalla de Caseros, con la caída de Rosas, la prensa se convirtió en una pieza clave del sistema político, en la medida en que se la consideró origen y expresión de la opinión pública.

La caricatura política también se hizo presente en periódicos como *La presidencia* dirigido por Carlos Monet y editado ente 1873 y 1877, de tendencia Mitrista (en el cual Nicolas de Avellaneda, Vélez Sarfield y Sarmiento fueron el blanco de ataque hasta 1938) y en publicaciones como *Noticias* y *La vanguardia*. Sin embargo, *El Mosquito* y

*Don Quijote* serían las publicaciones más representativas de mediados y fines del siglo XIX. El primero dirigido por Henri Stein y el segundo por Eduardo Sojo. Ambas publicaciones surgieron en circunstancias políticas específicas. *El Mosquito* apareció once años después de haber caído el gobierno de Rosas en la batalla de Caseros. Su primer ejemplar salió en 1863 y dejó de publicarse en 1893. Mientras tanto, durante esos años llegaría de España Eduardo Sojo y fundaría *Don Quijote* en 1884.

“Si *El Mosquito* significa la afirmación de la caricatura como instrumento gráfico de carácter popular más expresivo de la segunda mitad del siglo XIX, corresponde a *Don Quijote* haber representado el apogeo de la caricatura política. En su espacio, el discurso humorístico-caricaturesco encuentra su más acabada realización, al exponer la crisis política de su tiempo, y superando el juego de imágenes en que se enfrascan los otros periódicos satíricos. Pocas manifestaciones gráficas volverán a hacer un ejercicio de denuncia tan descarnada desde entonces, y la caricatura difícilmente volverá a ser tan militante” (Barei, 2006; 129).

Al poco tiempo de publicarse, el semanario *Don Quijote* pasó a ocupar la escena central en el diarismo del último cuarto del siglo XIX, disputando el espacio que ocupaba indiscutiblemente *El Mosquito* dos décadas atrás.

Si bien *El Mosquito* mantenía una posición dominante dentro de la prensa satírica nacional, sus publicaciones no habían jamás ejercido un ataque pleno y sistemático contra los grupos que ocupaban el Estado, sino que mantenían una regulada “cortesía”. Desde la caída de Rosas *Don Quijote* sería el primer periódico en representar un polo ajeno y opuesto al poder del Estado, a la vez que el primero en experimentar multas, censuras y suspensiones con la intensidad con que ningún otro periodo lo había hecho (Román, 2010; 376).

SUSCRICION TRIMESTRAL Adelantada  
 En la Capital ..... \$ m/n 1.80 c/legal.  
 En las Provincias... " 2.00 "

SUSCRICION ANUAL Adelantada (con prima)  
 En la Capital ..... \$ m/n 7.00 c/legal.  
 En las Provincias... " 8.00 "

# EL MOSQUITO

Las personas que se suscriben directa-  
 mente en la administración, por un año  
 adelantado, gozan de la prima que  
 consiste en cuatro breves retratos  
 en cartón, de ilustres argentinos. (Ver  
 detalle pág. 4).

Número atrasado 0.20  
 (Este periódico tiene editor responsable).

ADMINISTRACION - PAPELERIA ARTISTICA, Tucuman esquina San Martin - BUENOS AIRES



HAMLET:— Ser o no ser.....! Esta es la cuestion!

13. Henri Stein. Portada del periódico *El Mosquito* (1875)  
Fuente: extraído de la Biblioteca Digital de América Latina y el Caribe.

EN LA CAPITAL  
 Por mes. . . . . \$ 0.40  
 Por trimestre. . . . . \$ 1.00  
 Número suelto. . . . . \$ 0.10

Vengan cien mil suscripciones  
 Y fuera las subvenciones  
 No se escapa de una zurra  
 El sacristán que se escurra



No constante "Don Quijote"  
 Que ninguno lo alborote

Por mes. . . . . \$ 0.40  
 Por trimestre. . . . . \$ 1.00  
 Número suelto. . . . . \$ 0.10

EN EL INTERIOR  
 FACULTAD C. FLESCOP  
 Instituto de Inz. Vigose  
 INVENTARIO A  
 No 5992

**Este periódico se compra, pero no se vende**

LA CORRESPONDENCIA A NOMBRE DEL DIRECTOR      REDACCION ANÓNIMA      Direccion y Administración: BUEN ORDEN 88 (altos)

**Los ejemplares de la revista bufo-política "Don Quijote en Buenos Aires, suprimida su representación por orden del Intendente, se venden en la administración de este periódico al precio de 0.50 centavos cada uno.**

**COLECCIONES DEL PRIMER AÑO DE D. QUIJOTE**  
 Pocas, pero buenas, son las que nos quedan. ¡Aprovechad la ocasión!  
 Sirven de antídoto contra el cólera, la fiebre amarilla y otras plagas políticas por el estilo.  
 Se venden en esta administración, calle Buen Orden, 88, altos.

**LA CONVERSION DE SAULO**

— ¡Callate Sancho hermano y no critiques. Ya sabes que no ha mucho que por criticar yo en buena ley y como cumple a un andante caballero, me suprimieron, es decir, me prohibieron, aunque tengo para mí que es lo mismo.  
 — Pero señor si no es criticar, por que al fin y al cabo con su pan se lo coma, y tanto va el cántaro al agua . . . Y dime con quien andas y te diré quien eres, que quien con lobos anda, á ahullar se enseña, y . . .  
 — ¡Callarás con tus malditos refranes, costal de malicia!  
 — Bien que no diga mas proverbios, pero esa conversión me huele mal.  
 — ¡Acuérdate de Saulo el idólatra, Sancho.  
 — Pero tenga en cuenta su merced que Saulo no dicen las historias que fuera Ministro, sino soldado, y que á nuevos reyes, nuevas leyes.  
 — Cierto es que un ministro debe cuidar del mantenimiento de sus ideas mas que otro cualquiera ciudadano, por que al fin es legislador y si él es el primero en contradecirse y tener por bueno lo que el día antes tuvo por malo, autoriza á sus subordinados para que luego se rían en sus propias barbas de lo que propague, pero en este caso es disculpable ese error del ministro, por que mediando ciertas circunstancias. . . .  
 — ¡Alto, señor, y permita vuesa merced que le ataje en su plática. Según yo comprendí por aquellos consejos que me daba cuando por la gracia de nuestro señor el Duque fui gobernador, los ministros no deben por ninguna circunstancia de este mundo ni del otro volver sobre sus pasos y más cuando atañe á ideas de religión. Y tengo para mí sayo que la Iglesia no anduvo en esta cuestión muy acertada y nos demostró que no son corazones sanos los que busca y que le basta y aun le sobra con que el neófito sea un descreído, en cumpliendo con las prácticas exteriores.  
 — ¡Oh! ¡hi de . . . tall follón! mandrín, ten tu lengua sacrallega y no la pongas sobre cosas tan santas que no deben ser miradas situó con profundo respeto por tus escudrillas ojos. ¿Sabes tu acaso el síncase de los altos fines de los príncipes de la Iglesia? Si hubo un Matere que excomulgó á un Wilde *ad majorem Dei gloriam*, pudo haber un Andreos que levantara esa excomunión *ad Dei gloriam majorem*.  
 — ¡Lléveme el diablo si entiendo palabra de esos latinajos que vuesa merced ensarta, pero declaro en buen castellano viejo que es el idioma de mis abusos, que me causó mucha risa oír leer á aquel señor licenciado que topanos en la venta, que ese Balde se arrojó y le hizo su confesion con cualquiera de las viejas beatas que van al ser de día á vaciar el saco de los pecados, que llenaron por la noche.  
 — No debiera, Sancho, entrar en explicaciones contigo, que al fin y cabo la mucha confianza es causa de menosprecio, pero quiero impedir que tu malicia forme juicios temerarios de un tan cumplido caballero

como aquel que ha vuelto al redil de la Iglesia, de la que se separó en un momento de alucinación. Sábete desgraciado escudero, que Wilde ama á la señora de sus pensamientos punto menos que yo á la sin par Dulcinea, y de no haber hecho pública ostentación de fé, le estaba vedado alcanzar el premio de su amor.  
 — ¡Tate, tate, sñior! ya voy comprendiendo y recuérdome ahora que allá en la aldea vi una funcion que dieron unos comediantes, la que se titulaba: *Todo lo puede el amor ó la pata de cabra*, y habiendo amores de por medio, no es de extrañar que un caballero meta la pata hasta los corvejones. Pero siempre me quedaré la idea de que esos señores curas no se guardan el respeto que debieran, cuando uno deshace lo que otro hizo, privándole del gusto de verse vengado.  
 — ¡Oraciones arrepentidos quiere Dios para llenar su reino, Sancho.  
 — Pero esos arrepentimientos de pata de cabra, no pueden ser buenos y yo desconfío de ellos lo mismo que de todo lo que dijo el arrepentido antes de su conversión, como de lo que diga despues.  
 — Hagamos punto aquí, Sancho, y no olvides para en lo sucesivo que ni es la primera conversión que se ha visto, ni ese será el último Saulo que veas en el mundo.  
 — ¡Cierro mi boca, señor, que así no entrarán moscas, y con su pan se lo coma, y á quien Dios se la dé, monseñor se la bendiga.

**LA SEMANA**

La semana fué fecunda, ¿quien lo duda? si señor: Un ministro convertido; un herita un senador; indios presos, maltratados cual si no fueran de Dios hijos tal como nosotros, y quien sabe si mejor. Un barbero que defiende como sabe hacerlo, yo, las macanas que su amo soltó en plena sesion. Conferencia espiritista donde se habló del Joló, de Tunex, de las Babecas de Wilde y de Monseñor. Un corredor, no de bolsa, sino de punta y tacón; de Bargossi hablo, que viene á probarlos, como das y dos son cuatro, que puede competir en lo veloz con una locomotora ó una bola de cañon. Un Intendente que alcanza un enorme pichechón tomando cuatro millones de la recién emision, que hizo el Banco Nacional para los que con ardor, defíen del la santa causa del candidato farol. Un periódico que cambia su nombre de relumbrom, por otro mas modesto; pero cambió de opinion! Eso luego lo veremos, si es así, ¡pobre salmon! se va quedando sin plumas como el gallo de Moron. Tambien circuló un anuncio que es de mucha sensacion. Trítase de D. Quijote cuya representacion suprimió el buen D. Torcuato,

y mal que peso al simplon, vá á representarse, en Flores dó no llega su furor. En fin, estos ocho días han sido como el fagot.

**CARTA DEL GENERAL ALEMAN MOLKE**  
 AL REDACTOR DEL «LATIJO»

Mi querido radactor: Mi querrer cumplir una peza siquiera como pieno, no como alemán que soy, y volver por la puen nombramiento de mi amigo D. Quijote, á la par que por las mis comochichones literarias maltratadas por ti que erres un macanero.  
 Yo mandar á D. Quijote para su publicacion, una historia que escribiré cuando yo ser machachá y too que tu tomas como tuyas las verzas que á mí costar trabaco compositar y curras que mi perchonamiento te quité! No haber semecante cosa y aunque tu decir por los huecos candentes de la porfirias de tus padres, yo estar siempre disponiendo para defender lo que ser de la mis propecta.  
 Mi no usar palabras malsonantes como los que tu gastas, pero mi asegurarte que tu no reir de un alemán que tener mucho talento y que estar siempre dispuesto para la prolamtencia de su comochichone que tu raciamas.  
 Mi estar seguro que no haber en todo la tierra torriqua del globo terrestre, quien sea capable de compositar una verza como la del *andante rodótil coche*, ni menos en el territorio terreno de la tierra paraguayá del Paraguay.  
 Así plajementarrio de las mis opras, ten la segurrít de que yo, Von Molke, no he de consentir que tu me alemanices los *mecores crespones fondores de mi vida torruslada*, por conquistare una reputachon que solo corresponde al *cutidador de las letras del trombon*.  
 No te metas con mi amigo Quijote, si no quierres saper de lo que escapeable un animal de Alemania.  
 VON MOLKE.

**MARGARITAS Y PUERCOS**

Tragedia alemana de gran espectáculo

CUADRO 1.º  
*Interior del Vesubio—Margarita reclinada en un sofá contempla la inmensidad del espacio mientras espulga á un perro de lunas—Varios fetos humanos repartidos por la escena y encerrados en frascos de transparente sándera.*

MARGARITA Ciencia infusa, mecánica y dialéctica, teología moral y numismática, leyes, artes, estípida gramática, cónones, brujería y cinegética; todo, todo aprendi, saber profundo llenó mi mente de indelebles huellas; para mí descubrieron las estrellas el misterioso arcano de este mundo. La oscura é inmortal filosofia colmó mi corazon de vago anhelo; y el espíritu puro rasgó el velo que ocultaba mi loca fantasia, definiendo en mi sér ténues rumores que del amor la llama provocaron, y los años ¡ay! Dios se deslizaron breves cual la existencia de las flores. Mas hoy la ciencia espiritista, pura

14. Eduardo Sojo. Portada del periódico *Don Quijote* (1885)  
 Fuente: Instituto Ravignani, Fondos y colecciones digitales – Manuscritos e impresos digitales.

### **4.3. Arte y Caricatura en las últimas décadas del siglo XIX: lo nacional y lo extranjero**

A fines de siglo las relaciones entre arte y política se intensificaron considerablemente. Las décadas de 1880 y 90 fueron claves para el desarrollo de los procesos artísticos nacionales.

Las numerosas transformaciones que tuvieron lugar en Buenos Aires propiciaron el despliegue del desarrollo artístico. Una de ellas, constituyó la creciente disposición al consumo de bienes culturales por parte de los sectores burgueses y pequeño burgueses en búsqueda del prestigio social que éste conllevaba, lo que a su vez, se encontraba en “tensión con la pretensión de dotar de un fundamento estético ideológico tanto a las obras como al público” (Malosetti Costa, 2001; 16).

La actividad artística logró establecerse oficialmente por mérito de las iniciativas de un grupo de artistas nacionales: Eduardo Schiaffino, Eduardo Sívori y Ernesto De la Cárcova, quienes llevarían adelante un proyecto que aspiraba a desarrollar la actividad artística en Buenos Aires creando las condiciones para su profesionalización y perfeccionamiento, a la vez que pretendía elevar la actividad artística a la categoría de intelectual<sup>13</sup>. Además de pintores, fueron educadores y organizadores de la actividad artística y las primeras instituciones.

Su proyecto también tuvo por objetivo “promover la conformación de un público y un mercado para las obras y establecer una red de vínculos con los grandes centros artísticos internacionales que dictaban los códigos de pertenencia a una dimensiónn “mundial” del arte” (Malosetti Costa, 2001; 17).

Fundaron la Sociedad Estímulo de Buenos Aires (S.E.B.A.) en 1876 que impulsó la creación del Museo Nacional de Bellas Artes en 1895. Posteriormente los miembros de la SEBA formarían parte del grupo *El Ateneo*.

Si bien las décadas entre 1880 y 1900 significaron un avance en la consolidación de sistema artístico nacional gracias a los esfuerzos de este grupo, parte de las producciones de los artistas nacionales reflejadas en las primeras exposiciones estuvo ligada a las estrategias

---

<sup>13</sup> Por aquel momento la profesión de pintor no gozaba de los prestigios de una actividad intelectual, era considerada “un oficio sin pretensiones críticas, en el que los logros se medían en términos de reflejar fielmente, como un espejo, la «realidad» (Malosetti Costa, 2001; 104).

políticas de las elites dirigentes, dando continuidad a la producción de retratos de nuevos “héroes”, a cambio de obtener subsidios económicos y una cierta legitimación para su actividad.

“Las relaciones de la SEBA con la política no parecen fáciles de definir. En un sentido, aunque la Sociedad se inscribió plenamente en la ideología liberal y positivista dominante (...) no sólo no tuvo reparos en solicitar apoyo y subsidios apelando a miembros ilustrados de la clase gobernante, sino que incluso tempranamente se utilizaron esos apoyos para procurar obtener un cierto carácter “oficial” para su actividad” (Malosetti Costa, 2001; 89).

No obstante, no se puede hablar de una subordinación directa de la SEBA a la esfera del poder político, ya que no solo no surgió de una iniciativa gubernamental, sino que también se mantuvo al margen de las instituciones públicas al menos hasta fin de siglo cuando comenzaron las gestiones para “nacionalizar la Academia” (Malosetti Costa, 2001).

Las primeras exposiciones realizadas durante las últimas décadas del siglo XIX incluyeron retratos políticos que tuvieron por objeto glorificar y venerar las principales figuras políticas. En la Exposición Nacional de Córdoba de 1871 se incluyeron numerosos retratos aduladores de Sarmiento y Mitre realizados por Boneo, y un cuadro alegórico realizado por Luis Gonzaga Cony en el cual se exaltaban las efigies de Sarmiento y Mitre. Once años más tarde, en la Exposición Continental de 1882 se incorporaron numerosos retratos dedicados al presidente Julio A. Roca.

Las corrientes inmigratorias provenientes de los países europeos, trajeron además de mano de obra, artistas e intelectuales que fueron determinantes en la conformación de una nueva fisonomía cultural en la Argentina.

“Pensadores y literatos; arquitectos, pintores y escultores; dibujantes y grabadores; decoradores y escenógrafos. Cada uno a su manera, ejecutando o declamando, en la calle, en el taller o en las aulas, fue dejando su huella en la cultura y en la sociedad del país, creciendo en presencia, repercusión y reconocimiento” (Gutiérrez Viñuales, 1997; 125).





15. Luis Gonzaga Cony (1871).

Fuente: Archivo digital perteneciente al museo Carrarra, Argentina.

Esto llevó a que se desarrollaran tensiones entre los artistas nacionales, que pugnaban por un arte nacional a la vez que universal, y los artistas extranjeros -en su mayoría españoles e italianos- que una vez establecidos en el país procuraron ingresar a los circuitos del argentino.

“(…) buena parte de los proyectos artísticos de esos años navegaron – y muchos naufragaron - en innumerables discusiones acerca de esta cuestión: si los premios debían otorgarse o no a artistas extranjeros, si debía permitirse o no la importación libre de obras de arte extranjero, si los concursos para obras de arte público debían ser abiertos o cerrados exclusivamente para artistas argentinos, si las exposiciones de arte debían o no incluir extranjeros residentes, etc. Esto llevó a que, por ejemplo, los artistas inmigrantes (en primer lugar los españoles, pero también italianos) formaran agrupaciones disidentes con los primeros intentos de institucionalización de la actividad artística en la ciudad” (Malosetti Costa, 2005; 245).

Algunos artistas extranjeros no solamente desarrollaron sus producciones sino que se metieron de lleno en el debate político nacional, retratando, opinando y denunciando como fue el caso de los caricaturistas de *Don Quijote*: Eduardo Sojo, José María Cao y Manuel

Mayol. De modo que durante este periodo los rostros de los políticos no solo continuarían siendo retratos por encargo de las elites dirigentes o por gestos reverenciales de algunos artistas alineados al poder de turno, sino que también serían “inmortalizados” en numerosas publicaciones de humor político.

En el curso de pocos años, estos los dibujantes españoles lograron instalarse como los ilustradores y caricaturistas políticos más influyentes y transformadores de Buenos Aires, Montevideo y Rosario.

A pesar de haber sido rechazados y excluidos de los concursos y la exposición de artes plásticas, algunos inmigrantes pugnaron por superar la marginalidad y posicionar a la caricatura como arte otorgándole un lugar dentro del sistema artístico oficial, aunque no todos ellos buscaron insertarse dentro de este circuito:

“Hubo quienes, como Eduardo Sojo, nunca pretendieron incursionar en el ámbito de las exposiciones de artes plásticas. Otros, como Mayol, Vaamonde, Fortuny, Sanuy, Villar entre otros, hicieron intentos en general poco fructíferos. Pero fueron extraordinarios caricaturistas e ilustradores, y en ese ámbito de intensa movilidad social, económica, cultural, procuraron (y en buena medida lograron) instalar la caricatura en el rango de las bellas artes salvando de variadas maneras las distinciones tradicionales entre artes “mayores” y “menores”. (Malosetti Costa, 2001; 247).

Paralelamente a su actividad en el circuito de la prensa de humor político, Cao y Mayol se desarrollaron en otras esferas del campo artístico, formando parte de agrupaciones disidentes con los primeros intentos de institucionalización de la actividad artística en Buenos Aires, como *La Colmena Artística*.

*La Colmena*, formada en 1894, fue una agrupación compuesta por un grupo de artistas descontentos con las prácticas de *El Ateneo*. Los integrantes eran en su mayoría inmigrantes españoles e italianos. Con la participación de Cao y Mayol, *La Colmena* adquirió un sesgo burlón. Como la agrupación no tuvo gran éxito en su proyecto de exposición anual, terminó organizando en 1896, en el salón del Bon Marché, un salón paralelo al de *El Ateneo* pero “humorístico”.

José Sixto Álvarez conocido como Fray Mocho fue uno de los principales animadores de *La Colmena*. Fray Mocho criticaba el carácter aristocratizante y el exclusivismo del Salón de *El Ateneo*. Según Malosetti Costa, Fray Mocho llevaba la cuestión a una lógica de clases:

“En el Ateneo exponían los pintores refinados de clase alta, él se ubicaba del lado de los artistas de las clases populares (...) Fray Mocho identificaba esas clases populares con la inmigración reciente, en la que abundaban los apellidos del sur. Aquellos otros hijos de inmigrantes ligures – los Schiaffino, los Sívori, ya se identificaban con el patriciado criollo. Además, desde su lugar de provinciano Fray Mocho criticaba también el centralismo porteño. En este sentido, introducía la discusión de esta cuestión crucial que hasta entonces no se había hecho explícita en sede artística y que sería cada vez más debatida andando el siglo XX” (Malosetti Costa, 2001; 372).

Tales eran las tensiones entre nacionales y europeos que los caricaturistas españoles no solo tomaron como blanco de ataque en sus caricaturas a los políticos de turno sino también a las principales figuras del sistema artístico oficial, nucleados en *El Ateneo*. Ejemplo de ellos son las caricaturas anónimas que se atribuyen a Mayol, publicadas en la revista ilustrada “El salón Cómico” de 1895, parodiando algunas obras expuestas en el “Salón de El Ateneo”, especialmente de las de Schiaffino y de los “decadentes”<sup>14</sup>.

Podría decirse que la disidencia de estos artistas se manifestó por un lado, en cuestiones referentes actividad artística, y por otro, en la no adherencia a la política oficial. Mientras que los artistas locales contribuían a reforzar la imagen política de los mandatarios mediante los retratos aduladores, algunos caricaturistas extranjeros como Sojo, Cao y Mayol se daban a la tarea de desmitificarlas.

Durante las últimas décadas del siglo XIX se pintaron “las grandes obras” que se instalaron como imágenes de la historia artística de Buenos Aires y que actualmente ocupan un lugar preeminente en el patrimonio nacional a partir de su legitimación en el Museo Nacional de Bellas Artes y otras vías de legitimación. .

---

<sup>14</sup> “El Salón Cómico”. Buenos Aires – Revista semanal ilustrada, año I, num 30, 27.x.1895.



16. Caricatura anónima atribuida a Manuel Mayol.  
*Schiaffino. Las serpientes, sinfonía en punta. (1895)*  
Fuente: “El salón cómico”. Revista semanal ilustrada. Año  
I, N° 30, 27 de Octubre de 1895, p. 10.

Sin embargo, aunque la caricatura argentina haya vivido su época dorada durante las últimas décadas del siglo XIX, y se haya instalado en las profundidades de la historia nacional, “tomando vuelo”, como sostiene Gutiérrez Viñuales en 1880, con la actuación de los dibujantes españoles de la revista *Don Quijote*, su ingreso a los “circuitos del gran arte” le fue restringido. A acerca de José María Cao sostiene Malosetti Costa:

“Fue Cao uno de los artistas más trascendentes activos en Buenos Aires entre los siglos XIX y XX pero no figura en ninguna de las historias del arte argentino. La razón más evidente es que Cao no pintó cuadros de caballete, no expuso en los circuitos del “gran arte”. Fue en cambio un notable caricaturista político” (Malosetti, 2004).



17. José María Cao. *Don Quijote* (1891). Año VIII, N° 16, 6 de Diciembre, páginas 2 y 3.  
Fuente: Instituto Ravignani, Fondos y colecciones digitales – Manuscritos e impresos digitales.

## **TERCERA PARTE**

---

### **EL SEMANARIO DON QUIJOTE Y SU CONTEXTO POLÍTICO**

### 3.1. El periódico y sus dibujantes

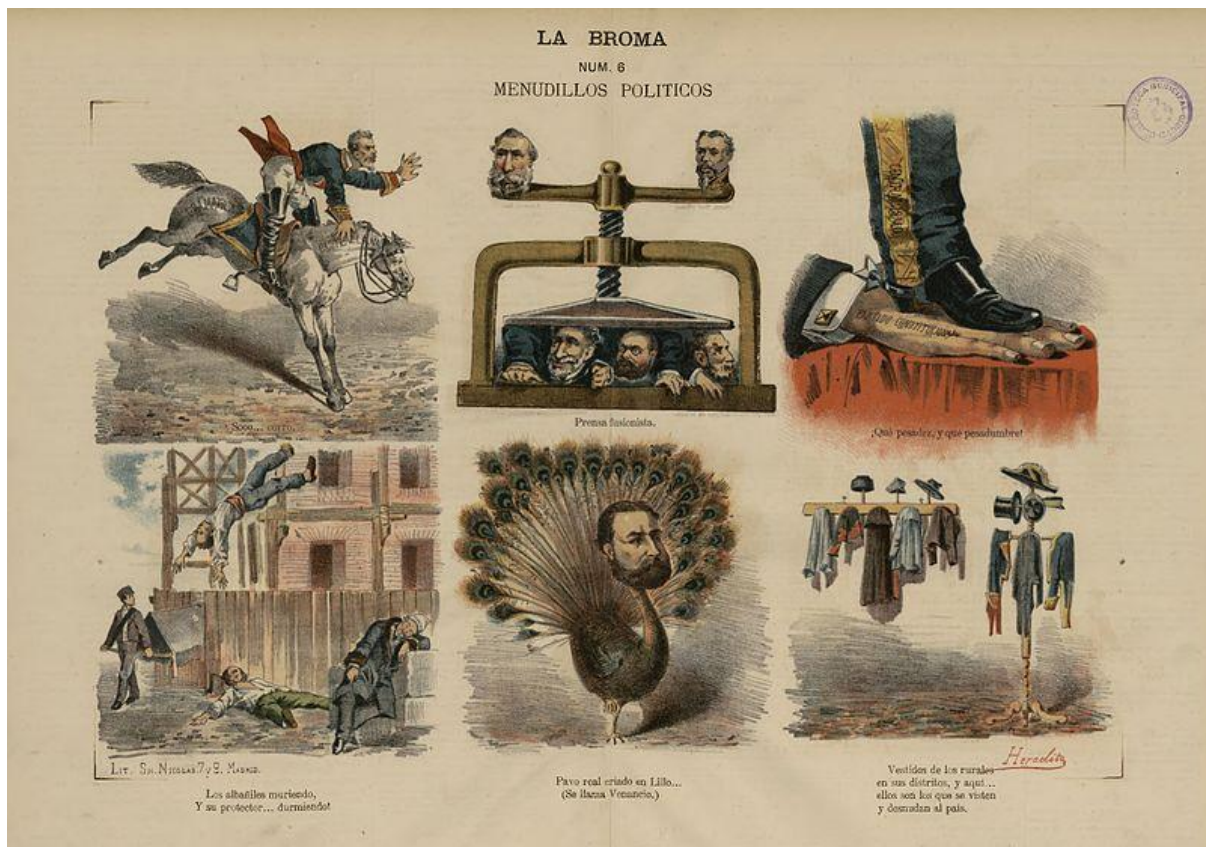
El primer número de *Don Quijote* apareció en Buenos Aires el 16 de Agosto de 1884. Fue un periódico de sátira política comandado por inmigrantes españoles. Sus principales integrantes eran Eduardo Sojo en la dirección, Manuel Mayol y José María Cao.

Eduardo Sojo, director y dibujante del periódico, firmaba las caricaturas como *Demócrito*, José María Cao, firmaba como *Demócrito II*, y Manuel Mayol colaborador y escritor firmaba como *Heráclito*. Estos nombres más que para esconder sus identidades funcionaban como metáforas de sí mismos: “Sojo llegaba como Demócrito: “el filósofo que ríe”, aquél que descreyó de los dioses, el viajero; y también como Don Quijote: caballero andante, loco sabio, empeñado en remediar entuertos” (Malosetti Costa, 2005; 6).

Eduardo Sojo, nacido en Madrid en el año 1849, había participado desde 1870 en actividades políticas en España como dibujante caricaturista republicano. Por entonces dirigía dos publicaciones de humor político: *El Caos* y *El Noventa y Tres*. En 1881 fue caricaturista de *El Buñuelo*, *El Motín*, *La Broma*, revistas anticlericales, antifusionistas, antimonárquicas. En *La Broma* ya trabajaba con Manuel Mayol, firmando como “Demócrito” y Mayol como “Heráclito”. Refiriéndose a *La Broma* comenta Malosetti Costa:

“En esa revista ya ambos muestran su madurez como caricaturistas. Allí se ve su formación como dibujantes y pintores y su conocimiento y reapropiación satírica de los grandes cuadros de historia, así como de la iconografía tradicional cristiana”. (2005; 5).

Sus intervenciones en aquellas revistas, a las que se sumaron también *El Caos*, *El Pirata*, *Madrid Cómic* y *El Cantón Murciano*, le habían ganado numerosos procesos judiciales.



18. Manuel Mayol. “Menudillos políticos” en *La Broma* (1881). Año I, N° 6, 10 de Noviembre.  
 Fuente: Archivo de dominio público extraído de Wikipedia.

Al llegar a la Argentina en 1883, Eduardo Sojo no traía un proyecto profesional definido. Se inició con sus grabados en el periodismo rioplatense de *El Correo Español*. Meses más tarde, Henri Stein dedicó un saludo a la salida de dos periódicos de sátira política *La presidencia* (tercera etapa) y *Don Quijote*, y dio la bienvenida a Sojo:

(...) El Mosquito espera tener ocasión de cambiar con los distinguidos colegas algunos lanzasos y pelear con ellos á ‘armas corteses’ y Stein, su caricaturista, antes de la lucha, apreta afectuosamente la mano á Demócrito, el espiritual caricaturista y literato humorístico madrileño (...) Salud, pesetas y buen humor les desea el veterano y hasta ahora invencible decano de la prensa humorística de la América del Sud. (El Mosquito, XXII, 1128, 17-8- 1884, p.4 c.2 citado en Malosetti Costa, 2005; s.f.).

Durante el tiempo que estuvo en Buenos Aires Eduardo Sojo no abandonó por completo la escena española, sino que trabajó alternativamente en ambos continentes “utilizando



estratégicamente su prestigio en Buenos Aires para mantener activa su imagen en España y viceversa” (Malosetti Costa, 2005; 250).

En 1892 Sojo regresó a España para fundar en Madrid otro *Don Quijote*, con el mismo formato, la misma viñeta de tapa y el mismo lema que la de Buenos Aires: “Este periódico se compra pero no se vendes”. Tras la partida de Sojo, Cao asumió su lugar como director del *Don Quijote* argentino.

José María Cao Luaces, nació el 13 de Diciembre de 1862 en Galicia, España. Durante su tiempo en España Cao trabajó como obrero dorador en una fábrica de losas llamada *La Asturiana*, en donde conoció a los escultores Nemesio Martínez, con el que aprendió modelado, y José María López, con quien trabajo dos años en las monumentales estatuas de David y Simón, ubicadas en el retablo del altar mayor de San Agustín (Neveleff, 2007). En 1887 se trasladó a la Argentina, a la edad de 25 años. Al instalarse en Buenos Aires, comenzó a realizar caricaturas a los transeúntes y clientes habituales de los bares del Paseo Colón y también a domicilio. Un año más tarde se asoció a un taller de grabados, estereotipia y galvanoplastia. Colaboró en revistas como el *El Sud-americano* realizando retratos de próceres, edificios y escenas. Más tarde, se dedicó al dibujo satírico y en 1888 comenzó a colaborar como dibujante en *Don Quijote*. Las caricaturas y versos que dedicó a los principales funcionarios políticos lo llevaron a sufrir persecuciones y encarcelamientos<sup>15</sup>. También colaboró en revistas como *Los Sucesos*, *Los sucesos políticos*, *P.B.T* y *Fray Mocho*. Sin embargo, fue en *Caras y Caretas*, revista que fundó junto a José Sixto Álvarez, en donde mayormente se destacó su labor como caricaturista. Falleció el 27 de enero en 1918 la localidad de Lanús.

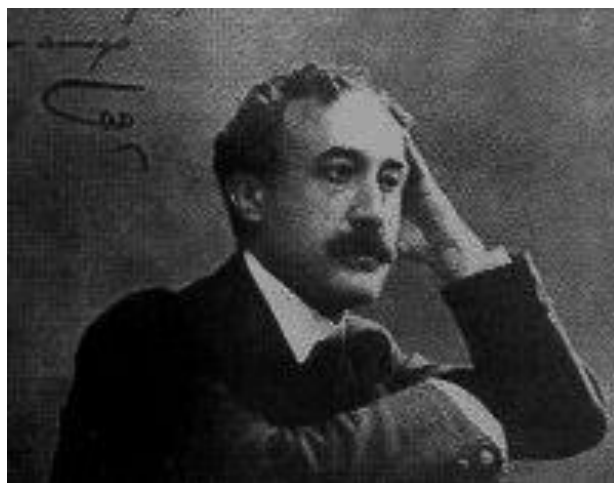
Manuel Mayol Rubio nació el 9 de abril de 1865 en Jerez de la Frontera, España. En 1888 se radicó en Buenos Aires, y comenzó a colaborar en el semanario satírico *Don Quijote* bajo el seudónimo de "Heráclito". Fue cofundador y dibujante principal de *Caras y Caretas* y *Fray Mocho*. En 1916 fundó la revista *Plus Ultra*, suplemento mensual de la revista semanal *Caras y Caretas*. En 1919 por problemas de salud regresó a Cádiz. Allí realizó paisajes y retratos femeninos. Falleció diez años más tarde en Puerto Real.

---

<sup>15</sup> Una caricatura del general Nicolás Levalle (ministro de Guerra y Marina del Presidente Carlos Pellegrini) estuvo detenido durante ocho días en la Penitenciaría Nacional. En la biografía realizada por Neveleff (2007) recoge la anécdota en la cual el dibujante sufrió un atentado que pudo costarle la vida, cuando en la puerta de su casa un desconocido le disparó a quemarropa.



**19. Retrato fotográfico de Eduardo Sojo**



**20. Retrato fotográfico de José María Cao**



**21. Retrato fotográfico de Manuel Mayol**

### 3.2. Diseño e iconografía

El semanario era un pliego de papel de 45, 50 centímetros de alto por 70 de ancho, incluía un texto impreso en las caras exteriores y una ilustración litografiada que ocupaba las dos páginas centrales. Se publicaba todos los sábados con fecha de domingo. En el año 1884 su precio era de 0.50 centavos por mes y 0.20 centavos el número suelto, este precio se modificaría con un mínimo aumento hacia sus años finales, a partir de 1890.

El periódico contaba con cuatro páginas. La primera contenía un cabezal de 15 cm, en el cual aparecían como isologotipo elegido por Sojo las figuras emblemáticas de *Don Quijote* y Sancho Panza, acompañadas generalmente del lema y epígrafe “Este periódico se compra pero no se vende”. Este último fue reemplazo en oportunidades por otros como “Vengan mil suscripciones y fuera las subvenciones” o “Don Quijote es adivino él les trazará el camino”, entre otros.



Fuente: Instituto Ravignani, Fondos y colecciones digitales – Manuscritos e impresos digitales.

La primera página y la última presentan el contenido textual el cual se organiza en tres columnas. Aparecen algunas secciones en forma fija y continua: *Cosas de Sancho*, *Lanzadas* y *Cantares*. El contenido textual se caracterizaba por una sátira verbal que apelaba a un espectro de géneros, recursos y figuras propios de la prensa satírica argentina y heredados de la tradición española:

“poemas de diverso tipo en los que retornan los estribillos reconocibles; diálogos costumbristas y ficciones de diálogo “íntimo” entre personajes públicos abiertos

ante los ojos del lector para develar el doblez y la hipocresía de políticos y funcionarios notables; “peti-piezas” o pasos de comedia con los mismos personajes; en la última página, sueltos reveladores de la trama política y del diarismo, epigramas y ocurrencias diversas en prosa o en verso que exhibían el talento ingenioso de su redacción” (Román , 2010; 5).

Las caricaturas, que podían ser una o varias, se encontraban en la doble página central. Acompañadas de sus respectivos títulos, leyendas y diálogos, iban firmadas por uno o dos dibujantes.

*Don Quijote* desarrolló un estilo de humor particular, generalmente su iconografía combinaba motivos cristianos y alegorías republicanas de la tradición revolucionaria francesa, con ingeniosas y críticas metáforas burlonas para retratar y criticar a los sujetos políticos de la época.

Si bien en muchas imágenes subyace un trasfondo ideológico anticlerical, liberal y antirreligioso, la utilización de la iconografía tradicional cristiana, aparece como un recurso que posibilitaba al periódico actuar sobre un imaginario común, a través de un repertorio visual familiar. Permitía introducir metáforas y asociaciones complejas de ideas nuevas a partir de imágenes conocidas por los lectores, recurriendo a su poder evocativo y utilizándola también como instrumento de provocación (Malosetti Costa, 2005).

Dentro de este repertorio visual familiar, los caricaturistas del periódico también recurrieron a elaborar citas y parodias de obras de arte consagradas de la gran tradición occidental, y en particular de la española.

*Don Quijote* logró configurar un léxico visual propio permanente para referirse a los personajes políticos de la época, a los cuales asignó una representación específica que se repetiría a lo largo de todos los años de publicación. En muchos casos esta representación se construía a partir de la asociación con la figura de un animal o un símbolo en particular:

“ Miguel Juárez Celman es "Celemín", un burro o ser humano con orejas de burro; su hermano Marcos, un gaucho de aspecto violento y desgreñado; Calos Pellegrini es "Pelele" o "Pelelegringo", de figura distinguida por la extrema delgadez y el largo de las piernas, y representado a veces como una jirafa; Julio A. Roca, es casi siempre el "zorro", sibilino y maquiavélico; Torcuato de Alvear es "Palmerín", representado por una palmera (su polémica decisión de importar

esas plantas para decorar la Plaza de Mayo); el jefe de policía Arturo Capdevila —un enemigo central y "personal" de Sojo y de *Don Quijote*-- es "cabo de vela" (con una vela siempre a medio derretir en medio de su anatomía); los "faroles" colocados sobre las diversas figuras políticas como símbolo de "incondicionalidad" juarista (la referencia corresponde a un mitin y movilización nocturnos, con faroles, que realizaron durante su disputa con el roquismo los partidarios de Juárez Celman, y que fue promovido por Ramón Cárcano, representado, a su vez, como un mono)" (Roman, 2010; 6).

Siguiendo con el bestiario político, "El Pavo" representaba el presidente Luis Saenz Peña; "El burrito Cordobés" al cuñado de Roca, y "Cangrejo" y "Búho" a José Evaristo Uriburu.

Estas asociaciones (llevadas a cabo entre los planos de la expresión y del contenido), que en principio fueron innovadoras, con la repetición llegaron a funcionar de una manera fuertemente estabilizada, que permite clasificar a las imágenes de *Don Quijote* dentro de una semiótica hipercodificada que establece códigos y convenciones específicas para su interpretación.

En cuanto al impacto que tuvieron las publicaciones, Malosetti Costa (2005) sostiene que las caricaturas de *Don Quijote* alcanzaron un poder e influencia tal que se convirtieron en una presencia insoslayable en la escena política que culminó en la llamada Revolución del Parque de 1890.

Por su parte, Elisa Burkat destaca que siendo todos sus dibujantes españoles *Don Quijote* no representó a la comunidad española en Argentina sino que sus integrantes se metieron de lleno en el debate político nacional como un intento de hacer frente a la política identitaria de la elite criolla que intentaba reducir a los inmigrantes".

### 3.3. Contexto político y social durante los primeros años de publicación

Los últimos dieciséis años del siglo XIX y los primeros cinco del XX, periodo en que se publicó el semanario *Don Quijote*, corresponden a la etapa de la historia política argentina señalada historiográficamente como “República conservadora”, “Régimen conservador” o “República oligárquica” (1880-1916), durante la cual el país estuvo gobernado por la generación del 80’.

La década del 80 constituye un punto clave en la historia nacional por los procesos y acontecimientos que tuvieron lugar en los planos político económico y social, los cuales sirvieron como fuente de riqueza temática a los caricaturistas españoles.

Hacia 1880, se consolidó el modelo agroexportador, caracterizado como su nombre lo indica por la exportación de materias primas, la concentración de la riqueza en un grupo reducido y por un Estado que obedecía a los grandes terratenientes<sup>16</sup>. La afluencia masiva de capitales extranjeros que se invirtieron en infraestructura y préstamos al gobierno durante la segunda mitad del siglo XIX, posibilitaron la construcción de la extensión ferroviaria y la creación del sistema de telégrafo, que permitieron la integración económica del territorio nacional, a la vez que apuntalaron el poder de la elite terrateniente consagrando su hegemonía.

Las elites intelectuales dirigentes estaban integradas mayoritariamente por hombres procedentes de familias aristocráticas que pertenecían a los grupos privilegiados. Formados en los Colegios Nacionales eran ilustrados que adherían a ideas liberales, positivistas y eurocentristas. El *progreso* significaba para ellos la posibilidad de crecimiento y modernización. Además de ejercer las funciones públicas, políticas y profesiones liberales también se dedicaron al periodismo y la literatura.

Bajo lineamientos políticos aristocratizantes y antidemocráticos llevaron adelante un proyecto pretendía la inserción de la Argentina en la economía mundial, asegurándole un lugar en la división internacional del trabajo, a partir de la producción de materias primas y alimentos, y la importación de la mayor parte de los productos elaborados que se consumían

---

<sup>16</sup> El proceso que llevó a la Argentina al modelo agroexportador comenzó a fines del siglo XVIII cuando el país comenzó a exportar materia prima proveniente de su producción ganadera (cuero y tasajo), posteriormente entre 1850 y 1880 se sentaron las bases de una transformación económica a través de la consolidación del Estado argentino y a las nuevas condiciones de la economía mundial que propiciaron la exportación de productos a distintas naciones europeas.

en el mercado interno. En cuanto a lo social, pujaba por reemplazar usos nativos a través de la inmigración de mano de obra y tratando de “europeizar” al pueblo.

Sus ideas políticas giraban en torno a la conformación de un estado moderno a partir de la creación de instituciones que emularan las europeas de fin de siglo con el propósito de ofrecer garantías a los capitales extranjeros que invertían en el país.

La generación del 80 adhería al liberalismo de corte laicista y promovía la separación de la iglesia en las cuestiones referentes al Estado. Para el positivismo el dogmatismo cristiano constituía un obstáculo en la búsqueda del progreso. Esta posición llevó a la sanción de dos leyes importantes durante el mandato de Roca, la Ley de Registro Civil y la Ley 1420 de Educación<sup>17</sup>, ambas sancionadas en 1884. La segunda fue sancionada tras la celebración del primer Congreso Pedagógico Nacional, e impulsada por Sarmiento que en aquel momento era director del Consejo Nacional de Educación y estableció la educación primaria obligatoria, gratuita y laica.<sup>18</sup>

Éstas medidas tuvieron como consecuencia el enfrentamiento y la enemistad con la Iglesia y los sectores católicos, representados principalmente por José M. Estrada, Emilio Lamarca y Pedro Goyena. Sin embargo el rol del país como proveedor de materias primas era compartido por ambos sectores, por lo que algunos historiadores consideran que no hubo enfrentamiento en el plano económico.

La Revolución de 1880, último enfrentamiento entre las provincias argentinas y Buenos Aires, culminó con la provincia de Buenos Aires convertida en territorio federal y el inicio de la larga hegemonía de Julio Roca en la política argentina.

Durante el mandato de Nicolás Avellaneda, Roca había sido designado Ministro de Guerra. Como comandante del ejército desde 1877 a 1879, tras la muerte de Alsina, Roca puso en práctica la llamada “Conquista del desierto”. En 1880 llegó a la presidencia a través del Partido Autonomista Nacional (P.A.N), propuesto como candidato por su cuñado, el gobernador cordobés Miguel Juárez Célman y en Buenos Aires por el médico Eduardo Wilde,

---

<sup>17</sup> A finales del primer mandato de Roca, también se sancionaron otras leyes, como el Código Penal y el de Minería de la Nación (1886).

<sup>18</sup> Como respuesta a estas iniciativas, por un lado las relaciones exteriores con la Santa Sede quedaron interrumpidas durante varios años, por otro, se formó una agrupación política católica liderada por José Manuel Estrada, que pretendió enfrentar la hegemonía liberal y anticlerical del grupo gobernante (Corbière, 1980).

a los 22 días de haberse sancionado la Ley de Federalización de Buenos Aires, sucediendo a Avellaneda.

Roca asumió la presidencia bajo el lema “Paz y administración”, entendiéndose con esto la inexistencia de conflictos armados y la estructuración del Estado Liberal que garantizaba a cada uno sus derechos para entrar en la libre competencia. Su presidencia favorecería una política que deformaba las tradicionales autonomías provinciales y facilitaría la aparición del “unicato”.

A partir de la asunción de Roca al poder, culminó la etapa histórica llamada “de las presidencias históricas” e inició el período denominado “república conservadora”, que fue apoyado por una élite que integró la generación del ochenta.

“Con la figura de Roca al poder, estos hombres tenían asegurado su lugar: Lucio y. Mansilla era militar; Eduardo Wilde, médico y ministro; Miguel Cané (h.), diplomático y legislador; Lucio V. López, jurista y magistrado, y todos cronistas de su época, sutiles y a veces prejuiciosos observadores de los cambios que se sucedían en el país” (Orgambide, s.f.).

A esta “camarilla” de personajes, posteriormente durante el mandato de Juárez Celman se sumarían el dirigente santafesino Estanislao Zeballos; el Ministro de Relaciones Exteriores y Culto, Norberto Quirno Costa; los magistrados Luis V. Varela, presidente de la Corte Suprema de Justicia de Buenos Aires, y Salustiano J. Zavalía, camarista en lo Civil; y los "amigos cordobeses" Pablo Rueda, José Miguel Olmedo, Ramón J. Cárcano y José Figueroa Alcorta.

Si bien Roca inició su mandato en una situación económica favorable, la situación financiera del Estado y de los particulares no permitía aprovechar rápidamente estas circunstancias, de modo que acudió masivamente al crédito, especialmente a empréstitos extranjeros (Carretero, 1988). Se incrementaron notablemente las inversiones inglesas en bancos, frigoríficos y ferrocarriles, lo que contribuyó a acrecentar la deuda externa.

El Estado nacional prácticamente carecía de moneda propia, por lo que el gobierno de Roca sancionó La Ley de Moneda Nacional, que unificó el sistema monetario argentino y permitió la emisión de moneda al Banco Nacional. El Peso Moneda Nacional tendría vigencia desde 1881 hasta 1969.



En 1884 una breve crisis económica fue solucionada decretando el curso forzoso del papel moneda y tomando un nuevo empréstito externo.

El gran crecimiento económico que tuvo lugar en el país durante este periodo, produjo también un notable aumento de la población, bajo el impulso de la inmigración de origen europeo.

Aunque gran parte de los recursos económicos fueron destinados a obras de infraestructura, como los ferrocarriles y edificios públicos (principalmente en Buenos Aires y la nueva capital bonaerense, la ciudad de La Plata). La situación sanitaria del país no había mejorado significativamente desde la epidemia de fiebre amarilla de 1871: entre 1884 y 1887, una serie de epidemias de cólera causaron centenares de muertos en la capital y el interior. Estos acontecimientos tendrán una gran repercusión en las publicaciones del periódico.

En 1886 Roca eligió como sucesor a Miguel Juárez Celman, exgobernador de Córdoba, quien accedió al poder mediante elecciones fraudulentas. Una vez instalado Juárez Celman en el gobierno a su sistema se lo llamó “el unicato”, ya que asumió también la conducción del P.A.N.; Juárez Celman fue proclamado jefe único del partido gobernante. Recibió el gobierno sin oposición y heredando un armazón política sólido y unánime teniendo en cuenta que la opinión pública no existía como factor de poder.

A poco de asumir, Celman declaraba: "No creo en el sufragio universal. Consultar al pueblo siempre es errar pues éste únicamente tiene opiniones turbias. El hecho del fraude, si es que existe, será obra de los partidos en lucha; *pero no vemos qué intervención pueda haber tenido en el Poder Ejecutivo Nacional.*"<sup>19</sup>

En materia económica y financiera, Juárez Celman halló un país acostumbrado a vivir en el déficit económico. “La especulación, el juego y el lujo fueron aspectos dentro de las facetas sociales de la época. El unicato y la adulación al gobernante eran los factores políticos” (Barei, 2006; 90)

Mientras el Presidente Juárez Celman llevaba a delante una política económica liberal fomentando la privatización de todos los servicios públicos, se generaliza la corrupción en la administración estatal. De modo que el estado liberal dejó de ser el que auspiciaba el avance de libertades ciudadanas y democráticas, para convertirse en el Estado que entrega a intereses particulares el dominio de las grandes empresas de servicios públicos.

---

<sup>19</sup> Declaraciones de Juárez Celman al diario Sud América, 17 de diciembre de 1885.

La gestión de Juárez Celman, marcada por la corrupción administrativa, fue interrumpida por la Revolución de 1890 que provocó finalmente su caída.

**CUARTA PARTE**

---

**LA ENFERMEDAD COMO METÁFORA DE LA POLÍTICA ARGENTINA  
ANÁLISIS DE UNA SELECCIÓN DE CARICATURAS (1885-1887)**

#### 4.1. Desarrollo e inoculación del primer microbio

El 10 de agosto de 1885 *Don Quijote* publicó por primera vez una imagen alusiva a la aparición del cólera en Buenos Aires. La caricatura realizada por Eduardo Sojo, incorporaba en la página derecha de las caras internas del pliego, una viñeta titulada: “ATALI – BACILUS – COMA: Estudio al microscopio de esta plaga por el Dr. Wilde”.

En la viñeta, el caricaturista define cinco instancias gráficas que configuran una secuencia narrativa acerca del personaje. Cada una de ellas es representada por una figura. Las figuras están dispuestas en dos hileras horizontales que sugieren un sentido de lectura progresivo de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo.

El personaje va sufriendo modificaciones morfológicas que representan una evolución progresiva del microbio desarrollando un mayor grado de iconicidad y semejanza con el sujeto real retratado. En esta evolución las figuras van adquiriendo una mayor complejidad (desde la primera con resolución esquemática y lineal muy simple; a las últimas, que incorporan aumento de tamaño, detalles, volúmenes, textura).

Cada figura está acompañada de un texto que la describe y refuerza connotaciones específicas: “Microbio al nacer aumentado 100 veces”, “a las 4 horas aumentado 500 veces”, “a las 12 horas aumentado 1000 veces”, “a las 18 horas aumentado 2000 veces” y “a las 24 horas en perfecto desarrollo aumentado 6000 veces”.

En la primera figura, el personaje solamente presenta características morfológicas semejantes a las de una larva: una cabeza pequeña y cola alargada y curva. En la segunda figura el cuerpo presenta características híbridas, ha aumentado de tamaño y ha desarrollado escamas y patas en forma de garras. La cabeza presenta características ictícolas, bronquios, un maxilar desarrollado con dientes puntiagudos, púas incipientes en la parte superior, bronquios y una larga y fina lengua con punta en forma de aguja.

En la tercera figura, el rostro comienza a manifestar características humanas: desarrolla cabello, fosas nasales, cejas, orejas y barba. En la cuarta fase, con el rostro humano aún más definido puede advertirse de quién se trata la representación. Su figura porta rasgos monstruosos: exhibe una mandíbula prominente y poderosa con dientes afilados, cejas que se alzan, orejas alargadas y puntiagudas, y una incipiente barba. La quinta figura solamente

presenta un aumento de tamaño respecto a la cuarta, y una modificación en la expresión del rostro del personaje.

El título también permite inferir que la caricatura hace referencia a Antonio Ataliva Roca, hermano de Julio Argentino Roca. Al ubicar el término “Atali” seguido de la sílaba “Ba”, Sojo introduce una analogía fonética que instala una doble referencia, por un lado permite aludir de forma implícita al personaje y por otro lado introduce una metáfora verbal: compara a Ataliva con un *Bacillus Coma*.



23. *Don Quijote* (1885). Año I, N° 52, 10 de Agosto, detalle de la página 3.  
Fuente: Colección privada Cao

La representación del personaje en sus fases más acabadas corresponde a un caso de metáfora *in praesentia disyunta* (IPC) debido a que en la figura se manifiestan al mismo tiempo, un cuerpo con características zoomórficas y una cabeza con características humanas, es decir, las dos entidades operan conjuntamente en un mismo lugar, pero con substitución parcial.

En este caso la metáfora visual se genera a partir de una substitución parcial de los términos. La co-presencia de un cuerpo y cabeza humana constituye una isotopía, debido a que estos dos determinantes se integran en un signo de un rango superior. Sin embargo, la desviación en esta caricatura radica en la subversión de ésta regla, en tanto que la cabeza y el cuerpo no corresponden a la misma especie, por lo tanto no hay isotopía. La caricatura del *atalicrobio* podría clasificarse dentro de la retórica de las transformaciones icónicas propuestas por el Grupo  $\mu$  como “figuras no reversibles no jerarquizadas”.

En las fases más acabadas de la secuencia (cuarta y quinta figura), la parte que corresponde a la cabeza del *microbio* comienza a establecer una relación de *cotipia*<sup>20</sup> con el referente (Ataliva), lo que permite asegurar el reconocimiento del personaje. Sin embargo, el cuerpo del personaje es incapaz de asegurar la cotipia ya que no presenta siquiera características humanas.

Por debajo de la viñeta añade Sojo a modo de epígrafe: “*Atali – Ba - cilus – Coma. Insepto Coleóptero, Salmonífero, Voraz, Epidémico*”. Las características que asume el personaje visualmente se corresponden con las características enunciadas verbalmente en el epígrafe por lo que se establece una redundancia que refuerza el sentido de la lectura. Por un lado, el término “bacillus” hace referencia a “bacilo” que proviene del latín “baculus” y significa “varilla”, que en morfología - bacteriana se usa para describir cualquier bacteria con forma de varilla, barra o bastón. A su vez, los bacilos pueden tener formas variables, entre éstas existe una denominada *vibrio* que engloba a los que se caracterizan por ser ligeramente curvados y en forma de coma. Por otro lado, los términos “coleóptero” y “voraz” son denotados en la imagen, el primero, por la forma que adquiere el cuerpo del microbio, el cual desarrolla una “cola” enroscada; y el segundo es denotado por el gran tamaño de la boca y por

---

<sup>20</sup> El Grupo  $\mu$  define la relación de cotipia como un contrato que se establece entre un significante y un referente conmensurables (1993: 130)

la forma puntiaguda de los colmillos. Finalmente el término “epidémico” caracteriza al personaje e introduce una advertencia interesante: el microbio puede propagarse y generar una desgracia que afecte a gran parte de una población.

La caricatura y la metáfora operan de manera conjunta en esta imagen para juzgar y poner en evidencia ante el lector las características negativas del personaje retratado. En este sentido, esta caricatura por un lado advierte y por otro denuncia: compara a Ataliva Roca con un microbio altamente peligroso por su voracidad y por su capacidad de desarrollarse vertiginosamente y causar una epidemia.

Al momento de publicarse la caricatura, Ataliva Roca llevaba un año en su cargo como diputado nacional por el nuevo distrito de la capital, tras haberse desempeñado como senador hasta 1884 y diputado de la legislatura de Buenos Aires entre 1876 y 1880.

El desarrollo del microbio a un ritmo vertiginoso podría metaforizar el crecimiento del poder político y económico que adquiriría Ataliva durante la presidencia de Julio Roca. Sus bienes en aquel momento superaban los 10.000.000 de pesos en moneda nacional y continuaban creciendo de manera exponencial con los negocios que efectuaba mientras su hermano presidía el país. También hay una correspondencia entre el número de instancias del desarrollo del microbio y los cinco años de presidencia de Julio Roca. Es decir, que la gradual transformación podría reflejar su evolución como funcionario público.

Las irregularidades en el manejo de la obra pública no solo fueron denunciadas por *Don Quijote*, los negocios que el presidente Julio Roca y su hermano llevaban adelante fueron advertidos y denunciados también por algunos periódicos más conservadores de la época. Ejemplo de ello fue *El Censor*, periódico fundado por Sarmiento el mismo año de publicación de esta caricatura. En relación a la repartición de las tierras posterior a la campaña al desierto denunciaba y criticaba Sarmiento:

“...fue un pretexto para levantar un empréstito enajenando la tierra fiscal a razón de 400 nacionales la legua, a cuya operación, la Nación ha perdido 250 millones de pesos oro ganados por los Atalivas, Goyos y otras estrellas del cielo del presidente Roca. Pero si se puede explicar, aun cuando no se justifique, esta medida antieconómica y ruinosa para el Estado, por la famosa Campaña del Desierto, después de que ésta se realizó sin batallas ni pérdidas de ningún género para el gobierno, no hay razón, no hay motivo alguno para que tal empréstito continúe hoy abierto (...) para los amigos del general Roca, máxime cuando la suscripción se

cerró hace ya mucho tiempo. Es necesario llamar a cuentas al presidente y a sus cómplices en estos fraudes inauditos. ¿En virtud de qué ley, el general Roca, clandestinamente, sigue enajenando la tierra pública a razón de 400 nacionales la legua que vale 3000?”.<sup>21</sup>

Según el historiador Osvaldo Bayer, Sarmiento inventó el verbo “atalivar” para referirse al robo y a la corrupción en el manejo de los fondos públicos, a la vez que sostenía a modo de proverbio “El presidente Roca hace negocios y su hermano “ataliva”, por lo que el verbo *atalivar* se convirtió para el lenguaje popular en un dudoso tributo a la memoria de Ataliva Roca.

Un mes más tarde, el 20 de septiembre de 1885, *Don Quijote* publica una viñeta en la que aparece nuevamente el *atalicrobio* pero esta vez en segundo plano. La caricatura posee un tinte humorístico mucho más agresivo y mordaz que la primera.

La imagen presenta una escena en donde se observa en el plano central una figura femenina, sentada sobre una roca, a la cual está encadenada por los tobillos. El contorno de la roca denota el perfil de un rostro humano, y en su superficie se lee el texto: “DURA ROCA”. La mujer está envuelta en un paño y porta un gorro frigio sobre su cabeza. A su derecha, junto a ella, se observa la figura del presidente Julio Roca, de pie, realizándole una incisión en el brazo izquierdo e intentando inocularle el *atalicrobio* por medio de ésta. A su izquierda, se encuentra de pie, inclinado hacia ella, la figura de Goyo Torres sosteniendo una galera en la cual la mujer vomita monedas de oro.

Por debajo de la imagen, a modo de epígrafe, se lee la siguiente descripción: “El nuevo Dr. Ferrán inoculando al *atalicrobio* con ayuda de Dr. G. Torres”.

Esta imagen presenta varias metáforas consecutivas que construyen un relato alegórico. Sin embargo, pueden identificarse diferentes tipos de figuras teniendo en cuenta la distancia entre el grado percibido y el grado concebido.

La representación de la roca refiere un caso de *metáfora in praesentia conjunto (IPC)*, debido a que las dos entidades, la figura de la roca y el perfil del rostro, están manifestadas en un mismo lugar. A su vez la figura de la roca *de perfil* corresponde a la retórica de la transformación denominada *supresión de subordinación*, la cual se trata de una operación que ofrece únicamente el contorno del personaje y suprime completamente lo englobado.

---

<sup>21</sup> Publicado en el periódico El Censor, 18.XII.1885





24. *Don Quijote* (1885). Año II, N° 6, 20 de Septiembre, página 3.  
Fuente: Colección privada Cao

Por otro lado, el gorro frigio en la cabeza de la mujer nos indica que se trata de una alegoría de la República Argentina. Su vómito de monedas en la galera que sostiene el personaje de G. Torres constituye una metáfora *in absentia conjunto* (IAC) ya que las dos entidades, las monedas y la sustancia que debería corresponder a un vómito, ocupan el mismo lugar del enunciado por sustitución total del uno por el otro.

La comparación entre Roca y el Dr. Ferrán, que infiere el epígrafe, propone una metáfora *in absentia disyunto* (IAD), ya que acto ejecutado por la figura de Roca alude al Dr. Ferrán, que ha sido sustituido completamente.

La red de enunciados metafóricos que se entrelazan permite observar que se trata de una imagen hipercodificada en la que cada elemento presente en la composición contribuye a aportar un sentido preciso en la lectura de la imagen.

La caricatura de Sojo enjuicia a la figura del presidente Roca. La escena posiciona a Roca como autor y responsable directo de una intervención violenta y forzosa a la República Argentina. La alegoría de la República encadenada a la roca es una metáfora clave en la lectura de la imagen, ya que vuelve explícito el sometimiento del país a la presidencia de Julio Roca.

La figura y acción de Goyo Torres, ayudando a Roca en la intervención, también es fundamental para completar el sentido de la caricatura. En la intervención se produce una doble operación: la inoculación del microbio y la extracción de las monedas, que representan las riquezas y los bienes de la República.

En la primera página de esta publicación bajo el título del “El Ferrán Argentino” el periódico introduce una sátira relacionada con la caricatura la cual contiene diálogos entre los tres personajes: Julio Roca, Goyo Torres y la República Argentina en su versión alegórica. El texto inicia con los siguientes párrafos:

"El mundo progresa, la humanidad marcha á pasos agigantados hácia su perfeccionamiento; la ciencia nos sorprende cada día con un descubrimiento nuevo que inmediatamente recibe diversas aplicaciones.

Ferrán idea la inoculación colérica, cultiva el microbio designado por él con el nombre de *bacillus coma*, é inmediatamente aparece quien sin ser doctor, hace un aplicación práctica de esa vacuna, transplantandola del terreno de la ciencia al de la política.

Julio Argentino es el nuevo Ferrán.

Reconoce que él ha cultivado también no por espacio de cinco semanas como el Dr. Ferrán, sino de cinco años el microbio *bacillus atalivoma*, y este en espacio de ese tiempo ha adquirido ya su completo desarrollo; está en estado de ser inoculado en la sangre de la paciente”<sup>22</sup>.

El texto aporta una orientación al lector estableciendo una comparación entre Julio Roca y el Dr. Ferrán. Sojo se sirve de las noticias internacionales y descubrimientos relacionados con la enfermedad del cólera para establecer asociaciones con la situación política argentina. En

---

<sup>22</sup> [sic] Extraído de la publicación correspondiente al año II, Nro 6, 20 de Septiembre de 1885, p.1

aquel momento, el t3pico se encontraba en pleno auge y constituía una preocupaci3n alarmante para el pueblo argentino.

Para 1885 la enfermedad, que se haba desatado en Asia haba arribado a Norteam3rica, tras haber hecho estragos por toda Europa, y resultaba un peligro inminente para Sudam3rica.

En 1884, el m3dico y bacteri3logo Jaime Ferr3n i Clua fue enviado a Marsella para estudiar la amenazadora epidemia de c3lera. Partiendo de los descubrimientos realizados por Koch, Ferr3n prepar3 cultivos atenuados de *bacillus virgula* con los que logr3 la primera vacuna del germen conocido para ser aplicada a seres humanos.

En 1885 el doctor Ferr3n fue llamado a Valencia, en donde procedi3 a la inoculaci3n masiva de la poblaci3n de varias localidades de Espa3a. A pesar del 3xito obtenido, el m3todo ferroviano desat3 una gran pol3mica y fue prohibido por el gobierno espa3ol por considerarse peligroso<sup>23</sup>.

La caricatura de Sojo fue producida en aquel contexto de experimentaciones y preocupaci3n en torno al c3lera. En la imagen Julio Roca, siguiendo el m3todo ferroviano, se procede a inocular el *microbio*, cultivado por 3l mismo. En aquel contexto, el *atalicrobio*, operaba como met3fora visual que condensaba un repertorio plagado de miedos, inquietudes y rechazos por su asociaci3n con el bacilo causante de la enfermedad del c3lera.

La reacci3n de v3mito de la figura femenina refiere a la sintomatolog3a propia de esta enfermedad caracterizada por v3mitos y diarreas incesantes. Por lo que podr3a interpretarse que la inoculaci3n de Roca, lejos de inmunizar y salvar a la patria de un desenlace lamentable, la expone a un peligro mortal, que resulta provechoso para quienes conducen la operaci3n.

Se establece una relaci3n directa entre las dos caricaturas presentadas hasta el momento, ambas podr3an considerarse el inicio y la culminaci3n de un mismo proceso que comienza con la presentaci3n y el desarrollo del microbio y culmina con la inoculaci3n del mismo en la *sangre* de la Argentina.

El texto citado que compara a Julio Roca con el Dr. Ferr3n hace referencia al tiempo en que cada personaje cultiv3 al microbio. Los cinco d3as de cultivo de Ferr3n pueden ser corresponden a los cinco a3os transcurridos durante su primera presidencia. En esta segunda publicaci3n la caricatura del *atalicrobio* de Sojo podr3a interpretarse de forma m3s extensiva

---

<sup>23</sup> A3os m3s tarde, el doctor Ferr3n pasar3a a la historia y ser3 reconocido por inventar la vacuna contra el c3lera.

que en la primera, ya no hace referencia únicamente a los negocios entre el presidente y su hermano Ataliva, sino que constituye un monstruo que ha crecido a ritmos vertiginosos, metáfora de lo que ha engendrado su presidencia.

Al poner en diálogo ambas caricaturas se puede advertir una relación directa entre la primera escena de gestación del microbio y la segunda de inoculación, que puede interpretarse como metáfora una estrategia política del gobierno planeada. Debe tenerse en cuenta que para el momento de la *inoculación* faltaba menos de un año para el fin del primer mandato de Roca. En este sentido la inoculación del microbio ya desarrollado, (metáfora de un roquismo consolidado), puede interpretarse como una estrategia presidencial para perpetuar su poder y su influencia en la Argentina, lo que en sentido metafórico le permite asegurar su reproducción y colonizar el cuerpo de la patria.

Por último, retomando la imagen, nos interesa focalizar en la referencia textual insertada en la figura de la roca a la cual está encadenada la república: “DURA ROCA”. El texto instala un triple significado, el literal que hace referencia a las propiedades de una roca, un significado figurado que evidencia y denuncia la *dureza* del gobierno de Roca, y finalmente la palabra “dura” como verbo presente de la tercera persona del singular, podría aludir a la duración de su gobierno vinculado al gesto de la inoculación (dura Roca –y luego de la inoculación con más razón “durará” Roca en su presidencia).

Según Natalio R. Botana (1985) hasta 1880 no se había logrado constituir una unidad política (ya que Buenos Aires y el interior se enfrentaban sin que ninguna lograra imponerse sobre la otra) ni legitimar un centro de poder que hiciera efectiva su capacidad de control sobre todo el territorio nacional<sup>24</sup>. Esta unidad política se lograría bajo el régimen conservador durante el gobierno de Roca y habría de alcanzarse y perpetuarse mediante la fuerza.

El *atalicrobio* reaparecerá numerosas veces en las caricaturas correspondientes al año 1885 y llegará a instalarse dentro léxico visual “permanente” de Don Quijote para referirse a la figura de Antonio Ataliva Roca<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> Para el autor la unidad política según implica el control imperativo de un sector de poder sobre los múltiples sectores que existen en un espacio territorial y la reducción de éstos últimos a una unidad más amplia.

<sup>25</sup> Algunos ejemplos de ello son: la caricatura publicada el 16 de Enero de 1886, en la cual Sojo caricaturiza a cuarenta personajes políticos bajo el título de “Juaristas Célebres”. Entre ellos aparece el *atalicrobio* ubicado en el octavo lugar de la primera línea; y la caricatura publicada el 1 de mayo de 1886, a modo de parodia da la segunda exposición rural titulada “Segunda Exposición Rural, Beduinal y Fenomenal”. Entre los animales que se exhiben aparece el *atalicrobio* dentro de un barril con agua bajo la referencia de “Salmonibusata-microbios”.

## 4.2. Higiene o muerte: los desastres del Cólera

En 1886 hizo su aparición en Argentina un fuerte brote de cólera perteneciente a la quinta pandemia que duraría hasta 1888, abarcando casi la totalidad del mandato presidencial de Juárez Celman<sup>26</sup>.

En febrero de 1880, año en que asumía Roca la presidencia del país, el Congreso incluyó en el presupuesto nacional (en el inciso 13º, de Marina) un renglón con el rubro “Departamento Nacional de Higiene”. En Diciembre se dictó el decreto por el cual se creaba efectivamente el mismo.

Las obras sanitarias que se habían reiniciado en la ciudad de Buenos Aires en 1884, financiadas por el gobierno nacional (Comisión Nacional de Obras de Salubridad), a través de una licitación pública que las adjudicó a un empresario local, Antonio Devoto, volvieron a interrumpirse en 1886 durante los últimos meses del mandato presidencial de Roca, por agotamiento de los fondos públicos (Veronelli y Veronelli Correch, 2004; 240).

El brote de 1886/87 fue la epidemia de cólera que se difundió más ampliamente por el país. Puso en evidencia la desigualdad entre la ciudad de Buenos Aires y las provincias. Buenos Aires había progresado bastante en materia de provisión de agua potable y de alcantarillado, lo que le otorgaba una relativa inmunidad, mientras que el interior mostraba una clara indefensión.

El 30 de octubre de 1886 se detectó el primer caso “sospechoso” de cólera en la Subprefectura Marítima del Riachuelo. El hecho no pasó inadvertido para el semanario *Don Quijote*, el cual publicó una caricatura alusiva a la llegada del cólera a Buenos Aires.

La caricatura fue publicada una semana más tarde, con fecha del 6 de Noviembre. Ubicada en la página izquierda del pliego interno del periódico, la imagen destacaba por su tamaño, que ocupaba casi la totalidad de la página.

En la imagen se destaca en primer plano la figura de un esqueleto humano envuelto en una capa negra, con una insignia circular en la que se lee la referencia “bacillus vibro”. El personaje viste botas negras y porta un sombrero del mismo color con una pluma alargada en

---

<sup>26</sup> A lo largo del siglo XIX, el cólera se propagó por el mundo desde su reservorio original en el delta del Ganges, en la India. Siete pandemias en sucesión mataron a millones de personas en todos los continentes.

la parte anterior. Por debajo de su capa sostiene una guadaña entre espadas y mosquetes. La figura es de gran tamaño y ocupa el lugar central en la composición.

En el plano inferior de la imagen se observa una porción del globo terráqueo, sobre la cual está ubicado el personaje. El globo contiene algunas referencias geográficas textuales. Los pies del esqueleto están ubicados en dos continentes separados por un océano, puede notarse que el izquierdo se apoya sobre América del Sur, ya que puede leerse la referencia “Rio de la plata”, mientras que el derecho sobre un territorio en ruinas sin referencias, con cruces insertas en la superficie.

Debajo del personaje y sobre el globo terráqueo, en la zona correspondiente a América del Sur, se puede observar un objeto ambiguo de forma esférica en eclosión. El estallido del objeto está representado por numerosas líneas rectas que se desprenden a su alrededor en forma centrífuga. Inmediatamente por debajo del extremo inferior del bastón de la guadaña, y cerca de la eclosión se lee el texto: “Rayos y centellas”.

El fondo de la imagen está compuesto por un plano gris sobre el que se recortan nubes blancas con referencias textuales dispersas alrededor de la figura central. La forma del texto acompaña las formas curvas de las nubes. Se pueden leer las siguientes referencias:

“Odoren Yucundun Cloacas”, “Sultur”, “Microbio Guitarra”, “Letrina y disenterica”, “Goyus Turrusvircula”, “Gastro-Mieditis”, “Letrina Disenterica”, “Bacilus Biruela” “Atalivaciulus”, “Entero-Bacilitis”, “Jalapa”, “Ganges”, “Microbius Celmamorun” “Manucorvios con arroz”, “Mortdixina fulminante”, “Americanus Asiaticus”, “Sospechoso”, “Taurina”, “Torcuatum Microbiorum”, “Asiatico Nostras” y “Bacilus Recolectorum”.

Las palabras están acompañadas por varios símbolos de comas (“,”). Sojo utiliza este símbolo para referirse al cólera y las pestes debido a la polisemia que produce tanto en el plano lingüístico como en el plano visual semejanza morfológica y fonética con la palabra “coma” perteneciente al término *bacilus coma* y semejanza formal en el plano del significante gráfico con la morfología microbio. También estos símbolos aparecen alrededor del cráneo del esqueleto utilizados como una textura significativa.

La imagen entrelaza una retórica plástica con una retórica icónica, a la que se suma la utilización del lenguaje verbal para establecer referencias y descripciones breves reforzando los elementos icónicos.

La caricatura ofrece un panorama devastador: Sojo utiliza la figura del esqueleto para representar alegóricamente al cólera, siguiendo la convención iconográfica occidental tradicional de representar la muerte mediante la figura de un esqueleto con guadaña. En este caso las dos connotaciones muerte y cólera se funden en una misma figura.

La alegoría construida por Sojo es codificada visualmente con elementos que delinear características semejantes a las de un héroe: por un lado su postura: de pie, erguida y con las piernas separadas, por otro lado su vestimenta: botas, capa y sombrero con pluma. A lo anterior se suma su gran tamaño y posición respecto al globo terráqueo, que sugiere una actitud triunfalista de empoderamiento y/o conquista del mismo.

Por debajo de la viñeta se lee el siguiente poema:

“Soy terrible, soy cruel.  
Al que pille me lo sorbo.  
¡Aquí esta el colera morbo  
Para quien quiere algo de él.

Yo hasta la Boca bajé,  
Yo hasta los Andes subí.  
Yo en todas partes dejé,  
Triste memoria de mí.

Pedí higiene y no me oyó.  
Y pues sus puertas me cierra  
De mis pasos en la tierra  
Responda Higiene no yo.

Tanta cloaca y vapor  
Que esperan matando el día  
No es verdad Higiene mía  
Que despiden mal olor?”<sup>27</sup>

El poema, enunciado en primera persona, recoge la voz del personaje. Y previa presentación del mismo en las dos primeras estrofas, introduce una sentencia clara en la tercera.

---

<sup>27</sup> [sic] Extraído de la publicación correspondiente al año III Nro. 12, 6 de Noviembre de 1886, página 2.

La voz del personaje es crucial ya que permite inferir una segunda lectura más conciliadora con el cólera. A primera vista podría pensarse al cólera como la figura del villano que viene a producir una catástrofe, sin embargo en el poema el personaje manifiesta una actitud profundamente ética y responsable, que se hace evidente en tanto expresa que no ha venido a regar muerte sin antes haber pedido “higiene”. Pero su pedido no fue atendido y como consecuencia a la “falta de higiene” acude de manera casi redentora a “dejar una triste memoria” aleccionadora. Esta lectura permite invertir la figura del cólera como villano y lo posiciona como héroe.

Si bien la caricatura, alude a una realidad social (la llegada del cólera a Buenos Aires), también funciona metafóricamente para referirse a la situación política del país. El término “higiene”, vinculado estrechamente con la enfermedad del cólera, es clave en la lectura de esta caricatura y adquiere un doble sentido, por un lado hace referencia a la limpieza que permite conservar la salud física y evitar la enfermedad del cólera (ya que la higiene representa la contracara del cólera, su ausencia habilita la presencia de éste) y por otro lado, se aplica metafóricamente al campo de la política: la “falta de higiene” hace referencia a una política corrupta, a un juego “sucio”.

En este sentido, la caricatura denuncia doblemente al gobierno, por no haber garantizado las condiciones necesarias de higiene y salubridad, y por la corrupción en el manejo político. La enfermedad del cólera que representa un problema real social, se instala a su vez, como metáfora de la política nacional.

En la siguiente cita extraída de *Lo malo y lo feo de los microbios* titulado “El cólera, la enfermedad de la insalubridad y de las manos sucias” se pueden identificar las principales connotaciones propias de esta enfermedad:

“...Diarrea deshidratante, de acuerdo con algunos médicos de la antigüedad; el estragulador asiático, según la metáfora del médico y poeta Justinus Kerner a raíz de la primera pandemia de 1817; o enfermedad de las manos sucias dirían otros, en alusión a sus métodos de contaminación. Enfermedad sin manchas ni llagas o salpullidos sobre la piel, y que aunque no entra en la corriente sanguínea, provoca una severa carencia de agua y de electrolitos lo que causa una muerte rápida y a veces sobre los propios excrementos. En una palabra, enfermedad repugnante o enfermedad de perro como dirían los franceses” (Volcy, 2004; 207).



La enfermedad ha recibido varios nombres durante la historia tales como "enfermedad azul", "enfermedad negra", "fiebre álgida grave", "pasión colérica", "diarrea colérica", "cholera morbus", "cholera gravis" y, simplemente, cólera.

A lo largo de la historia las enfermedades han sido estetizadas de acuerdo a los valores e ideales de cada sociedad. Por ejemplo, según Susan Sontag (1977) los románticos moralizaron la tuberculosis de un nuevo modo. Para ellos la tuberculosis era la enfermedad que disolvía el cuerpo grosero, volvía etérea la personalidad y ensanchaba la conciencia. Según la autora fantaseando acerca de la tuberculosis, también era posible estetizar la muerte. En su estudio sobre las metáforas de la enfermedad Sontag advierte que sin embargo:

“Nadie piensa del cáncer lo que se pensaba de la tuberculosis, que era una muerte decorativa, a menudo lírica. El cáncer sigue siendo un tema raro y escandaloso en la poesía; y es inimaginable estetizar esta enfermedad.” (Sontag, 1977:14).

A propósito de establecer una comparación ente el cólera y la tuberculosis, sostiene:

“El cólera es el tipo de desgracia que, retrospectivamente, simplifica un yo complejo, reduciéndolo a un entorno enfermo. La enfermedad que individualiza, que pone de relieve a una persona por encima de su entorno, es la tuberculosis (...) Al contrario de las grandes epidemias del pasado (peste bubónica, tifus, cólera), que se abatían sobre un individuo en su calidad de miembro de la comunidad afectada, la tuberculosis aislaba el individuo de la comunidad.” (Sontag, 1977; 23)

La distinción que establece entre las enfermedades que individualizan y las que recaen sobre un individuo en calidad de “miembro de una comunidad” resulta interesante para pensar la metáfora del cólera en la política argentina. El cólera posee ciertas condiciones de posibilidad para su propagación, principalmente la falta de higiene. Es una enfermedad que no individualiza, no aísla al individuo de la comunidad sino que opera sobre la misma, convirtiéndola en un entorno enfermo. La responsabilidad de regular las condiciones del entorno corresponde en cierta medida a todos sus miembros, en este sentido se puede pensar al cólera como una enfermedad que ponen en juicio a la comunidad entera. La metáfora del cólera en la política argentina de construida por Sojo, funciona en este sentido, del mismo modo que la epidemia que plantea Sófocles en su obra *Edipo Rey*, donde las plagas y la peste de Tebas enjuician a todo el pueblo por su corrupción moral.

Por último es interesante la imparcialidad con que el cólera afecta a la comunidad: “El cólera no escoge víctimas, aunque “los pobres son más propensos por razones de

insalubridad, pero tanto para unos como para otros la enfermedad no se hace esperar.”  
 (Volcys, 2004; 207).



25. Don Quijote (1886). Año III, N° 12, 6 de Noviembre, página 2.  
 Fuente: Instituto Ravignani, Fondos y colecciones digitales – Manuscritos e impresos digitales.

### 4.3. Clasificación de los principales microbios nacionales.

El impacto que tuvo el cólera en la sociedad de Buenos Aires fue tan grande que la problemática pasó a ocupar un lugar central en las publicaciones de Don Quijote nucleando los problemas políticos sociales y económicos.

El 13 de Noviembre de 1886, un año más tarde del ingreso de la enfermedad a Buenos Aires (y al mes siguiente de la asunción de Juárez Celman a la presidencia de la nación), *Don Quijote* publicó una caricatura referente al cólera que incorporaba seis viñetas periféricas y una tira gráfica central.

Cada viñeta presenta una pequeña escena. Algunas están destinadas a parodiar y denunciar a algunos actores sociales como los médicos integrantes del Consejo de Salubridad y el Intendente Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, Marcelo Torcuato de Alvear, por su inoperancia y falta de pericia en el tema. En la primera aparece caricaturizado Juárez Celman, dirigiendo a una orquesta musical compuesta por esqueletos. El siguiente comentario satírico de Sojo acompaña a la imagen refiriendo a la situación social y política en que asumió el nuevo presidente: “Bonita Introducción Presidencial! Si estos son los preludios, cómo será el Rondó final?”.

También las figuras heroicas de Don Quijote y Sancho Panza aparecen en esta publicación. La última viñeta, ubicada en la esquina inferior de la página derecha, presenta una escena en la que se observa a Don Quijote en postura de combate atravesando con su espada al esqueleto del cólera, el cual se deja caer hacia atrás, soltando su guadaña; mientras Sancho Panza inclinado, aplasta con un martillo sobre la pared a las “comas”<sup>28</sup>. Por debajo de la imagen se lee bajo el título “MUERTE EL CÓLERA”: “Para que acabe el cerote le mata de un saca y mete, el valiente [*sic*] D’ Quijote, al hijo de la gran...siete.”

Nos interesa analizar particularmente la tira grafica ubicada en el centro de la imagen bajo el titular “BACTEROLOGIA y BICHOLOGIA: Clasificación de los principales microbios”. La tira está compuesta por veintiséis figuras de personajes políticos caricaturizados por Sojo.

---

<sup>28</sup> Símbolo utilizado por el periódico para representar al cólera (,).



A modo de catálogo Eduardo Sojo configuró un repertorio iconográfico de los principales “microbios” políticos. El despliegue de las figuras puede observarse a lo largo de dos ejes horizontales ubicados en el centro de las dos caras internas del pliego. Cada personaje lleva un epígrafe con su nombre:

En la primera línea:

“Atorramtem microbium”, “Bacillus Torcuatensis”, “Juarez Flagelus”, “Atalivacillus”, “Aneiros Sarcoptes”, “Aerobius Pachecus”, “Wirgula Wirdensis”, “Coma pellegrilarguinis”, “Darnicus Contagiosus”, “Posse Venenosus”, “Tiquinosis Cambaceris”, “Marcus Epidemicus”, “Carcanobio Fulminante” y “Bacilo Yrigoyensis”.

En la segunda línea:

“Otto Antimoniorun Nicotinum”, “Julio Micro Mongibis”, “GoyusSoleribus Coma”, “Crespues Bacillus”, “Filaria Bacivilbasus”, ”Santus Bacillus Virguliforme”, “Colerigenus Caballerus”, “Insectos Ceballensis”, “J. Ferdinandiz Comma”, “Infestorum de la Bocorum”, “Flagellus Turris”, “Saurius Costensis”, y “Escorpio Racedus Beduinarum”.

Estas referencias permiten identificar a los personajes con los sujetos de referencia ya que introducen pequeñas variaciones burlonas en sus nombres, con palabras provenientes del campo de la bacteriología y sufijos derivados del latín asociados convencionalmente con el lenguaje científico.

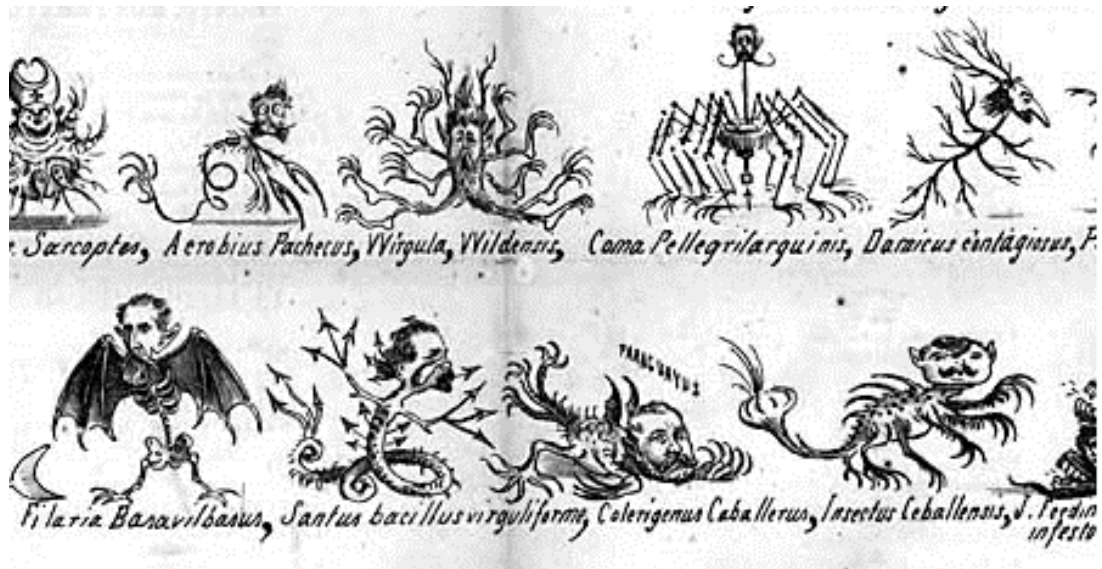


27. Detalle de la publicación *Don Quijote* (1886). Año III, N° 13, 13 de Noviembre, páginas 2 y 3.

BACTEROLOGIA, BICHOLOGIA. Clasificación de los principales microbios



28. Detalle del sector izquierdo de la tira



29. Detalle del centro de la tira



30. Detalle del sector derecho de la tira

Al igual que la caricatura del *atalicrobio*, todas las figuras de esta tira se ubican bajo la clasificación de metáfora *in praesentia conjunta* (IPC), debido a que en todos los casos se manifiestan al mismo tiempo, un cuerpo con características de tipo <zoomórfico> y una cabeza con tipos < humano> están manifestados simultáneamente pero de forma yuxtapuesta en dos lugares del enunciado.

El autor de la caricatura ya no solo utiliza la metáfora del microbio para referirse a la figura de Ataliva Roca, sino que engloba bajo esta “clasificación” a un grupo numeroso de políticos de la época. La metáfora en esta caricatura opera del mismo modo que en la primera: permite comparar a los sujetos políticos con un microbio, por un lado, exponiéndolos como peligros potenciales para el pueblo, y por otro, degradándolos.

En la primera página de la publicación Sojo, incorporó un texto vinculado a la imagen titulado: “¡¡Sálvese el que pueda!!”, que finaliza con el párrafo: “Gracias, viajero del Ganges ¡Judío errante de la leyenda moderna, muchas gracias...porque siquiera nos has aliviado de esta plaga!”.

En el texto citado refuerza la interpretación realizada de la caricatura publicada el 6 de Noviembre. *Don Quijote* posiciona al cólera como una única salvación ante el desastre político nacional. Queda en evidencia que según el juicio del periódico el mal que azota al pueblo argentino no es el cólera (el viajero del Ganges) sino el cuerpo político, la horda de “microbios” caricaturizados en esta oportunidad.

En la cuarta página de la publicación se encuentran dos columnas tituladas “Parasitos Infestantes” y “Cartilla de remedios”.

El texto “Parasitos Infestantes” despliega una lista que amplía considerablemente el elenco de “*microbios*” exhibidos en la tira gráfica. En la lista menciona los siguientes:

“Hongos juaristas petitpoint – Rizopodos Cayetanus – sacerdote – mochuelos – Anélido Presupuestívoro – Anerobio café saurius – Aracnido Hectoris Ovionis – Atorranten, COCUS, Caños – Bacteri brasilensis pestífera – Cisticerco parroquidermo Aneirus – Fermentum políticum próximus –Coco Racedia séptica – Helminto Goyus-Turris ebúrneus – Infusorium BULEBARENSIS finis – Miasma riachuelus putridus – Palmella torcuatensis, in urbe – Rotífero pelegrinensis – Sarcina rotisserie carnis asinus – Vibriones ministeriales chupópteros – Zoogloa bancaria papyrus – Filaia bonaerensis. Microsporium Susinis non videtur –

Crustaceo corderus anfibius – DISTOMA pataconis volaverum – Tenia centavos debotus cloaquensis – Oidium bolsistas jindamorum – Migelitus morbus – Porteõ furore – Azote periculosus argentum – MALVINAS premonitorias inglesorum – Juaristas cholerae asiatici – Fermentum Pulitiamam serpentorum – Acefalia aurifea patagonensis non habemus....<sup>29</sup>.

Al final de la lista afirma el redactor del periódico:

“Estos son los microbios vistos por *Don Quijote* y otros muchos que no pudo clasificar por no ser un Linneo en la materia pero á los que se persigue lanza en ristre para desencantarlos”<sup>30</sup>.

Pero *Don Quijote* no solamente advierte y evidencia a sus lectores los nombres y rostros de las nefastas plagas a las cuáles hay que combatir y de las cuáles deben tener protegerse, también les ofrece una “Cartilla de remedios” con las soluciones necesarias para combatir los males causados por las enfermedades que estos acarrear:

“Parasitocida quijotensis – Politifugos- Vermicida administrativo – Aislarse de Alvear – Suscribirse al Quijote para espantar microbios – No hablar ni por teléfono con curas ni alemanes – Comer frutas verdes en el CEMENTERIO de la Recoleta – Hervir la Lavandera y los aguateros – Tomar todo cocinero asado y *tre bien rroti* – Tirar por la ventana el dinero y desinfectar la casa de él – Al sentir molestias en el tubo digestivo volverlo al revés y lavarlo como una calceta – Acorazarse el abdomen – Al sentir la premonitora llamar al Tata del Tandil para que nos de unas píldoras de dinamita – Al notar calambres na barriga das pernas tomar unas gotas del bálsamo de Ferabras y desollarse como San Bartolomé la piel – Si los síntomas aumentan llamar un carnívoro ó albéitar que nos extirpe el aparato digestivo para librar el resto de la pelleja – Poner en cuarentena la Prensa subvencionada – Hacer uso de esta receta: Recipe de mulieris Porteñas de XV apriles.... 20 muheris cum champanorum, jerezorum, menta et manzanilla LXXXIII cántaras. Miscipe para farra. Fumigar las letrinhas con cerveza alemana – Tomar helados bien calientes – Vestirse á lo Adán y Eva – Poner en cuarentena lo que diga la Comisión de Higiene

---

<sup>29</sup> Extraído de la publicación correspondiente al año III Nro. 13 del 13-Nov-1886, página 4 del periódico *Don Quijote*.

<sup>30</sup> Carlos Linneo (1707-1778) fue un científico, naturalista, botánico y zoólogo sueco. Considerado el creador de la clasificación de los seres vivos o taxonomía.



por si nos contagia, y seguir mis quijotescas opiniones – Declarar foco de infección y con patente sucia á los agentes morosos de éste periódico<sup>31</sup>.

### PARASITOS INFESTANTES

Hongos juaristas petit point—Rizopodos Ca-  
yetanus-sacerdo-mochuelos—Anérido presupuesti-  
voro—Anerobio cañua saurius—Aracnido hectoris  
Ovionis—Atorranten, COCUS, cañus—Bacteria bra-  
silensis pestifera—Cisticerco parroquidermo Anei-  
rus—Fermentum politicum proximus—Coco-  
Racedia séptica—Helminto Goyus-turris ebúrneus  
—Infusorium BULEBARENSIS finis—Miasma ria-  
chuelus putridus—Palmella torcuatensis, in urbe—  
Rotifero pelegrinensis—Sarcina rotisserie carnis  
asinus—Vibriones ministeriales chupopteros—  
Zooglea bancaria papirus—Filaria bonaerensis. Mi-  
crosporium Susinis non videtur—Crustáceo Corde-  
rus anfibius—DISTOMA pataconis volaverum—Te-  
nia centavus debotus cloaquensis—Oidium bolsis-  
tas jindamorum—Migelitus morbus, porteñus furo-  
re—Azote periculosus argentum—MALVINAS pre-  
monitorias inglesorum—Juaristas cholerae asiatici  
—Fermentum Pulitiamam serpentorum. Acefalia  
aurifera patagonensis non habemus—  
Estos son los microbios vistos por Don Quijote y  
otros muchos que no pudo clasificar por no ser un  
Linneo en la materia pero á los que persigue lanza  
en ristre para desencantarlos.

### QUIJOTOBIOLOGÍA

### CARTILLA DE REMEDIOS

Parasitocida quijotensis—Politifugos—Vermicida  
administrativo—Aislarse de Alvear—Suscribirse  
al Quijote para espantar microbios—No hablar ni  
por teléfono con curas ni alemanes—Comer frutas  
verdes en el CEMENTERIO de la Recoleta—Hervir  
la lavandera y los aguateros—Tomar todo cocinero  
asado y *tre bien rroti*—Tirar por la ventana el di-  
nero y desinfectar la casa de él—Al sentir moles-  
tias en el tubo digestivo volverlo al revés y lavarlo  
como una calceta—Acorazarse el abdomen—Al  
sentir la premonitoria llamar al Tata Dios del Tan-  
dil para que nos dé unas píldoras de dinamita—Al  
notar CALAMBRES *na barriga das pernas* tomar  
unas gotas del bálsamo de Ferabras y desollarse  
como San Bartolomé la piel—Si los síntomas au-  
mentan llamar un carnicero ó albéitar que nos ex-  
tirpe el aparato digestivo para librar el resto de la  
pelleja—Poner en cuarentena la prensa subvencio-  
nada—Hacer uso de esta receta: *Recipe de mulie-  
ris Porteñas de XV apriles . . . . 20 mulieris cum  
champanorum, jerezorum, menta et manzanilla  
LXXXIII cántaras. Miscipe para farra.* Fumi-  
gar las letrinas con cerveza alemana—Tomar hela-  
dos bien calientes—Vestirse á lo Adan y Eva—Po-  
ner en cuarentena lo que diga la comisión de Higiene  
por si nos contagia, y seguir mis quijotescas  
opiniones—Declarar foco de infección y con pa-  
tente sucia á los agentes morosos de este periódico.

Microbios vistos al microscopio con un aumento de ocho millones de diámetros

31. Detalle de la publicación de *Don quijote* (1886). Año III N° 13, 13 Noviembre, página 4.  
Fuente: Instituto Ravignani, Fondos y colecciones digitales – Manuscritos e impresos digitales.

<sup>31</sup> Extraído de la publicación correspondiente al año III Nro. 13 del 13-Nov-1886, página 4 del periódico *Don Quijote*.

#### 4.4. Los últimos casos de cólera

Seis semanas más tarde, en la publicación del 12 de Diciembre de 1886, Sojo introduce nuevamente en la imagen al personaje del cólera para hacer un comentario sobre las disputas y enfrentamientos entre moros y católicos en la ciudad de Buenos Aires.

La imagen total se compone de cinco viñetas: dos ubicadas en el plano superior de ambas páginas y tres en el plano inferior. Nos interesa analizar las dos viñetas superiores que construyen este relato.

La primera de encuadre general titulada “Moros y cristianos: batalla electoral” se destaca por su tamaño y centralidad. En ella aparecen numerosos personajes enfrentados en dos bandos, los que adhieren al partido de Juárez Celman representan a los moros y sus adversarios católicos. La ciudad de Buenos Aires es representada alegóricamente por una figura femenina que yace en el suelo en primer plano en el centro de la composición, aplastada por una mesa y por los personajes políticos que se trepan sobre ella batiéndose en combate. Cercana a la figura femenina se observa una caricatura de Julio Roca disparando con un revolver entre las piernas de la mujer.

Inmediatamente del lado derecho de esta escena de batalla, se sitúa la segunda viñeta en la que aparece el personaje del cólera -en actitud menos triunfalista en comparación con su llegada- anunciando su partida del territorio nacional. Porta un sombrero y lleva su guadaña amarrada a la espalda.

Observando la violenta escena de la primera viñeta, entre los distintos bandos que disputan el poder político en Buenos Aires, el personaje decide marcharse, considerando que su intervención no es necesaria:

“Si á nadie puedo matar, y ellos se tratan así  
Entonces yo sobro aquí! Pucha! Me mando a mudar.”

Cabe destacar el curioso equipaje negro con símbolo de calavera que sostiene en su brazo izquierdo. Por su forma opera metafóricamente como una referencia icónica a la Bolsa de Comercio.



32. *Don Quijote* (1886). Año III N° 17, 12 de Diciembre, páginas 2 y 3  
 Fuente: Instituto Ravignani, Fondos y colecciones digitales – Manuscritos e impresos digitales.

El lenguaje verbal es utilizado en ambas viñetas de manera externa, con excepción de las pocas referencias textuales incluidas en la escena de la batalla. En la primera viñeta a modo de título descriptivo de la escena, y en el segundo caso, como expresión del personaje.

Puede notarse que la temática metafórica que comienza a gestarse en 1885, con la primera caricatura del *atalicrobio*, se instala y aparece de modo recurrente en las publicaciones del semanario para 1886.

El 19 de diciembre de 1886 el semanario vuelve a publicar una imagen alusiva al cólera. Entre las numerosas viñetas que componen la totalidad de la imagen, en la mitad inferior se ubican seis: una de formato vertical a la izquierda, un bloque con cuatro de tamaño pequeño y formato horizontal en el centro, y una de mayor tamaño a la derecha.

La primera de éstas se titula: “El comercio....desinfectado”. En ella se observa la figura de un hombre recostado contra un muro. Sus trajes se encuentran rotos y rasgados y sus pies descalzos. El hombre observa los bolsillos de sus pantalones vacíos. Su postura cabizbaja y la

mueca de su rostro denotan aflicción. A su lado, apoyado sobre el muro, se encuentra el caduceo de Hermes (símbolo de la salud).

Este cuadro se vincula narrativamente con la viñeta analizada en la publicación anterior, en la cual el personaje del cólera se fuga con *La Bolsa*. La representación del hombre con sus ropas destruidas y sin dinero, representa alegóricamente al comercio argentino devastado y en ruinas.

Por otro lado, el bloque del centro propone una lectura de a pares verticales. La primera columna constituye una secuencia narrativa compuesta por dos escenas: en la viñeta superior se observa un médico con traje, bastón y cabeza de asno que receta y entrega un remedio a un señor para curar a un enfermo, que yace acostado en un cama; en la viñeta inferior, el sujeto que recibió el remedio, se lo da a un gato y el animal explota.

La segunda columna presenta dos escenas simultáneas. En la viñeta superior se observa una escena que la aparece en primer plano una caricatura principal de Ovidio Lagos, representado por un monstruo de gran tamaño con cuerpo de cangrejo, cola espiralada y cabeza humana. El sujeto está a punto de tragarse a un grupo de personas que representa al pueblo, a las cuales tiene agarradas con su pinza derecha. En la superficie se observa tres figuras humanas huyendo del monstruo. En el fondo se observan dos monstruos más, que también han atrapado a dos personas y están a punto de comérselas, uno ubicado a la izquierda y el otro a la derecha del personaje principal. Ambos de tamaño pequeño, con patas de insecto, alas y cabezas humanas. En sus cabezas portan sombreros negros, símbolos que permiten advertir que se trata de católicos. Todas las figuras humanas que representan al pueblo poseen una escala muy pequeña en comparación al tamaño de los monstruos (políticos).

Por debajo de la imagen se lee: “El Cólera en Rosario 1000 casos por minuto”

La viñeta inferior presenta una escena similar a la anterior. En esta aparece solo en escena Marcos Juárez (representado al igual que los anteriores con cuerpo monstruoso y cabeza humana) devorando con una boca gigante compuesta de dientes irregulares y puntiagudos a un grupo de personas.

La viñeta va acompañada de la siguiente descripción: “El Cólera en Córdoba 80000 Casos”

Por aquel entonces Marcos Juárez, hermano mayor del presidente Juárez Celman llevaba dos años en el cargo de Jefe de Policía de la capital de la provincia de Córdoba, desde el cual ejercía abusos y arbitrariedades en los métodos policiales para intimidar a los políticos opositores al juarismo. En el año 1888 alcanzaría la gobernación de Córdoba.

Todas las figuras quiméricas de los políticos que aparecen en estos cuadros se clasifican nuevamente como metáforas *in praesentia disyunta (IPC)*.

En estos dos casos puede notarse que el tema metafórico ha llegado a un punto crucial en su desarrollo. Identificados y representados previamente en el catálogo de microbios de *Don Quijote*, en esta publicación aparecen en acción como enormes monstruos devorando al pueblo. La denuncia y el juicio del periódico es clara y explícita. Establece una correspondencia entre las decisiones y actos ejercidos por los personajes políticos con las muertes y desastres ocasionados por la enfermedad.

La última viñeta de este grupo, ubicada en la esquina inferior de la página derecha, presenta una caricatura de Julio Roca. En la imagen se observa al personaje vestido con un taparrabos y una vincha de plumas en su cabeza. Sostiene con su brazo derecho una porra con púas y con su brazo izquierdo, la cabeza sangrante de una mujer. La mujer degollada representa alegóricamente a la provincia de Buenos Aires. Las gotas de caen en dirección a un huevo de gran tamaño que reposa sobre un nido de paja en la superficie del suelo. En la superficie de la figura del huevo se lee: "Presidencia para 1892". La vestimenta del personaje opera como referencia a sus campañas genocidas llevadas adelante contra las poblaciones indígenas.

El siguiente texto acompaña la imagen: "Con la sangre de esta Provincia, degollada, se incuba y bautiza el huevo PRESIDENCIA PARA 1892".



33. *Don Quijote* (1886). Año III N° 18, 19 de Diciembre, páginas 2 y 3.

Fuente: Instituto Ravignani, Fondos y colecciones digitales – Manuscritos e impresos digitales.

Según Veronelli y Veronelli Correch, (2004) en mayo de 1887 se produjeron los últimos casos de cólera en Tucumán y Salta, sin embargo hacia fin de año, 13 de Noviembre de 1887, *Don Quijote* incorporó en la caricatura de la publicación un cuadro titulado “El cólera nostras. Los primeros casos”.

El cuadro presenta una escena en la que se observan a un grupo de personajes políticos caricaturizados que sobrevuelan atacando un grupo de personas que yacen en el suelo.

Continuando con las representaciones corporales quiméricas, Sojo representa a los políticos con cuerpos híbridos compuestos por diferentes rasgos y partes animales como patas, garras y alas -en lugar de brazos y piernas- y cabezas humanas. Los rostros y los símbolos presentes en la representación de las figuras permiten identificarlos: Mariano Varela representado con cuerpo animal con patas delanteras equinas, Eduardo Wilde es un pie gigante con un molino de viento en su cabeza, Eduardo Racedo un cuerpo híbrido de características anfibias, Ataliva Roca es el *Alaticrobio* en sus primeras fases sin rasgos

humanos, y Juárez Celman por un esqueleto humano con características zoomórficas en las extremidades.

La figura de Juárez Celman es central en la composición y su representación se asemeja en esta caricatura a la figura alegórica del cólera de las publicaciones anteriores. Aparece como un esqueleto volador con patas anfibias y sostiene con sus garras una guadaña. Lleva un farol a modo de corona sobre su cráneo (símbolo juarista) y viste un tubo de cañería que lleva la referencia textual “cloacas”, que alude a la emergencia sanitaria. El reconocimiento del personaje se produce principalmente por su posición central liderando la acción y por el farol, esto lo destaca del resto de grupo, y particularmente por el rasgo característico de la barba y bigotes que operan de manera crucial en su representación.

Las figuras que yacen en el suelo son representaciones alegóricas. Las dos ubicadas a la izquierda representan a la agricultura y a la industria, mientras que las figuras masculinas que le siguen representan, la primera y central, al comercio y las últimas dos, al pueblo.

Mientras los demás personajes acechan al grupo, la guadaña de Juárez Celman se incrusta en el abdomen del personaje que representa al comercio.



34. *Don Quijote* (1887). Año IV, N° 13, 13 de Noviembre, páginas 2 y 3  
Fuente: Instituto Ravignani, Fondos y colecciones digitales – Manuscritos e impresos digitales.

El título “EL CÓLERA NOSTRAS. LOS PRIMEROS CASOS” insta un doble sentido en la lectura de la oración: la primera hace referencia a una de las variantes del nombre de la enfermedad, y a su vez puede ser leída como “el cólera nuestro” siguiendo el significado literal de la traducción del término *nostras* que deriva del latín y significa “nosotros”. Esta segunda lectura funciona como una estrategia textual para posicionar y comparar al grupo de personajes políticos representados en la caricatura con el cólera e introducir el sentido: “el cólera argentino”, prelude de la siguiente oración que acompaña la escena gráfica.

El gobierno de Juárez Celman culminó con una crisis financiera. La moneda se depreció velozmente, los salarios reales descendían mientras que la desocupación y la pobreza aumentaban. La Bolsa de Valores se derrumbó y la deuda consolidada que en 1881 era de 57 millones de pesos oro, alcanzó en 1884 los 122 millones y en 1890 los 355 millones (Veronelli y Veronelli Correch, 2004; 252).

La enajenación del patrimonio nacional, la especulación y las irregularidades en el manejo de los fondos público llevaron a la indignación de la opinión pública. En abril de 1890 la recién formada “Unión Cívica de la Juventud” convocó a un mitin al que asistieron Leandro N. Alem, Aristóbulo del Valle, Pedro Goyena, José Manuel de Estrada y Vicente E. López, entre otros. El 26 de Julio de 1890 estalló la Revolución del Parque, que se desarrolló en la actual Plaza Lavalle. Finalmente Juárez Celman renunció a principios del mes de agosto y su renuncia fue celebrada con masivas manifestaciones en las calles. La casa de Eduardo Sojo ubicada en la calle Rodríguez Peña 84 (que era también la redacción de la revista) fue uno de los principales puntos de reunión de los manifestantes. El periódico *El Nacional* llegó a plantear la renuncia del presidente como una victoria del dibujante.

“En cierto sentido estamos asistiendo al triunfo de Sojo. La campaña de su Don Quijote ha encarnado en el pueblo que en estos días, para expresar sus ideas, ha adoptado las dos enérgicas imágenes popularizadas por Demócrito en su lucha contra el juarismo, la del farol... y la otra. Ayer un grupo de estudiantes y pueblo, unos mil manifestantes fueron a la calle Rodríguez Peña a la casa tanto tiempo vigilada por la policía y con sus aclamaciones lograron que saliera el popular dibujante, obligándole a pronunciar algunas palabras de agradecimiento”. (*El Nacional*, 9.VIII.1890, citado en Malosetti Costa, 2005; s.f.)

Pellegrini completó el mandato designando a Julio Roca Ministro del Interior. En 1892 asumió la presidencia Luis Sáenz Peña y la vicepresidencia José Evaristo Urriburu.



## CONCLUSIONES

En la primera parte logramos describir y sintetizar el surgimiento y las principales características de la caricatura política moderna. La cual surgió a partir del Renacimiento acompañando el avance de la prensa periódica, y posteriormente durante el siglo XIX se convirtió en un mecanismo de crítica política, que como expresión artística, permitía generar movimientos de cambio y/o renovación de los gobiernos existentes. La caricatura entonces fue utilizada como un medio, que en oportunidades se utilizó como herramienta para ridiculizar situaciones e instituciones políticas, sociales o religiosas.

Este trabajo permitió advertir a partir de los aportes de Shiner (2015), una de las inquietudes fundamentales que dieron origen a ésta investigación, respecto a la marginalidad del género de la caricatura tuvo su origen en el siglo XVIII, cuando se produjo una transformación que separó las bellas artes de las artesanías y artes menores, clasificándose la caricatura dentro de esta última categoría, y quedando su valor artístico puesto en cuestión.

En el análisis de la caricatura política como texto gráfico humorístico advertimos que permite sintetizar y reconstruir acontecimientos desde un enfoque que lleva a la reflexión. A través de ella se pueden manifestar opiniones críticas y contestatarias, además de buscar la complicidad en el lector. Por lo tanto constituye una herramienta que promueve la reflexión y la clase política se convierte en el objeto de su crítica.

La caricatura como expresión del humor gráfico se nutre de hechos y problemas de la realidad social política para interpretarla y hacerla comprensible. En este sentido, constituye una práctica semiótica discursiva que permite la producción de sentido a la vez que permite *desenmascarar* los discursos políticos a través de la utilización de recursos retóricos. La metáfora constituye uno de sus recursos principales.

El análisis del corpus de imágenes nos permitió observar de qué manera *Don Quijote* articulaba la metáfora visual con la caricatura para producir desplazamientos de sentidos que permitían construir o acentuar significaciones en relación a los hechos y sujetos políticos retratados. Las metáforas fueron utilizadas por los artistas del periódico para ejercer juicios morales, denuncias, y ataques simbólicos contra los principales figuras del cuerpo político, con la finalidad de advertir y persuadir al lector acerca de las inconsistencias y corrupciones de los gobiernos.

Respecto al tópico metafórico en particular, concluimos que la incorporación de la imagería de la enfermedad (la peste, los microbios, los remedios) fue utilizada por *Don*

*Quijote* como modo de conceptualizar la política. Al utilizar la enfermedad como metáfora se atribuye el horror de la misma a otras cosas, en las caricaturas de periódico las connotaciones propias del cólera fueron atribuidas al gobierno de Roca y posteriormente al de Juárez Celman. De acuerdo con la expresión de Susan Sontag “la enfermedad se adjetiva”, el imaginario de la enfermedad para referirse a la política nacional fue doblemente eficaz ya que fue construido sobre un trasfondo contextual real. Es común utilizar metáforas de enfermedad para describir el desorden, el caos o la corrupción, pero en el contexto analizado el cólera constituía una amenaza real para el pueblo argentino. En este sentido, Sojo construyó ingeniosamente un sistema metafórico sobre una sensibilidad social subyacente en el cual la metáfora servía para naturalizar lo social, es decir, volvía más aprehensible lo problemático: el cuerpo “enfermo” de la República podía captarse y sentirse en los cuerpos enfermos del pueblo.

Las caricaturas de los principales personajes políticos representados como microbios monstruosos que invadían el cuerpo de la República, lo enfermaban y arrasaban a su paso con el pueblo y con las principales instituciones estatales se volvieron exponentes de las deficiencias morales éstos, y operaban en los lectores mediante el temor generando rechazo.

Por otro lado, debe tenerse en cuenta que la enfermedad tuvo que ser metaforizada primero antes de ser utilizada como metáfora de una política deficiente. Según Susan Sontag, “se proyecta sobre la enfermedad lo que uno piensa sobre el mal. Y se proyecta a su vez la enfermedad (así enriquecida en su significado), sobre el mundo”. Por lo tanto acontece un doble proceso metafórico.

Finalmente concluimos de acuerdo con Malosetti Costa (2005) que las caricaturas de *Don Quijote* tuvieron un impacto decisivo en la escena política nacional alcanzando un poder y un influencia tal que culminó con la revolución de 1890. Sus principales integrantes, aunque siendo inmigrantes, participaron intensamente en los debates políticos nacionales asumiendo un compromiso tal que los llevó a sufrir ataques y persecuciones por parte del gobierno. Por fuera de la actividad periodística sus prácticas artísticas no se desvincularon de la política. En algunos casos parodiando las obras de artistas y grupos destacados dentro del circuito artístico porteño (Mayol), y en otros, formando parte de agrupaciones artísticas disidentes como *La Colmena Artística* (Sojo y Cao) que tenían por objetivo criticar el carácter aristocratizante y exclusivo de los salones del *El Ateneo*, a la vez que insertar en el campo artístico local a artistas inmigrantes. Sus maneras de hacer arte fueron consecuentes con sus

convicciones políticas y estéticas, en este sentido su elección por el género de la caricatura como práctica artística da cuenta de ello.

## BIBLIOGRAFÍA

- AAVV (2010). Bicentenario: 200 años de humor gráfico: primera centuria 1810 – 1910. Dirigido por Hugo Oscar Madarei – 1ª ed. Buenos Aires: Museo del Dibujo y la ilustración.
- ABREU, Carlos (2000). Periodismo iconográfico. Dibujo satírico, dibujo humorístico, chiste gráfico y caricatura. *Revista Latina de Comunicación Social* n° 36. La Laguna, Tenerife.
- ACEVEDO CARMONA Y DARÍO RUBÉN (2004). Política y caudillos colombianos en la caricatura editorial (1920-1950). (Tesis doctoral) Universidad de Huelva, Departamento de Historia II.
- AGELVIS, V. (2010). “Zapata y la caricatura” en *Anuario Grhial*, Enero-Diciembre, No. 4, Universidad de los Andes: Mérida, ISSN 1856-9927, pp. 43-62.
- BAUDELAIRE, Charles (1988). *Lo cómica y la caricatura*. Madrid: Fuenlabrada.
- BURKAT, Mara Elisa (2007). La prensa de humor político en argentina. Del Mosquito a Tía Vicenta. Vol. 1, Núm. 15 (2007). Universidad de Buenos Aires (CONICET).
- CARRETERO, Andrés M. (1988). Orden, paz, entrega. *Memorial de la Patria*. Buenos Aires: La Bastilla. pp. 7-10.
- CEBALLOS GÓMEZ, Diana Luz (2009). Política y caudillos colombianos en la caricatura editorial, 1920-1950. *En Historia y Sociedad*; Medellín, Colombia, N° 17, (Jul-Dec 2009) pp. 237-240.
- CREMBIL GUSTAVO Y DI MARCO GISELA (2007) *Arte y Gestión artística*. En: Bobbio, Daniela (comp.) *Inconsciente colectivo. Producir y gestionar la cultura desde la periferia*, Córdoba, Universidad Blas Pascal/Fundación Abaco, cap. 5 pp. 228-267.
- CORBIÉRE, Emilio J. (1980). «Liberales y católicos en el 80» en *Todo es Historia*.
- DAVID, Juan (2002). *La caricatura: tiempos y hombres*. La Habana: Ed. La Memoria.
- DELL'ACQUA, Amadeo (1960). *La Caricatura política Argentina*. Buenos Aires: Editorial Eudeba.

- FLORES BALLESTEROS, Elsa (2003). Lo nacional, lo local, lo regional en el Arte Latinoamericano: de la modernidad a la globalización y a la antiglobalización. Revista Huellas, N°3 pp. 31-44. ISSN: 1666-8197, Mendoza, Argentina.
- GARABEDIAN, SZIR Y MIRANDA (2009). Prensa argentina siglo XIX. Imágenes, textos y contextos. Buenos Aires: Editorial Teseo, 1ª Edición.
- GIORDANO, Mariana (2009). Nación e identidad en los imaginarios visuales de la argentina. Siglos XIX y XX. Arbor Ciencia, Pensamiento y Cultura, CLXXXV 740 noviembre-diciembre (2009) 1283-1298 ISSN: 0210-1963.
- GUESPIN, L. M. (1980). "Tipología del discurso Político" en *El Discurso Político*. México: UNAM, Nueva Imagen.
- GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo (2003). El papel de las artes en la construcción de las identidades nacionales en Iberoamérica Historia Mexicana, vol. LIII, núm. 2, octubre - diciembre, pp. 341-390. El Colegio de México, A.C. Distrito Federal, México.
- GUTIERREZ VIÑUALES, Rodrigo (1997). "Presencia de España en la Argentina. Dibujo, caricatura y humorismo (1870-1930)". Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada, Granada, N° 28, 1997, pp. 113-124.
- GROSE, Francis (2011). Principios de la Caricatura. Seguidos de un ensayo sobre la pintura cómica. Estudio introductorio y traducción por José Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski. Madrid: Ed. Katz.
- GRUPO  $\mu$  (2015). Tratado del signo visual. Ed. Cátedra, Madrid. I.S.B.N.: 978 – 84 – 376 – 2724 – 3.
- MALOSETTI COSTA, Laura (2001). Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX. Fondo de Cultura Económica de Argentina, S.A. Buenos Aires, ISBN: 978-950-557-425-4.
- MALOSETTI COSTA, Laura (2004). Arte, humor y política de un gallego en Buenos Aires: José María Cao Luaces” Anuario Centro de Estudios Gallegos; Montevideo Uruguay; Año: 2004 vol. 2004 pp. 143-164.
- MALOSETTI COSTA, Laura (2005). Los “gallegos”, el arte y el poder de la risa. El papel de los inmigrantes españoles en la historia de la caricatura política en Buenos Aires (1880-

- 1910). En AZNAR, Yayo; WECHSLER, Diana (comp.). La memoria compartida: España y la Argentina en la construcción de un imaginario cultural (1898-1950). Buenos Aires: Paidós, 2005, pp. 245- 270.
- MALOSETTI COSTA, Laura (2014). Una mirada a vuelo de pájaro sobre la pintura del siglo XIX en América Latina en Arte desde américa latina. Lovaina, pp. 57 – 78.
- MARTÍN, RODONI Y MALDONADO (2014). Lenguajes artísticos como estrategias de comunicación. El humor gráfico y la representación de acontecimientos políticos. XVIII Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación. 9, 10 y 11 de Octubre de 2014. Universidad Nacional de San Luis.
- MELGAR BAO, Ricardo (2011) Más allá de Chaplin, el humor político de la izquierda latinoamericana, en La Arquitectura del sentido II. La producción y reproducción en las prácticas semiótico-discursivas. México: INAH-ENAH.
- NEVELEFF, Julio (2007). “Cao, tan cerca, desde tan lejos”. En: La Argentina sin careta. José María Cao. Ilustraciones 1893 – 1918. Catálogo de exposición (abril – diciembre 2007).
- ORGAMBIDE, IPARRAGUIRRE Y MALOSETTI COSTA (s.f.). Pintura argentina generación del 80. Ed. Blanco Velox. N° 10. ISBN: 9871010079
- ORTÍZ DÍAZ GUERRA, María Jesús (2009). La metáfora visual incorporada: aplicación de la teoría integrada de la metáfora primaria a un corpus audiovisual / María Jesús Ortiz Díaz Guerra. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Edición digital a partir del texto original de la tesis doctoral. ISBN: 978-84-692-1947-8
- PELÁEZ MALAGÓN, J. Enrique (2002). Historia de la caricatura. Clío n°2.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1992). Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua. Tomo I. Madrid: Espasa-Calpe S.A. pp.415.
- ROMÁN, Claudia (2010). De la sátira impresa a la prensa crítica. Estudios 18: 236 (julio – diciembre 2010), pp. 324 - 349.
- SALDÍAS, Adolfo (1911). Historia de la Confederación Argentina. Rosas y su época, vol. 1, Librería de la Facultad, Buenos Aires, p. 93.

- SÁNCHEZ GUEVARA, Graciela. (2012). “La caricatura política: sus funcionamientos retóricos”. Razón y palabra. Primera Revista Electrónica en América Latina Especializada en Comunicación, 78. Noviembre-enero, 2011, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Estado de México, México.
- SHINER, Larry (2004). La invención del arte. Una historia cultural. Traducido por Eduardo Hyde y Elisenda Julibert. Barcelona: Paidós Estética.
- SHUMWAY, NICOLÁS (1993) La invención de la Argentina. Historia de una idea. Traducido por César Aria. Buenos Aires: Ed. Emecé.
- SONTAG, Susan (1977). La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas. Trad. Por Mario Muchnik. Ed. Digital Titivillus.
- SUAREZ ROMERO, Miriam (2015). El humor gráfico como herramienta de crítica: los líderes políticos internacionales en las viñetas de El País. IC – Revista Científica de Información y Comunicación. 2015, 12, pp. 227 – 255. Universidad de Sevilla, España.
- VERONELLI Y VERONELLI CORRECH (2004). Los orígenes institucionales de la Salud Pública en la Argentina. Tomo I. Organización Panamericana de la Salud, Argentina.
- VIÑUALEZ GUTIÉRREZ (2003). El papel de las artes en la construcción de las identidades nacionales en Iberoamérica. Universidad de Granada, Publicado en HMex, LIII, 2, 2003.
- VIÑUALEZ GUTIÉRREZ (1997). “Presencia de España en la Argentina. Dibujo, caricatura y humorismo (1870-1930)”. Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada, Granada, N° 28, 1997, pp. 113-124.
- VOLCYS, Charles (2004). Capítulo VI “El cólera, la enfermedad de la insalubridad y de las manos sucias” en *Lo malo y lo feo de los microbios*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. 1 ed. 1947.