

CARICATURA POLÍTICA Y ARTES PLÁSTICAS EN EL CASO DE RICARDO
RENDÓN

ZULMA ISABEL SUÁREZ OCAMPO

Aspirante al título de Magister en Estudios Humanísticos

Licenciada en Artes Plásticas de la Universidad de Antioquia

Asesor de tesis: Adolfo León Maya Salazar

Universidad EAFIT

Escuela de Humanidades

Medellín

2013

Resumen

La caricatura política como género gráfico, en su configuración, se emparenta con el proceso de definición de la llamada “opinión pública”, el desarrollo de las técnicas de impresión y las artes plásticas como lenguaje, cuenta con el utillaje proporcionado por la metáfora, la simbología y la literatura. Los medios escritos periodísticos han hecho uso de esta expresión gráfica para manifestar desacuerdos y diseminar ideologías, por lo tanto, la caricatura política es medio y receptor de los cambios en los imaginarios políticos y culturales de la Colombia de comienzos del siglo XX que se transforma al paso de las luchas partidistas y las publicaciones periódicas.

El caricaturista político como constructor de lenguaje visual, influye en las tendencias estilísticas del género y refleja los contextos sociales en los que se produce su obra. Es así, que esta investigación es un acercamiento a la caricatura política de Ricardo Rendón a través de los antecedentes históricos de la caricatura como expresión gráfica durante el período Barroco en Italia, su transformación en caricatura política en Inglaterra, y su progresiva entrada a Colombia a comienzos del siglo XIX. Finalizo este texto mostrando las manifestaciones plásticas, literarias, políticas e intelectuales con las que el caricaturista político antioqueño tuvo contacto durante su vida.

Palabras clave: caricatura política, modernidad, modernización, intelectual, artes plásticas, Ricardo Rendón.

Tabla de Contenido

Resumen	2
Introducción	5
Estado del Arte	11
Marco Teórico	15
Pensar Distinto: Opinión Pública y Caricatura en Colombia: S. XIX.....	31
Origen censurado: la caricatura como opinión pública	37
La educación como escenario de modernidad en una sociedad tradicional .	46
Arte e imaginarios políticos: el surgimiento de la academia como transmisora de ideologías	52
La Plástica y La Sátira: Procesos de la Caricatura en el Arte y su Contexto	
Histórico.....	65
Esbozo histórico de la plástica como crítica gráfica	70
La metáfora como lenguaje de la caricatura política	82
La caricatura política y la sátira moral: procesos en Inglaterra y Francia ...	96
Artistas y Caricaturistas: La Caricatura en Colombia	106
Alberto Urdaneta: artista y patrono de las publicaciones ilustradas	115
Alfredo Greñas: el zancudo de la regeneración	119

Las artes plásticas en la generación de Rendón	128
Los Panidas éramos trece: una generación con aires renovadores	136
Esbozo biográfico de Ricardo Rendón: los espacios de sociabilidad e intelectualidad del caricaturista político	148
Conclusiones	176
Referencias.....	178
Notas.....	187

Introducción

El presente informe parte del interés de la investigadora por las relaciones entre la caricatura política y las artes plásticas a través de la personalidad y obra de Ricardo Rendón. El caricaturista político antioqueño ha sido reseñado en diferentes textos que hacen referencia a la historia política y el periodismo, no obstante, los aspectos relacionados con su participación en las artes plásticas y los primeros grupos literarios y artísticos han sido poco mencionados. Por medio de un recorrido historiográfico acerca del surgimiento de la caricatura política en Colombia, el mundo y su relación con los cambios sociales y políticos, se pretende mostrar las relaciones de las artes plásticas y la caricatura política, representadas en el caricaturista político antioqueño. Es así que, a través del *contexto, el autor y su obra*, se pretende articular los saberes que conducen el presente proyecto investigativo. A partir de la prosopografía del artista y caricaturista Ricardo Rendón, se realiza un esbozo biográfico de un personaje que si bien ha sido ampliamente nombrado en varios estudios sobre la caricatura política y la opinión pública, poco se ha escrito acerca de su participación en las primeras manifestaciones plásticas que surgieron a comienzos del siglo en Antioquia y la conformación de grupos literarios y artísticos. Este trabajo investigativo posibilita la generación de otros discursos acerca del pensamiento y las ideas de modernidad en los artistas que dieron origen a la academia artística en Antioquia. Los aportes de Ricardo Rendón en otros campos de la gráfica como la publicidad y la ilustración de revistas culturales, se constituyen en futuros objetos de estudio para investigaciones posteriores dentro del Campo de las Humanidades y las Artes

Gráficas.

Si bien los autores que constituyen el estado del arte de este proyecto, han aportado significativamente al conocimiento sobre el contexto, la obra y el personaje acá retratado, la presente investigación se diferencia de las realizadas, en que Rendón se constituye en el protagonista del relato, su faceta como artista plástico ocupa un lugar protagónico en el boceto biográfico y se destaca su faceta como intelectual crítico.

Los aportes de este esbozo biográfico e histórico de Ricardo Rendón, buscan abrir las puertas para futuras investigaciones que profundicen sobre las relaciones entre la caricatura política y las artes plásticas del siglo XX en Colombia, y que contó como representantes a artistas y caricaturistas como: Coriolano Leudo, Horacio Longas, Alberto Arango, Jorge Franklin, Leo Matiz, Eladio Vélez, entre otros.

Los resultados de esta investigación pretenden constituirse en un aporte al estudio de la caricatura política en Ricardo Rendón a través del contexto histórico y los imaginarios políticos, sociales y culturales en los que se desarrolla el género de la caricatura política en Colombia. Citando al historiador Juan Camilo Escobar en su texto *Lo Imaginario*: “[...], debemos insertar a los individuos, a los imaginarios de un individuo, descifrables por sus producciones, en el contexto general de su tiempo. Por eso el imaginario de un hombre concreto es una historia posible, pero será una buena historia a condición de que sea puesta en relación con los otros hombres de su sociedad” (2000, p. 113-14).

La elaboración de este discurso se apoya en la metodología descriptiva que consiste en la caracterización del tema de estudio dentro de un contexto histórico particular. Para lograrlo, parto de una lectura paralela en perspectiva histórico –conceptual para elaborar

una descripción del ambiente político y social en el que nació Ricardo Rendón a finales del siglo XIX y comienzos del XX. La construcción de estos antecedentes se llevó a cabo a través de la consulta de estudios históricos en los que se analiza el pensamiento, la educación y el estado de las artes antes y durante la etapa de formación del artista y caricaturista político antioqueño. La comprensión de los proyectos de los grupos políticos: radical y conservador, me permitió construir una base para el esbozo de la personalidad de Ricardo Rendón como intelectual crítico que se expresa a través de la caricatura política. En la construcción de esta investigación fue fundamental recopilar información relacionada con el surgimiento de la caricatura en la cultura occidental y fundamentarla con los estudios o teorías que explican las posibles razones detrás del origen de esta forma de expresión gráfica, lo mismo que su desarrollo y transformación en consonancia con los cambios sociales y políticos que se sucedieron. De la misma forma, se investiga y expone la llegada de la caricatura política a Colombia a través de la sátira gráfica, sus primeros representantes y su transformación en caricatura política bajo la influencia de los fundadores del género en Inglaterra. Durante la investigación enfatizo la relación entre arte y caricatura, en particular, la influencia de las artes plásticas en la formación de algunos de sus mayores representantes y los comienzos de Ricardo Rendón como alumno del artista Francisco Antonio Cano. Para este fin recurro a los textos sobre el origen de la academia artística en Medellín y la formación de uno de los primeros grupos literarios que surgieron en la Villa de la Candelaria, los “Panidas”, del cual Rendón fue miembro activo. De ahí que, metodológicamente, la investigación se basa en fuentes de información principalmente secundaria, como textos producidos por otros autores sobre el origen e historia de la

caricatura política en el mundo, escritos de autores contemporáneos de Ricardo Rendón sobre los fenómenos culturales y sociales de la primera mitad del siglo XX en Colombia y testimonios que hacen alusión a la obra y vida del caricaturista político. Acudo además, a la historia de los conceptos para comprender la obra de Ricardo Rendón al tenor de unas categorías básicas. Las imágenes que acompañan el texto son utilizadas como fuentes analizadas bajo la mirada de los contextos históricos, políticos y sociales en los cuales fueron producidas y que tienen como fin apoyar las intuiciones presentadas a lo largo del texto.

Los objetivos que se plantean durante el desarrollo de este texto son los que enuncian a continuación:

1. Presentar la caricatura política como un género gráfico que se caracteriza por una mirada moderna de su entorno, que pone en evidencia y se burla abiertamente de los líderes de un entorno social y político. La autonomía de criterios de la caricatura política, junto con su tono gráfico de provocación y burla, la ha ubicado a medio camino entre las artes plásticas y del periodismo, y al mismo tiempo, su contenido simbólico e histórico lo convierte en un material de singular interés para los estudiosos de las mentalidades políticas.
2. Pretendo explicar la vida y obra de Ricardo Rendón a través surgimiento y desarrollo de la caricatura política, añadiendo la dimensión cultural, artística y los espacios de sociabilidad a los que perteneció y como estos influenciaron sus inclinaciones intelectuales y artísticas. La importancia de sus realaciones con el arte en sus comienzos como dibujante y miembro de la primera academia

artística en Antioquia y como sus intereses intelectuales y artísticos se decantan en la caricatura política y social.

La investigación pretende mostrar la interacción del creador intelectual con las dinámicas políticas y sociales, en la que su obra gráfica se convierte en una lectura de las circunstancias. La propuesta investigativa no pretende profundizar en estas dinámicas, más bien propone presentar un esbozo del artista y caricaturista Ricardo Rendón como personificación del intelectual crítico con ideas de modernidad en el campo de la expresión gráfica y en su actitud crítica, representada a través de la caricatura política.

A modo de pregunta, los objetivos se pueden plantear de la siguiente manera:

¿Cuáles son los antecedentes históricos, culturales y políticos que favorecen el surgimiento del estilo y mensaje que representa la caricatura política de Ricardo Rendón?

Por medio de la construcción de este proyecto investigativo se pretende mostrar el perfil histórico y social del origen y desarrollo de la caricatura, finalizando en la segunda década del siglo XX en Colombia y con Ricardo Rendón como paradigma del caricaturista político que a través de su obra anuncia un cambio en lo político y social.

En ausencia de escritos provenientes del puño y letra de Ricardo Rendón, se construye este esbozo a partir de testimonios de sus contemporáneos, que en sus reseñas nos dan a conocer las relaciones de Ricardo Rendón con los círculos literarios, los cafés y el ambiente popular de Medellín y Bogotá, donde el artista y caricaturista político se instaló a escuchar conversaciones y sucesos que probablemente se convirtieron en motivos para su obra gráfica. Para este propósito, se revisaron los diferentes textos sobre Rendón publicados

en libros, artículos de revistas y periódicos, para luego confrontarlos con el el estado del arte propuesto por los investigadores nombrados anteriormente.

La hipótesis a desarrollar durante el transcurso expone la doble condición de artista y caricaturista de Ricardo Rendón, su condición de intelectual crítico con ideas de modernidad que se manifiestan a través de la expresión gráfica, y la importancia de los espacios de sociabilidad para la creación de su obra y en los cuales se manifestaba el interés por el cambio en el entorno material y mental.

El término de *modernidad* que es expuesto a lo largo del texto, se refiere al sentido enunciado por Norbert Lechner cómo el proceso de desencantamiento de la organización religiosa del mundo: “La modernidad consiste en la fundamentación trascendente y la reivindicación de la realidad social como un orden determinado por los hombres. Afirmando su autonomía, los individuos se hacen irremediamente cargo de organizar su convivencia” (1989, p. 36). En este sentido, pretendo mostrar a Ricardo Rendón como a un artista y caricaturista político que mediante su obra denuncia a las acciones humanas como únicas responsables de las condiciones sociales y políticas del país.

Estado del Arte

El estudio de la caricatura política y sus principales representantes en Colombia ha resultado ser un tema de interés para historiadores que encuentran en el género una fuente documental en la que es posible identificar el clima político de los diferentes períodos del país a través de la obra de sus autores, caricaturistas políticos que han dejado su huella gráfica en publicaciones periódicas partidistas generadoras de opinión pública, definida por Habermas (1962) como “un espacio público, de carácter laico y racional de la clase burguesa, creado al margen del oficial controlado por la corte u justificado por un poder sobrenatural”(p. 124). Las publicaciones periódicas se han convertido en plataformas para la consolidación de la caricatura política como género gráfico, donde el caricaturista puede hacer uso de su ingenio y habilidad con la línea para expresar las opiniones de un grupo político o social.

La caricatura política ha sido abordada por diferentes investigadores, quienes desde diferentes contextos se han convertido en las principales fuentes documentales para la elaboración de este trabajo.

A continuación mencionaré a los autores que en alguna medida han realizado aportes al tema que abordo y una breve descripción de sus perspectivas sobre la caricatura política: Germán Arciniegas y su texto “*El Zancudo: la caricatura política en Colombia (Siglo XIX)*” del año 1975, hace una reseña biográfica del caricaturista Alfredo Greñas y algunos de los primeros caricaturistas del país. También publica y explica algunas de sus más destacadas caricaturas políticas dentro del contexto histórico en el que se crearon; José

León Helguera en *"Notas sobre un siglo de caricatura política en Colombia: 1830-1930"* de 1988-1989, documenta el origen de la caricatura política en Colombia, sus protagonistas, principales autores, caricaturistas políticos y publicaciones de finales de siglo diecinueve y comienzos del veinte. Este texto finaliza con una reseña de la caricatura política de Ricardo Rendón, en la que recoge textos realizados por diversos autores sobre la vida y obra del antioqueño; Germán Colmenares escribe en el año 1998 *"Ricardo Rendón, una fuente para la historia de la opinión pública"*, texto que expone las circunstancias en las cuales se produjeron algunas de las caricaturas políticas de Ricardo Rendón y su condición de fuentes para el análisis de la historia de la opinión pública; Darío Acevedo Carmona (2003, 2009) por medio de varios ensayos y textos analiza, entre otros, los imaginarios representados en la caricatura política, sus autores, protagonistas y el interés del género como fuente de interés para los historiadores.

Finalmente, la historiadora y artista plástica Beatriz González (2010), con el apoyo del Banco de la República, realiza una investigación sobre los orígenes coloniales de la caricatura y la caricatura política en Colombia hasta el presente, se publican una serie de textos sobre diferentes artistas gráficos, dibujantes satíricos y caricaturistas políticos que han aportado para la comprensión del desarrollo del género en el país.

Dentro del contexto histórico de la caricatura en occidente como expresión plástica y su posterior transformación hacia la caricatura política, se han tenido en cuenta los aportes del historiador de arte Ernst Gombrich (1938) (1998) (2002) (2003), relacionados con el origen de la caricatura y su teoría acerca de las razones de la tardía aparición del género en la historia de la representación gráfica, su interés en descifrar las transformaciones del

lenguaje formal de la caricatura y las implicaciones psicológicas de la sátira gráfica. En sus escritos: *The principles of caricature* (Gombrich & Kris, 1938), *Meditaciones sobre un caballo de juguete* (1998), *Arte e ilusión* (2002) y *Los usos de las imágenes* (2003); he encontrado bases históricas, psicológicas e iconográficas que me han permitido comprender las razones de la sátira gráfica en el contexto mundial.

Para finalizar la relación acerca de algunos componentes del estado del arte de este proyecto, es importante dar crédito a otras fuentes significativas, que si bien son de carácter secundario, se constituyeron en recursos de gran valor al momento de conocer mejor la personalidad y vida privada del caricaturista Ricardo Rendón. Agradezco especialmente a la Sala Antioquia de la Biblioteca Pública Piloto de Medellín y su colección de recortes y documentos de prensa, a la Sala Patrimonial de la Universidad Eafit y su colección de ejemplares de la revista *Universidad* de Germán Arciniegas y la colección de la revista *Cromos*, que fueron de gran ayuda en la elaboración de la última parte de este proyecto investigativo. Los aportes acerca de los primeros años de Rendón y sus primeros acercamientos al arte y la política en su natal Rionegro, Antioquia, se obtuvieron en parte gracias al testimonio del Maestro Jairo Tobón Villegas, escultor, y miembro de la Academia Antioqueña de Historia, especialista en la historia del municipio y en la obra de Ricardo Rendón.

Los autores y fuentes mencionadas, constituyen el fundamento histórico de la investigación que se pretende presentar. Para el acercamiento a temas relacionados con la opinión pública, la historia y la comprensión de los fenómenos sociales y políticos en Colombia a comienzos del siglo XX, fue necesario acercarse a la obra de diversos autores,

cuyas referencias se encuentran al final del presente informe y que permiten una fundamentación teórica y conceptual ajustada a los métodos de investigación necesarios para la construcción del conocimiento humanístico.

Marco teórico

Con el objetivo de proporcionar una base teórica para la construcción del presente texto, se definen a continuación algunos de los términos de mayor importancia para el desarrollo de la hipótesis y objetivos del informe de investigación.

Es importante señalar las diferencias entre los términos modernidad y modernización. Ya se ha señalado anteriormente el término modernidad como la comprensión del orden social como creación y responsabilidad humana, haciendo uso de la razón como fuente de conocimiento, asumiendo que el destino de la vida y de la sociedad está en manos de los hombres y no en fenómenos de orden espiritual o religioso. Es decir, a lo que Weber llama “el desencantamiento de las imágenes del mundo” (G. Vattimo y otros, 2003), que en este texto se refiere a la forma en que Ricardo Rendón imagina el poder político en manos del partido liberal y lo ilustra en sus caricaturas en forma de crítica hacia la intervención de la religión católica en los asuntos del Estado durante el período de la Hegemonía Conservadora (1886-1930).

El término Modernización a su vez, se refiere a la apropiación de la naturaleza por el hombre, quién es el transformador de los procesos productivos de la sociedad. Como lo expone Habermas:

El concepto de modernización se refiere a una gavilla de procesos acumulativos y que se refuerzan mutuamente: a la formación de capital y a la movilización de recursos; al desarrollo de las fuerzas productivas y al incremento de la productividad del trabajo; a la implementación de poderes políticos centralizados y

al desarrollo de identidades nacionales; a la difusión de los derechos de participación política, de las formas de vida urbana y de la educación formal; a la secularización de valores y normas. (Habermas, 1993, p.12)

Teniendo en cuenta lo anterior, podemos decir que la modernización hace referencia a la revolución de las formas y los contenidos intelectuales y la modernización a los cambios económicos, técnicos y de infraestructura. La modernidad transforma las ideas y la modernización los procesos.

Los términos modernidad y modernización, se utilizan en el contexto de esta investigación para acercarse a la personalidad y la caricatura política de Ricardo Rendón y su interacción con el clima político y cultural en el que vivió.

Dentro del contexto histórico y político colombiano, Jorge Orlando Melo definió como “modernización tradicionalista” a las primeras manifestaciones de modernidad y modernización en Colombia, promovidas por los sectores dirigentes a finales del siglo XIX:

Mientras se apoyaba el crecimiento económico del país y en particular del comercio internacional, el incremento de la escolaridad, vista como importante para la producción, y ciertas formas de conocimiento tecnológico, se rechazaban elementos centrales del pensamiento científico y se trataba de mantener el país aislado de las formas de pensamiento laico o liberal. (Melo, 1990)

Para Melo, los fenómenos de modernidad y modernización en el ámbito cultural de

Colombia se manifiestan con claridad alrededor de la segunda mitad del siglo XX por medio del desarrollo del sistema escolar masivo, la aparición de un mercado cultural nacional, la creación de una práctica científica continua, la filtración masiva del conocimiento científico y el dominio de una cultura laica. Si bien el autor no hace ninguna alusión a posibles manifestaciones de modernidad cultural en la segunda década del siglo veinte, otros autores han manifestado interés por los protagonistas de los incipientes fenómenos de modernidad de este siglo. Gilberto Loaiza Cano, hace el siguiente recuento del tímido ingreso del país a la modernidad cuya consecuencia directa fue la aparición de un nuevo tipo de intelectual:

Entre 1870 y 1930 puede ubicarse un conflictivo proceso, con sus retardos, enfrentamientos e involuciones, que condujo a Colombia a una modernidad cultural y política tardía e incompleta. Modernidad atenuada por el influjo sociocultural de la Iglesia católica, que se encargó de custodiar el recatado ascenso burgués. Modernización capitalista que le otorgaba a la iglesia católica una amplia tarea moralizadora y marginaba el elemento laico. La aparición inevitable de nuevas profesiones, el crecimiento de una capa media urbana, los nuevos actores sociales de la industrialización de los primeros decenios del siglo XX modificaron de todos modos el sistema de valores que había deseado imponer la alianza de Estado e Iglesia católica desde la Regeneración. A la hegemonía conservadora le correspondió aceptar, a regañadientes, las heterodoxias del pensamiento de la modernidad; por eso fue un periodo de disputas constantes en el terreno de la cultura. El político letrado del siglo XIX tuvo que compartir escenario con nuevas

categorías de intelectuales incumbentes que establecieron una disputa en términos generacionales: eran nuevos y jóvenes intelectuales enfrentados a viejos y tradicionales detentadores del dominio de la institucionalidad cultural. (2004, p. 83-84)

La nueva generación de intelectuales críticos mencionados por Loaiza Cano, fue la denominada históricamente como “Los Nuevos” y entre sus miembros se encuentra Ricardo Rendón. En el campo de la cultura, el historiador y crítico de arte Álvaro Medina en su libro *Procesos del arte en Colombia* calificó al breve manifiesto del grupo “Panida” en Medellín de la primera década del siglo veinte y del cual Ricardo Rendón hacía parte, como grupo inicial de ruptura. Por consiguiente, en la literatura y la caricatura se comenzó a manifestar una manera diferente de representar la realidad a través de la línea del dibujo “Con Pepe Mexia, Rendón, Scandroglio, Posada, Lince y Franklin se manifestó con firmeza un lenguaje desconocido y una nueva manera de entender la figura” (1978).

Los aportes y participación del caricaturista político Ricardo Rendón dentro de estas nuevas formas de sociabilidad intelectual insinuadas por Gilberto Loaiza Cano, se exponen en los últimos capítulos del informe de investigación.

Los resultados que presento en la investigación dan cuenta del análisis de un contexto histórico que influye en el desarrollo de la personalidad y la obra de Ricardo Rendón: el artista que durante su niñez se vio rodeado por el ideario político de la región que lo vio nacer (Rionegro-Antioquia) y que, al llegar a la Villa de la Candelaria (Medellín), participó de las primeras manifestaciones artísticas, literarias y culturales. Esta

red de circunstancias y relaciones influyó en la formación intelectual y artística de Rendón, quién parte del Medellín de comienzos de siglo, para buscar en la capital del país un espacio para el pleno desarrollo de sus habilidades artísticas y su inquietud política. Citando a José León Helguera: “Con su autenticidad intelectual bien establecida, Ricardo Rendón se fue a trabajar a Bogotá” (1988-1989, p. 137). Es en la prensa liberal de la capital del país dónde halló el medio que le permitió establecerse como el caricaturista político más reconocido de su época.

La denominación de intelectual asignada al caricaturista político Ricardo Rendón tiene como referente conceptual la definición de Roderic Camp citada por Gilberto Loaiza Cano en su texto *Los intelectuales y la historia política en Colombia*: “Un intelectual es un individuo que crea, evalúa, analiza o presenta símbolos, valores, ideas e interpretaciones trascendentales a un auditorio, de manera regular”. (2004, p. 68)

Teniendo en cuenta esta definición, en el presente informe de investigación presento la caricatura política de Ricardo Rendón como producción intelectual de un personaje crítico y observador de su época, interesado por interpretar a través de su obra gráfica el tiempo político, social y cultural en el que vive, que pretende un cambio en el entorno material y mental, que busca en el derrumbe de la hegemonía conservadora el cese de la intervención de la iglesia en la política y la educación. Como lo define Lechner “el lento paso de un orden recibido a un orden producido” (1989, p. 37).

Las razones por las que Ricardo Rendón se pretende definir como un intelectual están sustentadas en los testimonios de un sector de la opinión pública de su época, conformado por los miembros destacados del partido político liberal y conservador; quiénes

reconocieron la agudeza de su ingenio al momento de transformar en las líneas simples de una caricatura, la compleja red de situaciones políticas y sociales por las que atravesaba Colombia en la década de los veinte. Testimonios que serán expuestos principalmente en los últimos capítulos del presente informe de investigación.

Como lo anota Germán Colmenares (1998), la importancia de la caricatura política que Ricardo Rendón realizaba a diario para las publicaciones periódicas liberales, radicaba en el testimonio de la percepción colectiva recogida por Rendón en los bares de tertulia y otros lugares marginales de la ciudad capital que frecuentaba. Su caricatura refleja en cierta medida la opinión de un sector de la sociedad que conocía y opinaba con mayor o menor conocimiento el ambiente político que se vivía en el momento en el país. Sin embargo, es importante anotar la precariedad de fuentes que permiten analizar las posturas críticas provenientes directamente del testimonio del caricaturista político, además de los dibujos realizados en las páginas de los periódicos como *La República*, *El Tiempo* y *El Espectador*. Es por esto, que se recurre en mayor medida a los escritos de sus contemporáneos para la elaboración de la última parte de esta investigación.

Para aclarar el uso de los términos: caricatura, caricaturista y caricatura política que se utilizan a lo largo del informe de investigación, procedo a definirlos según el contexto en que se pretenden insertar.

En lo sucesivo se hace uso del término *caricatura* con base en la definición realizada por el Diccionario Akal de Términos Literarios: “Técnica artística que consiste en exagerar y ridiculizar determinados aspectos de la realidad” (Ayuso, M. V., García, C. & Solano, S., 1997, p. 54). Apunta entonces a un aspecto formal y técnico del género. En

cuanto al término *caricatura política*, me basaré en la definición de Lawrence Streicher (como se cita en Darío Acevedo Carmona, 2003).

Representan figuras reconocidas o genéricas (como un partido, una nación, el pueblo, etc.) Situaciones o hechos reales, claro, desde una perspectiva deformadora que exagera los rasgos sobresalientes o distintivos, trabajo con parlamentos o frases dichas por alguna autoridad, lo cual indica que el caricaturista se preocupa por darle identidad a sus creaciones, está interesado en que se conozca a quien (es) y a que situaciones ha dibujado, todo ello con el ingrediente de la ironía y la mordacidad. (1967, pp. 431-432)

De ahí que podemos definir como *caricaturista* al artista o dibujante que hace uso de los recursos anteriormente nombrados y los presenta de forma pública a través de publicaciones periódicas. Las caricaturas políticas de Ricardo Rendón circularon por medio de la prensa escrita y revistas culturales.

Por último, la sátira, dentro del contexto plástico es definida como una palabra que puede ser usada en dos sentidos: “El proceso de atacar mediante el ridículo dentro de cualquier medio de expresión, y no solamente en la literatura”; y en la sátira política: “El escritor satírico capta con agudeza las flaquezas y debilidades de los hombres públicos, las exhibe con crudeza o con viva intención crítica y nos deja un testimonio utilísimo como expresión del sentimiento de los contemporáneos” (Hoggart, 1969).

A continuación se conceptualizan las razones por las cuales afirmo, a lo largo del texto, que durante la segunda década del siglo XX el país dio los primeros pasos hacia la

modernidad, constituyéndose en un período importante, no solo para la modernización del país en cuanto a los procesos de industrialización, sino también las manifestaciones de cambio en lo social e intelectual. Transformaciones que Ricardo Rendón representó en su caricatura política.

Para investigadores de los fenómenos políticos, económicos y sociales como Colmenares (1989), los años veinte en Colombia fueron la época en la que probablemente el país dio el verdadero paso hacia el nuevo siglo. El historiador hace la siguiente referencia al carácter particular de este período de la historia colombiana: “Si tratáramos de establecer una vertiente cronológica que se inclinara definitivamente al siglo xx, deberíamos situarla más bien entre 1920 y 1930 antes que hacia 1900” (p. 243).

El permanente estado de guerra civil se convierte en el principal obstáculo de la continuidad en el desarrollo de los procesos económicos, sociales y culturales que le permitieron al país ir al encuentro del nuevo siglo. En estas confrontaciones, los enfrentamientos por el poder y el tema religioso fueron cuestiones neurálgicas. Ricardo Arias Trujillo en su libro *Historia de Colombia Contemporánea (1920-2010)* hace la siguiente afirmación a cerca de la situación política de finales del siglo XIX:

(...) los conservadores habían impuesto un orden constitucional (1886) basado en una centralización política de corte autoritario, que daba poca cabida a las libertades individuales, y en un integrismo católico, ultramontano y reaccionario, para el cual la “modernidad” constituía una gran amenaza para la sociedad colombiana.

(2011, p. 14)

El mismo autor subraya la importancia de los años veinte para la historia del país debido a la dinamización de los procesos económicos, políticos, sociales y culturales. El auge de la economía cafetera y la indemnización por la pérdida de Panamá, promovieron accidentados y precarios procesos de industrialización y de urbanización que coadyuvaron a la transformación de los centros urbanos: “cafés, tabernas, prostíbulos o clubes, según los gustos y bolsillos de cada quién, ofrecían nuevas formas de socialización, así como pasatiempos “paganos”, muy distantes de las entreteniciones tradicionales, relacionadas casi todas con celebraciones religiosas” (Trujillo, 2011, p. 25).

La primera década del siglo veinte fue un el período donde se recogieron los escombros de la última gran guerra civil: la de los Mil Días (1899-1902). Después de un decenio de recuperación llegaría una tregua implícita entre los partidos que favorecería el fomento en el desarrollo económico y a su vez, la lenta pero segura marcha hacia una industrialización que traería como consecuencia la activación de otros fenómenos sociales.

La prensa se convierte en una plataforma desde la cual se discuten los asuntos relacionados con la política y las ideas utilizando la argumentación, la ideología y la sátira política. Desde finales del siglo dieciocho, la crítica gráfica es usada por la prensa como un arma aún más inmediata que el texto escrito, que hierde por medio de la sátira y la exageración, afectando al oponente en su integridad personal, mostrando mediante los defectos físicos las deformidades del alma (González, 2004).

La persistencia de la obra de Rendón en la memoria colectiva se debe a que es paradójicamente complejo en su contenido y simple en el carácter formal: caracterización de

personajes de la vida pública, uso de metáforas políticas, referencias literarias, canciones y frases populares y referencias a las artes plásticas. Efectivo en su forma al utilizar un poder de síntesis capaz de resumir en unas cuantas líneas tanto la fisonomía como la personalidad de los personajes públicos. Sus caricaturas se destacan además por su capacidad para *representar* la política de su tiempo y a sus protagonistas a través de unos cuantos trazos. La *representación* como una vía para conocer los sujetos y su entorno (Derrida, 1998), es el contexto en el que es utilizado el término y que identifica la función de la caricatura de Ricardo Rendón: la *representación* sustituye parcialmente la experiencia directa y nos brinda herramientas para la producción de significados socialmente compartidos.

La presente investigación se compone de tres capítulos que hacen un recorrido por las condiciones históricas, artísticas e ideológicas de la caricatura. El primer capítulo hace referencia a las condiciones históricas que nos permiten comprender los objetivos ideológicos y culturales de los partidos conservador y liberal de comienzos del siglo veinte: el gobierno Radical que se sitúa durante la segunda mitad del siglo diecinueve, sus proyectos de modernidad a través de una educación laica y el respeto por las libertades individuales; en contraste con la Regeneración como gobierno pragmático basado en la tradición y con la participación activa de la Iglesia Católica como un elemento esencial del orden social. Otro factor a tener en cuenta en el desarrollo formal de la caricatura política en Colombia es el contraste entre su simplicidad formal y el surgimiento de una academia artística durante el período de la Regeneración como medio para consolidar los imaginarios de la sociedad burguesa, a través de los modos de representación pictórica (importancia del retrato), y como espacio para la socialización de las élites políticas y económicas

pertenecientes tanto al partido conservador como liberal. Tanto la caricatura política como la academia, se muestran como medios para la representación de los imaginarios sociales (pintura académica) y transmisores de ideologías políticas (caricatura política). El concepto de *imaginario*, ya sea de orden social, político o cultural obedece a las comprensiones o imágenes mentales que tienen los miembros de una clase o sociedad en particular a cerca de las dinámicas que los une. Para una conceptualización del término, me remito a la definición de *imaginario* formulada por el historiador Juan Camilo Escobar Villegas.

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

Tanto la dimensión estética del dibujo y la pintura como la sátira gráfica presente en la caricatura política se nos presentan como objetos de conocimiento subjetivo. Por medio de estas representaciones gráficas se puede hacer un esbozo de como se veían ellos mismos y como eran vistos por los medios los personajes más representativos de la sociedad capitalina en la Colombia de comienzos del siglo veinte.

El segundo capítulo nos remite al surgimiento de la caricatura como un género producido por artistas formados en los talleres e inmersos en el pensamiento humanista del Renacimiento y el Barroco. La influencia de las artes añade una dimensión simbólica (el uso de la metáfora), y alegórica (la fisiognomía como reflejo del carácter de un individuo que enriquece el “arsenal satírico” del caricaturista del siglo XVIII). Iniciando el siglo, el artista Inglés William Hogarth utilizó este arsenal en la pintura con propósitos moralizantes a través de la sátira, y la generación posterior, responsable de convertir la caricatura en caricatura política, por medio de una mayor participación dentro de los medios de opinión pública, con la apariencia de esbozo rápido que reconocemos en la caricatura política contemporánea: Gillray, Rowlandson y Cruikshank en Inglaterra, Honoré Daumier y Gavarni en Francia; fueron influencias importantes en la obra de los caricaturistas políticos colombianos que pertenecen a la llamada “*Edad de oro de la caricatura en Colombia*” (González, 2010, p.63-80).

El surgimiento de la caricatura en Colombia con los dibujos costumbristas, satíricos y caricaturescos de José María Espinosa y José Manuel Groot, hasta la consolidación del género de la caricatura política con la obra de Alberto Urdaneta y Alfredo Greñas, constituyen la primera sección del tercer y último capítulo de este informe investigativo. Continúo la narración, describiendo la doble condición del artista y caricaturista político en Ricardo Rendón a través de sus comienzos en la academia y sus primeras participaciones en diferentes publicaciones de la ciudad de Medellín, dónde socializa con artistas e intelectuales que fueron pieza clave en el desarrollo de las ideas artísticas, políticas y literarias del siglo veinte y que de alguna manera pudieron influenciar en su personalidad y

su propuesta gráfica: Francisco Antonio Cano (1865-1935), León de Greiff (1895-1976), Gabriel Cano (1891-1981), Fernando González (1895-1984), Pepe Mejía (1895-1978) y Luis Tejada (1898-1924), entre otros. La mención de estos personajes en la investigación establece el clima de inquietud intelectual que se estaba gestando en la Villa de la Candelaria de comienzos del siglo veinte. No obstante el aporte a la caricatura por parte de contemporáneos como Pepe Gómez (1892-1936) y herederos del género de la talla de Adolfo Samper (1900-1991) y Peter Aldor (1904-1976), por mencionar algunos, Rendón se constituye en protagonista del relato, debido a las condiciones particulares de su formación, los personajes que conoce y la relevancia de la época en la que desarrolla su obra.

La etapa creativa de Rendón en Bogotá es el contexto donde se consolidó la personalidad del artista y la madurez de su obra gráfica. El paulatino deterioro de la hegemonía conservadora se constituyó en la gasolina que encendió la chispa de la caricatura política de Ricardo Rendón, oxigenada con el ambiente intelectual de los cafés y los movimientos sociales que se encontraban en gestación durante el segundo decenio del siglo XX.

Para quienes piensan que el personaje de Ricardo Rendón fue simplemente un hijo de su tiempo social y político y su obra una consecuencia directa de su época, es importante aclararles que el reconocimiento de la singularidad de su caricatura por parte de los académicos mencionados en el estado del arte de este texto, radica en como el artista, ilustrador y caricaturista político Ricardo Rendón vivió y produjo durante ese tiempo, su formación como dibujante y el origen de sus inclinaciones políticas liberales en medio de un país de cultura conservadora. De ahí que no se puede ignorar la importancia de los

antecedentes históricos y políticos que concluyeron con la derrota de un partido con casi medio siglo en el poder y que, en cierta medida, moldearon el pensamiento de una generación de intelectuales al cual perteneció Rendón. El reconocimiento de estos antecedentes nos coloca en el camino de comprender algunas transformaciones ideológicas de la Colombia de comienzos de siglo, a través del lente que ofrece la obra gráfica de uno de sus miembros más jóvenes, perteneciente a una generación que por sus diferencias con la anterior (*Los Centenaristas*), y todo lo que ella representaba fue denominada con el epíteto de *Los Nuevos* (De la Calle, 1928).

Para concluir esta reflexión, en la última parte del capítulo nos aproximaremos al sentido crítico de la obra gráfica de Rendón y como sus relaciones con los círculos de la prensa y la intelectualidad lo llevan a poner su talento al servicio de una variedad de publicaciones periódicas de pensamiento liberal y progresista. Su obra representa su pensamiento político, reconocido por muchos como un caricaturista político independiente, sin seudónimos y con estilo propio gracias a su talento para la gráfica y la sátira.

Al observar la obra de Rendón en contexto, se pueden reconocer hoy día algunas de las costumbres políticas que aún rondan el congreso, los despachos y algunos funcionarios del estado. Algunas caricaturas de Rendón nos hablan de la inmanencia de las metáforas verbales que son transformadas en denuncias visuales, los cambios de los tiempos políticos reflejados en el lenguaje, la prosa y las referencias eruditas que acompañan algunas obras.

Este proyecto de investigación finaliza con la semblanza personal e ideológica de Ricardo Rendón, basada en testimonios de sus contemporáneos. Los aprendizajes vivenciales sobre el arte, la literatura y la política, hicieron de Rendón un individuo crítico y

humanista. Otros aspectos innatos de su carácter complementan su vocación y le permitieron finalmente ser, en cierta forma, un observador atento y un iconógrafo de la cultura política liberal en su época, entendida esta como “el acervo de códigos que los hombres han construido históricamente a cerca de su orden político vigente” (Gómez, 2002). Por medio de la caricatura de Ricardo Rendón podemos observar aquellos vicios políticos que persisten hoy día y que la caricatura política nos señala de manera satírica y juguetona.

Como colofón, es importante destacar la importancia de este trabajo en la medida en que señala la vigencia de la caricatura política como un género gráfico, que ha sobrevivido como una interpretación político-social desde el siglo dieciséis y hoy día continúa en su función de generar controversia y reflexión sobre las relaciones entre libertad de expresión, opinión pública y el respeto por la diferencia. Aunque las transformaciones contemporáneas de la esfera pública (redes sociales e internet) han ampliado el campo de acción de la opinión pública, la caricatura política conserva su esencia original (una imagen satírica creada por un artista o autor). Ejemplos del vigor de la caricatura política en la actualidad, son las protestas ocasionadas en el 2006 cuando el semanario satírico francés *Charlie Hebdo*, publica caricaturas políticas sobre Mahoma que fueron consideradas una ignominia por parte de sus seguidores, debido a la regla del Islam que establece como estrictamente prohibida la representación de imágenes divinas y por la naturaleza de las imágenes que hacen una burla los líderes religiosos y de sus acciones (Hebdo, 2006). Recientemente, en el 2012 vuelve a tocar el tema musulmán, desatando disturbios y estallidos de violencia en el este de Libia, Bengasi, Yemen, Egipto y Túnez como protesta a las publicaciones. La

caricatura política está pensada para tal efecto, si no sacude, perturba y en el mejor de los casos simplemente divierte por su agudeza, ha perdido su propósito. Siempre que existan opuestos ideológicos, ya sean partidistas como en la Colombia del siglo diecinueve y veinte o religiosos como los que actualmente enfrentan Oriente y Occidente, los dibujantes satíricos moverán su lápiz para controvertir, haciéndonos reflexionar sobre de las diferentes formas de concebir la realidad y comprender las dinámicas de lo que consideramos, determina nuestras diferencias.

Pensar Distinto: Opinión Pública y Caricatura en Colombia: S. XIX

El interés historiográfico en la caricatura política del reconocido caricaturista Ricardo Rendón, parte del interés por analizar el nivel de complejidad, sofisticación, el contexto histórico y social de la expresión figurativa representada en la caricatura política. A través de esta expresión visual se trasluce el punto de vista de un antioqueño nacido en un período políticamente hegemónico, con formación artística, miembro de círculos culturales y literarios y que desarrolla su trabajo durante la segunda década del siglo veinte.

Ricardo Bernabé de Jesús Rendón Bravo nace en Rionegro, Antioquia el año de 1894, hijo primogénito don Ricardo Antonio Rendón, calígrafo de profesión, y doña Julia Bravo (Escobar Calle, 1994). Su primera infancia transcurre en la *Regeneración* (1885-1904), período posterior a la pérdida de las riendas del gobierno del país por parte de los liberales radicales en manos del *Partido Nacional*, conformado por liberales independientes y conservadores nacionalistas en apoyo a Rafael Núñez. El proyecto regenerador emprendido por Rafael Núñez y Miguel Antonio Cano durante el siglo diecinueve pretendía reunificar un país que se debatía entre guerras civiles y difíciles condiciones geográficas que limitaban los progresos de la industria y la inserción del país en la economía mundial, dificultades que fueron atribuidas al anterior gobierno liberal conocido históricamente como el de los Radicales (Tirado, 1982).

Para esta investigación, los postulados del liberalismo Radical y sus contrastes políticos con los ideales de la Regeneración, son importantes al momento de contextualizar las denuncias y réplicas de la oposición que se manifiestan en la caricatura de prensa y los

periódicos ilustrados que circulaban de manera clandestina.

El monstruo de la Regeneración, como fue denominado e ilustrado este período por el caricaturista Darío Gaitán¹ (Fig. 1), a pesar de su fuerte censura hacia la prensa, se constituyó en un período propicio para el surgimiento de la sátira gráfica. La caricatura política de finales del siglo diecinueve fue un fenómeno anti-hegemónico que analizaremos a la luz de las transformaciones realizadas por los proyectos liberales que fueron pronto reestructuradas por la Regeneración.

Las diferencias entre *modernidad* y *modernización* son claves para ejemplificar los caminos trazados por ambos gobiernos con el fin de encauzar a Colombia dentro de la “corriente de la civilización”.

Comenzando por los radicales, retomaremos la definición de modernidad en Weber y que hace referencia al desencantamiento de las imágenes del mundo, los liberales radicales pretendían anular el protagonismo que ejercía la Iglesia católica en las prácticas sociales. Según Jorge Orlando Melo, el problema religioso entre el liberalismo y conservatismo no solo se refería al monopolio espiritual e ideológico de la religión sino también a su influencia y alcance en los asuntos materiales: “En desarrollo de su programa destinado a debilitar el Estado Colonial y a transformarlo en otro más acorde con las estructuras del capitalismo, el liberalismo emprendió su acción para laicizarlo y contrarrestar el poderío de la Iglesia, aliada de los sostenedores del statu quo. Para ello procedió a su manera, contra el poder ideológico, político y económico.” (Melo, 2001, pp. 23-35)

En cuanto a la modernización como apropiación de la naturaleza por el hombre,

liderada por el desarrollo de la ciencia y de la técnica, se relaciona con los cambios de tipo pragmático realizados por la Regeneración. Más que la ciencia y la técnica, los proyectos centrales del nuevo gobierno se concentran en las transformaciones administrativas, políticas, económicas y militares que buscaban sacar al país de atraso integrándola al mercado mundial y dejando prácticamente al margen los cambios sociales e ideológicos, conservando intactas las instituciones culturales, religiosas y políticas que tradicionalmente regían la vida y el pensamiento de los colombianos desde la colonia: la Iglesia y el Estado hegemónico.

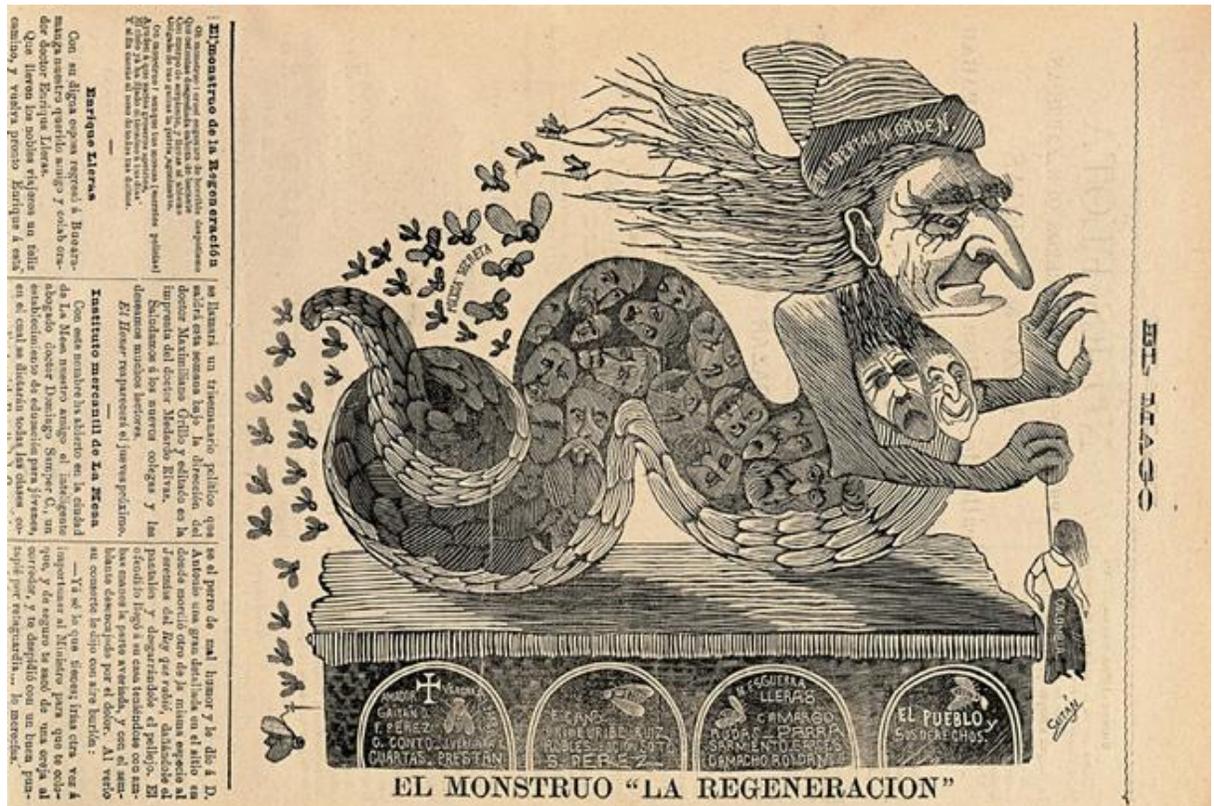


Fig. 1

Darío Gaitán (1870-1904)

El monstruo, la Regeneración

xilografía publicada en el periódico *El Mago*

Segunda época, N°16, Bogotá, Marzo 27 de 1898

Fuente: González, Beatriz, La caricatura en Colombia a partir de la independencia,

Banco de la República, 2010. P. 87

Consideramos ahora la propuesta del grupo responsable de los cambios ideológicos, políticos y económicos del *Período Radical*, que surge como reacción a un gobierno todavía anclado a las costumbres y economía coloniales y que pretendía mantener el *estatu quo* de una sociedad jerarquizada, donde la Iglesia tenía un papel predominante. El grupo de políticos liberales que buscaba un cambio drástico en la economía, la política y la educación y llevó las riendas del país durante un periodo aproximado de 25 años desde la promulgación de la constitución de Rionegro en 1863 hasta la entrada en vigencia de la constitución Regeneradora en el año de 1886.

Los ideólogos, intelectuales y formadores de la opinión pública que hacían parte del grupo de los radicales eran hijos de comerciantes y doctores alejados de las altas esferas del gobierno (Jaramillo, 2005). Nacidos después de la independencia nacional (1820-1830), estos hombres ejercieron como militares, escritores, periodistas y profesores universitarios y fueron formados bajo los lineamientos de los gobiernos conservadores.

Los cambios fundamentales que planteaba el grupo a través de la Constitución de Rionegro consistían en:

- Organizar el Estado sobre la base del modelo republicano y democrático.
- Dar forma a la economía nacional y promover el desarrollo económico para salir de la pobreza y entrar en la corriente de la civilización.
- Crear un sistema educativo capaz de incorporar al país en el movimiento cultural, científico y tecnológico del mundo moderno (Jaramillo Uribe, 1956).

Siguiendo las consignas del liberalismo clásico del siglo diecinueve, las reformas

contemplaban cambios separando y otorgando autonomía a los poderes ejecutivo, legislativo y judicial; el federalismo como forma de organización del Estado; sufragio universal; libertad de pensamiento a través de la prensa y la opinión; libertad de cultos; una formación académica arrebatada al clero y entregada a la comunidad académica laica, derecho de propiedad y reconocimiento legal del matrimonio civil por parte del Estado; abolición de la esclavitud y la pena de muerte.

El progreso era entonces para los radicales, una consecuencia del libre pensamiento, la autonomía y de sociedades unidas por los marcos legales apoyados en los pilares de la ciencia y la educación y la tecnología, dejando en el pasado los paternalismos políticos, económicos y religiosos que regían desde la conquista española.

La educación laica jugaba un papel fundamental tanto en la apropiación del hombre de su propia naturaleza como en la transformación productiva y positiva de su entorno.

Citando a Gonzalo Castaño (1995):

Los radicales querían hacer honor a su nombre: tomar las cosas por la raíz. Deseaban romper con el pasado e instaurar un sistema educativo que pusiera a Colombia en el camino de las naciones civilizadas. Para ello redefinieron los objetivos de la enseñanza primaria e introdujeron los avances de la pedagogía y los nuevos métodos de enseñanza-aprendizaje. (p.8)

Origen Censurado, La Caricatura como Opinión Pública

Al ingresar la primera imprenta a nuestro país durante el siglo XVIII (Melo, 2002), la prensa se encuentra bajo el control y supervisión del Estado, dejando de lado las intenciones individuales y las posibles belicosidades. Debido a la expansión y auge de la imprenta se inicia la difusión de un variado material impreso: hojas sueltas, impresos satíricos, panfletos y periódicos que circulaban de mano en mano y en ocasiones eran leídos en voz alta. Mara Teresa Uribe y Jesús María Álvarez (2002), resaltan la importancia de este nuevo medio para la difusión de las ideas:

Las publicaciones periódicas tuvieron en sus inicios una función pedagógica, consistente en divulgar, explicar y difundir entre el conjunto de los sujetos sociales las mutaciones culturales propias de la modernidad, sirviendo así de vehículo para la transformación del viejo orden y para cambiar los universos mentales, los imaginarios tradicionales, los valores, los comportamientos, los lenguajes y hasta la simbólica y la iconografía, con lo cual permitieron hacer generales los referentes que definen esa nueva época, que en occidente hemos llamado modernidad. (p.xix)

La investigación de la artista e historiadora Beatriz González (2010, p. 17-41), sobre la caricatura en Colombia, nos muestra como la crítica gráfica se abre paso entre los panfletos y escritos subversivos del siglo diecinueve, encontrando en la oposición el espacio fértil para la expresión de las opiniones políticas recurriendo a los impresos satíricos que incorporan imágenes realizadas con la técnica xilográfica². Los pasquines que

contenían rimas de carácter ofensivo, por su humor gráfico permitieron integrar grabados satíricos para su complemento y quizá mejor efecto en el mensaje. La historiadora expone como primer ejemplar de la caricatura en Colombia a *Nuevas aleluyas* que reúne rima ofensiva con imágenes complementarias (Fig. 2). En la primer sección de la caricatura se lee:

“Servil:

Recibe esta ¡ho liberal!

Con vergüenza y confusión

En pena medicinal

De tu vil conspiración

Contra Dios y el Trono Real”

“Liberal:

Por el amor exaltado

A la mi Constitución

Me veo en esta ocasión

Como oprobio geringado

Por mano de un servilón.”

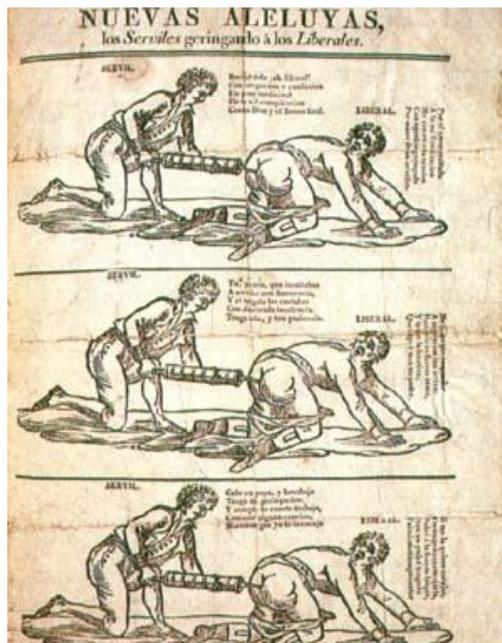


Fig. 2

Anónimo

Nuevas Aleluyas

1829, xilografía

25×20×6cm.

Biblioteca Nacional de Colombia

Fuente: González, 2010, p. 34.

La prensa litográfica que Francisco Antonio Zea trae de París en el año de 1822 (De Greiff, 1988), se convierte en una innovación del campo de la impresión al proveer el impulso necesario para el desarrollo de la sátira gráfica a través de una línea más fluida. Esta técnica permite trasladar al papel el trazo directo de la mano del dibujante dándole un carácter más artístico: posibilita el jugar con la gradación de tonos para crear profundidad de campo y representar texturas de una manera más realista, permitiendo de esta forma compensar las dificultades que los caricaturistas y críticos gráficos tenían al momento de retratar en forma convincente la figura humana y el espacio en el que se movían sus personajes (Fig. 3). Es de anotar que también facilitaba la incorporación del texto como parte del dibujo al estilo de las sátiras gráficas que elaboraron los ingleses James Gillray o George Cruikshank a comienzos del mismo siglo (ver capítulo tres). La aceptación de las ingeniosas publicaciones satíricas en medio de las divisiones y guerras políticas y su difusión en buena parte del territorio colombiano, dan un empuje aún mayor a la expresión gráfica, que denunció los excesos de poder y por medio de la cual se manifestaron los desacuerdos y denuncias políticas (González, 2010).

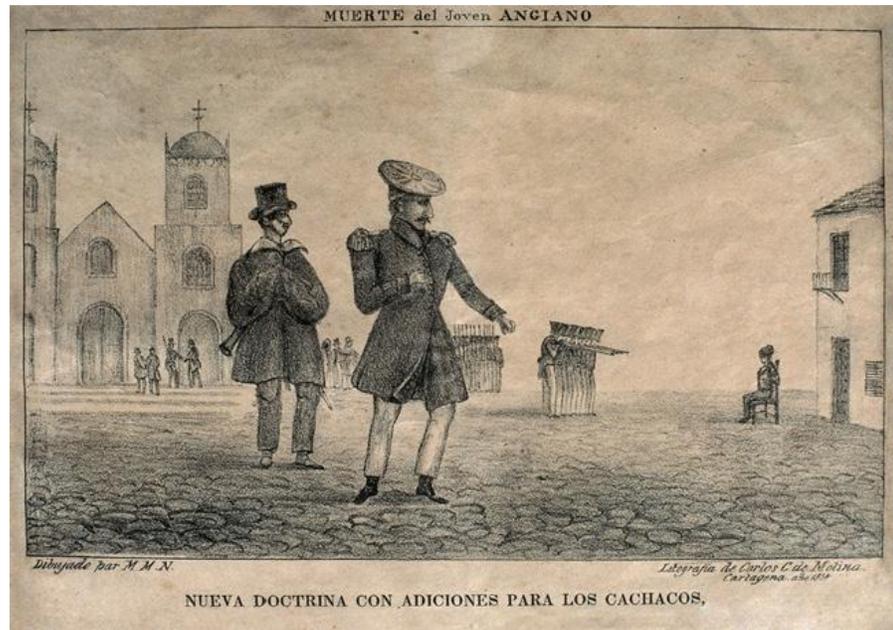


Fig. 3

M. Núñez, dibujo

Carlos Casas de Molina, litógrafo

Muerte del joven Anguiano, 1834

Litografía 12,1 por 20,1cm

Biblioteca Nacional de Colombia, facsimilar

Fuente: González, 2010, p.41

La prensa escrita y la crítica gráfica por medio de la exageración, la deformación, el costumbrismo y la metáfora, manifiestan la inconformidad de la oposición de una manera ingeniosa. Las publicaciones satíricas son un desafío encubierto, en un país donde los grupos políticos han estado en disputa desde el período de la independencia.

La libertad de prensa absoluta instituida durante el gobierno radical (Melo, 2002), no fue garantía de total ausencia de censura, como lo refleja el caso del primer caricaturista que es encarcelado y expulsado del país, debido a las caricaturas que realizó contra el gobierno liberal del presidente Aquileo Parra: Alberto Urdaneta “*distinguido y adinerado joven bogotano*”, es el caricaturista que inaugura lo que Beatriz González (2010) denomina “*la edad de oro de la caricatura*” (p. 63).

Perteneciente al partido conservador, entre sus numerosos intereses se encuentra el periodismo, la pintura, el dibujo, la caricatura y la agricultura (Urdaneta, 2004); su formación académica y su habilidad como artista elevan el nivel estético de la caricatura política, gracias principalmente, a su interés por darle un carácter “profesional” a la ilustración en madera con la formación de ilustradores en talleres especializados. Terminando el siglo XIX funda la Escuela de Bellas Artes de Colombia con sede en Bogotá que actualmente se encuentra adscrita a la Universidad Nacional, crea la Escuela de Grabado sobre madera y trae de Europa el primer material bibliográfico relacionado con la caricatura. En 1877 funda el periódico “*El Mochuelo*” donde publica caricaturas políticas en contra del gobierno radical con las características “cabezas cargadas” aprendidas durante su viaje a Francia (Fig. 4). Precedido de caricaturistas conservadores ilustrados como José Manuel Groot³, Ramón Torres Méndez y Justo Pastor Lozada, Urdaneta se destaca por su

carácter de formador de artistas y caricaturistas profesionales y su interés por mejorar los conocimientos y el lenguaje icónico en la caricatura política por medio de los viajes y contactos con el exterior.

La caricatura política a finales del siglo diecinueve en Colombia es testimonio de la temperatura política de un sector de la oposición, que a través de la prensa transforma el sistema simbólico a lenguaje visual, que tiene como finalidad la denuncia y el ataque. La experiencia en las artes, lo mismo que el pensamiento ilustrado en Alberto Urdaneta, se podrían considerar como el caso de una personalidad de la época con formación artística, que pone su ingenio y dominio de la línea al servicio de motivaciones ideológicas. Como se expondrá en el tercer capítulo no todo artista tiene los elementos que lo convierten en un buen caricaturista, pero todo caricaturista debe comprender y manipular el lenguaje simbólico del que hace uso el artista e incluso debe ampliarlo al conocimiento del lenguaje político, el cual está cargado de metáforas y de referencias históricas y literarias. La caricatura está concebida para hacer parte del debate público y más que el autor de un espacio para el ingenio gráfico, el caricaturista es un creador de opinión pública con las características particulares de un período determinado. Lo que produce su pluma es una provocación ya sea positiva o negativa, implicando entonces que hay un público que está dispuesto a dejarse seducir por su producción: ya sea por el humor, o por el insulto e incluso el drama que comunica la sátira gráfica.

La censura que se radicaliza durante el período de la Regeneración será entonces, el mejor aliciente para las transformaciones conceptuales y gráficas de la caricatura en Colombia; en contraste con las convenciones estilísticas y el apego a las técnicas

tradicionales de la academia artística que surge durante el mismo periodo en el país.

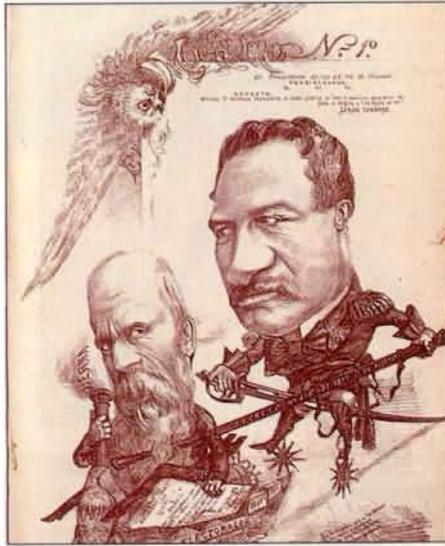


Figura 4.

Carátula del periódico El Mochuelo, 1887.

Dibujo, litografía de Alberto Urdaneta

Fuente: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/alurd/indice.htm>

El litógrafo y caricaturista español Salvador Presas⁴ y el bumangués Alfredo Greñas⁵ fueron los precursores de Ricardo Rendón al encarnar la una actitud crítica acerca del gobierno regente en todas sus dimensiones: política, educativa, social y económica. Estos caricaturistas de finales del siglo diecinueve, fueron los primeros opositores del gobierno de Núñez que tuvieron alguna formación en las artes y el grabado, caricaturistas

profesionales de filiación liberal que basaban su ideario en un Estado fundamentalmente laico, que considera a la educación como el fundamento del progreso de la Nación. A la prensa escrita se suman las publicaciones exclusivas de caricatura política como *El Mefistófeles* (1857), *El Mago* (1890-1891), *El Zancudo* (1890) y *El Barbero* (1892) en franca oposición al gobierno hegemónico de Núñez (González, 1990).

La apertura intelectual y el enfoque laico del conocimiento sembrados durante el primer período radical se ven reflejados en los medios de opinión de la oposición como la prensa, ampliando el radio de alcance de la Opinión Pública con la caricatura complementando el género informativo. Este género de denuncia gráfica pone en evidencia los duros contrastes ideológicos entre los partidos y la religión se convierte en un asunto neurálgico despertando pasiones e inflamando los ánimos. En un Estado con la Iglesia como el eje ideológico, la propuesta de diferenciar las dos dimensiones del ser humano: la espiritual regida por la religión católica y la cívica respaldada por los derechos y deberes establecidos en la Constitución, era vista por los liberales radicales como la solución a muchos de los problemas sociales, políticos y económicos del país de finales de siglo diecinueve y comienzos del veinte. La crítica gráfica a instituciones que estaban tan inmersas en la vida cotidiana del hombre común de la época como la Iglesia Católica, los gobiernos paternalistas, la corrupción y la manipulación electoral, son los temas a los cuales recurrirán los caricaturistas de oposición a partir de la puesta en marcha del gobierno regenerador.

La drástica censura impuesta por Rafael Núñez materializada en la ley 61 de 1888, afiló la gubia de los caricaturistas más comprometidos (Fig. 5). Alfredo Greñas, es uno de

los más destacados y quien muestra su compromiso político con la causa liberal haciendo uso de las habilidades aprendidas en la escuela de grabado de Urdaneta. El aprendizaje del grabado aporta Greñas el nivel técnico necesario para construcción de un lenguaje simbólico, que se traduce en una imagen clara en su denuncia y más compleja en su discurso a diferencia de las primeras manifestaciones del género (ver fig.2), aquello que el historiador de arte E. H. Gombrich llamaba “El arsenal del caricaturista” (Gombrich E. H., 1998).



Fig. 5

Alfredo Greñas

Los carceleros de la libertad

Monumento que exhibe hoy la regeneración colombiana.

“El Barbero,” abril 14 de 1892.

Xilografía 18 por 28.5cms.

Aparecen Rafael Núñez, Carlos Holguín y Miguel Antonio Caro.

La educación como escenario de la modernidad en una sociedad tradicional

La generación anterior a Ricardo Rendón nace durante un período en el que las escuelas son objeto del programa de transformación educativa radical, que trae al país los enfoques pedagógicos de Johann Pestalozzi⁶, Johann Herbart y Friedrich Froebel⁷ consignados en el *Decreto Orgánico de Instrucción Pública* con fecha del primero de enero de 1870. El propósito de este decreto era orientar y organizar la educación primaria en todo el país de forma gratuita y obligatoria, diferenciándose de la tradicional al apuntar a una formación desligada de la religión católica como creencia y enfocada en la adquisición de las habilidades básicas por medio de la experimentación directa y la observación de la naturaleza, a diferencia de la memorización de textos religiosos, el rezo diario y la declamación que se enseñaba en las escuelas primarias desde la época colonial (Castaño, 1995), (Fig. 6). Con respecto a la educación superior, a las ya fundadas facultades de medicina, jurisprudencia, filosofía y letras se incorporaron durante el radicalismo, las primeras escuelas de ingeniería, ciencias naturales y de artes y oficios, buscando fomentar el desarrollo de la técnica a través del método científico y la aplicación práctica de las ciencias exactas.

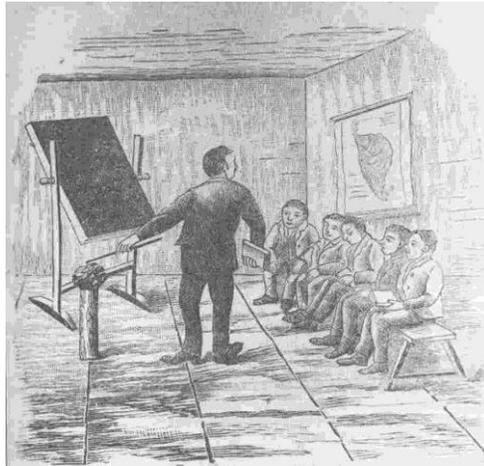


Fig. 6

Maestro: no es cierto que la tierra voltea alrededor del sol, porque entonces esta piedra no estaría en donde la puse ayer.

Pedagogía Cachas-flojas

Alfredo Greñas

Periódico *El Zancudo*, Bogotá, Vol. II, N° XIII, 1890.

El sentido progresista del proyecto educativo radical, en contraste con la instrucción confesional dada desde la colonia por la religión católica, es explicado de la siguiente manera por Gonzalo Castaño (1995):

Para los radicales, la religión era un asunto individual perteneciente a la esfera de la autonomía de la voluntad. El Estado debía respetar la pluralidad de cultos y conferir a las distintas creencias los mismos derechos y oportunidades, sin privilegio alguno. La libertad de cultos era la divisa de la generación radical y el fundamento mismo de su proyecto político. (p.7)

Según Álvaro Tirado (1982), el concepto de la religión desde el punto de vista de la ideología radical es:

(...) una especie de religión con culto privado, de tinte protestante, ajena a la pompa de la Iglesia Romana. Imbuidos en las ideas del progreso, de la técnica y del crecimiento del comercio, muchas veces encontraban superfluo y ostentoso el culto católico. (p. 364-365)

Por lo tanto, la educación confesional quedaba por fuera de la propuesta pedagógica radical, donde se esperaba prevalecieran los principios de la ciencia y el desarrollo tecnológico.

El clero en cabeza del obispo Carlos Bermúdez de Popayán y José Ignacio Montoya, obispo de Medellín, junto con diferentes segmentos conservadores comenzaron a manifestar su rechazo al cambio, aduciendo que el racionalismo se tomaría las mentes y espíritus llevándolos a la rebelión y al caos en un país en el que la religión católica es la más extendida y por lo tanto, según ellos, la que debería ser enseñada. Rechazaban, además, la obligatoriedad de la educación primaria aduciendo que atentaba contra las libertades individuales consignadas en la Constitución. Los cambios educativos propuestos por el gobierno liberal también causaron resistencia por parte de la población principalmente campesina que veía en la escuela primaria un impedimento para la dedicación total de la familia a la siembra y demás actividades rurales, no viendo la aplicación práctica de las habilidades de la lectura y la escritura en las rutinarias y

tecnológicamente atrasadas labores del campo (Castaño, 1995).

El interés de la ideología radical en el cambio desde lo educativo, que buscaba formar un nuevo ciudadano más conforme con los modelos europeos de gobierno, se complementa con las nuevas disposiciones en la distribución de los poderes económicos y políticos destruyendo los monopolios del Estado a través de la descentralización de las rentas públicas y la liberalización de la propiedad territorial que despoja a la Iglesia Católica de las propiedades con el decreto del 9 de septiembre de 1891 que desamortiza los bienes de manos muertas instaurado durante el gobierno de Tomás Cipriano de Mosquera.



Fig. 7

Colegio infantil “Kindergarten” en Medellín, año 1917.

Fotografía de Melitón Rodríguez Márquez

Fuente: archivo fotográfico de la Biblioteca Pública Piloto

Nota: en la fotografía se pueden apreciar algunos objetos didácticos que

ponían en práctica los nuevos enfoques pedagógicos durante comienzos del siglo XX en Colombia. Frederich Froebel desarrolló entre 1835 y 1850 un novedoso material didáctico que les permitía a los niños de los jardines de la primera infancia descubrir los contrastes y las diferentes texturas y colores, pasar por diferentes formas y materiales transformándolos para así desarrollar habilidades espaciales y creativas. Este material influenció a arquitectos y artistas como Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Wassily Kandinsky y la escuela de la Bauhaus (Efland, 2002, p. 105).

El debilitamiento progresivo del poder estatal en beneficio del poder regional pretendía eliminar los vestigios del Estado colonial que daba poder a sectores como la Iglesia y las oligarquías centrales. Con el federalismo, cada Estado actuaba según su propio sistema político, lo cual, a largo plazo produjo la oposición de los conservadores y la división de los mismos liberales a razón de las desigualdades en los sistemas electorales y la manipulación de los resultados que tuvieron como consecuencia revueltas locales y dos guerras civiles: en 1876 debido a laicización de la educación y en 1885 para derogar la constitución de 1863 (Melo, 1989). La nueva organización beneficiaba las oligarquías regionales otorgándoles autonomía en lo económico y político sin intervención del Estado central. En lo económico, las exportaciones experimentaron periodos de bonanza que estaban sujetas a las fluctuaciones del mercado internacional mientras que en el interior la economía se encontraba debilitada. Solo los grandes hacendados y terratenientes tenían un patrimonio sólido al que en ocasiones tuvo que recurrir el Estado mediante préstamos para mantenerse a flote.

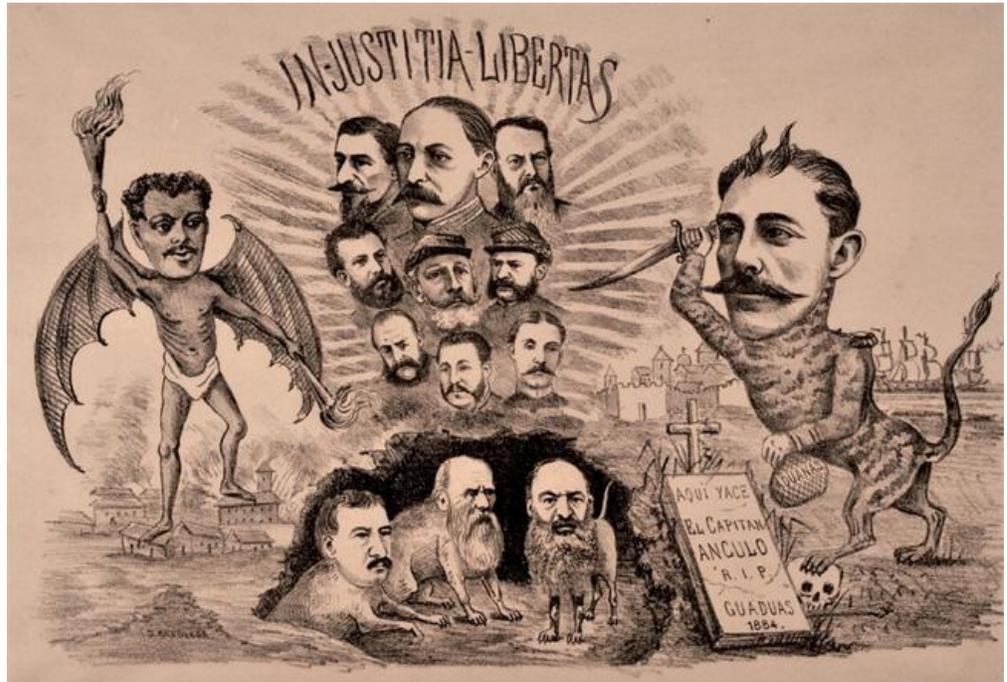


Fig.8

Alberto Urdaneta (atribuido)/Arboleda(seudónimo)

In Justitia Libertas (Ricardo Gaitán Obeso)

1885

Litografía sobre papel. 35, 6 x 54, 8 cm.

Colección Banco de la República

Fuente: (González, 2010)

Arte e imaginarios políticos: el surgimiento de la academia como transmisora de ideologías

Para el año de la primera candidatura de Rafael Núñez a la presidencia (1875), los liberales se dividen entre “independientes” a los que pertenecían los nuñistas y que se adhieren a los conservadores, y los radicales liberales denominados “oligarcas” (Melo, 1989). Núñez sale victorioso en las elecciones de 1880-1882 gracias las promesas a los conservadores, conformando lo que sería conocido en adelante como el movimiento regenerador: la restauración política y económica del país, el restablecimiento de la paz y el fortalecimiento de las instituciones y el poder del Estado.

En el año de 1885, Rafael Núñez resulta elegido por segunda vez y los liberales radicales se levantan en contra de un gobierno central que coartaba su representación política por medio del voto y la libertad de prensa, por lo que encontraron en la guerra la forma más efectiva de oposición. Ante el triunfo del gobierno de Núñez contra los radicales en la batalla de La Humareda de 1885, Rafael Núñez anuncia: “La Constitución de 1863 ha dejado de existir” (Melo, 2002, p. 41). Al promulgarse la Constitución del año de 1886 se hacen cambios sustanciales que pretenden “regenerar” la economía, la ideología y la política del país.

El interés de Rafael Núñez por el fortalecimiento del Estado a través de los cambios administrativos se traduce en la siguiente frase: “Centralización política y descentralización administrativa” (Melo, 1989, p. 45). Entre las modificaciones realizadas en la Constitución de 1886 se encontraban la abolición del federalismo, el fortalecimiento del ejecutivo con

un período de gobierno de seis años, sufragio limitado, restablecimiento de la pena de muerte y la censura de la prensa como medio de opinión pública que durante el nuevo gobierno se convierte en un arma de resistencia y protesta por parte de la oposición. Los periódicos eran leídos en voz alta en épocas de gran agitación política, aunque durante el período de la regeneración su circulación fue muy limitada y de corta duración debido a la censura extrema del gobierno de Rafael Núñez y Miguel Antonio Caro. El grado de represión hacia el pensamiento y acciones contrarias a su gobierno es expresado por Núñez en la siguiente frase: “Las repúblicas deben ser autoritarias, so pena de incidir en permanente desorden en y aniquilarse en vez de progresar”.⁸

La restitución del poder ideológico y político de la Iglesia Católica jugaría un papel importante como fuerza unificadora de la Regeneración por medio de la educación, la administración del registro de las personas a través de los matrimonios, bautizos, defunciones y el manejo de los cementerios. Como quedó registrado en el artículo 38 de la Constitución de 1886: “La Religión Católica, Apostólica, Romana, es de la Nación: los poderes políticos la protegerán y harán que sea respetada, como esencial elemento del orden social”. (Melo, 1989).

Y en el artículo 41: “La educación pública será organizada y dirigida en concordancia con la Religión Católica” (p. 378).

En 1886 el mismo año de la Constitución regeneracionista, Alberto Urdaneta fundó la Escuela de Bellas Artes de Colombia con el apoyo de Rafael Núñez. En contraste con la fuerte represión hacia la prensa y las manifestaciones gráficas que derivaron en la

caricatura política, las artes plásticas gozaron del apoyo de la clase dirigente que buscaba perpetuarse a través del arte. La obra artística que se realizaba en los talleres enfatizaba el verismo en la pintura y escultura. Así lo expone Álvaro Medina (1978):

En artes plásticas, el gusto de las clases altas colombianas, que en esto no tuvieron divergencias, se manifestó en una total identificación con el ideal que planteaba la academia con su verismo, su solemnidad, sus afeites y su idealismo empenachado, una concepción cuya presencia en el ámbito nacional coincidió con el triunfo de la Regeneración. (p. 52)

Entre los miembros de esta nueva burguesía que se consolidó en el período de la Regeneración, se encuentran los conservadores y un sector de liberales acaudalados que incursionaron en la siembra y producción del café. Medina (1978), expone como las divergencias bipartidistas respecto a las artes plásticas fueron más de índole político que ideológico, en el sentido de importar más la facción a la cual pertenecía el artista que el contenido de su obra, que en la mayoría de los casos, recurría a las mismas fórmulas y temas. Para los columnistas, los protagonistas de la pugna artística que se libró en la prensa fueron Epifanio Garay⁹ del partido conservador y Ricardo Acevedo Bernal¹⁰, como representante del partido liberal (Fig. 9 y 10).

Aunque ambos personajes tuvieron la oportunidad de complementar sus estudios en Europa, donde estaban en pleno desarrollo los movimientos de la vanguardia europea como el Impresionismo en la segunda mitad del siglo diecinueve, el Fauvismo, el Expresionismo,

el Futurismo durante el siglo veinte, entre otros. A pesar de los vientos de cambio que soplaban en otros continentes, aquellos dos artistas que eran considerados los máximos representantes del arte en Colombia permanecieron al margen de estas transformaciones del lenguaje plástico. La única excepción la constituyó el pintor Andrés de Santa María, perteneciente a una de las familias más prestantes de Bogotá, quien llegó a ser el único artista de su época que se manifestó en su obra interés por las nuevas expresiones del arte, particularmente el Impresionismo. Una vez que Santa María regresó a Colombia proveniente de Europa, su obra fue ignorada por los pocos críticos de su tiempo, con la excepción del ensayista y crítico Antioqueño Baldomero Sanín Cano, que por medio de su crítica reanimó el tópico sobre la importancia de la obra de Andrés de Santa María en el país (Medina, 1978).



Fig. 9

Juan Nepomuceno Núñez Conto

Ricardo Acevedo Bernal

1930

Óleo sobre lienzo

194.5 × 93 cm

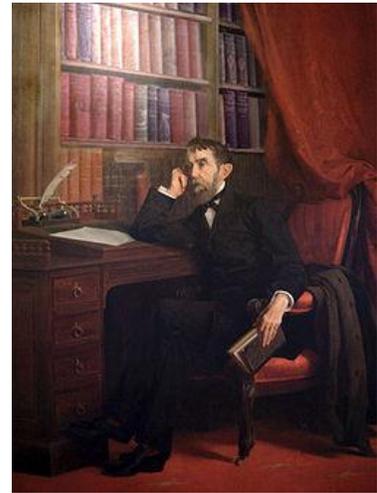


Fig. 10

Rafael Núñez Moledo

Epifanio Garay

1891

Óleo sobre lienzo

258 × 205 cm

(Londoño, La mano luminosa: vida y obra de Francisco Antonio Cano, 2002)

En Antioquia, el artista Francisco Antonio Cano, se constituyó en líder y pionero de la academia en la región, con el propósito de profesionalizar las prácticas artísticas de los artistas y artesanos, mejorar el estatus social del artista como un creador independiente, formándolo en las diferentes habilidades necesarias para un manejo de las proporciones y

las técnicas propias de las representación plástica. Auto didacta de formación, viajó a Europa con recursos oficiales destinados por el Congreso Nacional durante la hegemonía conservadora, y dineros recaudados por personajes prestantes de la región.



Fig. 11

Francisco Antonio Cano

Ricardo Acevedo Bernal

1917

Óleo sobre lienzo

75.4 x 47.1 cm.

En su estadía en el viejo continente se apartó de los nuevos movimientos artísticos como lo hicieron sus colegas bogotanos: Epifanio Garay y Ricardo Acevedo Bernal, aunque mostró aceptación relativa por el movimiento impresionista. Uno de los aspectos más interesantes de su personalidad fue el interés por la crítica, la divulgación artística, la fotografía y su participación en la publicación, edición e ilustración de revistas culturales como “*El Repertorio*”, “*El Montañés*” y “*Lectura y Arte*” (Fig. 12). Como pionero de la enseñanza artística en Antioquia, fue el personaje más influyente en las transformaciones culturales que se materializarían en la obra plástica de sus alumnos y futuros representantes del arte nacional de comienzos de siglo XX: Marco Tobón Mejía, Gabriel Montoya, Melitón Rodríguez, Luis Eduardo Vieco, Humberto Chávez, Apolinar Restrepo, Rómulo Carvajal, Horacio Longas, Luis Pinto Maldonado y Ricardo Rendón (Londoño, 2002).



Fig. 12

Portada de Lectura y Arte N°2

Ilustrada por Francisco Antonio Cano

1903

Fuente: fotografía colección particular

La Academia en Antioquia fue la conexión de Ricardo Rendón con los grupos de jóvenes artistas y literatos clave para el desarrollo de su personalidad y de su obra. Algunos de los compañeros de Academia de Rendón formaron parte de lo que Germán Arciniegas (Arciniegas, 1988) nombró como “*La generación quemada*”, olvidada y borrada de la historia del arte colombiano por la crítica artística de mitad de siglo, que recibió como herencia un país azotado por las constantes guerras partidistas. Este grupo al que pertenecieron artistas e intelectuales por igual, construyó un ideal de nación desde sus

intereses particulares y el compromiso con sus ideales: León de Greiff, Fernando González, Marco Tobón Mejía, Ignacio Gómez Jaramillo, Pepe Mexía y Ricardo Rendón, representaron a un país que comenzaba a presentar los primeros síntomas de modernidad a través de la literatura, la filosofía y las ideas políticas y para quienes las limitaciones, producto de la crisis acaecida luego de la guerra de los Mil Días no fueron impedimento para conocer el mundo. Los viajes al exterior en unos pocos casos, los medios impresos y las tertulias en los cafés en los que se discutía desde arte hasta política en la mayoría, fueron el complemento y en ocasiones el sustituto de la academia. El reflejo de estos intercambios y aprendizajes diversos fueron las producciones intelectuales y artísticas de las cuales aún existen testimonios materiales: publicaciones periódicas y revistas culturales como en el caso de *Universidad* de Germán Arciniegas y obras artísticas en el ámbito de la literatura las artes plásticas, la poesía y la música.

Ricardo Rendón es un caso *sui generis* dentro de su grupo generacional debido a las particularidades de su formación intelectual: su periplo vital comenzó en el contexto liberal del municipio de Rionegro, Antioquia de 1894, año de su nacimiento, a 1911 cuando llegó a Medellín e inició su breve formación artística de la mano del maestro de la academia en la región: Francisco Antonio Cano con quien entabló una amistad que continuaría durante su estancia en Bogotá. Rendón se involucra con la ilustración de revistas culturales y se une al grupo intelectual de los Panidas en 1914, este grupo de jóvenes literatos y artistas contó entre otros, con la presencia de León de Greiff y Fernando González. Rendón publicó sus primeros grabados y caricaturas en la Revista Panida y en *Avanti* (1912) (Ver fig. 13), y diarios liberales como *El Espectador* y *El Correo Liberal*; permanece un total de siete años

Medellín. En sus veintes se despide de la capital de la montaña: “(...) el 17 de Enero de 1918 viaja a Bogotá “en el primer tren de la mañana”, según dicen los diarios de la época” (Escobar Calle, 1994). Vive y trabaja en la gran ciudad hasta su muerte ocurrida en 1931, primer año del gobierno liberal de Olaya Herrera.

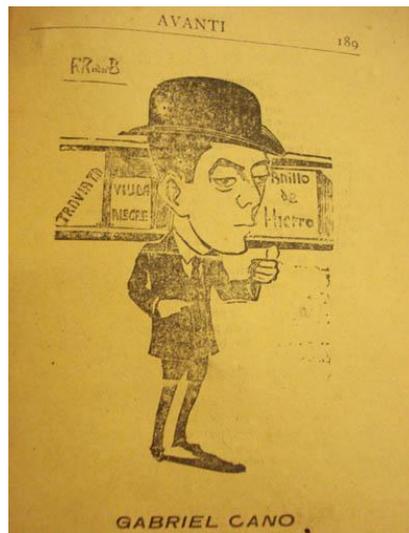


Fig. 13

Caricatura de Gabriel Cano

Ricardo Rendón

Publicada en la revista *Avanti*

Medellín, 30 de mayo de 1912

Grabado en madera

Reproducción fotográfica: Zulma Suárez

Es en Bogotá, donde Ricardo Rendón continuó su travesía intelectual en los bares de tertulia, en contacto con los intelectuales de su época, que serán conocidos como la generación de *Los Nuevos*, quienes demostraban una versatilidad intelectual y política que contrastaba con el clasicismo de *La Generación del Centenario*¹¹ en palabras de Hernando de la Calle “Los Nuevos”, como generación y como grupo, solo tenían en común el sentido de la época, la sensibilidad, la cultura, y una nueva concepción de la patria”(De la Calle, 1928).

Las demandas por un cambio ya se estaban incubando en varias naciones latinoamericanas a raíz de las recientes revoluciones en la Unión Soviética, México y la expansión de la propaganda socialista y el Vitalismo como reacción anti positivista¹², referencias a la literatura con supervivencias románticas traídas de Víctor Hugo, Rousseau, la poesía, simbolismo y la metáfora. Las transformaciones en la política que buscan estimular el capitalismo y el crecimiento de las ciudades con las consecuencias sociales que conlleva, fueron entre otros, los sucesos culturales y políticos que caracterizaron el siglo XX en Colombia y que surtieron la “caja de herramientas” de la que se alimentaba el ingenio de Rendón, lo mismo que su personalidad (Uribe, 1985). La caricatura de Rendón se muestra como reflejo de una mentalidad librepensadora y crítica de su entorno, el artista-caricaturista como un producto de su tiempo social y que condensa las incongruencias y particularidades del clima político y social de la Colombia de comienzos de siglo. Su obra gráfica se tiñe del ambiente político, vinculándose con la opinión pública de oposición como parte importante de la labor periodística y partidista: “Uno de los instrumentos de nuestra lucha era el sarcasmo. Pocas veces ha tenido tanta importancia la caricatura como

en aquellos días” (Arciniegas, 1988).

Al respecto de la faceta académica y artística de Rendón quedan pocos testimonios, por lo tanto creo importante citar, a pesar de su extensión, la anécdota de un pintor contemporáneo acerca de las salidas que hacían juntos a los alrededores de Bogotá, a pintar con el maestro Francisco Antonio Cano y algunos de sus discípulos:

- En Bogotá –dice el pintor- muy pocas personas conocieron al Rendón que amaba la naturaleza y gustaba de irse al campo con sus cuadernos y su caja de acuarela.
- Es verdad. Esas excursiones eran frecuentes. Generalmente las hacían Cano, José Restrepo Rivera, Ricardo Rendón y Cesar Uribe Piedrahíta. Iban a Usme, La Calera, a cualquier sitio de esos donde hay barrancos, agua, caminos, cauces. Cano buscaba un nebuloso pico de cordillera; Restrepo pintaba herbazales encenegados, aguas muertas o fantasías de nubes – sus especialidades admirables-; Ricardo captaba, a pinceladas fuertes –técnica de caricaturista- algún recodo; el mono Uribe Piedrahita aprisionaba en los tonos limpiísimos de sus cartones, cualquiera de esas visiones de miniatura, finas e iluminadas, llenas de agilidad y maestría.
- ¿Pintaba Rendón con frecuencia?
- Pintaba y dibujaba cuando podía. Era un obsesionado en eso de sorprender los secretos de la línea. Contra lo que muchas personas superficiales se figuran, Ricardo nunca dejó de estudiar. Una muestra elocuente de ello fue la exposición

de sus dibujos que se hizo en la Federación Nacional de Empleados. Y aparte de lo que allí se exhibió, quedaron muchas cosas, centenares de apuntes y estudios que no alcanzaron a figurar en el salón. Hay quienes piensan que se limitaba a su labor de caricaturista en El Tiempo, Es un error porque Rendón era una de las mentalidades más curiosas e infatigables que he conocido. (López Gómez, 1933)

La Plástica y La Sátira: Procesos de la Caricatura en el Arte y su Contexto Histórico

La imagen como representación del imaginario colectivo ha sido utilizada para la invocación de fuerzas y fenómenos que están por fuera del alcance del ser humano como el destino, la vida después de la muerte o la manifestación de lo divino. Las pinturas rupestres del periodo Paleolítico que se encuentran en las cuevas de Lascaux y Altamira, las figuras hieráticas del libro de los muertos plasmadas en las tumbas egipcias y la iconografía creada con fines religiosos y particularmente la elaborada por artesanos durante la Edad Media para la Iglesia Católica, son ejemplos del uso de las imágenes en épocas tempranas de la historia (Gombrich, 2002).

La imagen reproducida por el hombre a través de técnicas plásticas (dibujo, pintura, escultura, grabado), ha cumplido con diferentes funciones dentro de los grupos humanos y las sociedades modernas, entre las que se encuentran: mágicas, decorativas, religiosas y educativas. Los diferentes cambios en el estilo y las innovaciones que surgen como solución a problemas pictóricos de períodos previos, obedecen a cambios en la mentalidad de una sociedad y no a un desarrollo lineal o positivista del arte como manifestación plástica, las imágenes del arte están delimitadas por un rango de información sobre lo que es prioritario representar para una época o un entorno social determinado. Sobre los cambios de representación que asociamos a los estilos, Gombrich (2002) asegura:

Los estilos como las lenguas, difieren por la secuencia de articulación y por el número de preguntas que le permiten al artista hacer; y la información que nos llega del mundo exterior es tan compleja que ninguna pintura la incorporará jamás en su

totalidad. Esto no se debe a la subjetividad de la visión sino a su riqueza. (p.78)

Las respuestas a estas “preguntas” plásticas que determinan un estilo de representación obedecen a los afanes, peticiones y necesidades de los “consumidores” de la época temprana del arte, intenciones que se ven reflejadas en gran parte de la historia del arte occidental hasta el siglo dieciocho y diecinueve, dejando las necesidades individuales de los propios artistas para una época más tardía que llegaría con el nuevo sistema del arte, aproximadamente a partir del siglo veinte (Shinner, 2010). Teniendo en cuenta lo descrito por Gombrich, es posible que el arte en cada período histórico se valga de un estilo particular con el objetivo de comunicar de manera efectiva conceptos complejos; la necesidad de solucionar problemas de representación visual en beneficio de la efectividad o propiedad del mensaje permite que se desarrollen innovaciones en este campo, facilitando a artistas de épocas posteriores la utilización de los mismos temas, composiciones o representaciones en diferentes contextos. (Gombrich, 2002)

La historia del arte (que a su vez se ha alimentado de la literatura y la mitología en la búsqueda de motivos pictóricos), se convierte en una fuente de recursos visuales para el caricaturista, que con el fin de ironizar y metaforizar situaciones del contexto político y social recurre a su iconografía. En la figura doce y trece podemos apreciar el caso de una caricatura de Ricardo Rendón que se inspira en la obra de Tiziano (1545): “Dánae recibiendo la lluvia de oro”, para ilustrar la visión optimista de algunos miembros del gobierno durante los problemas financieros del año 1930 (ver fig. 14 y 15).



Fig. 14

Dánae y la lluvia de oro

Tiziano

1533

Óleo sobre lienzo

129x180cm.

Museo del Prado.

Fuente:

[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tiziano_-_D%C3%A1nae_\(Museo_del_Prado,_Madrid,_1553-1554\).jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tiziano_-_D%C3%A1nae_(Museo_del_Prado,_Madrid,_1553-1554).jpg)



Fig. 15

Dánae*

Ricardo Rendón

*Rendón hace referencia a la obra de Tiziano para ilustrar la actitud de los optimistas ante la crisis fiscal de 1930.

Fuente: Colmenares, Ricardo Rendón, una fuente para la historia de la opinión pública, 1998, p. 204.

En este sentido se puede percibir la modernidad de la caricatura en la medida en que la autonomía del caricaturista responde a las demandas de su mensaje antes que a los estilos de representación de su época. La representación artística como un lenguaje plástico involucra de manera activa la mentalidad de un sujeto y de un contexto; de la misma manera la caricatura responde a estos presupuestos pero en su lenguaje no existen estilos caducos, la representación gira alrededor de la idea, y la forma es el vehículo: los recursos visuales solo sirven en cuanto a su efectividad en la comprensión del concepto que se desea comunicar.

El origen de la caricatura se encuentra atravesado por las invenciones y experimentaciones de las artes plásticas, los artistas del barroco son los primeros en involucrar el retrato de personas reales con la deformación de los rasgos que alude a su carácter. Para comprender las transformaciones que permitieron el descubrimiento o invención de la caricatura debemos comprender también los cambios en el *imaginario*, término entendido como categoría que encierra las identidades colectivas: auto imagen, ideas, y creencias de un entorno social (Durand, 1981, p.24).

Siendo creada en una época tan temprana de la historia del arte, la caricatura refleja mucho acerca de la confianza del artista en sus capacidades técnicas y en su habilidad para la observación. El que sea registrado históricamente en sus comienzos como un divertimento realizado durante los momentos de ocio, como se verá más adelante, es evidencia el carácter libre de esta expresión artística. Dibujar a un personaje hasta convertirlo en una caricatura es entonces recoger toda la información que nos llega del mundo exterior y resumirla valiéndose en ocasiones de símbolos y metáforas visuales de

manera satírica, teniendo como resultado un concepto altamente efectivo.

La caricatura es desde su origen, producto de las manos adiestradas y de las mentes ingeniosas de artistas formados en talleres y academias, y en uno que otro caso aficionados entusiastas que descubrieron cómo a partir de la línea, la sátira y la burla se puede representar una versión humorística de la realidad, dando relevancia a sus defectos físicos, que relejan las debilidades y flaquezas morales.

Este tipo de representación gráfica ha sido estudiada por académicos como el historiador de arte Ernst Gombrich (2002), quién adjudica este “descubrimiento” al ejercicio de artistas “supremamente instruidos y refinados”(p.290), debido al nivel de comprensión de la expresión fisonómica y de carácter a través del trazo acertado y seguro que desproporciona, mas no cambia al sujeto caricaturizado. Este tipo de representaciones es bautizada con el nombre de *caricatura*, (proveniente del italiano *carichi* que significa cargar, atacar, montar). El escritor y crítico del siglo dieciséis Giovanni Pietro Bellori. (1672), define este tipo de dibujos como:

Retratos que en la medida de lo posible pretenden representar el conjunto de la persona retratada, pero que, en broma y a veces con sorna, subrayan los rasgos del retratado de forma completamente desproporcionada, y de un modo tal que en conjunto parecen tener su aspecto, si bien los rasgos individuales están alterados.
(p.69)

En el próximo apartado, profundizaremos en los antecedentes históricos de la caricatura y las herramientas que incorpora para la conformación de su lenguaje visual.

Esbozo histórico de la plástica como crítica gráfica

Aunque el término caricatura nace en el siglo dieciséis durante el Barroco italiano, los dibujos que exageran los rasgos de los individuos tuvieron sus antecedentes durante el Medioevo y el Renacimiento de la mano de artistas como Lucas Cranach, Alberto Durer y Leonardo da Vinci (Ver Fig.16) (Gombrich, 2002). Estos “retratos cargados” aparecen en libretas de dibujo y grabados aparentemente sin ningún otro propósito adicional al deseo de captar las expresiones faciales por medio del dibujo o de inventar tipos cómicos que no necesariamente hacían referencia a personas reales.



Fig. 16

Cabezas Grotescas

Leonardo da Vinci (1490)

Cabezas grotescas

Plumilla

26 por 20 cms

Royal Library, Castillo Windsor

Fuente:

[http://www.theartgallery.com.au/ArtEducation/greatartists/DaVinci/9_Grotesque_Heads/index.ht](http://www.theartgallery.com.au/ArtEducation/greatartists/DaVinci/9_Grotesque_Heads/index.html)

ml

La caricatura como género moderno tiene su origen en las invenciones y juegos de la apariencia realizados por Agostino, Annibale y Ludovico Carracci¹³ durante el siglo dieciséis, quienes luego del trabajo en su taller como pintores y grabadores, se divertían en sus momentos de descanso realizando dibujos exagerados y a la vez sintéticos de los transeúntes (Ver fig. 17). Pronto, este tipo de dibujos es conocido e imitado por otros artistas y miembros de la escuela de Boloña¹⁴ como el pintor, escultor y arquitecto napolitano Gian Lorenzo Bernini¹⁵, que realizó por la misma época dibujos satíricos de algunos personajes entre los cuales se encuentra el Papa Inocencio XI, quién para la época era su mayor patrón y mecenas (Fig. 18).



Fig.17

Annibale Carracci (1560-1609)

Hoja de caricaturas

1595

Lápiz y tinta sobre papel

British Museum

Fuente:

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Annibale_Carracci_-_Sheet_of_caricatures_-_WGA04432.jpg

Estos “divertimentos” plásticos estaban completamente separados de la producción académica de los artistas del Barroco Italiano y quedaban plasmados en libretas de apuntes y hojas sueltas como meras demostraciones del ingenio individual que en ocasiones se compartía con compañeros de taller o de escuela. Estos “ejercicios espontáneos” son un reflejo de la modernidad sobre el concepto de artista después del Renacimiento, donde cambia de ser maestro o trabajador de un taller y miembro de un gremio de artesanos a convertirse en “artista cortesano” que presta sus servicios de manera exclusiva a un príncipe o comerciante mecenas. De esta manera el artista, aunque depende económicamente de un protector, adquiere renombre como un creador individual, un “genio” al que se asocian palabras como: imaginación, gracia y libertad, en contraste con los atributos de destreza, trabajo y utilidad otorgados a los artesanos (Shinner, 2010).

¿A qué se denomina entonces caricatura y cuáles son las condiciones para que este tipo de representación plástica fijara la fecha de su nacimiento en el siglo dieciséis? El historiador de arte E. H Gombrich junto con el psicoanalista Ernst Kris (Gombrich & Kris, 1938), publican un artículo que busca dar respuesta a esta pregunta, y entre las razones ligadas con el contexto social argumentan que: “The end of the sixteenth century, the period when caricature first appears, is marked by a complete change in the artist’s role and his position in society” (Párrafo VI). Podemos sugerir entonces, que el cambio en el rol del artista de simple artesano agrupado en gremios a cortesano que trabaja de manera individual y con un sueldo fijo, favoreció la utilización del dibujo como un medio expresivo que va más allá de los motivos oficiales. Más adelante se especifican las

implicaciones de este cambio de posición en el artista y como transforma su producción plástica.



Fig. 7.



Fig. 8.

Fig. 18

Giovanni Lorenzo Bernini,

Caricatura

h. 1650

Fuente: (Gombrich & Kris, 1938)

Desde el Renacimiento italiano la secularización de la vida y de la cultura junto con el despertar del pensamiento humanista permite que la mirada del artífice o artesano se vuelva hacia el individuo: *“El hombre como medida de todas las cosas”*. La importancia económica y política de Italia abrió las puertas a un desarrollo de las artes nunca antes visto en la historia, los talleres de los artesanos y su competencia por comisiones promovieron los cambios estilísticos que serían desarrollados por artistas individuales que en muchos casos dieron sus primeros pasos en las disciplinas como aprendices de los talleres (Shiner, 2010).

En Florencia, los pintores, escultores y arquitectos que lograron destacarse se colocaron bajo la égida de un mecenas que exigió en ellos un nivel de conocimiento mayor que el de un simple artesano en los diferentes campos de la ciencia para cumplir a satisfacción los complejos encargos, además de un pensamiento humanista que reflejara el conocimiento de los autores clásicos en la representación alegórica de ciertos temas (p. 101). Mediante el estudio de las ciencias, los pocos pintores-arquitectos-escultores que se liberaron de las cadenas de los gremios se situaron más cerca de las artes liberales, aunque su talento estaba al servicio de los deseos de su protector y no a la expresión autónoma del artista, mientras la gran mayoría de artífices siguió vinculado oficio artesanal a través de los gremios y por ende a las artes mecánicas.

Este nuevo tipo condición social que el mecenas patrocina, permitió que el artista se internara en búsquedas individuales que romperán los paradigmas sobre hasta dónde puede llegar el ser humano para encontrar el conocimiento: diseccionar cuerpos para conocer cómo se forman los músculos que se adivinan bajo la piel, retomar los modelos antiguos al

trasladar a un *canon* u orden de proporciones numéricas y mensurables la representación de la figura humana o encontrar en la matemática la fórmula para la representación ilusionista de la profundidad. Los resultados de la investigación anatómica y la búsqueda de una representación basada en el conocimiento científico constituyeron el conocimiento base para el poder de *invención* del artista, que era definido como el descubrimiento, selección y disposición e contenidos (Tatarkiewicz, 2004, p.70).

Durante el siglo diecisiete el talento (*ingenium*) y el genio (*genius*) se unieron a la invención como habilidades del artista para realizar una “imitación inventiva de la naturaleza”^(p.106), esta nueva actitud hacia el artista como un ser particular, diferente de los demás, ilumina nuestra comprensión de la actitud más libre de algunos artistas como los hermanos Carracci y Gian Lorenzo Bernini hacia la representación de personajes sin poner límites en cuanto al rango o nivel social, con un conocimiento de la fisonomía e *ingenio* o facilidad en el trazo que traspasa los límites del decoro (*decorum*) o lo que es socialmente adecuado.

La elaboración del retrato caricaturesco que comienza como divertimento o acción juguetona elaborada durante el tiempo de descanso, se descubrió mediante la simplificación los elementos burlescos, las deformidades que se escondían en los personajes retratados. Es importante anotar que esta libertad en el uso del dibujo con el fin de ridiculizar y satirizar utilizada por artistas de tanto reconocimiento como los anteriormente mencionados, denota un rompimiento en el carácter sagrado y mágico otorgado a la imagen desde la Edad Media (Gombrich, 2003) y del *decorum* o la regla de lo apropiado en la representación plástica: “los seres nobles no ríen ni lloran”, como lo explica Gombrich en su ensayo sobre el

experimento de la caricatura al referirse a los modelos y ensayos sobre las expresiones humanas que se empezaron a difundir durante el Renacimiento y el Barroco y sus reglas en la aplicación en pinturas académicas.

La caricatura manifiesta la expresión del artista como libre juego de habilidades adquiridas bajo el severo peso de la tradición. Se despoja entonces de las reglas y los cánones de representación que le indican al artista las convenciones adecuadas para cada situación y personaje según el nivel social o la situación que pretende representar, y las utiliza como herramientas para enviar un mensaje totalmente opuesto al indicado por las reglas del decoro, convirtiendo la imagen en difamación y ridículo para los caricaturizados, y en diversión y motivo de admiración para los espectadores.

La imagen no era algo con lo cual se podía jugar, en una cultura artística como la italiana del siglo dieciséis y diecisiete, la imagen, si bien con un sentido más laico, conservaba la misma preponderancia que adquirió durante la Edad Media como medio ideológico, además de ratificar el poder y la capacidad de las instituciones a cargo de un país o una región. El carácter mágico que acarreaba la imagen desde comienzo de los tiempos equivalía a la presencia real del retratado por medio de un mecanismo de sustitución. En palabras de Gombrich: “Las imágenes desempeñan sin duda un papel en estos rituales generalizados en los que un muñeco de cera actúa como un sustituto de la víctima deseada y es agujereado en medio de un conjuro.” (2003, p.190)

El carácter de sustitución que posee la caricatura, es un lenguaje visual de carácter ligero que por medio de la síntesis de elementos referenciales se convierte en una broma sencilla que tiene como resultado un “golpe de efecto” en el espectador. Este golpe de

efecto consiste en el reconocimiento del observador de la persona o situación retratada y luego sobreviene la inevitable afirmación de la maestría en la ejecución del dibujo realizado. La demostración del ingenio por parte del caricaturista no lo exime de su responsabilidad hacia la profanación de la imagen que es la del individuo o institución, pero el autor se esconde en el juego de ambigüedades permitido por la expresión plástica para dejar su intención velada y la hostilidad se esconde en un juego de doble sentido en el que el caricaturista es el maestro.

El estudio de la fisonomía que se remonta a la antigüedad, se convierte en uno de los elementos formales más utilizados por los artistas de la caricatura para comunicar de manera efectiva y a la vez insinuada el carácter de un personaje. Los tratados de Giovanni Battista della Porta (Ver fig. 20), diseminaron a finales del siglo dieciséis y comienzos del diecisiete la idea pseudo – aristotélica de cómo las personalidades humanas pueden ser determinadas por ciertas expresiones que a su vez se asemejan a la de algunos animales (Gombrich & Kris, 1938). La relación entre animales y objetos con la apariencia física y personalidad de los seres humanos llevó a la construcción de un lenguaje en donde es clave el poder de condensación: todos los elementos resumidos en un solo concepto. Ricardo Rendón hará uso de este recurso en varios de sus retratos (Ver fig. 19).



Fig. 19

Dr. Arturo Hernandez (Alias Chichimoco)

Fuente: (Lleras, A., Lleras, C. & Cano, G., 1976, p. 81)

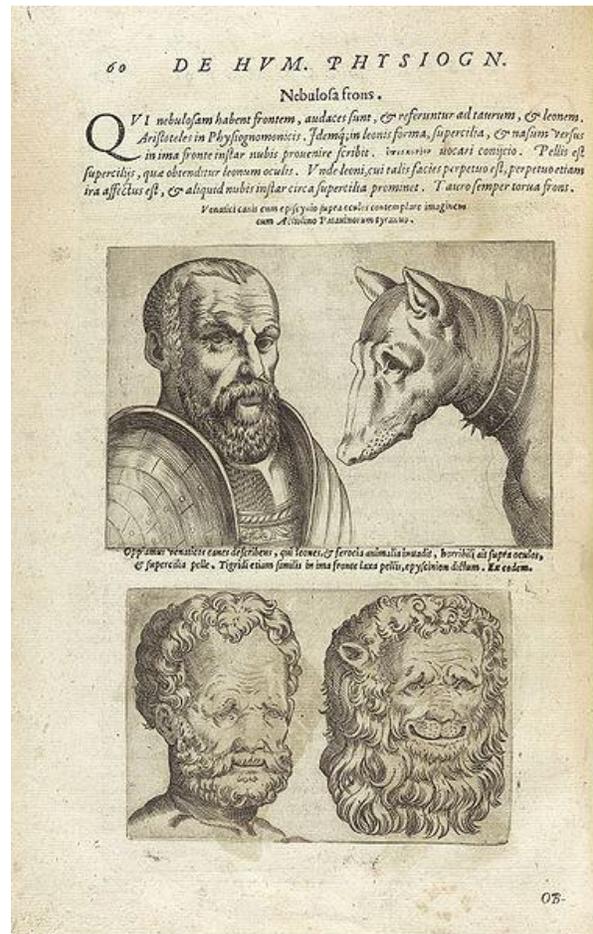


Fig. 20

Giovanni Battista della Porta

De Humana Physiognomia

1586

Fuente: (Della Porta, 1586)

Antes de la entrada del siglo dieciocho, surge la figura de Pier Leone Ghezzi, un italiano que además de ser pintor de frescos y caballete se dedicó a la caricatura de personajes de la ciudad y de turistas que llegaban a Roma durante el Grand Tour¹⁶ conformando con sus dibujos, series de tipos cómicos (Ver fig.21). Para las personalidades del momento era un honor estar incluido en la galería de caricaturas realizada por el artista. Los viajeros que se encontraban de paso por la Ciudad Eterna difundieron el género de la caricatura en otros países de Europa (Gombrich, 2003), particularmente en Inglaterra estas caracterizaciones cómicas tuvieron una mayor acogida y presentaron la particularidad de incluir la sátira social y política como elemento característico.



Fig. 21

Pier Leone Ghezzi (1723)

Antonio Vivaldi

La metáfora como lenguaje de la caricatura política

“Las metáforas también votan”.

(González García, 1998)

La caricatura política como fenómeno gráfico que se origina dentro de una sociedad y un tiempo determinados, es objeto de estudio de la Historia del Arte y la Historia como disciplina social. En la Historia del Arte, la época de la posguerra en Alemania es un ejemplo de cómo los lenguajes plásticos en ocasiones, se relacionan con las circunstancias políticas y sociales. Los artistas alemanes George Grosz¹⁷ y Otto Dix¹⁸, contemporáneos de Ricardo Rendón, mostraron en sus dibujos y pinturas la decadencia social y moral de Alemania durante los años veinte. Las obras de los dos artistas, pertenecientes al movimiento de la Nueva Objetividad hacen uso de recursos expresivos propios de la caricatura para la denuncia social, en donde el objetivo no es la comicidad (Guash, 1988, p. 217). La fealdad lograda por medio de la exageración, es entonces un recurso utilizado por los artistas y en el cual se pueden encontrar similitudes con los medios expresivos de la caricatura política. La narrativa visual propia de la caricatura permite construir explicaciones e interpretaciones de las sociedades históricas y de los cambios de estilo en las artes plásticas.

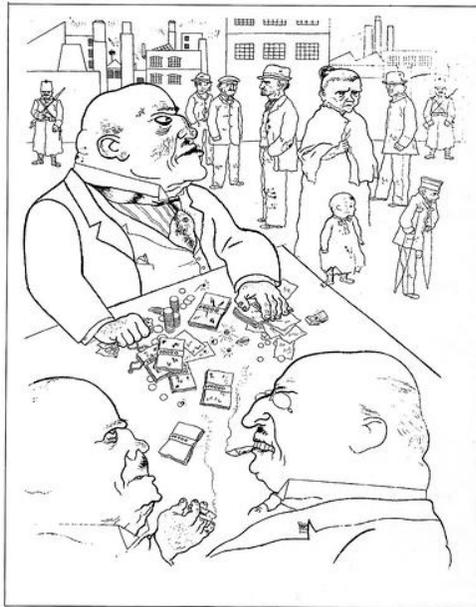


Fig. 22

George Grosz

Exploiters

1921



Fig. 23

Otto Dix

Apto para el servicio

1919

La imagen como documento histórico ha entrado a jugar parte importante en la comprensión de una sociedad donde lo visual está siempre presente. Los estudios sobre las mentalidades han hecho uso de este nuevo documento gráfico, con el apoyo de textos y demás fuentes que retroalimentan y dan cuerpo a las investigaciones. El historiador Germán Colmenares (1998) y el especialista en historia cultural moderna Peter Burke (2001), han escrito acerca de la relatividad semántica de la caricatura política y las imágenes como fuente histórica y los elementos que se deben considerar al momento de

interpretarla. Con respecto a la caricatura Colmenares explica:

¿Por qué dar entonces a estas caricaturas el valor de una fuente histórica? Si bien ellas constituyen una visión arbitraria de la realidad, nos remiten sin embargo a una red sutil y compleja de signos que se tejía entre una consciencia subjetiva y una consciencia colectiva. (...) Se estaría tentado a ver en ellas algo ilusorio por su carácter instantáneo, como un mero reflejo de la realidad. Pero este reflejo, que traduce la percepción colectiva es de suyo un objeto histórico de carácter excepcional. Se trata, en últimas, de la formación de una opinión pública.

(1998, p. 5)

Peter Burke (2005), en el libro: *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*, nos habla de las convenciones en la imagen fotográfica que fueron heredadas de la pintura. La fotografía es entonces un reflejo de una idea manufacturada por el fotógrafo, el sujeto fotografiado y las convenciones sociales que en última instancia nos remite a casos interesantes para el estudio de la historia de las mentalidades pero dudosamente son un testimonio fiel de las condiciones y comportamientos habituales de la época o personaje en cuestión. La representación de un caricaturista político no es menos desprejuiciada que la del fotógrafo, no obstante el valor de su obra radica precisamente, en que constituye la visión personal de un individuo que busca crear un efecto desestabilizador, no quiere agradar, al contrario desea provocar a través de la crítica.

Entonces, el carácter subjetivo de la caricatura política aporta un reconocimiento de las percepciones y valoraciones de un sector de la sociedad y que son representados por el

caricaturista. El nivel de aceptación de la caricatura certifica el apoyo que de quienes la perciben como un eco de sus inconformidades y tal vez se sienten representados por medio de la denuncia gráfica. El artista – caricaturista refleja las demandas, inquietudes, acuerdos y desacuerdos de un sector de la opinión pública. Lo que ésta opinión pública reclama en la caricatura es el contrapeso a lo que John B. Thompson (1998, p.180) llama *la administración de la visibilidad*, es decir, la imagen oficial considerada propicia para ser proyectada por los medios y que es manufacturada con propósitos de propaganda. Actualmente, ante la constante exposición mediática de las figuras públicas y de sus vidas personales nos es difícil hacernos a la idea de lo restringida que era la visibilidad antes de la aparición y difusión de los medios de información durante el siglo diecinueve y veinte. La sátira gráfica y la caricatura política fueron probablemente, los primeros medios utilizados para develar el poder establecido de manera satírica y difamatoria.

La prensa y la caricatura, en casos particulares, han sido pioneras en la ampliación de la visibilidad ayudando a despejar el lado oculto de los representantes en el poder. El caricaturista actúa entonces como evasor de las representaciones oficiales y participante del fenómeno de filtración: aspectos protegidos por la administración de la visibilidad que salen a la luz pública sin autorización. Pongamos por caso la afición a la caza de Miguel Abadía Méndez presidente de la República de Colombia durante el período de 1926-1930. Aspecto de la vida personal utilizado por Ricardo Rendón para representar sucesos ocurridos durante su mandato (Ver Fig. 24). Por esto para Darío Acevedo Carmona (2003) el objetivo de la caricatura política es trastocar la imagen oficial:

La caricatura política, en cambio, busca un objetivo distinto: mofar, ironizar,

fastidiar, burlarse, ridiculizar, decir las cosas a la inversa, distorsionar el sentido original, agredir, construir opinión y destruir simbólicamente al oponente. En la caricatura política, en general, alguien o algo sale dañado en su imagen, por eso tiene lógica la conclusión que saca el político y periodista colombiano Álvaro Gómez al glosar la obra del caricaturista Colombiano Héctor Osuna: “de ahí que al caricaturista se le considere como un agresor. (p. 171-172)



Fig. 24

Regreso de la cacería

Ricardo Rendón

1930

Comentarios: Miguel Abadía Méndez y el General Cortés Vargas comparan resultados de cacería después de la masacre de las bananeras.

Fuente: Álbum Cromos, 1930.

Avanzando en este razonamiento, me referiré a los recursos utilizados a lo largo de la historia por el caricaturista político y/o el artista plástico para lograr una denuncia ideológica y política mediante la gráfica. Este recorrido acerca de la caricatura como instrumento plástico de opinión pública nos ayudará a comprender la importancia de la imagen visual como fuente iconográfica que, como se apreciará más adelante, permite la difusión de ideas y creencias que “educan” al pueblo, cambiando los sistemas de poder religioso y monárquico por nuevas ideologías durante la Reforma y la Revolución Francesa.

Los grabados panfletarios que surgen con la invención y difusión de la imprenta, se convierten durante la Reforma protestante en armas para atacar y hacer burla a los sistemas de poder político que se concentraban en la Iglesia católica. Los impresos satíricos del siglo dieciséis fueron algunas de las primeras manifestaciones gráficas donde el artista hizo uso de su ingenio y de las metáforas visuales para transmitir una idea a un público determinado antes del nacimiento de la caricatura, en donde los rasgos físicos son exagerados con el fin de ridiculizar a los retratados.

La metáfora y el mito ya habían abonado el terreno mediante la sátira y la burla. El historiador de arte Ernst H. Gombrich (2003), en su ensayo denominado: *Magia, mito y metáfora: reflexiones sobre la sátira política*, realizó un análisis de este tipo de sátiras pictóricas elaboradas en técnica xilográfica en donde una metáfora es recurrente en su uso: el diablo como referencia al mal. La relación de los “hombres de Dios” con demonios o el diablo cumple la función del anatema o maldición trastocando la relación moralmente

establecida. La imagen pretendía ser tomada en sentido literal, acentuando el efecto deseado por la propaganda reformista, la representación de los personajes en contextos satíricos a través de la metáfora visual con la figura del Diablo se asemeja a los rituales condenatorios o conjuros pictóricos, tal y como en las cavernas nuestros antepasados sustituían a través de la forma y el color la presencia real de los animales que cazaban por fuera de su refugio.

E. H. Gombrich (2003, pág. 184) consideró la de Martin Lutero¹⁹ como “la primera campaña de sátira pictórica sistemáticamente organizada”. Entre los diferentes grabados que hicieron parte de la ilustración de textos e imágenes impresas de la Reforma, estaban los del pintor y diseñador de grabados en xilografía²⁰ Lucas Cranach el viejo²¹; Estos grabados se producen a principios de la segunda década del siglo dieciséis, trece en total, denominados *Passional Christi und Antichristi* (Wandel, 2007) (Ver fig. 25), en los que el artista hace uso de episodios de la vida de Cristo para criticar la conducta del papado y la Iglesia Católica²².

La historia del texto escrito comenzó desde la transcripción manuscrita a la mecánica por medio de la imprenta y sus caracteres móviles (Fèvre, 1962), descubrimiento que permitió incorporar la ilustración por medio de grabados en taco de madera que data del siglo V a.C. en China y en Europa se ubica en las segunda mitad de 1300. La evolución de las técnicas de grabado fue parte de la historia de la imagen impresa y elemento de la esfera pública, que en este texto se relaciona con la invención de la caricatura como reflejo del pensamiento del artista como creador individual interesado en la sátira política como modo de representación plástica.

Los grabados hicieron parte de la iconografía protestante, cuyo fin fue la difusión de las ideas reformistas extendidas gracias al uso de la imprenta y a través de panfletos y volantes reproducidos de manera clandestina (Chartier, 2006).

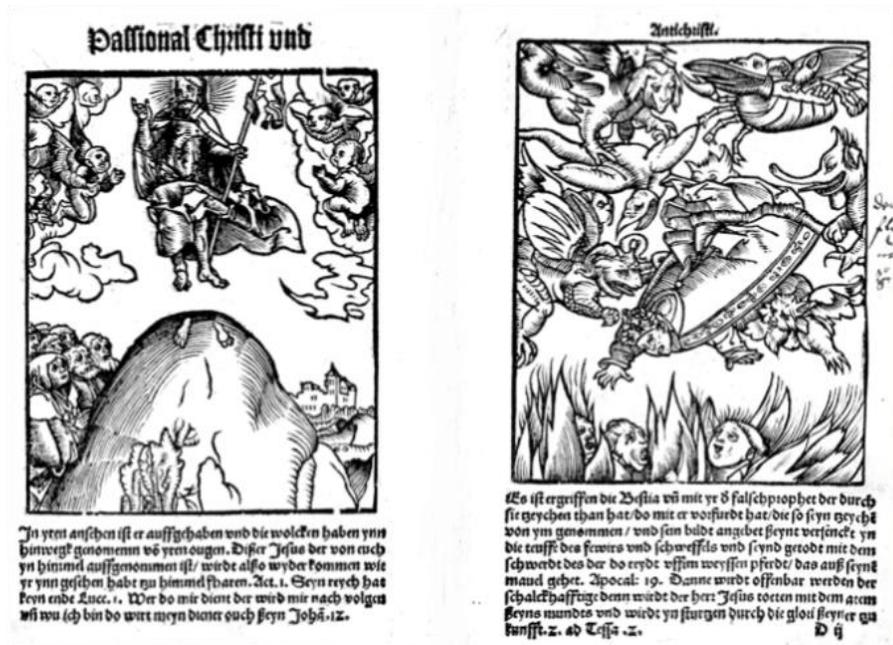


Fig. 25

Lucas Cranach el viejo

Passional Christi und Antichristi

1521

Técnica xilográfica

Fuente: <http://www.pitts.emory.edu/dia/1521LuthWWBook/pc1.cfm>, (09, 2012)

Aparte de las metáforas visuales religiosas que se elaboran desde la Edad Media y que ya se encuentran completamente asimiladas dentro del imaginario colectivo, surgen durante el período que histórica y culturalmente se ha denominado Barroco (S. XVI-XVII) otras de carácter netamente político que en el futuro adornarán el discurso con alusiones a leviatanes, cuerpos políticos, naves del estado, pactos con el diablo y demás alusiones al complejo “aparato” democrático. José María González aclara la importancia de la metáfora para la comprensión del funcionamiento del sistema político:

La metáfora no se puede limitar a su sentido tradicional como una mera figura retórica, sino que más bien conviene identificarla con una estructura penetrante e indispensable de la comprensión humana, mediante la que captamos figurada e imaginativamente el mundo.(González, 1998, p. 13)

El lenguaje metafórico del período Barroco se construye desde la corte como elemento para afianzar sus conocimientos y sistema de valores por medio de la religión, las artes (teatro, música y pintura) y la política. La creación de metáforas orgánicas impregnan el discurso político: el *theatrum mundi*, la vida como una obra de teatro; las máquinas como el reloj barroco que hacen referencia a los ciclos y la regularidad, llegan para engrosar el vocabulario visual de los artistas de la caricatura. La imagen en la política y en la caricatura en particular, pretende una aproximación más comprensiva del fenómeno político en su contexto.

En las figuras veintiséis y veintisiete, vemos dos imágenes que aluden a metáforas orgánicas de índole política. En primer término se encuentra el *Leviatán* de Thomas

Hobbes (Ver fig. 26) ilustrando la idea del Estado soberano como un monstruo bíblico con poder descomunal. Hobbes lo describe de la siguiente manera en su obra *Leviatán, la materia, la forma y el poder de un Estado eclesiástico y civil* (1996):

(...) Pues es mediante el arte como se crea ese gran LEVIATÁN que llamamos REPÚBLICA o ESTADO, en latín CIVITAS, y que no es otra cosa que un hombre artificial. Es este de mayor estatura y fuerza que el natural, para cuya protección y defensa fue concebido. En él, la soberanía actúa como alma artificial, como algo que da vida y movimiento a todo el cuerpo. (p.37)

El grabado encierra el contenido de la obra mostrando la articulación de un cuerpo como representación del Estado, donde la cabeza es el poder monárquico representado por el rey, el cuerpo está compuesto por el pueblo y en sus manos están representados el poder civil y religioso.

En segunda instancia, tenemos como ejemplo de uso de la metáfora orgánica en la caricatura de Ricardo Rendón del año 1921 (fig. 27). Es una sencilla figura articulada que alude al partido liberal de la época como un cuerpo sin cabeza, incompleto y por lo tanto inservible. Rendón ilustró de manera clara las diferencias de cada una de las partes del cuerpo liberal en donde falta el órgano que le otorgaba a la organización la moderación y racionalidad necesarios para su direccionamiento.



Fig. 26

Portada del *Leviatán* de Thomas

Hobbes

Abraham Bosse

1651

Grabado

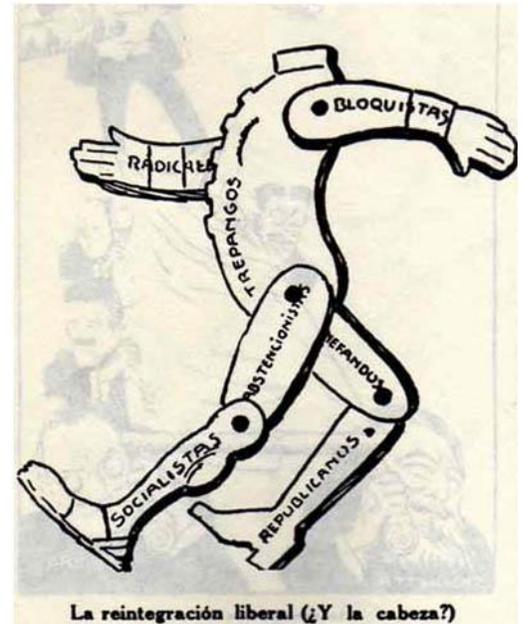


Fig. 27

La reintegración liberal (¿Y la

cabeza?)

Ricardo Rendón

En el periódico *La Reública*

17/03/1921

Tinta sobre papel

La caricatura del siglo dieciocho agrupa la metáfora finamente elaborada del Barroco con las alusiones satíricas y coloquiales del ciudadano del común para construir una crítica gráfica burlesca con alto contenido social y político, con el apoyo de una mayor difusión de la imprenta durante la época en Inglaterra y Francia y un arsenal visual agresivo y directo que solo tiene comparación con los panfletos reformistas de la Edad Media. Artistas de la caricatura como George Cruikshank (S. XVIII-XIX), James Gillray (S. XVIII-XIX), Thomas Rowlandson (S.XIX) en Inglaterra; Honoré Daumier, Grandville y Gavarni en Francia, serán la influencia directa en la obra de los caricaturistas latinoamericanos. En Colombia la influencia de estos artistas no es comprobable hasta que Alberto Urdaneta llegara de París con sus libros y conocimientos relacionados con la caricatura. La caricatura es por lo tanto, un tipo de lenguaje que se trasmite por medio de los intercambios culturales y mediante el cual se diseminan las ideas e ideología de oposición, cualquiera sea el partido que represente.



Fig. 28

Oh, gloria inmarcesible, cesó la horrible noche...

Ricardo Rendón

Tinta sobre papel

1930

Colección Hernando Santos

Fuente: Santos, Hernando, La mirada del coleccionista, Banco de la República, 2000

La caricatura política y la sátira moral: procesos en Inglaterra y Francia

En la Inglaterra de la primera mitad del siglo dieciocho, uno de los primeros en utilizar la caricatura y distribuirla con fines políticos fue el caricaturista aficionado y hombre de la milicia George Townshend, quien distribuía hojas impresas con sus dibujos, en los que predominaba la mordacidad y la sátira virulenta contra el gobierno. Su acción panfletaria saca a la caricatura política del ambiente privado del taller del artista y la convierte en un medio de opinión pública que Habermas (1962) define como “un espacio público, de carácter laico y racional de la clase burguesa, creado al margen del oficial controlado por la corte y justificado por un poder sobrenatural” (p.124).

Por la misma época, el grabador y pintor inglés William Hogarth²³ se dedicaba a la pintura de sátiras pictóricas de gran popularidad, con temáticas profundamente críticas acerca de la sociedad inglesa y sus costumbres, reflejando las transformaciones sociales y políticas en la Inglaterra de comienzos del siglo dieciocho por medio de series que se asemejaban a escenas de una obra teatral. Entre sus series de pinturas se destacan: matrimonio a la moda (seis escenas), la carrera de la prostituta (seis escenas), y la campaña electoral (cuatro escenas). En ésta última serie, el artista, a través del humor pone en evidencia las estrategias y los intereses personales que se mueven en cada una de las etapas previas a la elección. Es por esta sátira de la vida cotidiana que Charles Baudelaire (1988) definió a Hogarth como un “moralista ante todo”, al hacer uso de las expresiones, situaciones y de “detalles alegóricos alusivos, cuya función, según él, (Hogarth) es la de completar y elucidar su pensamiento” (p. 107).

Las pinturas de Hogarth fueron hechas para ser observadas detenidamente y para

divertirse con las cadenas de acontecimientos que adquieren sentido bajo una mirada atenta (Ver fig. 27, 28, 29 y 30). Sus pinturas denominadas *costumbres morales modernas* comenzaron a circular entre la burguesía y entre el público general gracias a una copiosa reproducción en forma de grabados que buscaba satisfacer la demanda de sus obras entre los clubes y cafés del siglo dieciocho en donde se tenían como un tópico de conversación entre la lectura de libros y discusiones políticas (Bindman, 1997). Es en estos espacios en donde se siembra la simiente de la opinión pública.

La obra de Hogarth se considera sátira pictórica debido a que, a diferencia de la caricatura política, sus figuras se presentan anatómicamente proporcionadas, representan el entorno de forma realista por medio de la pintura y la composición fue pensada para guiar al espectador como si de un relato visual se tratara, sin olvidar el sentido de lo cómico, lo ridículo que ante los ojos del artista presentan la sociedad de la Inglaterra de comienzos del siglo dieciocho.



Fig. 29

William Hogarth

1755

An election

entertainment (1)

Grabado al buril.



Fig. 30

William Hogarth

1757

Canvassing for votes

(2)

Grabado al buril.



Fig. 31

William Hogarth

1758

The polling (3)

Grabado al buril.



Fig. 32

William Hogarth

1758

Chairing the

members(4)

Grabado al buril.

William Hogarth deseaba dissociar sus pinturas de sátira social, de las bromas a la moda y caricaturas impresas realizadas por la misma época por una nueva generación de caricaturistas profesionales activos entre 1780 y 1830 que constituirían la llamada “edad de oro” de la caricatura en Inglaterra: James Gillray (1756-1815), Tomas Rowlandson (1756-1827), y George Cruikshank (1792-1878) (Grose, 2011), quienes realizaban caricaturas o exageraciones fisionómicas de los personajes públicos dentro del contexto político y del ciudadano corriente utilizando estereotipos (Ver fig. 33).

Estos artistas de la caricatura, realizaban sus dibujos para después entregarlos a la casas impresoras, quienes reproducían copias grabadas que se coloreaban a mano. Luego, las sátiras y caricaturas se exhibían en las vitrinas de la tienda en donde “el hombre de la multitud” de Poe, o el *Flâneur* de Baudelaire (Marshall, 2004) es decir, el caminante de la ciudad sin importar el tipo social, rango o procedencia, encontraba, en estas vitrinas, una representación de la política, la sociedad y las situaciones cotidianas a través de un lente humorístico y satírico, una especie de chiste gráfico acompañado en algunos casos por texto y siempre con un título.

En una época en que la imagen era un bien escaso, las nuevas láminas eran esperadas con ansia. Las sátiras políticas, médicas y las caricaturas de personajes, se encontraban exhibidas para diversión y placer del público, lo que las convertía en algo similar a la galería del pueblo. El grabado de James Gillray: *Very slippery-weather* (ver figura 34), muestra en el fondo de la escena como las personas se detenían a observar los grabados realizados en las casas de impresión. Aquellos que podían comprar los grabados coloreados a mano, los colocaban en sus casas junto a la chimenea o en un lugar visible

para después ser descolgados y discutidas durante las reuniones alrededor de la hoguera (Bills, 2010), como motivo de diversión que daba a conocer situaciones políticas o sociales de actualidad.

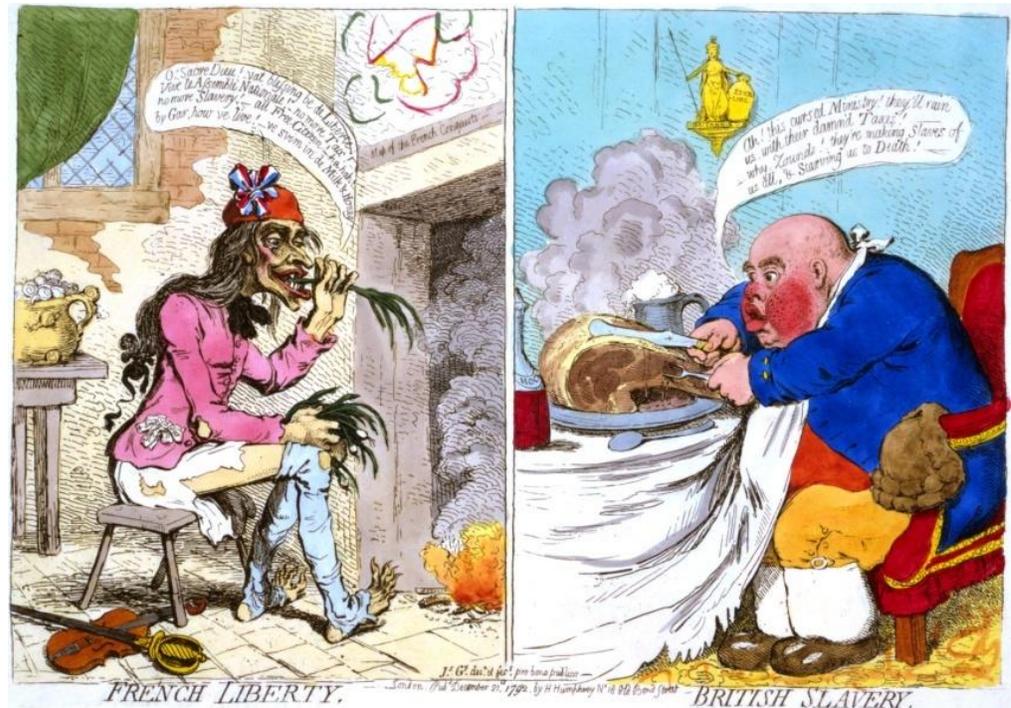


Fig. 33

James Gillray

French liberty / British slavery (1792)

Grabado coloreado a mano.

Aunque sufrían la desaprobación por parte del gobierno y los artistas académicos del momento, las láminas satíricas fueron difíciles de censurar debido a la movilidad de los negocios impresores (Of Dorking, 2010). Sin embargo, más adelante se permite la creación de casas impresoras especializadas en láminas satíricas e incluso en el siglo diecinueve, la creación de revistas ilustradas como Punch (1841).

Los caricaturistas de las láminas satíricas inglesas comenzaron a hacer parte de la opinión pública que se formaba bajo otro tipo de publicaciones periódicas cuyos lectores eran la burguesía y la monarquía, responsables del destino político del país. La prensa, en países como Inglaterra y Francia, comenzó a formar ciudadanos, los cafés y los clubes de caballeros se convirtieron en espacios de socialización donde se discutían los temas políticos y en la calle se leía en voz alta. Inglaterra, gracias a su mayor libertad de prensa, presenció el surgimiento de la caricatura política como expresión moderna y parte importante de la formación de opinión pública.

El surgimiento en Francia de la caricatura política tiene sus antecedentes en las artes plásticas y la sátira gráfica. La Revolución Francesa de 1789, significó la creación de un nuevo tipo de iconografía enfocada hacia la afirmación de los ideales democráticos, la imagen como herramienta ideológica pretendía diseminar los ideales de la Revolución en los nuevos lugares donde se deseaba poner el arte al servicio de la Nación: los museos, que antes de la Revolución albergaban a las instituciones monárquicas, son convertidos por la burguesía en los nuevos instrumentos para la instrucción cívica del pueblo (Shiner, 2010). La sátira gráfica fue, a semejanza de lo que ocurrió durante La Reforma protestante, instrumento de ataque y en cierta medida medio de provocación tanto de los sentimientos

de desaprobación y de odio en el simpatizante (la burguesía y el pueblo) como el temor y el rencor del opositor (la aristocracia y el clero).

El pintor Jacques Louis David, comprometido con la causa política de la Revolución y creador una iconografía inspirada en la austeridad y gestualidad de la escultura romana como ideal de República, elaboró también grabados satíricos con fines propagandísticos, un ejemplo de ello es el realizado durante el año de 1793 sobre el gobierno británico (Ver fig. 34). La imagen se convirtió en vehículo de las ideas y sentimientos que La Revolución promueve entre la burguesía y el pueblo. La de Jacques Louis David, fue uno entre tantos ejemplos de caricatura revolucionaria que entre 1789 y 1792 satirizó al clero, al rey, y a la nobleza de Inglaterra, mientras que los caricaturistas del país anglosajón se mofaron de los ideales republicanos de sus vecinos franceses (Floristán, 2005-2007).



Fig. 34

The English Government

Jacques Louis David

1793

Grabado coloreado a mano

24.2 x 39 cm.

Fuente: WikiPaintings, <http://www.wikipaintings.org/en/jacques-louis-david/caricature-of-the-english-government>, (julio, 2012)

Podemos apreciar entonces, como la sátira gráfica surge en los momentos de mayor agitación política y social, La Reforma Protestante en el siglo dieciséis y La Revolución Francesa del siglo dieciocho son ejemplos de ello. Estas manifestaciones preparan el camino para la llegada de la caricatura moderna en la Francia del siglo diecinueve con el litógrafo, periodista y caricaturista Charles Philipon quien contrató a diferentes caricaturistas, entre ellos el reconocido artista y caricaturista Honoré Daumier para sus publicaciones: *Le caricature* y *Le Charivari* (1831-1832), (Gombrich, 2003).

Aprovechando la relativa libertad de prensa que duró hasta el año de 1835, las publicaciones de los diarios de Philipon satirizaron la figura del rey Louis –Philippe al transformarlo en una pera, (*poire* en francés significa necio) (ver fig. 35), de manera que la censura no se hizo esperar y fue castigado con una fuerte multa. El relativamente fácil acceso al mensaje transmitido a través de la caricatura política para la población analfabeta y en ocasiones la prohibición de los mismos mensajes por los medios de información oficiales, permite que la caricatura política tenga un radio más amplio de acceso y un generador de opinión pública. Si Inglaterra fue el país que inició la caricatura política como la conocemos actualmente, es Francia la que le asignó la capacidad para sacudir los cimientos del Gobierno regente (González, 1990). Una vez que la censura se radicaliza, Daumier continúa con su obra personal donde la plástica se mezcla con la expresividad de la caricatura. Sus tipos parisinos nos acercan al ciudadano común y de manera similar a la obra de Hogarth en Inglaterra, ridiculiza las costumbres burguesas y las situaciones cotidianas.

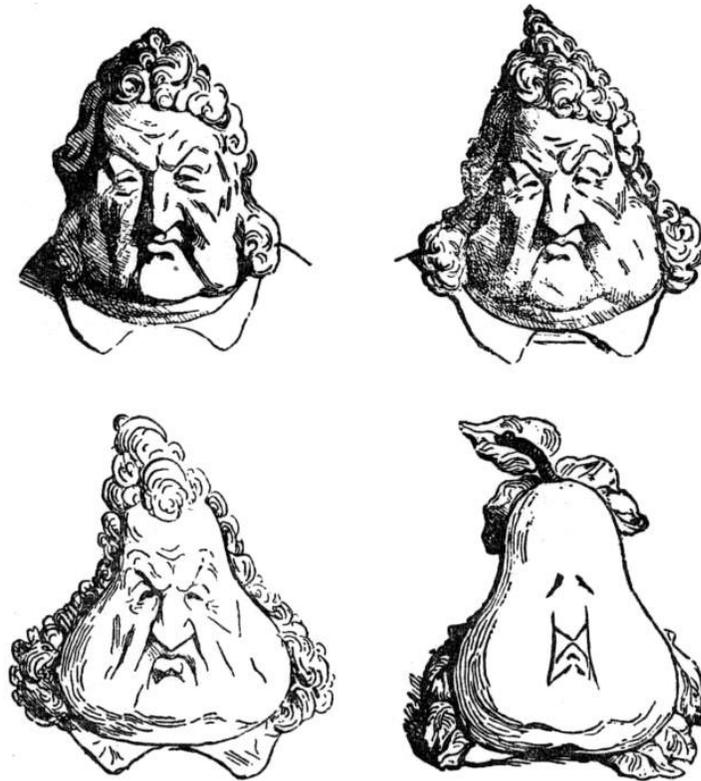


Fig. 35

Les Poires

Honoré Daumier -Charles Philippon

1834

Fuente : Gombrich E. H, (2010), *Arte e ilusión*, N.Y, Paidón, Pág. 291.

Artistas y Caricaturistas: La Caricatura en Colombia

La exposición y texto curatorial *La caricatura en Colombia a partir de la independencia* a y otros textos sobre la historia de la caricatura en Colombia a cargo de la artista e historiadora Beatriz González son referencias clave para conocer el desarrollo histórico de este género gráfico²⁴. Esta obra ha constituido un esfuerzo por rescatar la importancia de la caricatura política, en su particularidad de su origen mixto, en palabras de González (1990): “hija bastarda del arte y la prensa”, por lo tanto, es comprensible que se mueva entre ambos territorios: los artistas y la formación en el arte aportan al desarrollo formal del género y la prensa le otorga un lenguaje con el cual expresarse.

Para comprender el desarrollo de la sátira gráfica, la caricatura y las condiciones políticas y sociales en las cuales surgió en nuestro país, y como preparan el camino para la obra de Ricardo Rendón en la segunda década del siglo veinte, utilizo como referencia el texto de González retomando las obras de algunos de sus apartados, cuatro artistas de la caricatura sobresalen en particular: José María Espinosa (1793-1883), José Manuel Groot (1800-1878), Alberto Urdaneta (1845-1857) y Alfredo Greñas (1857-1881). Estos personajes y sus obras fueron escogidos por sus aportes a los campos de la iconografía, la ilustración, la importación de nuevos modelos y la profesionalización del género.

En este apartado haré una corta relación de algunas de las primeras manifestaciones satíricas realizadas en Colombia, en donde se representan las costumbres y vivencias cotidianas de las pequeñas ciudades, la guerra a través del dibujo de los primeros caricaturistas de la República de Colombia junto con las primeras críticas gráficas a los

gobernantes y generales en el poder político. Una vez llega la litografía a nuestro país, los primeros panfletos satíricos empiezan a ser producidos junto con las demás publicaciones oficiales, Simón Bolívar y Santander fueron las primeras víctimas de los ataques panfletarios (González, 2010) como lo ilustra una caricatura del año de 1834 (Fig. 36), donde Santander aparece ordeñando la res-pública que representa la Nueva Granada cargada de deudas e impuestos, mientras sus amigos y socios quieren recibir parte del botín.



FIG. 36

M. NÚÑEZ, DIBUJO

CARLOS C. MOLINA, LITOGRAFÍA

EL LECHERO O TRABUCO, APROVECHÁNDOSE DEL TIEMPO

1834

LITOGRAFÍA COLOREADA A MANO SOBRE PAPEL

Fuente: (González, 2010).

Las primeras caricaturas en Colombia datan del siglo diecinueve y uno de sus principales exponentes fué el bogotano José María Espinosa²⁵. Considerado el padre de la caricatura política en Colombia, prolijo pintor, dibujante, grabador y caricaturista autodidacta, desde muy joven se unió a la causa independentista como abanderado de Nariño y durante las campañas y en el campo de batalla realiza sus primeros dibujos caricaturescos. Estando encarcelado y a la espera de la pena de muerte de la que finalmente se escapa, caricaturizó frente a sus compañeros al jefe de la prisión Laureano Grueso.

En Bogotá, Espinosa realizó caricaturas en la técnica de aguada y acuarela en las cuales representó los personajes de la Santa Fe de la época colonial y algunos comportamientos y costumbres típicas con cierta dosis de ironía y humor (ver fig. 37). De formación artística autodidacta, de Espinosa se conocen además sus retratos al óleo del libertador Simón Bolívar, por los que se le considera uno de los creadores de la iconografía del libertador, también por realizar pinturas de algunas de las batallas de independencia basándose en relatos de los que participaron en ellas, aportando a la historia obras de gran valor documental. (González, 1990)



Fig. 37

Mbon-Medrano

José María Espinosa

1870-1880

Acuarela sobre papel

Fuente: (González, 1996)

José María Espinosa y José Manuel Groot marcan el final de una época en la que el dibujo, la acuarela y la aguada, eran los principales medios utilizados para la representación plástica de paisajes pintorescos y personajes típicos. La experiencia plástica de Expedición Botánica fue de gran importancia para la difusión de estas primeras técnicas de representación de la realidad y de tipos cómicos cercanos a la caricatura (Chicangana-Bayona, Y. A. (s.f.).

Por medio de la Expedición Botánica (González, 1996) se disemina el uso de la técnica de la acuarela, la aguada y el temple para la representación de las riquezas naturales de América debido a su rápido secado y los pocos materiales necesarios permitiendo la comodidad del viajero al tomar apuntes del natural. Se considera a José Celestino Mutis como el fundador de la primera Escuela de Arte en Colombia que cumplía con el objetivo preparar a los artistas que participarían en esta misión continental. De la Escuela desarrollada durante la Expedición Botánica se desprenden algunos pintores e ilustradores que más adelante difundirán sus conocimientos en pequeños talleres y en la realización de encargos. En José Manuel Groot, el aprendizaje artístico heredado de la Expedición, será elemento clave para el desarrollo de su propuesta costumbrista (Ver Fig. 38).

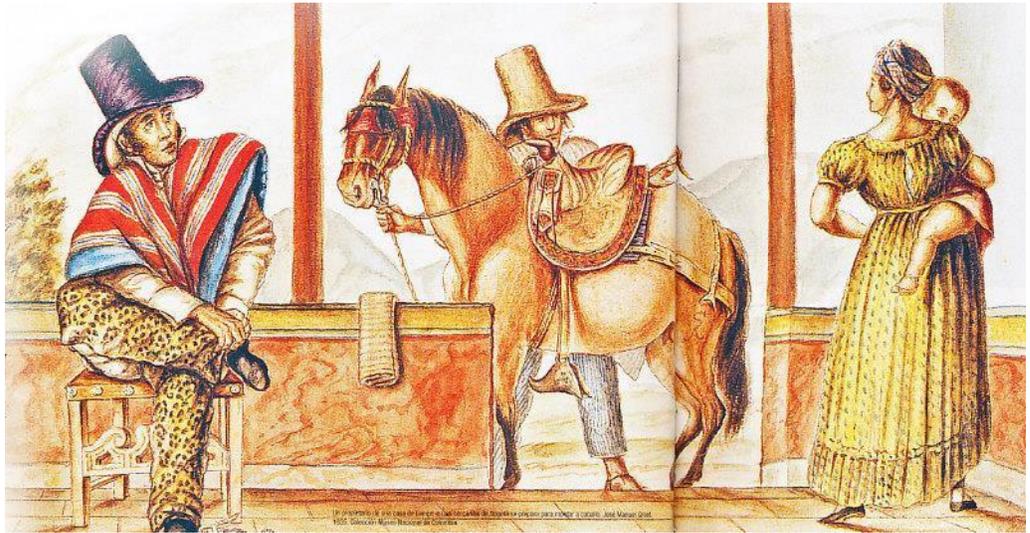


Fig. 38

Un propietario de una casa de campo en las cercanías de Bogotá

José Manuel Groot

1835

Fuente: Revista Semana, (2010), *Colombia 200 años de identidad 1810-2010*-Tomo

III

Durante el siglo diecinueve surge otro de los pioneros de la caricatura y del dibujo humorístico: el pintor, escritor, educador, periodista e historiador conservador, José Manuel Groot (González, 1991) Su formación artística será guiada por personajes importantes para la conformación de la iconografía de un país que busca su propia identidad durante la época Republicana. Comienza clases de acuarela, pastel y miniatura el año de 1811 con el miembro de la Expedición Botánica Mariano Hinojosa; en Zipaquirá continuó su formación

con el pedagogo José María Triana, y en 1817 entrará al taller del por entonces reconocido artista santafereño Pedro José Figueroa²⁶. Durante su vida se interesó por los personajes típicos de la región, como campesinos y personajes pueblerinos, su vestimenta y su cotidianidad, lo que le valió el título de costumbrista tanto en el dibujo y la pintura como en su obra literaria, partía de sus dibujos para realizar sus escritos (González, 1991).

En las publicaciones periódicas en que participó, utilizó la caricatura como arma durante la lucha política que se libraba en el siglo diecinueve (Ver fig. 39). Sus caricaturas no recurrían a la deformidad ni a la exageración prominente de los rasgos sino al sentido humorístico de las situaciones planteadas por el dibujante. Vemos en Groot a un humanista con formación artística, que representa las costumbres y vida cotidiana de las pequeñas ciudades y que pone al servicio de su partido sus conocimientos y habilidades para la crítica gráfica.

A partir de su adhesión al conservatismo colabora con diversas publicaciones periódicas: El Imperio de los Principios (1836), Los Cubiletes (1837), El Investigador Católico (1838), La Bodoquera (1843), La Verdad y la Razón (1846), El Duende (1846-1847), El Catolicismo (a partir de 1848), El Charivari Bogotano (1848), El Nacional (1848), La Civilización (1848), La Sociedad Popular (1850), El Día (1840-1851), Los Matachines Ilustrados (1855), La Esperanza (1855), El Álbum (1856), El Mosaico (1859), El Católico y el Bogotano (1863), La Claridad (1867), El Tradicionalista (1871), El Pasatiempo (1878)²⁷.



Fig. 39

José Manuel Groot

José Hilario López, Presidente de la
República

El Día, N° 796, Bogotá, Marzo 1° de
1851

Biblioteca Luis Ángel Arango

Fuente: (González, 2009)

De la acuarela y el dibujo directo, a comienzos del siglo diecinueve (De Greiff, 1988) la caricatura se representa por medio de técnicas gráficas que permiten un tiraje mayor utilizando una sola plancha como la xilografía y el grabado en metal. La relación entre caricatura y las publicaciones periódicas se convirtió en una colaboración que mostró sus frutos mediante la participación en la cultura política del país en el sentido presentado por Leticia Heras Gómez como “la particular distribución de pautas de orientación hacia objetivos políticos entre los miembros de dicha nación” (2002, p. 183), la caricatura entra a participar en la consecución de objetivos políticos planteados desde los grupos y partidos a través de la prensa escrita. Una vez que la prensa litográfica ingresó al país a mediados del siglo diecinueve, los caricaturistas pudieron demostrar sus habilidades combinando el dibujo y el ingenio. Los mejores exponentes de la primera etapa de la caricatura política en Colombia con la técnica litográfica fueron el bogotano Alberto Urdaneta y el bumangués

Alfredo Greñas²⁸, activos durante el período del gobierno radical y la regeneración.

Alberto Urdaneta: artista y patrono de las publicaciones ilustradas

Alberto Urdaneta²⁹, bogotano de nacimiento, fue una personalidad particularmente progresista durante el siglo diecinueve. En su corta vida logró incursionar de manera exitosa en campos tan variados como la pintura, el grabado, la agricultura, el periodismo, la fotografía y la caricatura. Prodigioso dibujante y retratista, sus caricaturas se caracterizaron por una “cargada” y detallada cabeza puesta sobre un cuerpo diminuto. Fue uno de los primeros colombianos en estudiar arte en Europa y en visitar los museos con el fin de conocer de cerca los grandes maestros (Medina, 1975), en Francia conoció a los principales exponentes del género de la caricatura y de allí trajo textos sobre el tema, los cuales se convirtieron en el primer contacto de sus discípulos de la escuela de grabado y de otros interesados con los “retratos cargados” (González, 2010), elaborados por esa época en el continente europeo. También trajo objetos y curiosidades artísticas, siendo este el comienzo de una colección particular que se convertiría en una de las primeras de Colombia.



Fig. 40

Manuel Murillo Toro, Jacobo Sánchez,

Nicolás Esguerra y Ramón Gómez

Alberto Urdaneta

1880

Fuente: revista *Credencial Historia*, Ed. 209,

Mayo de 2007

Deseoso de aportar en el campo de la formación artística fundó en Bogotá la *Academia Vásquez* en el año de 1873 hasta que cierra debido a las crisis económicas acaecidas durante la decadencia del periodo radical. En su segundo viaje a Europa a raíz de las presiones políticas surgidas por su oposición al gobierno radical del presidente Aquileo Parra a través de publicaciones y caricaturas en su periódico *El Mochuelo* (1877), trae a Colombia al grabador español Antonio Rodríguez con el fin de integrarlo a la *Escuela de Grabado y Xilografía*, pionera en la formación de dibujantes y grabadores que con su calidad técnica y buen oficio dejarán testimonio gráfico de las primeras empresas periodísticas ilustradas de las cuales su mayor exponente es el *Papel Periódico Ilustrado*. Esta publicación promulgaba, como lo dice el historiador Eduardo Santa: “el pensamiento

civilizado y tolerante, sin exclusiones de orden político, gracias a la grandeza de miras de su director” (Santa, 1975). *El Papel Periódico Ilustrado* fue creado por Urdaneta en 1881 con el apoyo de Rafael Núñez durante el período de la regeneración (Ver Fig. 41). La importancia de esta publicación, que se destacó de las demás fundadas por Alberto Urdaneta: *El Agricultor* (1889), *El Mochuelo* (1877), *Los Andes* (1878); radica en los altos estándares de calidad utilizados en su publicación (El propio Alberto Urdaneta diseñaba personalmente las carátulas, las publicaciones eran impresas y encuadernadas especialmente en Europa con cuidados grabados realizados con técnica xilográfica), otros aspectos que la catalogaron como una joya bibliográfica son la variedad de sus temáticas, testimonio de la vida y cultura del siglo diecinueve y los personajes que colaboraron en sus ciento dieciséis números, entre los cuales se encontraban personalidades de la política, la ciencia, el arte y la literatura nacional: Rafael Núñez, Miguel Antonio Caro, Carlos Holguín, Epifanio Garay, Rufino José Cuervo, Salvador Camacho Roldán, María Samper, Julio Arboleda, Manuel Uribe Ángel, Carlos Martínez Silva, Marco Fidel Suárez, Santiago Pérez, Julio Flores, Rafael Pombo, José Asunción Silva, Jorge Isaacs, Manuel María Madeido, José María Espinosa, Liborio Zerda, Diego Fallón, José María Quijano Otero, Medardo Díaz y José Joaquín Ortiz.



Fig. 41

Los Comuneros

Alberto Urdaneta

1881

Grabado en metal

Fuente: (Urdaneta,
2004)

Otro de los logros de Urdaneta fue el haber sido el pionero de la educación artística en Colombia al fundar en 1886, la Escuela de Bellas Artes de Colombia, que luego se incorporó a la Universidad Nacional de Bogotá. Durante el mismo año realiza la Primera Exposición Anual de Bellas Artes con más de dos mil quinientos objetos de diversos campos del arte, en esta exposición, Urdaneta le dió relevancia a la obra pintor colonial Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, por entonces olvidado de la historia nacional³⁰. La exposición de pintura fué establecida cuarenta y cuatro años antes de la institucionalización del Salón Nacional de Artistas inaugurado el doce de octubre de 1940 por el entonces ministro de educación Jorge Eliecer Gaitán (Urdaneta, 2004).

Mientras que Alberto Urdaneta puso su talento al servicio del régimen conservador;

Alfredo Greñas, uno de sus más destacados alumnos en la academia de grabado y prominente caricaturista, luchó con grafito y buril en contra del gobierno regenerador de Rafael Núñez (Arciniegas, 1975). Ambos caricaturistas pertenecieron a partidos políticos opuestos y con compromiso militaron por medio de la crítica gráfica, si bien tanto alumno como maestro adquirieron la técnica necesaria para la realización de sus obras, en el joven Greñas surgió un aspecto inédito en la personalidad del caricaturista: el prepararse técnicamente para la lucha política, aprender el arte del grabado era solo un medio para alcanzar sus objetivos (González, 2010, p. 75).

Alfredo Greñas: el zancudo de la regeneración

Nacido en Bucaramanga en 1857, tras militar en las filas radicales en el batallón conformado por estudiantes voluntarios llamado los “Alcanfores”, su interés por el dibujo y el grabado como medio de denuncia política lo llevaron a viajar a Bogotá con el fin de ingresar en el año de 1881 en la escuela de grabado establecida por Alberto Urdaneta, fundador del Papel Periódico Ilustrado, en donde Greñas publicó sus primeras obras (González Aranda, 2010).

Con un marcado interés político, Alfredo Greñas hizo de su caricatura un arma de lucha contra el gobierno regenerador de Rafael Núñez y todo lo que este representaba: supresión de las libertades individuales, censura de prensa y participación e influencia de la Iglesia católica en las decisiones y futuro del país (Ver fig. 42). Para lograr su objetivo se convirtió en un fundador incansable de periódicos (según su recuento llegaron a veinte), que por su crítica al gobierno de Núñez son multados y cerrados. Por este mismo motivo,

Greñas es encerrado en la cárcel en varias ocasiones, lo cual ejemplifica el nivel de censura de la libertad de expresión que existió durante el periodo de la Regeneración. Greñas describió de la siguiente manera la forma en que producía sus publicaciones (Arciniegas, 1975):

Si se multaba el periódico, se pagaba la multa y se seguía; si se suspendía por tiempo definido, se continuaba al pasar la suspensión; si se suspendía definitivamente, se fundaba otro; suspendido ese, otros le seguían...” (p. 12)



Fig. 42

Alfredo Greñas

Mame nene que yo ya mamé

El Zancudo

10 de agosto de 1890

Núñez encarga del poder a Carlos Holguín, a quién se acusa de aprovechar las salinas de Zipaquirá.

Fuente: Revista credencial historia N°10, (1990), Banco de Occidente.

La caricatura de Alfredo Greñas se destacó por su nivel de ironía y burla socarrona a los personajes e instituciones que por entonces significaban respetabilidad y reverencia, su obra contenía el elemento que le faltaba a la caricatura política para constituirse en medio de provocación que sacude el poder, de la misma forma que en Francia lo hicieron Louis Philippon y Honoré Daumier sesenta años antes que él. Su obra e intención política ilustraron claramente que la eficacia de la caricatura radicaba en que apela a las emociones, sus dibujos no solo “cargan” las fisonomías de aquellos a quienes representa, sino que en el contexto de la caricatura se recrearon situaciones que mostraron los defectos y posición del personaje, donde el ridículo jugaba un papel fundamental.

Los símbolos patrios se convierten testimonio de las convulsiones políticas y sociales al ser transformados por obra y gracia del buril. Su reconocido Escudo de la Regeneración nos muestra como a través de los símbolos se hace denuncia (Fig.43).

En su escudo Greñas reemplaza el cóndor por un gallinazo; la granada y las cornucopias, signo de abundancia, por el cráneo y dos huesos; el gorro frigio, una alusión a la libertad tomada de la revolución francesa, por un gorro vulgar; el canal de Panamá y los dos océanos, por un lagarto que parece engullir el territorio.

Finalmente, la cinta que lo enmarca reza “Ni libertad ni orden, Regeneración”, en contraposición al lema de Núñez “Regeneración o catástrofe”. (Arciniegas, 1975)

Se infiere que la metáfora oficial del escudo patrio es mancillada, la caricatura se convirtió entonces en un medio de expresión, de tergiversación de sentido con el fin de provocar en el simpatizante una comprensión general de la situación del país durante el

gobierno regenerador. Alfredo Greñas añadió el siguiente texto a su escudo: “Este grabado sencillísimo y parco, en medio de la ligereza y travesura que parece que guió lo mono del dibujante, es una espléndida (sic) fotografía moral de la regeneración” (González, 1989).

El poder ideológico de los símbolos se convirtió en vehículo para comunicar el sentir de la oposición. La eficacia de este recurso sería puesta en práctica por artistas de la caricatura del siglo XX como Ricardo Rendón, quien realiza su propio escudo como respuesta a la pregunta que le hace la revista *Universidad*, bajo la dirección de Germán Arciniegas en el año de 1928 (Arciniegas, 1928). El texto que encabeza preguntaba lo siguiente (Ver fig. 44):

“EL MOMENTO ACTUAL DE COLOMBIA

RESPUESTA DE RENDÓN A LA ENCUESTA DE “UNIVERSIDAD” SOBRE:

1. ¿Cuáles son los rasgos dominantes de nuestra época en Colombia?
2. ¿Cómo se explican?
3. ¿Cuáles son sus consecuencias?”

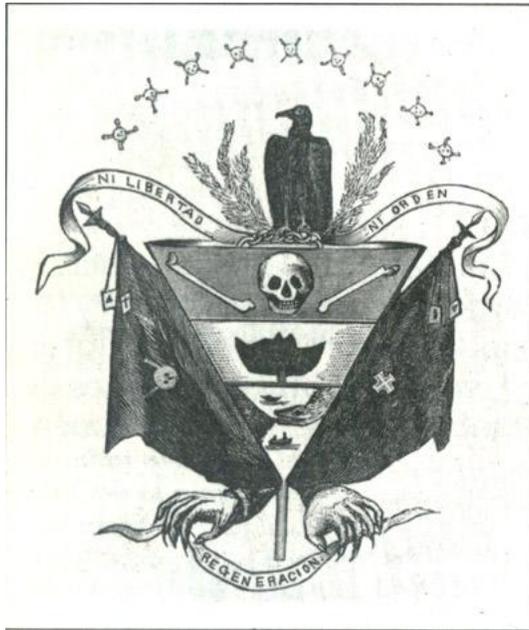


Fig. 43

Alfredo Greñas

El Escudo de la Regeneración

El Zancudo, Julio 20 de 1890

Xilografía 14.5 por 12 cms.



Fig. 44

Ricardo Rendón

Revista Universidad

Marzo-Mayo de 1928

La respuesta de Rendón, como vemos, fue explicada por medio del lenguaje de la caricatura, Rendón hace uso de su “arsenal” iconográfico para exponer su visión de Colombia. El dibujo que realiza Rendón puede ser comprendido por la mayoría de los que conocen el escudo sin recurrir a palabras rebuscadas ni alusiones eruditas debido a que hace uso de signos como el papagayo, bonete, res, buitres, que entran a sustituir aquellos que

tradicionalmente conforman al Escudo Nacional (Cóndor, gorro frigio, cornucopias con oro y frutos) trocando su significado. La caricatura política del Escudo Nacional se transforma en símbolo, una imagen que se compone por signos que van más allá de su significado aparente. En Jung y Valéry “Una palabra o una imagen es simbólica cuando representa algo más que su significado inmediato y obvio” (Gubern, 1996, p.78). En la caricatura política del Escudo y en aquellas en las que Rendón hace representación de los personajes políticos más sobresalientes de su época, los miembros de la población colombiana sin alfabetización podían entender en diversos grados el mensaje que trasmitían sus caricaturas y en esto radica su mayor difusión y aceptación.

Ricardo Rendón respondió a la revista *Universidad* utilizando el Escudo Nacional, de manera que en él se encuentren reunidos: el gobierno, las creencias y las riquezas de un país. El cambio de sentido simbólico operado por el caricaturista refleja la visión de Colombia por parte de uno de los mayores conocedores de la cultura política de la época, de la misma manera que Alfredo Greñas lo hizo desde su periódico, Rendón denunció y contribuyó a la opinión pública desde publicaciones variadas que incluyen revistas culturales y publicidad. No se restringió a contratos exclusivos con casas editoriales, sus ideas fueron puestas al servicio de sus simpatizantes sin más compromiso que las fechas de entrega.

En la Colombia de comienzos del siglo, en donde la prensa y demás publicaciones escritas circulan libremente y sin censura aparente, las revistas, como el caso de *Universidad* dirigida por Germán Arciniegas, se convirtieron en el medio de difusión de las ideas de vanguardia y del pensamiento progresista que guiaría a personalidades de la

política y la intelectualidad pertenecientes a una nueva generación.

En la denuncia gráfica, Rendón hizo una crítica cáustica a la intervención de Estados Unidos a través de los empréstitos y la toma del Canal de Panamá durante los primeros decenios del siglo veinte. Ricardo Rendón reemplaza el cóndor por un papagayo, en el listón las palabras libertad y orden se trastocan por farándula y trapacería, las cornucopias de la abundancia se llenan de los prestamos hechos por el gobierno de Estados Unidos que el “Tío Sam” derrama a cambio de la explotación de petróleo del suelo Colombiano, el bonete sacerdotal simboliza el concordato como cruz que marca la tumba de la Res Pública, símbolo que también reemplaza al gorro frigio de la libertad. Por último, Rendón recurre la imagen de Panamá como el mango de un talego del que cuelga Colombia y que Estados Unidos de Norte América representada por el “Tío Sam”, se lleva a cuestas.

La imagen de Estados Unidos representada por el “Tío Sam”, se convierte en un tema obligado durante los años veinte debido a “la cuestión petrolera” (Melo, 1989) y Rendón utilizará diferentes metáforas para hacer ver a la opinión pública los intereses que se manejaban alrededor de este sensible tema (Ver fig. 45).

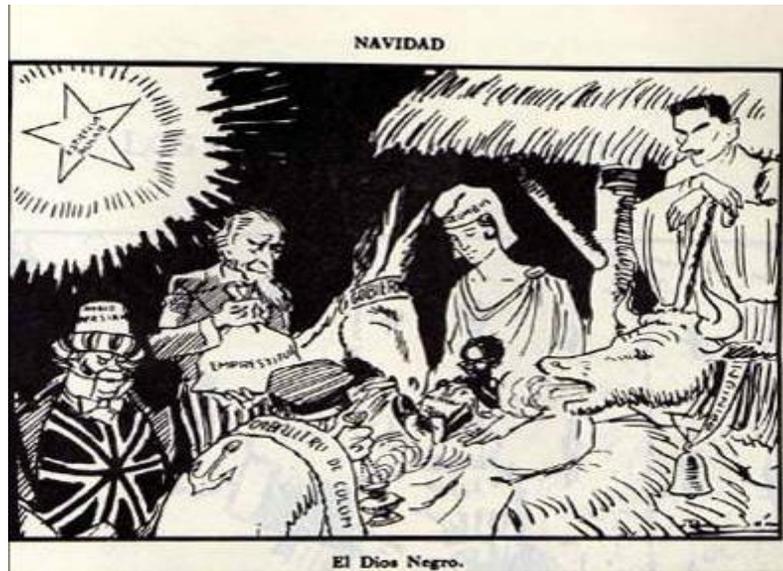


Fig. 45

El Dios Negro

Ricardo Rendón

Fuente: (Colmenares, 1998)

Las artes plásticas en la generación de Rendón

Rendón fue el despertador de Bogotá, que cada mañana ponía en cuatro líneas un trozo de nuestra vida, para regocijo de todo el mundo. Cuando pasen los años, todo estudiante del arte o de la vida política en Colombia, tendrá que acercarse a los dibujos de Rendón para sorprender los aspectos más sutiles de nuestra vida de ayer, Lo mismo que en Francia hay que ver las estampas de Daumier, o en España los grabados de Goya. Será difícil hallar un documento más rico, más profundo, más ingeniosamente construido. (Arciniegas, 1988)

Ricardo Rendón nace en un pueblo liberal: en Rionegro, Antioquia, una pequeña región del oriente antioqueño llamada “*cuna de la libertad*” por su relación con el proceso independentista y por ser el lugar en donde se redactó la Constitución liberal de 1863. Los antecedentes liberales de la región son en gran medida elementos de base para la formación del pensamiento político del caricaturista antioqueño. Como lo afirma el historiador Roberto Ruíz Jaramillo en una entrevista de “El Colombiano”. (De Villa, 1994):

Rendón nació en un medio político muy particular: siendo liberal (y liberal de los de Rionegro, es decir de los radicales). Nació cuando se estaba poniendo en marcha el proyecto nacional de Núñez y Caro (y nada más contrario al proyecto nacional que el pensamiento radical)”. (p. 2D)

Hijo de Don Ricardo Rendón Echeverri, calígrafo, amante de las letras, el arte y rector del Colegio de Varones de Rionegro, de su mano aprendió los rudimentos del dibujo y las bases para una cultura literaria que cultivará durante su vida y que reflejó en los textos de sus caricaturas editoriales con alusiones a Shakespeare, Cervantes, Rafael Pombo entre otros autores y en la imagería visual de sus personajes que se desprenden de la zarzuela, la filosofía clásica y la cultura popular (Ver fig. 45).

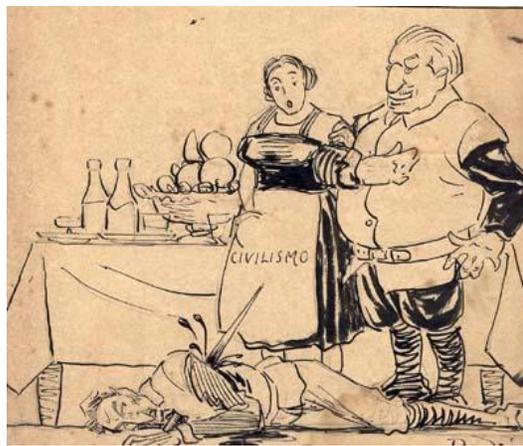


Fig. 46

Las bodas de Camacho “*¡Viva el rico Camacho con la ingrata Quitería. Largos y felices siglos; y muera el pobre Basilio!*” (Cervantes- “Quijote”).

Ricardo Rendón en *La República* 1922/10/14³¹

Desde muy temprano, Rendón manifestó más interés por el dibujo que por una escuela que se regía por los fundamentos ideológicos de la Regeneración. Durante su infancia los cambios educativos realizados por la administración radical empezaban a ser parte del pasado:

Cuando Rendón nació y dio sus primeros pasos, la educación pública y privada de Rionegro había entrado en decadencia. Durante el período liberal Rionegro se había caracterizado por una alta escolaridad, con excelentes pedagogos y unas buenas bibliotecas. Desde entonces se había impuesto la educación de religiosos y el cambio de programas académicos”. (de Villa, 1994)

Como anécdota particular, durante sus primeros años vivió una situación que hoy día suena extrañamente familiar y que le permitiría pasar más tiempo con el lápiz y el papel y menos en las aulas de clase, incrementando su habilidad para la observación y dándole soltura a su trazo. Los empresarios antioqueños don Vicente Uribe Rendón³² y don Diego Tobón Uribe³³ relataron como el impacto de una bala perdida en una pierna a la edad de 7 años lo obligó que tuviera que guardar un reposo obligado:

En aquel entonces esta clase de heridas requería mucho tiempo para sanar, y mientras esperaba su reposición, era corriente que se subiera a la ventana de las que llamamos arrodilladas, la cual le permitía ver lo que sucedía en la calle, y adquirió la entretención de hacer dibujos, los tan alabados dibujos infantiles de hoy, pero ya con la chispa de su genio. (Muñoz, 1976)

De ésta época temprana, existen dibujos a lápiz sobre los vendedores de la plaza del pueblo en donde se aprecia una observación atenta de los rasgos que reflejan el paso de los años sobre los rostros. Las arrugas y la expresión de cansancio presagiaron la maestría de una línea que en el futuro se aumentará en simplicidad y expresión.

Su familia se trasladó a Medellín en el año de 1911, un año después de las festividades del Centenario de la Independencia en las que se pretendió conjurar una nueva etapa llena de promesas modernizadoras dejando atrás la época oscura de guerras y confrontaciones. El veinte de julio de mil novecientos diez, el Centenario se celebró con monumentos conmemorativos, desfiles, y celebraciones religiosas. Se hacen evidentes las primeras señales de modernismo: energía eléctrica, la telefonía y el acueducto domiciliario para los más pudientes, la industria y el comercio comenzaron su desarrollo debido a las nuevas vías de comunicación como el ferrocarril que saca a la región de su aislamiento geográfico. Las diversiones como el cine, los bailes y los cambios en las modas y en las costumbres hacen reaccionar al clero que las condena en el púlpito y en la prensa (Vélez, 1989). Rendón llegó a esta ciudad promisoría en la que comienza a formar su talento natural, como lo describe el historiador e investigador Roberto Luis Jaramillo:

Como su familia se vino a Medellín, llegó aquí en 1911, a una ciudad que se estaba transformando, que tenía la acción de una Sociedad de Mejoras Públicas muy dinámica; era la época del centenario de la independencia, y se hacía énfasis en las obras públicas, en los proyectos políticos, se impulsaba al instituto de Bellas Artes y un grupo de artistas intelectuales y artesanos que por ser liberales, estaban por fuera de los lócos de los aparatos administrativos. En ese ambiente Rendón abrió los ojos al mundo de la sensibilidad (de Villa, 1994).



Fig. 47

Una familia antioqueña que llegó ufana

En: La Semana Cómica

Ricardo Rendón

1924

Sala Antioquia BPP

Una vez que la familia se instala en el barrio Buenos Aires de la ciudad de Medellín, Rendón comenzó a asistir a clases de dibujo y pintura con el fin de potenciar sus habilidades naturales. Se inscribió en el taller del artista Antioqueño Francisco Antonio Cano,³⁴ personaje de gran importancia para la comprensión de las transformaciones artísticas que se dieron a comienzos del siglo veinte al incorporar el paisaje como tema po si mismo y formalizar la profesión artística por medio de un programa académico

estructurado, permitiendo la transición del artesano autodidacta o asistente de taller a la formación de artistas profesionales en la academia de Bellas Artes.

Las primeras muestras de la plástica en Colombia surgieron como resultado de las demandas religiosas y de figuras heroicas que desde la colonia los artesanos suplieron de manera precaria recurriendo a su habilidad manual, asumida por la herencia en el oficio artesanal adquirido en los talleres y a partir del siglo diecisiete como miembros de gremios más especializados en los que la pintura de obras religiosas se combinaba con el trabajo de la platería, la talla en madera o la escultura (Londoño, 1996).

El historiador Santiago Londoño sitúa el surgimiento del pintor individual en Antioquia a finales del siglo XIX y comienzos del XX con Fermín Izasa, Manuel Dositeo Carvajal y la familia Palomino. Estos artistas se apartaron de los gremios y desarrollan estilos individuales que mezclados con elementos objetivos buscan atraer a un público en capacidad de adquirir retratos. Era común que los pintores a su vez se dedicaran a otras profesiones como la fotografía, el comercio, la enseñanza de los idiomas con el fin de asegurarse la subsistencia.

Cano nació en Yarumal en el año de 1865 y murió en Bogotá en 1935³⁵. Hijo de un artesano, auto didacta en sus comienzos, pintor de caballete, crítico artístico, ilustrador y cofundador de revistas de arte y literatura, fundador de la primera academia artística en Antioquia: La Escuela de Bellas Artes, con el apoyo de la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín (Londoño, 1989).

En el taller del maestro Cano se comenzó a formar un pequeño grupo de artistas que

luego lo seguirían en Bellas Artes: Humberto Chaves, Bernardo y Luis Eduardo Vieco, Apolinar Restrepo, Horacio Longas, Rómulo Carvajal, y José Restrepo Rivera. De su alumno Ricardo Rendón dijo en el año de 1925 el maestro Cano:

(...) Rendón es único, y es formidable. Es muy difícil conseguir quién le supere. Es un maestro de la composición, que haría honor a cualquier escuela de Bellas Artes, en una cátedra. No es solo la agilidad en la línea, que al fin y al cabo, con estudio se adquiere. Es la composición. Le hace falta únicamente que se le acabe la modestia, porque con esa suya no va a ninguna parte. Yo creo que es lo mejor que ha habido aquí, de todos los tiempos. En el siglo pasado había otro: Lázaro Escobar. Pero no es comparable su obra con la de Rendón. (Cano, 1987)



Fig. 48

El maestro Cano en su taller visto por Rendón

1922

Ricardo Rendón

Fuente: revista SABADO, Medellín 15 de julio de 1922

Sala patrimonial, Universidad Eafit

Fotografía: Zulma Suárez

Los Panidas éramos trece: una generación con aires renovadores

*“Músicos, rapsodas, prosistas,
poetas, poetas, poetas,
pintores caricaturistas
eruditos nimios, estetas,
románticos o clasicistas
o pedantescos, - si os parece-
pero eso sí, locos y artistas
los Panidas éramos trece”
(León de Greiff, 1915)*

Después de su corta estancia por el taller del maestro Cano en el año de 1911, Ricardo Rendón continuó su formación en el Instituto de Bellas Artes donde conoce a Teodomiro Isaza y Pepe Mexía. Éste último cuenta una anécdota diciente de la habilidad de Rendón:

(...)Y una tarde llegó, y al pié de los caballetes de la academia lo vieron sus amigos hacer saltar el carboncillo sobre la blanca hoja, ágil, seguro, como si hubiera nacido con la ventura del creador. Surgían las fisonomías de sus condiscípulos, vivas, armoniosas, llenas de vida y de frescura a la orden de su mano nerviosa. Pero aquello no representaba nada para él: lo hacía con una naturalidad encantadora. A las

manifestaciones de admiración respondía con una carcajada especial, esa carcajada simple que siempre nos hará recordar el concepto que le merecían la vida y los honores. (Pan, 1939)

Ricardo Rendón permanece por poco tiempo en la academia desviándose del horizonte estructurado y diversificó sus habilidades poniéndolas al servicio de la ilustración editorial, el dibujo publicitario y la caricatura. Desde muy temprano, hacia 1912, un año después de su arribo a Medellín, publicó sus primeros dibujos que constaban de 16 caricaturas e ilustraciones realizadas con la técnica del grabado en madera para la revista “Avanti” y entre 1913 y 1914 publicó en la revista “Arte” de Quico Villa. (Escobar, 1994)



Fig. 49

Revista Avanti N°6

Ricardo Rendón

Grabado en madera

20 de mayo de 1912

Fuente: Sala Patrimonial, Universidad Eafit

En el año de 1914 y por intermedio de Teodomiro Isaza y Pepe Mexía conoció a “Los Panidas”, grupo de jóvenes entre dieciocho y veinte años que desde 1913 se reunía en cafetines de la Villa de la Candelaria para compartir sus afinidades artísticas y literarias, su centro de operaciones era el café “El Globo”, ubicado al frente de la puerta del perdón de la Iglesia de la Candelaria y en el que también había una biblioteca de alquiler. Los cafés se convirtieron en espacios de reunión en los que confluye el alcohol con el ajedrez, la tertulia literaria y las discusiones sobre política y poesía. En palabras de Juan Luis Mejía en el prólogo para la edición facsimilar de la revista “Panida”:

Es una vida literaria estrechamente ligada a la bohemia etílica. No solo las librerías servían de receptáculo a las tertulias: allí estaban los cafés, en donde al calor de los aguardientes, se recitaban poemas o se polemizaba sobre las corrientes literarias en boga. De manera que, cuando en 1915 empieza a reunirse en el café El Globo del Parque de Berrío un grupo de jóvenes intelectuales, ya en la ciudad existía una tradición: Los Panidas surgen entonces para continuar esa cultura bohemia, respaldada por su propia e importante revista literaria. (Mejía, (s.f.)

“El Globo” fue el lugar de encuentro que se convirtió en centro de operaciones y desde donde se incubó la idea de crear la revista “Panida”. El Panida Eduardo Vasco Gutiérrez hizo una descripción del lugar: “(...) nuestra oficina era el cuarto de San Alejo del Café El Globo que quedaba en los bajos de “El Espectador”. Tomás Carrasquilla, tío político de Pepe, nos pagaba el arriendo”³⁶. El cafetín estaba ubicado en el “Edificio

Central”, propiedad Pedro Nel Ospina³⁷, en la calle Boyacá con Palacé. La tertulia y la bohemia alrededor de los cafés tiene una tradición que en Bogotá se puede trazar desde el siglo XIX con “La Botella de Oro”, en el siglo XX con “La Gruta simbólica”, “La Gran Vía”, el “As de Copas”, el “Victoria”, El “Asturias”, el “Windsor”, el “Café Riviere” antecesor de “El Automático”. En Medellín se recuerdan el “Café Madrid” y el café “La Bastilla”, el cual quedaba en el pasaje que aún conserva su nombre y al cual llegaban figuras de la intelectualidad regional y nacional como Tomás Carrasquilla, Gonzalo Vidal, Alfonso Castro, León de Greiff, Ciro Mendía, Eladio Vélez, Pedro Nel Gómez, Efe Gómez, Carlos Mazo, Antonio José Restrepo, Antonio J. Cano, Quico Villa López, Gilberto Alzate Avendaño, entre otros. (Pérez, 2001)

A diferencia de los cafés literarios de la época y en adelante, “El Globo” se reservaba su derecho de admisión y los “Panidas” constituían sus asistentes casi exclusivos junto con algunos invitados selectos como Tomás Carrasquilla, Jesús Restrepo Rivera³⁸ y don Gabriel Cano, quien tenía las oficinas y la imprenta de “El Espectador” en el mismo edificio. Según el líder del grupo, León de Greiff³⁹, los “Panidas” eran trece y entre sus integrantes estaban: José Gaviria Toro, Rafael Jaramillo Arango, Teodomiro Izasa, Félix Mejía Arango (Pepe Mexia), Bernardo Martínez Toro, Eduardo Vasco Gutierrez, Libardo Parra Toro (Tartarín Moreyra), Jorge Villa Carrasquilla, Jesús Restrepo Olarte, José Manuel Mora Vásquez, el filósofo Fernando González, y Ricardo Rendón. Sus inclinaciones artísticas tenían diferentes talentos, pero en común tenían la juventud y amor por la poesía, los libros y la bohemia.

Las motivaciones del grupo en la voz de Le Gris (León de Greiff), eran trasgredir la

vertiente oficial “Nos animaba, ante todo, un propósito de renovación. Por aquellos tiempos la poesía se había hecho demasiado académica. Nos parecía una cosa adocenada, contra la cual debíamos luchar. Fue esencialmente ese criterio de generación lo que nosotros tratamos de imponer”. (Escobar, 1996) Los intereses intelectuales llevan a algunos de sus miembros a elaborar en 1912 el álbum de sonetos “Del Pesebre” y en 1914 el “Álbum de Sonetos El Globo”

El 15 de febrero de 1915 salió el primer ejemplar de la “Revista Panida” (Ver fig. 50), de la cual verán a la luz tan solo diez ejemplares. En la revista se publicaron los versos y prosas, de varios de sus miembros. En un artículo de *La semana* de “El Espectador” de 1.919 se describieron los autores y el pensamiento filosófico que tuvo influencia en la revista:

Hubo en “Panida” decadentismo rubendaríaco, simbolismo mallarmeano, bradomineano, filosofar nietzscheano, pesimismo schopenhauareano, armoniosa sonoridad juanramonesca, y aún el fervoroso panteísmo y la mansedumbre sin igual del Santo de Asís alcanzaban a vislumbrarse. (Botero, 1.919)

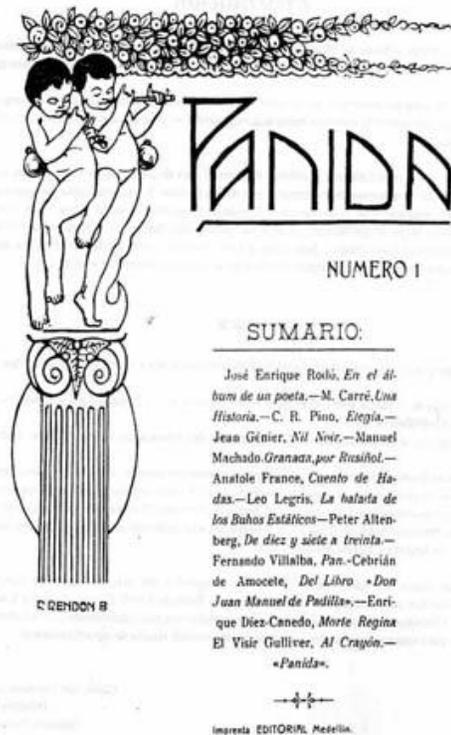


Fig. 50

Portada del primer número de la revista *Panida* que circuló en Medellín en 1915

Ilustración de Ricardo Rendón

(*Panida* facsimilar Colcultura, (s.f.)

Ricardo Rendón participó de forma activa en la ilustración de las carátulas, caricaturas, orlas decorativas con clisés elaborados a mano (Escobar, 1996). También publica algunos poemas bajo el seudónimo de Daniel Zegri de los cuales “*Llueve*” fue el de más recordación:

“Llueve... y en la brumosa oscuridad
rueda el agua como un remordimiento
de lágrimas... toda la vecindad
sueña en la paz de su recogimiento”...

Reconociendo su menguada habilidad poética, de esta faceta “Panida” Rendón solo conservó la utilización de la versificación en los textos que acompañaban sus caricaturas editoriales. (Lleras, 1976, p. 37)

Aunque la influencia del grupo Panida fue decididamente literaria, el interés por la caricatura y el dibujo en miembros del grupo como el arquitecto Pepe Mexía y Ricardo Rendón fué importante para definir la búsqueda expresiva del grupo a través de la línea. Se atribuyó a este primero, una declaración de intenciones publicada en la revista “Panida” N° 6 del año 1919:

Mañana, la caricatura será más que arte, la línea estará dominada, el ojo y la mano desentrañarán el alma más escondida, una línea les será necesaria, punto, una de esas flechas que se empleen en los textos de térmica para indicar las corrientes caloríficas. (Ver fig. 51)



Fig. 51

El poema de la Flor Exótica

Pepe Mejía

Revista Sábado

11 de Noviembre de 1922

Después de la etapa Panida, Pepe Mexía se enfocó en la ilustración y la arquitectura, mientras que Rendón puso su lápiz al servicio de la publicidad, la ilustración y durante los años veinte hasta su muerte se dedicó fundamentalmente a la caricatura y la sátira política.

De 1915 a 1917, Ricardo Rendón trabajó como caricaturista en El Espectador, La Semana (Suplemento Ilustrado de El Espectador), El Correo Liberal⁴⁰ y para El Colombiano. Además elaboró el Álbum de Caricaturas de los Cigarrillos Victoria, el cual se componía de alrededor de 200 caricaturas grabadas al buril de los personajes de mayor importancia dentro del ámbito nacional en el que se registran los rasgos más característicos (Ver fig. 52). Según una reseña sobre el álbum:

A quienes demostraban poseer la serie completa, los fabricantes les hacían entrega del álbum, cuya portada era también del maestro, a fin de que las colocasen allí. Las gentes se dedicaron a coleccionarlas con tal ahínco que ello se convirtió en un verdadero pasatiempo contemporáneo. (Lleras, 1976, p.60)



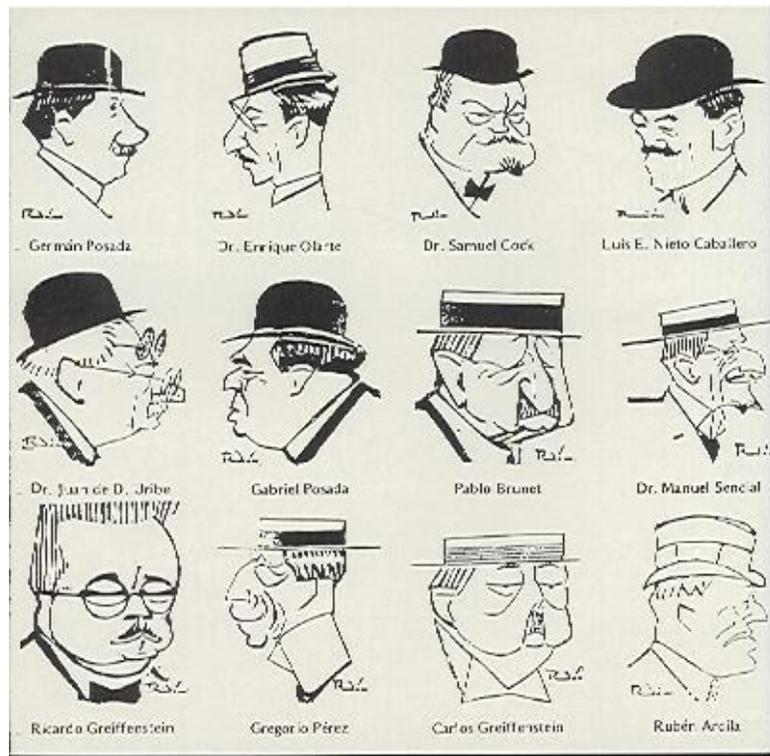


Fig.52

Ricardo Rendón: portada del Álbum de Cigarrillos Victoria (1915)

Fragmento de las figuras del álbum

La serie de caricaturas a color denominada “Jardín Zoológico” (Ver fig. 53), se puede considerar como la última producción gráfica durante su estadía en Medellín antes de partir a la capital del país. En esta serie finalizada en Bogotá, los personajes de la política e intelectualidad nacional fueron representados como animales según sus rasgos físicos y psicológicos. Según el artista *“En todo político hay algo de animal”*, tal vez parafraseando la frase atribuida a Aristóteles que define al ser humano como un animal político (Lleras,

1976, p. 75). Algunos de estos dibujos pintados a mano con la técnica de la acuarela, hacen parte de la colección del Museo de Antioquia y en ellos se puede apreciar el nivel de síntesis gráfica unido a la comprensión del medio político en su heterogeneidad.

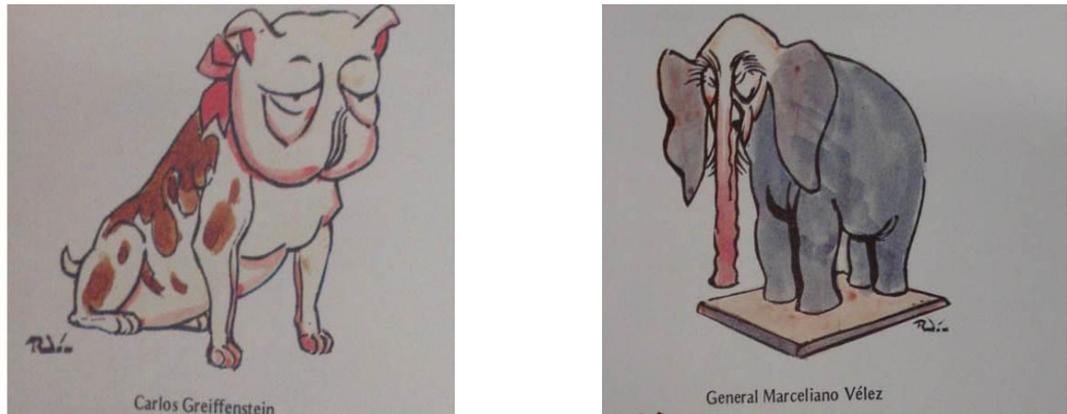


Fig. 53

Ricardo Rendón

Jardín Zoológico II

Carlos Greiffenstein y General Marceliano Vélez

Técnica mixta

58por 60 cms.

Museo de Antioquia

Reproducción tomada de: (Lleras, A., Lleras, C. & Cano, G., 1976)

Esbozo biográfico de Ricardo Rendón: los espacios de sociabilidad e intelectualidad del caricaturista político

“EGO TE ABSOLVO”

“Persigo en vano de mi fe las huellas:

- bandada de palomas que alzó el vuelo,

cual una rauda fuga de centellas,

por las obscuridades de mi cielo.-

A la franca expresión de mis querellas

se fatigan las alas de mi anhelo...

Desespero en un vértigo de estrellas,

si fijo las miradas en el cielo...

Al treno de mi error crece mi calma,

está apagada de mi fe la pira;

mi razón ya no ruge como leona...

Porque hay entre las ruinas de mi alma,

como en las inmortales de Palmira,

un genio de Verdad que me perdona...”

Daniel Zegri (seudónimo de Ricardo Rendón

para la revista Panida)

(Rendón, 1915)

Para concluir este discurso y luego de presentar los antecedentes políticos históricos y plásticos de la caricatura política de Ricardo Rendón, me centro ahora en la personalidad del artista y caricaturista y como su obra es reflejo de la actitud de intelectual crítico, atento a los cambios sociales y las personalidades políticas de su época. Esbozo la faceta de artista, bohemio y caricaturista político, su pensamiento y sus influencias, captadas por los testimonios de figuras públicas contemporáneas.

Durante el recorrido de este trabajo de investigación, he presentado a la caricatura política como fenómeno histórico que participa de las ideas modernidad, es decir, el distanciamiento con la fundamentación trascendental del orden social y el afianzamiento de la razón humana, la revolución de las formas y los contenidos, donde el hombre es el responsable y protagonista de las transformaciones en lo político y lo social. La caricatura política, se constituye en una forma de expresión gráfica e instrumento de denuncia realizado por artistas e ilustradores que crearon su obra en un contexto histórico y político particular.

En este apartado, el sentido de modernidad en la vida y la caricatura política de Ricardo Rendón está relacionado con la crítica gráfica que hace el artista a la intervención de la Iglesia Católica en las decisiones electorales y al desenmascaramiento de los personajes públicos y políticos a cargo del desarrollo social y económico del país. El término *modernidad* es tomado de la definición propuesta Weber (Vattimo, 2003), enunciada en la página diez del informe de investigación y que de manera exigua se comienza a manifestar en el país y en el pensamiento de una nueva generación de intelectuales y líderes políticos, de los cuales Ricardo Rendón hace parte.

Los fenómenos de modernidad y modernización comenzaron a manifestarse en centros urbanos como Bogotá durante los años veinte como consecuencia del auge del café, entre otras circunstancias. Ricardo Arias Trujillo en su texto *Los años del cambio*, subraya algunas de las transformaciones sociales que se sucedieron en la misma década en que Rendón llegó a la madurez de su producción gráfica:

A diferencia de las guerras civiles del siglo XX, motivadas por las discrepancias ideológicas entre las élites, los conflictos de los años veinte fueron de carácter social. Ésta década conoció un gran auge económico, impulsado por los buenos precios del café, por las crecientes inversiones extranjeras y por la indemnización que reconoció Washington al Estado colombiano por la separación de Panamá. La coyuntura favorable permitió un desarrollo hasta entonces desconocido (...). Pero en medio de la “danza de los millones” también se hacía cada vez más visible el creciente abismo que separaba a los más ricos de los más pobres. (Arias, 2011, p.30)

Es importante anotar, que los contemporáneos que visitaban Bogotá durante la segunda década del siglo veinte, la calificaban de “aldea” o “pueblo” muy alejado de lo que se podía encontrar en otras ciudades latinoamericanas. Sin embargo, la actividades de algunos intelectuales como Luis Tejada Cano (1898-1924), Baldomero Sanín Cano (1861-1957), Germán Arciniegas (1900-1999) y otros miembros de la generación denominada como “Los Nuevos”, dejaron un testimonio del intercambio cultural que se presentó durante los años veinte a través de los debates sobre temas como "la cuestión social", que

se llevaron a cabo en los periódicos y publicaciones, en el periodismo y el ensayo (Arias, 2011, p.30).

La participación de la caricatura política de Ricardo Rendón en las publicaciones periódicas liberales y en revistas dedicadas a la literatura y el arte, refleja en parte, el interés de un sector de la joven intelectualidad de la década de los veinte por un cambio en el ámbito político, que ha vinculado ideológicamente al partido conservador con la Iglesia Católica y con las ideas de la “Generación del Centenario”. La caricatura de Rendón, fue la expresión gráfica de un nuevo tipo de intelectual que ante las circunstancias políticas y sociales, respondió en defensa de nuevos ideales políticos y sociales, a la espera del derrumbe de la hegemonía conservadora y lo que para ellos representaba. En palabras de su contemporáneo Alberto Lleras Camargo:

(...) Rendón, porque sin ningún esfuerzo era, físicamente, una línea más sutil, la de sus dibujos, llevada quién sabe con cuanto trabajo escondido, a la más grande simplicidad y a la penetración más astuta y mordaz de la psicología de ese mundo político, en el cual agonizaba, impotente la hegemonía conservadora, que para nosotros resultaba insoportable, con sus personajes solemnes, su sombrero de copa y levita los domingos, de gestos almidonados, de rituales y afirmaciones de religiosidad, siempre con el **Syllabus** en la boca. (1976, p. 8)

En el testimonio de Alberto Lleras Camargo, podemos encontrar el valor que otorgaron sus contemporáneos a la efectividad visual en la caricatura política en Rendón: la capacidad de síntesis del dibujo que alberga un mensaje contundente al valerse de la

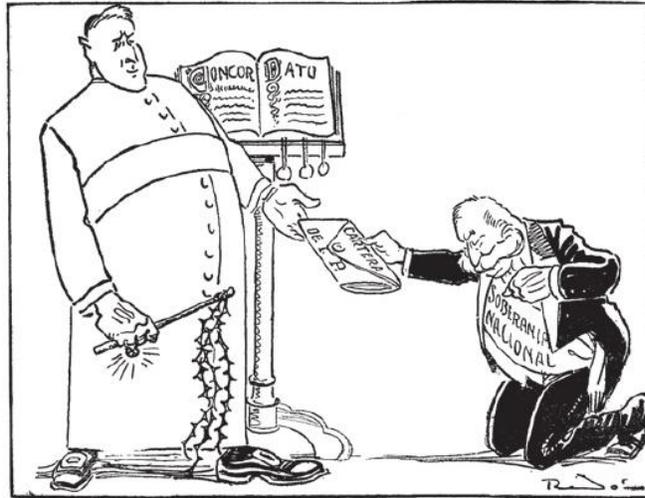
metáfora, los símbolos y la versificación, en aras de lograr su objetivo expresivo y satírico o de burla.

El papel de intelectual en Ricardo Rendón se reflejó en las caricaturas políticas que publicó en los periódicos liberales, su posición ideológica (sus opiniones políticas y sociales) y la variedad de su producción gráfica, generó controversia y asombro en el medio político y periodístico de la década de los veinte. El sentido crítico de Ricardo Rendón lo llevó también a denunciar desavenencias y contradicciones que presentaron dentro del partido Liberal y el Republicano, en contravía con los ideales políticos de las publicaciones para las que trabajaba. Así lo demostró con sus caricaturas políticas que muestran el desacuerdo de Rendón hacia el dirigente del Partido Liberal, el general Benjamín Herrera, en las páginas del periódico La República, propiedad de Alfonso Villegas Restrepo⁴¹ (ver fig. 55).

En febrero del 22 había salido elegido presidente de Colombia el conservador Pedro Nel Ospina, derrotando al general Herrera. En la convención de Ibagué que siguió, el general liberal abogó por la posición extrema de no colaborar con el gobierno conservador. Fue una tajada que le sacó a la paz y así la pintó. A pesar de que Villegas estaba de acuerdo con esta posición extremista del general, publicó la caricatura. (Ronderos, 2007, p. 41)

Gilberto Loaiza en su análisis sobre *Los intelectuales y la historia política en Colombia*, describe al intelectual como un productor, consumidor y distribuidor constante de símbolos, valores e ideas, un “seductor constante”. Entre las características propias del

intelectual está la representación de aquello en lo que cree: “Su propensión a erigirse en “consciencia de la humanidad”, su histórica inclinación por ser el guardián de los valores de la verdad y de la justicia, hacen del intelectual un enunciador y modelador permanente de opiniones”. (Cano, 2004, p. 68)



Yo pecador

Fig. 54

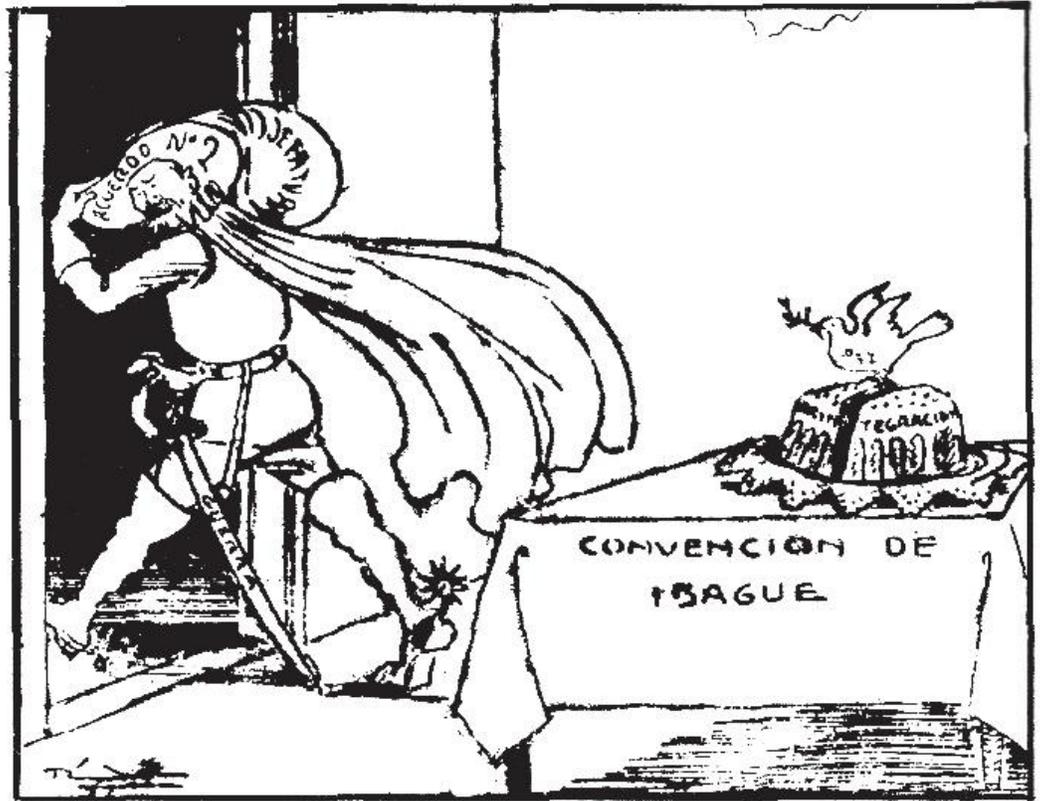
“Yo pecador”

Ricardo Rendón

Fuente: “El Álbum de Rendón”, Ed. Eduardo Santos

1930

Clausura de la Convención Liberal



*«Caló el chapeo —Requirió la espada —Miró al soslayo—Fuese y no hubo nada»
 Parece innecesario advertir que la Dirección no comparte el sentido de esta nota gráfica. Se publica como un especial reconocimiento al ingenio artístico de Rendón; pero es evidente que el señor General Herrera representó en Ibagué la fuerza de la ponderación y de la paz».*

Fig. 55

“Clausura de la Convención Liberal”

Ricardo Rendón para La República

Fuente: María Teresa Ronderos, “5 en humor”

2004

Como se ha mencionado en los primeros dos capítulos de este texto, la caricatura política, la crítica gráfica y la sátira pictórica son formas de representación, vías para conocer los sujetos y su entorno, sustituyendo parcialmente la experiencia directa, en este caso la de un artista o dibujante por medio de la deformación y la interpretación. Ricardo Rendón representa al intelectual que crea, evalúa, analiza o presenta símbolos, valores, ideas por medio de la representación gráfica en publicaciones gráficas que están al alcance del intelectual y un sector de la población (Cano, p. 76). Sus pares intelectuales avalaron su producción gráfica como lo expresó Germán Arciniegas en su reseña sobre Rendón. La representación de los sucesos políticos por medio de la caricatura complementa, potencia y sintetiza y en ocasiones contradice la ideología de la publicación que sirve como medio a la caricatura política. Para lograrlo, el caricaturista hace uso de los recursos que tiene a la mano.

Rendón hizo utilizar un lenguaje visual que dejó entrever las influencias literarias e intelectuales del caricaturista político. Desde sus comienzos en el grupo de los “Panidas” mostró, como los demás miembros del grupo, su inclinación por los poetas malditos: Nietzsche y Schopenhauer, entre otros (Calle, 1995). En el año de su publicación, escribió para la revista “Panida” algunos versos (ver p. 144). Los intereses poéticos y literarios de Rendón se reflejaron en sus caricaturas políticas por medio de la versificación de las leyendas que acompañaron sus caricaturas políticas y la adaptación de fragmentos literarios a acontecimientos políticos analizados desde su perspectiva crítica (ver fig. 56).

Algunas de estas caricaturas políticas fueron comprensibles para un sector de la opinión pública con acceso a la literatura y con una formación académica y conocimiento

de la situación política del país y sus principales protagonistas. Por otra parte, también utilizó los dichos y canciones populares para representar situaciones humorísticas o satíricas de modo que podía ser comprendido por un mayor número de personas. Se podría decir que la sofisticación en las caricaturas políticas de Ricardo Rendón reside en que además de ridiculizar la apariencia del personaje retratado, lo ubica en un contexto que busca transmitir un mensaje de tipo político y social; para lograrlo se vale de los referentes literarios y las metáforas políticas (la nave del estado, quemar las naves), y el lenguaje visual de las artes plásticas con relación a la composición de la imagen. La caricatura política de Rendón, se convirtió en el legado intelectual de un individuo que utilizó su habilidad en el dibujo para comunicar a través de la imagen sus ideales políticos y sociales. En la caricatura política de Ricardo Rendón se descubre el pensamiento y los intereses intelectuales del caricaturista que añade un tono de burla al comentario gráfico. En Rendón se cumple aquello descrito por Álvaro Gómez sobre el oficio de un buen caricaturista político:

(...) no basta con tener un espíritu crítico aguzado, ni un penetrante sentido del humor, ni una línea fácil, ni una aptitud para conseguir el parecido. Se necesita todo ello en dosis abundantes, y, además, no poca cultura literaria, muchísima versación sobre la política y un conocimiento profundo de las costumbres y de la idiosincrasia de un pueblo. (Gómez, 1983, p.9)

A la primera formación artística de Rendón, hay que añadir la habilidad para el sintetismo en la línea. Es poco viable resumir en unos pocos factores, el éxito de la

caricatura de este personaje, sin embargo, su persona y su obra se acercan a un nuevo tipo de creador - artista: el que entra en contacto con espacios de sociabilidad culturales y políticos en los que se promueven los cambios en política. Es un intérprete que muestra la realidad desde un punto de vista personal en el que tanto la comicidad como el drama tienen cabida. La denominación de artista responde al alto nivel de conocimiento de los instrumentos que utilizó para el desempeño de su labor gráfica: el dibujo, la simbología, la metáfora y demás recursos estilísticos y formales. Ricardo Rendón recoge el legado de los caricaturistas que lo precedieron y les da un impulso adicional, por medio de la reducción de la forma y la participación en los pocos espacios de debate intelectual del país que tenían lugar en las revistas culturales y en algunas publicaciones periódicas que tenían como epicentro a Bogotá. Los bares de tertulia y los cafés se convirtieron en el incipiente medio cultural con el que contaba Bogotá a comienzos del siglo XX.

A continuación, me dispongo a exponer la importancia de espacios de sociabilidad como los cafés y los bares de tertulia en la obra de Ricardo Rendón durante la segunda década del siglo veinte en la capital del país.

Jorge Zalamea, León De Greiff, Luis Tejada, José Mar, Porfirio Barba Jacob, Jorge Eliecer Gaitán, Germán Arciniegas y otros más, son algunos de los personajes que desfilaron por el café Windsor, Riviere, La Gran Vía, entre otros de la capital del país. Intelectuales que se convirtieron en protagonistas de la política y la literatura de la primera mitad del siglo en Colombia. Muchos encontraron en los cafés un espacio de socialización de las ideas y debates. Ricardo no era un participante activo en las tertulias, según Carlos Lleras: “Vuelvo con la memoria a los fugaces momentos que viví cerca de Rendón. No era

locuaz; por lo común escuchaba en silencio a los otros, o, con la mirada ausente, parecía extraño a todo lo que a su alrededor se sucedía” (1976, p.13). No obstante, en su mesa hacía dibujos que reflejaron su versión de los temas de discusión del momento, muchas de ellas se convirtieron en material para la publicación de su próxima caricatura política.

El contacto con el ambiente político tal vez fue una cuestión de casualidades. Como se ha mencionado con anterioridad en este capítulo, Rendón participó en el grupo “Panida”, que se reunía en el café y librería “El Globo”, ubicado al frente de la Puerta del Perdón de la Iglesia de la Candelaria de Medellín, vecino de las oficinas y talleres del periódico “El Espectador” y el abogado Lázaro Tobón, columnista de “El Correo Liberal” (Escobar, 1995). La particularidad de estas situaciones pudo facilitar a Rendón la transición de las revistas y publicaciones ilustradas a la prensa liberal. Los contactos con los círculos progresistas y las publicaciones periódicas liberales posiblemente colocaron a Rendón en contacto con ideas reformadoras. En el testimonio del que fuera entonces director de El Espectador, don Gabriel Cano (p. 133), y de otros contemporáneos, se puede deducir que el tiempo que no dedicaba a la bohemia (en ocasiones era el mismo en el que producía sus caricaturas) lo dedicaba a la lectura. “Era un buen noctámbulo, que en sus pocas horas diurnas, se aplicaba a leer y dibujar”. (De Ávila, 1931)

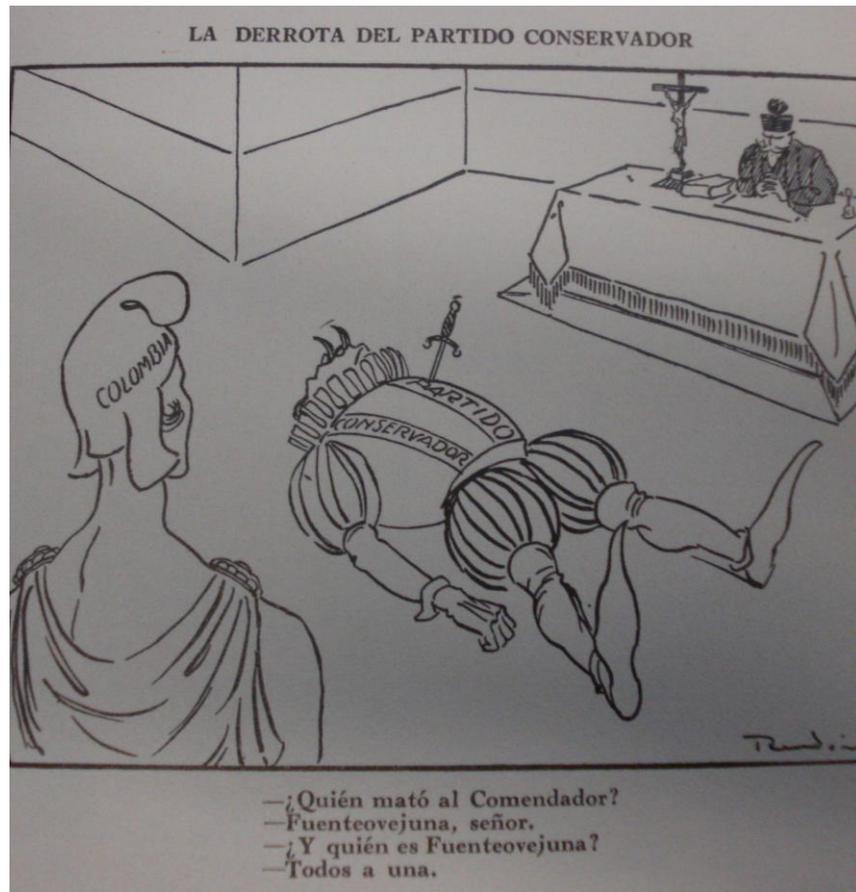


Fig. 56

La derrota del partido Conservador

Ricardo Rendón

Fuente: “El Álbum de Rendón”, Ed. Eduardo Santos

1930

Varios artistas académicos, contemporáneos de Rendón, incursionan por la misma época en el campo de la caricatura: Eladio Vélez⁴², Coriolano Leudo⁴³ y Horacio Longas⁴⁴ entre otros (Ver fig. 57), pero incluso estos pintores de profesión, que habían profundizado

académicamente en la disciplina artística, reconocían la singularidad de su obra gráfica. A propósito de la diferencia entre el artista profesional y el caricaturista político, tomaremos el siguiente testimonio del artista Horacio Longas (1898-1981): “El fuerte de Rendón era la chispa política (...) Mi dibujo no era interior, pero yo no tenía esa gran cualidad de la chispa política, él dominaba el ambiente político” (Escobar, 1994).

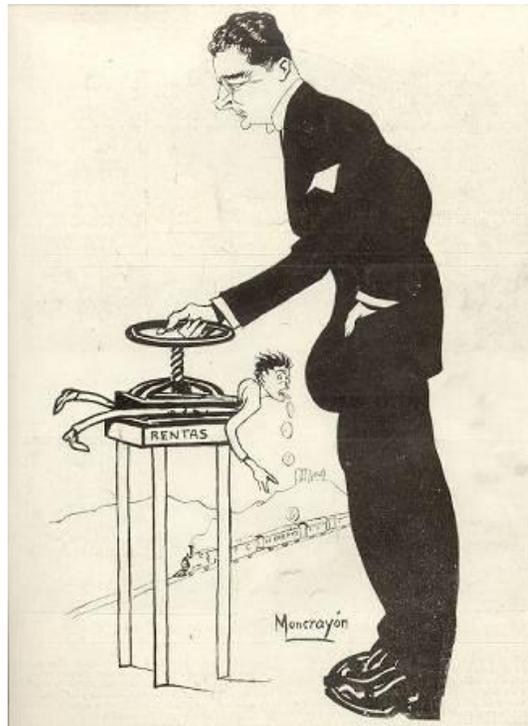


Fig.57

Doctor Rafael Escallón, Gobernador de Cundinamarca

Moncrayon (Coriolano Leudo)

Revista Cromos N° 0057

Marzo 10 de 1917

En el sentido estético del término, la modernidad de Ricardo Rendón se asemeja a aquella expuesta por Charles Baudelaire en su escrito *El pintor de la vida moderna*, dónde el artista encuentra en el café y sus ventanas, el espacio para reflexionar sobre su obra. En contraste con la idea tradicional del artista encerrado en su estudio y rodeado solo de modelo, lienzo, paleta; el pintor de la vida moderna en Baudelaire es aquel que encuentra la inspiración en la actividad de los centros urbanos y que hace uso de su memoria para la creación artística en síntesis: “Ahora, a la hora en que los otros duermen, éste está inclinado sobre su mesa, asestando sobre una hoja de papel, la misma mirada que dedicaba anteriormente a las cosas”(Baudelaire, 1995, p.9). En varios de los testimonios de sus contemporáneos se puede vislumbrar la vida nocturna de Rendón, consagrada al espacio de los cafés y las tertulias. Así lo describe Agustín Rodríguez Garavito:

En la noche, cuando la burguesía dormía su sueño, (...) un hombre desgarrado, afilado, de amplio chambergo, corbatín inverosímil, se inclinaba sobre la pequeña mesa de una cigarrería situada en la entonces Avenida de la República y sacaba de su bolsillo, hondo, unas cuartillas en blanco y las extendía sobre la mesa para iniciar sobre ellas el trabajo más duro y amargo que la naturaleza confía a los varones que nacieron para vestirse en soledad porque muy adentro en la tiniebla de la entraña, tienen un mundo que pugna por salir del claustro y convertirse en realidad. Hombre de vino y áspero y taciturno. Se llamaba Ricardo Rendón. (Lleras, 1976, p.47)

Rendón como Baudelaire en su momento, recorrió los bares y los barrios bajos y en ellos reflexionó sobre las situaciones sociales y culturales de su entorno. El escritor francés Honoré de Balzac y su *comedia humana* ejemplifica al héroe de la modernidad en

Baudelaire. Citando a Berman (2004), encontramos la definición del héroe de la modernidad:

Hay que observar que Balzac, el único artista de la galería de héroes modernos de Baudelaire, no es un artista que se esfuerza por distanciarse de la gente común, sino por el contrario el que se ha sumergido en su vida más profundamente que cualquier otro artista anterior, emergiendo con la visión del heroísmo oculto de esa vida. (p. 143)

De ahí que el sentido de la estética de la modernidad en Baudelaire surge de la vivencia diaria del artista y las nuevas maneras de asumir su entorno, de apropiarse de las transformaciones sociales y convertirlas en imágenes. La obra de vanguardia obedece a estilos propios, colocando al espectador frente al lente por el que mira el artista. En palabras del investigador Gerard Vilar (2005) quien cita a J. Ortega y Gasset: “pinta su idea, su esquema de la persona” (p. 44). En la caricatura hay que adicionar que el lente utilizado posee un elemento de burla.

Para ubicarnos en el contexto de la obra de Ricardo Rendón como modernidad en el sentido de Baudelaire: como un ser humano atento a las transformaciones de la sociedad, que captó lo circunstancial, reflejando en su obra los matices de los seres humanos; baste como muestra la reproducción de un fragmento de una entrevista realizada a Ricardo Rendón por el poeta y escritor Nicolás Bayona Posada en la revista Cromos. (Bayona, 1930). En esta transcripción conoceremos el proceso de creación de la caricatura de Ricardo Rendón:

- ¿Cómo se hace una caricatura, Maestro?

- Las caricaturas no se hacen: las hacen
- Es decir...
- Que no las hace el dibujante, sino que se las hacen sus víctimas.
- Pregúntele a ellas
- No me lo dirán, seguramente...
- Y sería una lástima. Porque lo esencial de la caricatura no es el dibujante sino el modelo. Basta pararse en una esquina, mirar a los que pasan, y...
- Tomar el lápiz...
- No. Alguien dijo que los versos más bellos no fueron escritos jamás. Mejor que todos los álbumes de caricaturas son los que suelen verse por las calles.
Caricaturas inéditas.

Cóncavos y convexos

Y me dijo:

- El espectáculo de la vida (tragedia, drama, opereta, sainete), no debe mirarse nunca con gemelos comunes. Aburre muy pronto por su monotonía y su poca gracia. Los lentes cóncavos o los convexos lo desfiguran un poco, y al desfigurarlos lo colman de atractivos. Mirar a los hombres y los acontecimientos a través de un cristal de esa clase: ahí está el secreto de los caricaturistas (...). (p.6)

El sentido de la modernidad en Rendón y su obra, está determinado por el contraste con las dinámicas culturales de su época: las artes plásticas estaban regidas por los cánones del academicismo español, la política vivía un período hegemónico de corte conservador y las dinámicas sociales apenas comenzaban a transformarse con la migración de campesinos a las nacientes ciudades (Capítulo uno). La generación de *Los Nuevos*, a la que perteneció Rendón, se convirtió en el crisol de algunas de las más importantes figuras de la cultura y la política de mitad del siglo veinte, y sus ideas generaron una nueva dinámica en el país. Durante esta generación, los intercambios culturales se produjeron a través de la correspondencia de material impreso y la conversación diaria en los cafés de tertulia (Arciniegas, *La generación quemada*, 1988). La caricatura del grupo *Panida* y la revista *Universidad*, fomentaron lo que Álvaro Medina (1978, p. 186) denominó la primera manifestación de ruptura estética por medio de la caricatura. La experimentación con las posibilidades expresivas de la línea tuvo en este género satírico su primer medio de manifestación. (Ver Fig. 58 y 59)

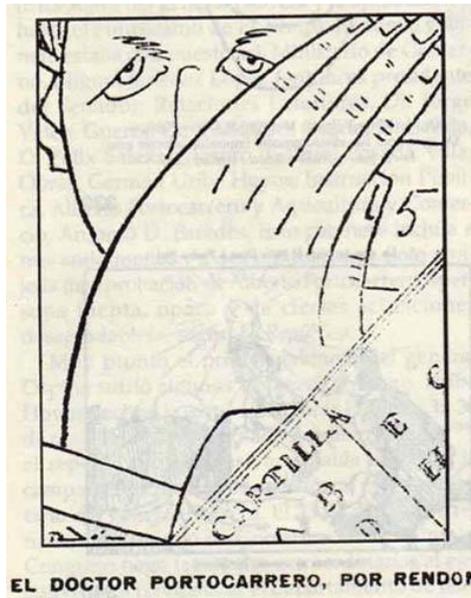


Fig.58

El doctor Portocarrero, por Rendón

Ricardo Rendón

1923

Fuente: (Colmenares, Ricardo Rendón,

una fuente para la historia de la opinión pública,

1998, p. 104)

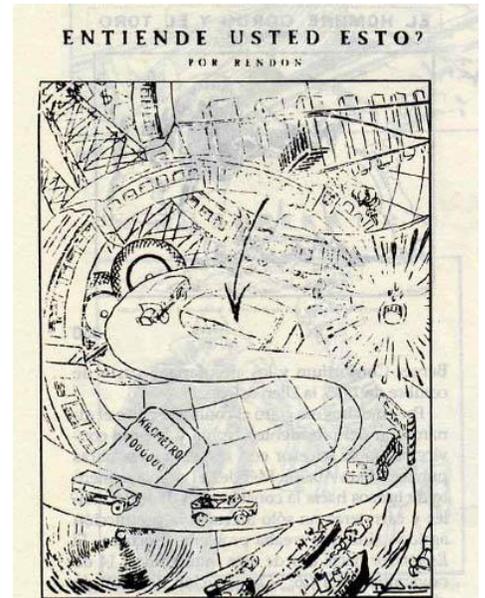


Fig.59

¿Entiende usted esto?

Ricardo Rendón

1926

Fuente: p. 216

Álvaro Medina (Medina, 1978), en su texto *Procesos del Arte en Colombia*, señaló a la caricatura como la precursora en Colombia de las vanguardias que se estaban extendiendo en Europa durante la primera mitad del siglo veinte. En algunos caricaturistas, las influencias provinieron del Art-Nouveau y el Art Deco, con sus líneas sinuosas; otros revelan un predominio de juegos lineales geométricos “contrapunto de líneas y planos geométricos” (p. 186), similares a las utilizadas por Kandinsky o Miró. La diversidad de la obra de Rendón permite que encontremos en algunas de sus obras, analogías entre los experimentos del arte de vanguardia mencionados por Medina. El contacto con otras publicaciones y la revista *Universidad* en particular fueron los primeros medios de difusión de las ideas artísticas y literarias de vanguardia y de algunos de sus exponentes en el campo de la caricatura mencionados por Medina entre los que se encuentran los caricaturistas George Franklin y Jorge Cárdenas. (Medina, 1995, pp.17-45).

Ahora veamos como las relaciones de Ricardo Rendón con las publicaciones vanguardia en Bogotá se corresponden con una actitud hacia la vida y el arte que nace desde su infancia en Rionegro, Antioquia, pueblo de tradición liberal, en donde comienza su formación ideológica y artística acompañado de su padre. De los primeros años de Rendón hay algunos testimonios de personas que lo conocieron, y que dejaron su relato en publicaciones periódicas. El historiador Jairo Tobón Villegas en entrevista realizada en agosto del 2012, relata la joven personalidad del artista y su interés por los personajes de su pueblo:

Salvador Mesa Nicholls, compañero de infancia de Rendón nos llevó con su recuerdo a sus días juveniles al lado del futuro caricaturista, de quien afirmó que no

era propiamente un modelo de moral ni religiosidad; era disoluto, vivía como perdido en la inmensidad de su propia mente y todo tiempo que podía lo dedicaba a la pintura y al dibujo. Que recibía los favores de las mujeres que atraía con mucha facilidad por su elocuencia, sencillez, y modales de fino caballero. Nos contaba Salvador que Rendón muchas veces se escapaba de asistir al colegio y se iba solo, caminado hacia el lecho del río Negro, o a las veredas de la ciudad como La Mosca o Cimarronas. Buscaba personas humildes para dialogar con ellas, porque le gustaba escuchar sus pensamientos, sus ocurrencias y sobre todo estar al tanto de sus necesidades. Gustaba pintar y dialogar con la gente pobre y con los desfavorecidos de la fortuna”. (Tobón Villegas, 2012)

Este corto esbozo de su personalidad concuerda con lo que en Medellín y Bogotá testimoniaron aquellos que lo acompañaron durante su periplo vital: Fernando González, Alberto Lleras Camargo, Carlos Lleras Restrepo, Francisco Antonio Cano, Pepe Mejía, Germán Arciniegas, Pedro Nel Gómez entre otros (Ver Fig. 60).

En la obra pictórica: *Homenaje a Ricardo Rendón* del maestro antioqueño Pedro Nel Gómez (Ver fig. 61), se cuenta con un testimonio pictórico que actúa como una ventana a las veladas nocturnas en las que Rendón se acompañaba de sus amigos y conocidos: León de Greiff, José Restrepo Jaramillo, Tomás Carrasquilla, Guillermo Valencia, Luis Tejada, Efe Gómez y Pedro Nel, en compañía de mujeres vestidas de azul, a modo de musas. Por medio de la composición, el maestro Pedro Nel reflejó la personalidad de Rendón, descrita por su compañero Panida Fernando González (1941) en los siguientes términos: “Producía

una sensación de lejanía. No podía familiarizarse. El genio como excepción monstruosa” (p.13).

El artista solitario, que encuentra en su obra el medio idóneo para la expresión de sus ideas y opiniones, dedica su tiempo libre a otros tipos de actividad en donde la bohemia se comparte con la ilustración de revistas y periódicos. Uno de sus primeros clientes y entonces director del periódico “El Espectador” de Medellín: don Gabriel Cano, dejó testimonio de la personalidad y de los primeros años de Rendón en la ciudad:

Los breves días de su juventud que Ricardo Rendón vivió en Medellín los dedicó a una actividad- si es que a eso se le puede llamar actividad- compartida entre la bohemia y el trabajo, con mayor proporción de horas útiles, desde luego, para la bohemia (Cano, 1975, p. 13).



Fig. 60

Homenaje a Ricardo Rendón

Pedro Nel Gómez

1938

Óleo sobre tela

Cortesía: Casa Museo Pedro Nel Gómez

El término de bohemia acá empleado por don Gabriel Cano es un fenómeno sociológico de origen Romántico, donde sus practicantes se distancian de la burguesía y las restricciones impuestas por la sociedad, viviendo de manera más libre y creativa. (Ayuso, García, Solano & Sagrario, 1997, p. 43).

Ahora veamos por medio de un último testimonio, como Rendón llevó su actitud de ruptura hasta otro medio ideológico diferente a la política: la Iglesia Católica. Como se ha mostrado en la caricatura del escudo de Colombia realizado por Rendón (ver p. 125), la Iglesia Católica y el concordato con el gobierno conservador representaron para el caricaturista Rendón un escollo para el desarrollo del país. En varias de sus caricaturas, manifiesto su desacuerdo con las relaciones entre Iglesia y Estado, y a pesar del aparente clima de libertad de prensa que se respiraba en el país a comienzos del siglo veinte, sus acciones panfletarias recibieron la censura directa de las autoridades eclesiásticas. A semejanza de su colega francés Charles Philippon casi cien años antes (Baudelaire, 1988, pág. 71), le tocó a Rendón afrontar un juicio debido a su intromisión con el clero:

Había juzgados de prensa (...) El ilustrísimo señor Arzobispo se presentó a formular su queja por injuria contra El Espectador donde había aparecido una caricatura de Rendón bastante divertida: el cadáver de una res sobre la cual había escrito latina y ladinamente: RES PÚBLICA, rodeado de gallinazos, y amenazado por una verdadera nube de pajarracos de la misma índole, que se cernían en el horizonte, con avidéz espantosa. Cada gallinazo ostentaba un bonete. El señor Arzobispo dijo:

- La intención del caricaturista es clara: la res es la república y los chulos son

el clero. El clero está devorando a Colombia. Eso es calumnioso.

El juez llamó a Rendón a rendir declamatoria.

- ¿Qué quiso usted pintar?
- Lo que usted ve: una res que murió vieja, de flaca, y unos chulitos que se van a aprovechar la carne. Es un espectáculo que se ve en todas las poblaciones de Colombia.
- ¿Nada más?
- Nada más.
- Entonces ¿por qué les puso bonetes a los chulos?
- ¡Es que se ven tan bonitos!...

Rendón se tragó la risa. Los ojos le chispeaban. El rostro era inocente.

El juez le leyó la denuncia del Arzobispo. Rendón a hacer esfuerzos para no reírse, y terminó su declaración:

- Yo quise pintar lo que ya dije, pero la interpretación del señor Arzobispo me parece muy buena.

¡Y afuera! Nada más pasó. No podía pasar más. (Nieto Caballero, 1936)



Fig. 61

Ricardo Rendón

Prometeo encadenado

Caricatura en la que Rendón muestra a Colombia como a un Prometeo que es castigado con buitres con bonete. Hace una denuncia de la influencia de la Iglesia en la política Colombiana de principios de siglo XX.

Fuentes: (Colmenares, 1998).

Para finalizar este recorrido por los fenómenos históricos, sociales y artísticos, de la caricatura y el artista-caricaturista representado en la figura de Ricardo Rendón, se infiere que la actitud bohemia y la contemplación del entorno inmediato facilitan la comprensión de su estilo gráfico. En Rendón se puede apreciar militancia con el partido liberal, pero más que la adhesión fiel a un conglomerado político, su obra nos muestra la vulnerabilidad del Gobierno y de sus representantes, sus flaquezas y traspiés. Por medio de las personificaciones representa una Colombia agobiada por conflictos que involucraban a varios sectores de la vida social y política.

Como prueba de su independencia ideológica, en el último año de su vida, cuando los liberales a la cabeza de Olaya Herrera logran ganarle a un partido conservador, anquilosado y dividido; Ricardo Rendón muestra en sus últimas caricaturas la decepción

ante un gobierno liberal en ciernes de gobernar, que no demuestra en sus acciones mayor contraste con la oposición, ni un interés real por el beneficio del ciudadano común. Estas últimas críticas gráficas son producto de su punto de vista del nuevo gobierno (Ver fig. 62). En las dos imágenes que finalizan este relato (Ver fig. 63), Ricardo Rendón en representación de la opinión pública, caricaturiza el comienzo de la presidencia de Olaya Herrera (1930-1934) como un gobernante lento en sus decisiones políticas, como piloto del país, conduciendo lentamente y sin luces (senado y cámara). De manera efectiva, Rendón sintetiza el comienzo del primer mandato liberal y demuestra la imparcialidad de sus creencias políticas. Su lápiz tiene como única guía a una consciencia sin más compromiso que el que se desprende de su ideario personal.

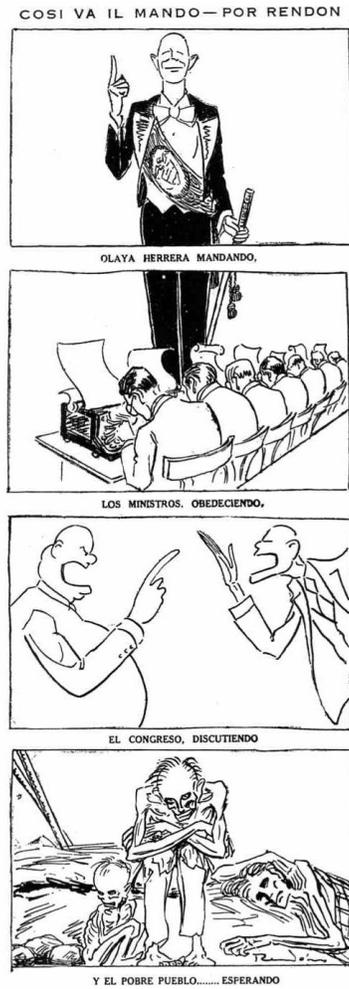


Fig. 62

Cosi va il mando – por Rendón

1930

Ricardo Rendón

Caricatura sobre del comienzo de la presidencia liberal de Olaya Herrera

Fuente: (Lleras Camargo, Alberto; Lleras Restrepo, Carlos; Cano, Gabriel, 1976)



—Un momento! Su excelencia va muy despacio y con las luces apagadas.

Fig. 63

Reincidencia-por Rendón

1930-1931

Un momento! su excelencia, va muy despacio y con las luces apagadas

Fuente: (Lleras Camargo, Alberto; Lleras Restrepo, Carlos; Cano, Gabriel, 1976)

Conclusiones

La presente investigación tiene como resultado la recopilación de un cuerpo de conocimiento sobre la historia de la caricatura desde su origen en Europa, describiendo su evolución a través de fenómenos gráficos como el retrato cargado y la sátira pictórica y social, hasta convertirse en lo que hoy conocemos como caricatura política. El proyecto de investigación contextualizó históricamente el surgimiento de estos fenómenos gráficos durante el siglo XIX en Colombia y su relación con los cambios políticos y sociales.

- La caricatura política es una apuesta interpretativa del autor sobre el entorno político y social en el que vive a través de los medios de comunicación de masas, por eso es tomada como expresión de opinión pública.
- La presencia de las artes plásticas en la vida de Ricardo Rendón, permitió en el autor, la adquisición de elementos técnicos de los que hizo uso como medio de denuncia política a través de la caricatura.
- Los espacios de socialización como bares y cafés de tertulia de los intelectuales de la época, favorecieron en Ricardo Rendón el conocimiento de los fenómenos y personalidades políticas.
- Al presentar el ambiente ideológico predominante durante la hegemonía conservadora, se pone en evidencia la actitud moderna de Ricardo Rendón. Al hacer crítica y burla de personajes que representan la máxima autoridad tanto en materia religiosa como política, el caricaturista político antioqueño presentó su concepción de la política como un espacio para el debate de las ideas, orientadas hacia la

construcción de una mejor sociedad basada en la razón y el consenso.

- El documento hace referencia al aporte de las artes plásticas en la caricatura política a través de algunos de sus exponentes y las influencias plásticas en la obra de Ricardo Rendón. Los alcances fueron limitados debido a la poca o nula documentación acerca de las obras y exposiciones realizadas por el caricaturista político, por lo que este texto se remitió a fuentes secundarias para su constatación. Podemos concluir que este tema continúa abierto a futuras investigaciones que puedan continuar indagando a cerca de la obra plástica de Ricardo Rendón.

Como conclusión general, este balance historiográfico se convierte en un aporte a las reflexiones sobre la caricatura política y su relación con las artes plásticas en la historia política colombiana del siglo XIX hasta a la segunda década del XX. Su principal aporte es dar relevancia a la labor política y social del caricaturista político antioqueño Ricardo Rendón y los espacios de sociabilidad en los que entró en contacto con políticos, periodistas y demás personajes que lideraron los procesos de modernización que se dieron en Colombia a mitad del siglo. Como se hizo referencia en la introducción de este trabajo, quedan aún por explorar los perfiles de los caricaturistas políticos contemporáneos y el papel de los artistas profesionales en el campo de la caricatura política en Colombia.

Referencias

- Acevedo, D. (2003). La caricatura editorial como fuente para la investigación de la historia de los imaginarios políticos: reflexiones metodológicas. *Historia y Sociedad N°9* , 171-172.
- Acevedo, D. (2009). *Política y caudillos colombianos en la caricatura editorial 1920-1950*. Medellín: La Carreta Editores.
- Arciniegas, G. (1988). La generación quemada. En *Historia de la caricatura en Colombia N°4*. Bogotá: Banco de la República.
- Arciniegas, G. (1928). El momento actual de Colombia. *Universidad*.
- Arciniegas, G. (1975). *El Zancudo: la caricatura política en Colombia (Siglo XIX)*. Bogotá: Editora Arco.
- Ayuso, M. V., García, C. & Solano, S. (1997). *Diccionario Akal de términos literarios*. Madrid: Akal.
- Baudelaire, C. (1988). *Lo cómico y la caricatura* . Madrid: Visor.
- Baudelaire, C. (1995). *El pintor de la vida moderna*. España: Artes gráficas Soler.
- Bayona, N. (1930). Cómo se hace una caricatura. *Cromos* , 7 de junio.
- Bellori, G. P. (1672). *Le vite de pittori, scultori ed architetti moderni*. Roma.
- Berman, M. (2004). *Todo lo sólido se desvanece en el aire* . Mexico: Siglo veintiuno .
- Bills, M. (2010, 11 de octubre). *Satire, print shops and comic illustration in late eighteenth and nineteenth century London*. Recuperado el 15 de 08 de 2012, de Gresham College: <http://www.gresham.ac.uk/lectures-and-events/satire-print-shops-and>

- Bindman, D. (1997). *Hogarth and his times: serious comedy*. Los Angeles: University of California Press.
- Botero, H. (4 de mayo de 1.919). *La semana de El Espectador* .
- Burke, P. (2005). *Lo visto y lo visto: la imagen como documento histórico*. Barcelona: Cultura libre.
- Calle, M. E. (1995). Crónica de los Panidas. *Credencial Historia*.
- Cano, G. L. (2004). Los intelectuales y la historia política en Colombia. En E. C. Diago, *La historia política hoy: sus métodos y las ciencias sociales* (pág. Pág. 68). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de ciencias humanas, departamento de historia.
- Cano, F. A. (1987). Notas Artísticas 1925. *SEDUCA, Colección Breve Vol. 3*.
- Cano, G. (25 de Noviembre de 1975). Colaborador de "El Espectador". *Catálogo de publicaciones 1994, Gobernación de Antioquia, Secretaría de Educación y cultura* , p. 20.
- Cano, G. L. (2004). Los intelectuales y la historia política en Colombia. En E. C. Diago, *La historia política hoy: sus métodos y las ciencias sociales* (pág. Pág. 68). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de ciencias humanas, departamento de historia.
- Castaño, G. (1995). Los radicales y la educación. *Credencial Historia N°66* .
- Chartier, R.(ed.) . (2006). *¿Qué es un texto?* Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Chicangana-Bayona, Y. A. (s.f.). *Huellas Digitales, Biblioteca Nacional*. Recuperado el 10 de 10 de 2012, de José María Espinosa y la configuración el arte nacional:
http://huellas.bibliotecanacional.gov.co/recursos_user///documentos_bnc/Jose_Maria_Espinosa_la_configuracion_del_arte.pdf
- Colarte. (s.f.). *Ricardo Rendón*. Recuperado el 05 de 10 de 2012, de
<http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=499&pagact=1&idfoto=211318&>

dirpa=http%3A%241col%24%241col%24www.colarte.com%241col%24RenRgh0102.jpg

Colmenares, G. (1989). *Nueva historia de Colombia Vol. I*. Bogotá: Planeta colombiana editorial.

Colmenares, G. *Ospina y Abadía: la política en el decenio de los veinte. En Nueva historia de Colombia Vol. I*. Bogotá.

Colmenares, G. (1998). *Ricardo Rendón, una fuente para la historia de la opinión pública*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.

Corredor, C. (1997). *Los límites de la modernización*. Colombia: Cinep.

de Ávila, A. M. (1931, 31 de octubre). "...Camaradería con Rendón". *El Mundo al Día* .

De Greiff, L. P. (1988). La prensa: periódicos y diarios. En J. O. Melo, *Historia de Antioquia* (pág. 544). Bogotá: Suramericana de seguros.

De la Calle, H. (1928). La Generación de Los Nuevos. *Universidad N°86* , 565 ss.

de Villa, L. O. (1994, 10 de junio). Rendón llegó a ser como la conciencia popular. *El Colombiano* , pág. 2D.

Della Porta, G. B. (1586). *De Humana Physiognomia*. Recuperado el 29 de 08 de 2012, de Public Domain Review: <http://publicdomainreview.org/2011/08/30/giambattista-della-portas-de-humana-physiognomia-libri-iiii-1586/>.

Derrida, J. (1998). "Firma, acontecimiento, contexto". En J. Derrida, *Márgenes de la filisofía* (págs. 347-372). Madrid: Cátedra.

Durand, G. (1981). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid: Taurus.

Efland, A. D. (2002). *Una historia de la educación del arte*. Barcelona: Paidós.

Escobar, J. C. (2000). *Lo Imaginario: entre las ciencias sociales y la historia*. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit.

- Escobar, M. (1995). Los Panidas de Medellín, una crónica sobre el grupo literario y su revista de 1915. *Credencial Historia N° 70* .
- Escobar, M. (1994). Ricardo Rendón, una ausencia temprana. *Catálogo de publicaciones* , 27.
- Escobar, M. (1994). Ricardo Rendón: el humor hecho sátira. Centenario del nacimiento del mejor caricaturista de Colombia del siglo XX. *Credencial Historia N°53* , 20.
- Escobar, M. (1996). Crónica sobre los Panidas. En *Historia de Medellín, tomo II* (pág. 730). Medellín: Compañía Suramericana de Seguros.
- Fevre, L. M. (1962). *La aparición del libro*. Mexico: Uteha.
- Floristán, A. (2005-2007). , Grabado satírico francés: “Sabía que los tiempos cambiarían”. En *Historia Moderna Universa*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Gombrich, E. (2002). *Arte e Ilusión*. China: Phaidon.
- Gombrich, E. H. (2003). *Los usos de las imágenes*. Londres: Phaidon.
- Gombrich, E. H. (1998). *Meditaciones sobre un caballo de juguete*. Madrid: DEBATE.
- Gombrich, E. H. & Kris, E. (1938). *The principles of caricature*. Recuperado el 15 de 09 de 2012, de Gombrich Archive Files:
<http://gombricharchive.files.wordpress.com/2011/05/showdoc85.pdf>.
- Gómez, A. (1983). *Osuna de frente*. Bogotá: El Ancora Editores.
- González, B. (1989). *Caricatura en Bucaramanga*. Recuperado el 23 de 09 de 2012, de Biblioteca virtual Banco de la República:<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/historia/cari/cari2a>.
- González, B. (2004). *Gráfica crítica entre 1886-1900*. Recuperado el 19 de junio de 2012, de Biblioteca Digital Universidad Nacional:
<http://www.bdigital.unal.edu.co/1493/13/12CAPI11.pdf>

González, B. (1991). José Manuel Groot: un polémico artista e historiador del siglo XIX.

Credencial historia N°15.

González, B. (2010). *La caricatura en Colombia a partir de la independencia* . Bogotá: Banco de la República.

González, B. (1996). Los pintores de La Expedición Botánica. *Credencial historia N° 74.*

González, B. (1990). Tercera dimensión de la historia: la caricatura política en Colombia, En: 160 años, crítica y humor: otra forma de juzgar los hechos. *Credencial historia.*

González, J. M. (1998). *Metáforas del poder*. España: Alianza Editorial.

González, F. (1941). Ricardo Rendón 1931-1981. *Catálogo de publicaciones 1994* , p.13.

González, B. (2010). *La caricatura en Colombia a partir de la independencia*. Bogotá: Banco de la República.

Grose, F. (2011). *Principios de la caricatura*. Madrid: Katz.

Guash, J. S. (1988). *La trama de lo moderno*. Madrid: Akal.

Gubern, R. (1996). *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*. Barcelona: Anagrama.

Habermas, J. (1962). *Historia y crítica de la opinión pública*. Barcelona: Gustavo Gili.

Habermas, J. (1993). *El Discurso Filosófico de la Modernidad*. Madrid: Editorial Taurus.

Helguera, J. L. (1988-1989). "Notas sobre un siglo de caricatura política en Colombia:1830-1930".
En *Anuario de historia social y de la cultura N° 16-17.*

Heras, L. (Diciembre de 2002). Cultura política: el estado del arte contemporáneo. *Reflexión Política*(8), p. 189.

Hebdo, C. (2006, 08 de Febrero). *Charlie Hebdo*.

- Hoggart, M. (1969). *La sátira: orígenes y principios*. Madrid: Editorial Guadarrama.
- Jaramillo, J. (1956). *El pensamiento Colombiano en el siglo XX*. Bogotá: Temis.
- Jaramillo, J. (2005). Los Radicales. *Revista Credencial Historia* N°66.
- Lechner, N. (1989). Democracia y modernidad: ese desencanto llamado postmoderno. *Foro*, 36.
- Lleras, A. (1976). Ricardo Rendón. En A. Lleras Camargo, C. Leras Restrepo, & G. Cano, *Recuerdo, explicación e interpretación de Ricardo Rendón*. Medellín: Editorial Colina.
- Londoño, S. (1989). *Historia de la pintura y el grabado en Antioquia*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Londoño, S. (1996). *Historia de la pintura y el grabado en Antioquia*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Londoño, S. (2002). *La mano luminosa: vida y obra de Francisco Antonio Cano*. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit.
- López, A. (1933). F.A Cano. *Cromos* N°881 .
- Maderuelo, J. (2008). *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960 - 1989*. Madrid: Akal.
- Medina, Á. (1975). De la academia al realismo. *Catálogo del Museo de Arte de la Universidad Nacional*
- Medina, Á. (1978). *Procesos de arte en Colombia*. Bogotá: Instituto colombiano de cultura.
- Medina, Á. (1995). *El arte colombiano de los años veinte y treinta*. Bogotá: Colcultura
- Mejía, J. L. (s. f.). *Prólogo*. Bogotá: Colcultura.
- Melo, J. O. (1989). *Nueva historia de Colombia I*. Bogotá: Planeta .
- Melo, J. O. (1990). Algunas consideraciones globales sobre "modernidad" y "modernización" en el

caso colombiano. *Análisis político*, 23-35.

Melo, J. O. (2001). *Colombia Hoy*. Bogotá: Banco de la República.

Melo, J. O. (2002, Marzo). *La libertad de prensa en Colombia: su pasado y sus perspectivas actuales*. Recuperado el 10 de Octubre de 2012, de Jorge Orlando Melo:

http://www.jorgeorlandomelo.com/libertad_prensa.htm#_ftnref4

Molina, G. (1970). *Las ideas liberales en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Muñoz, H. (1976, 24 de octubre). El Goya Colombiano. *Magazín Dominical de El Colombiano* , pág. 6.

Nieto, L. E. (1936, 1 de agosto). Al correr de los días. *El Gráfico* .

Of Dorking, L. B. (2010, 4 de octubre). *The history of English cartoons and caricature, Museum of London*. Recuperado el 03 de agosto de 2012, de <http://www.gresham.ac.uk/lectures-and-events/the-history-of-british-cartoons-and-caricature>

Ordoñez, L. F. (s.f.). *Alfredo Greñas: el escudo de la Regeneración (1890)*. Recuperado el 23 de 09 de 2012, de Biblioteca Virtual: Luis Ángel Arango de Bogotá:
<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/textos-sobre-la-coleccion-de-arte-del-banco-de-la-republica/>

Pan, (1939). *Revista "Pan", Número 27* .

Pérez, V. (2001). La bohemia de antaño en Bogotá y Medellín: personajes, cafés y ocurrencias alcohólicas y poéticas. *Revista Credencial Historia, Edición 142* .

s.a. (1995). "Los Panidas eramos trece" . *folleto de exposición didáctica sala de arte Biblioteca Pública Piloto, Medellín* , Pág. 12.

Streicher, L. (1967). On a theory of political caricature. *Comparative Studies in Society and History*

Nº 9, p. 431.

Rendón, R. (1915). *Panida* Nº 2, 36.

Ronderos, M. T. (2007). *5 en humor*. Bogotá: Aguilar.

Santa, E. (1975). *Presentación del Papel Periódico Ilustrado, edición facsimilar*. Cali: Carvajal y CIA.

Shiner, L. (2010). *La invención del arte*. Barcelona: Paidós Estética.

Shinner, L. (2010). *La invención del Arte*. Barcelona: Paidós.

Tatarkiewicz, W. (2004). *Historia de la estética. La estética moderna: 1400-1700. Tomo III*. Madrid: Akal.

Thomas, H. (1996). *Leviatán. La materia, forma y poder de un Estado Eclesiástico y civil*. Madrid: Alianza Editorial.

Thompson, J. B. (1998). *Los media y la modernidad*. España: Paidós.

Tirado, Álvaro. (1982). El estado y la política en el siglo XIX. En A. Varios, *Manual de historia de Colombia* (págs. 227-383). Bogotá: Pro cultura S. A.

Trujillo, R. A. (2011). *Historia de Colombia Contemporánea (1929-2010)*. Bogotá: Ediciones Uniandes.

Tobón, J. (1995). Aproximación biográfica a Ricardo Rendón. *Revista Universidad Católica de Oriente, volumen 4 Nº 6*, páginas 9-12.

Tobón, J. (2012, 11 de septiembre). Apuntes sobre Ricardo Rendón. (Z. Suárez Ocampo, Entrevistador)

UE Defiende libertad de expresión. (2006, 3 de febrero). *El Mundo*, p.10.

Urdaneta, M. F. (2004). *Alberto Urdaneta: vida y obra*. Recuperado el 14 de Mayo de 2012, de

Página web Biblioteca Luis Ángel Arango:

<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/alurd/alurd02a.htm>

Uribe, C. (1985). *Los años veinte en Colombia. Ideología y cultura*. Bogotá: Ediciones Aurora.

Uribe, C. O. (1979). *El Mundo Semanal*, pág. 10.

Uribe, M. T. & Álvarez, J. M. (2002). *Cien años de prensa en Colombia 1840-1940*. Medellín:

Universidad de Antioquia.

Valdelomar, A. (1988). *La caricatura*. Lima: Fundación del Banco Continental para el Fomento de la Educación y la Cultura.

Vattimo, G. (2003). *En torno a la posmodernidad*. Barcelona: Antropos.

Vilar, G. (2005). *Las razones del arte*. Madrid: Machado Libros.

Wandel, L. P. (2007). «The Reformation and the Visual Arts». En R. Po-Chia Hsia, *The Cambridge History of Christianity. Volume 6. Reform and Expansion 1500-1600* (págs. 353-358). New York: Cambridge University Press.

Notas

-
- ¹ Estudió con Alfredo Greñas en la Escuela de Grabado fundada por Alberto Urdaneta y colaboró en periódicos ilustrados como El Mago y Mefistófeles. (González Aranda, 2004)
 - ² Xilografía: técnica de impresión con plancha de madera la cual se graba con un buril, luego se entinta para finalmente transferir la imagen por medio de presión o frotado. Esta técnica es originaria de China en el siglo V d. C.
 - ³ Una biografía más extensa sobre Alberto Urdaneta y José Manuel Groot en el capítulo 2: artistas y caricaturistas: orígenes de la caricatura en Colombia.
 - ⁴ Según Beatriz González permaneció activo en Bogotá entre 1882y 1883, fundó y dirigió el periódico El Fígaro, “publicación semanal con litografías, en contra del primer gobierno de Rafael Núñez (1880-1882)”. En: González, Beatriz, La caricatura en Colombia a partir de la independencia, Banco de La República. Exposición realizada en la Biblioteca Luis Ángel Arango. Casa Republicana del 2 de diciembre de 2009 al 15 de junio de 2010.
 - ⁵ Nacido en Bucaramanga en 1857, fundador de periódicos que atacaban el gobierno regenerador como El Posta (1885) y El Zancudo (1890).
 - ⁶ Johann Heinrich Pestalozzi (1746-1872): pedagogo suizo que publicó en 1803 el que es considerado el primer manual de Educación Artística para la infancia titulado el ABC de la intuición o intuición de las proporciones, donde por medio de diferentes ejercicios de dibujo basados en la exactitud el estudiante podría recibir los fundamentos de la

percepción visual en la que según la concepción empirista se apoyaba todo el edificio del pensamiento. Tomado de: Marín Viadel, Ricardo, *Didáctica de la Educación Artística*, 2005, España, Pearson, Pág. 24

- ⁷ Friedrich Froebel (1782-1852): pedagogo alemán discípulo de Pestalozzi.
- ⁸ Fragmento del discurso de Rafael Núñez en el Consejo Nacional de delegatarios que se reúne el 11 de noviembre de 1885 para deliberar los términos en los que debía procederse a la nueva constitución.
- ⁹ Epifanio Garay: pintor retratista nacido en Bogotá, el 9 de enero de 1849, muerto en Villeta el 8 de octubre de 1903. Fuente: Marta Fajardo de Rueda, Garay, Epifanio, Publicación digital en la web de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/garaepif.htm> Búsqueda realizada en agosto de 2012.
- ¹⁰ Ricardo Acevedo Bernal: pintor nacido en Bogotá el 4 de mayo de 1867, fallecido en Roma el 7 de abril de 1930.
- ¹¹ “Se llamó así a los colombianos que les tocó vivir activamente la conmemoración del centenario de la independencia y de los hechos que condujeron ella, o sea los que contaron en el panorama político y cultural del país después de la caída de Rafael Reyes hasta el fin de la Primera Guerra Mundial”. (Uribe Celis, 1985)
- ¹² “El vitalismo duda de la omnipotencia del “dato”, cuestiona los valores del racionalismo occidental (Nietzsche) y afirma la voluntad, el instinto, la inconsciencia, y la vida, en última instancia, como algo que supera y a la vez determina a la razón. El

vitalismo es a la vez una corriente de protesta y de renovación”. (Uribe, 1985)

- ¹³ Ludovico, Agostino y Annibale Carracci, Italia – Bolonia S. XVI. Artistas barrocos, fundadores de una academia en Bolonia
- ¹⁴ Escuela artística surgida en Bolonia entre los siglos XV y XVII y que reúne artistas de varias ciudades italianas.
- ¹⁵ Gian Lorenzo Bernini (Nápoles, 7 de diciembre de 1598 – Roma, 28 de noviembre de 1689)
- ¹⁶ Grand Tour: nombre dado a los viajes por Europa realizados por los personajes más pudientes de toda Europa y cuyo fin era ilustrar acerca de los logros obtenidos por la civilización occidental, completando así educación proporcionada en sus países de origen. Alcanzó su apogeo en la década de 1770.
- ¹⁷ George Grosz (1893-1959), pintor alemán de la época expresionista. Su estilo evolucionó del Dadaísmo a la Nueva Objetividad.
- ¹⁸ Otto Dix (1891-1969), dibujante y pintor alemán de la Nueva Objetividad y del Expresionismo.
- ¹⁹ Para una biografía de Martín Lutero ver: Febvre, Lucien, Martín Lutero: un destino, Fondo de Cultura Económica, México, 1998, 286p.
- ²⁰ Xilografía: técnica de impresión con plancha de madera la cual se graba con un buril, luego se entinta para finalmente transferir la imagen por medio de presión o frotado. Esta técnica es originaria de China en el siglo V d. C.

*El paréntesis es mío. Z. S.

- ²¹ Lucas Cranach el Viejo (1472-1553): tercer gran maestro entre los pintores del Renacimiento alemán quien alcanzó una gran fama en muy poco tiempo y también alcanzó una gran fama en muy poco tiempo debido a la increíble cantidad de obras que realizó en su taller. Entre sus obras se cuentan retablos, retratos alegóricos, históricos y mitológicos, escenas de género, numerosas tablas de madera, retratos de los príncipes sajones y sus familias y de los reformistas Lutero, Melachton y Bugenhagen. Para una referencia ampliada ver:
- Charles, Victoria, El Renacimiento, Editorial Numen, 2007, Pág. 74.
- ²² Los grabados se encuentran en versión digital en la siguiente página:
<http://www.pitts.emory.edu/dia/1521LuthWWBook/pc1.cfm>
- ²³ William Hogarth (Londres 1697-1764) pintor y grabador inglés. Reconocido por su sátira social en la que hace burla de las costumbres y la política contemporáneas. Para un recorrido por los grabados de Hogarth sobre la política, revisar la siguiente página:
<http://exhibits.library.northwestern.edu/spec/hogarth/politics.html>
- ²⁴ Exposición realizada del dos de diciembre de 2009 a junio 15 de 2010, Bibliotec Luis Ángel Arango – Casa Republicana Bogotá D.C.
- ²⁵ José María Espinosa Prieto: nacido en Bogotá en 1796 y muerto allí mismo en 1883, hijo de criollos que estaban relacionados con el grupo de intelectuales que más adelante lucharían por la independencia. Fue autodidacta y desde los 14 años se vinculó con las causas de la independencia. Durante su servicio militar realiza sus primeros apuntes de caricaturas. Después de fugarse del patíbulo llega de nuevo a Bogotá donde realiza

retratos y miniaturas para sobrevivir. Fue uno de los retratistas del libertador Simón Bolívar y por lo tanto uno de los creadores de su iconografía, pintó escenas de batallas basándose en los recuerdos de un soldado. Para una biografía más completa ver: Segura, Martha, Espinosa Prieto, José María, Biografías Gran Enciclopedia de Colombia del Círculo de Lectores. Publicación digital en la página web de la biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/espjose.htm> Búsqueda realizada el 14 de mayo de 2012

²⁶ Pedro José Figueroa: descendiente, al parecer, de los pintores Figueroa que permanecieron activos en la Nueva Granada durante el siglo XVII. Nace en Bogotá en 1770 y muere en 1836, admite alumnos en su taller al tiempo que realiza encargos para retratar la sociedad, imágenes religiosas y los personajes políticos de la época como Simón Bolívar.

²⁷

²⁸ Alfredo Greñas: nació en Bucaramanga el 9 de mayo de 1857. En 1881 ingresa a la escuela de Grabado fundada por Alberto Urdaneta y publica sus primeros grabados en el Papel Periódico Ilustrado. Funda diferentes periódicos en los que critica en gobierno de Núñez como, El Zancudo, El Progreso, El Barbero y El Demócrata, entre otros. En el año de 1893 es exiliado y arriba a Costa Rica donde termina su periplo vital en el año de 1949. Para una biografía más extensa ver: Arciniegas, Germán. El Zancudo: periódico cándido, anti político, de caricaturas, costumbres y avisos: la caricatura política en Colombia, Siglo XIX. Bogotá, Editorial Arco, 1975.

-
- ²⁹ Alberto Urdaneta: nace en Bogotá en 1845 y muere en 1887. Hijo de José María Urdaneta Camero y doña Adelaida Urdaneta Girardot, sobrina del héroe de Bárbula, Atanasio Girardot. Ambos parientes entre sí y familiares de Rafael Urdaneta, a quién el Libertador llamó “El más grande general que ha tenido Colombia” Urdaneta fue un destacado dibujante, grabador, pintor, muralista, caricaturista, periodista, escritor, coleccionista de arte, agricultor, militar, promotor cultural y fundador de periódicos como el Papel Periódico Ilustrado. Para una información más detallada ver: Banco de La República, biblioteca Luis Ángel Arango, Alberto Urdaneta: vida y obra, Publicación digital en la página web de la biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/alurd/indice.htm> Búsqueda realizada el 14 de mayo de 2012.
- ³⁰ Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (Bogotá 1638-1711) considerado el pintor más importante de la época colonial española. Formado en el taller de los Figueroa, realiza numerosas obras de carácter religioso muchas veces basadas en grabados al buril de obras europeas. Para una biografía más detallada ver:
Gil Tovar, Francisco, La obra de Gregorio Vásquez, Bogotá, Carlos Valencia Editores, 1980.
- ³¹ Rendón asocia el suceso del “almuerzo de las fieras” con el pasaje del Quijote Las bodas de Camacho:
“El rico Camacho, logra convencer con su riqueza al padre de la bella Quitería para que la case con él y no con Basilio, a quién le había prometido su amor”. En la caricatura Basilio (Restrepo) simula su suicidio para antes de morir desposar a Quitería (civilismo

liberal) y así impedir su matrimonio con Camacho (Nemesio Camacho).

Tomado de: Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República “Ricardo Rendón diario La República: 1921-1923”. Publicación digital en la página web del Banco de la República <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/coleccionarte/artplas3/rendon-dona/ricrendon54.htm> Búsqueda realizada en agosto de 2012.

- ³² Por su carrera ininterrumpida de ascensos y triunfos en el sector bancario, don Vicente Uribe Rendón se convirtió en el consejero de las empresas y los empresarios de Antioquia y el país en los más diversos asuntos económicos. (...) fue integrante, entre otras, de las juntas directivas del Banco de la República, Banco Agrícola Hipotecario, de la ANDI, Peldar, Congragación Mariana, Barrios de Jesús María, Salas Cuna, Gota de Leche, Empresas Públicas de Medellín, Clínica Cardiovascular, Hospital San Vicente de Paul, Cementos Nare y Cemento Blanco de Colombia. Tomado de: Historias empresariales, 100 empresarios, 100 historias de vida. Investigación histórica de Víctor Álvarez Morales, Jorge Andrés Suárez Quiroz.
- ³³ Abogado antioqueño, nacido en Rionegro asesor de importantes empresas del sector privado como El Seguro Social, el SENA, Colcafé, Suramericana, Coltejer, Tejicondor, El Banco Comercial Antioqueño. Tomado de: Historias empresariales, 100 empresarios, 100 historias de vida. Investigación histórica de Víctor Álvarez Morales, Juan Carlos López Díez.
- ³⁴ “En octubre de 1902, (...) Cano ofreció dictar lecciones de dibujo a domicilio, a \$25 por clase. Este mismo mes, una vez dispuso de los moldes de yeso, lanzó su acariciado proyecto de abrir una academia de dibujo. [...] Para esta época, el estudio de Cano

estaba ubicado en los locales 1 y 2 del tercer piso del edificio Lalinde, cerca del Parque de Berrio”. Londoño, Santiago, La mano Luminosa: vida y obra de Francisco Antonio Cano, Fondo Editorial Universidad Eafit, 2002. Págs. 77-78.

- ³⁵ Para una relación más extensa sobre la vida y obra de Francisco Antonio Cano ver: Londoño Vélez, Santiago, La mano luminosa: vida y obra de Francisco Antonio Cano, Fondo editorial Universidad Eafit, 2002. 206págs.
- ³⁶ “Los Panidas eramos trece” folleto de exposición didáctica sala de arte Biblioteca Pública Piloto, Medellín, julio 6 – 29 de 1995. Pág. 12
- ³⁷ Pedro Nel Ospina: presidente de Colombia durante el período comprendido entre 1922 y 1926.
- ³⁸ (Envigado, Antioquia 1886- Medellín 1958) Pintor y dibujante del paisaje colombiano.
- ³⁹ Poeta antioqueño (Medellín, julio 22 de 1985 – Bogotá, julio 11 de 1976) hizo sus estudios básicos en el Liceo Antioqueño y tres años de carrera en la Escuela de Minas de la Universidad de Antioquia. Luego, por un tiempo breve, estudio Derecho en la Universidad Libre de Bogotá. A los 18 años fue secretario privado del general Rafael Uribe Uribe, poco antes de que este fuera asesinado. De vuelta en Medellín, se reunió con otros 12 intelectuales que conformarían el grupo de los Panidas. Tomado de: Luque Cavallazi, Gino. Greiff, León de. Publicación digital en la página web de la biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/greileon.htm> Búsqueda realizada el 4 de mayo de 2012.
- ⁴⁰ Periódico antioqueño fundado en 1913 por Nicolás Mendoza, Tomás Márquez, Enrique

Gaviria Arango y Enrique Sanín. Su primera edición circuló el 19 de mayo de 1913. El nacimiento de este periódico produjo una impresionante alegría entre las gentes liberales. Por su acentuado sentido ideológico y de política social, fue prohibida su lectura bajo pecado mortal, por la iglesia católica. Suspendió actividades definitivamente el 14 de abril de 1926, siendo su director Jesús Tobón Quintero. Tomado de: La enciclopedia de Antioquia.

- ⁴¹ Alfonso Villegas Restrepo: Manizales 1884 – Bogotá 1945. Abogado, periodista e intelectual colombiano de la primera mitad del siglo XX. Fundador de los periódicos El Tiempo (1911) y La República (1921).
- ⁴² Eladio Vélez: Itagüí, Antioquia 1897- Medellín, 1967. Pintor y caricaturista antioqueño.
- ⁴³ Coriolano Leudo: Bogotá, 1866- Villeta, Cundinamarca 1957. Dibujante, caricaturista y pintor. En pintura prefirió los temas históricos y el retratismo. También fue un gran escenógrafo. Como caricaturista empleó los seudónimos Moncrayon y Rabinet, con los que dejó numerosas obras en la revista Cromos. Fuente: <http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=497>, Búsqueda realizada el 10 de octubre de 2012.
- ⁴⁴ Horacio Longas: Medellín 1898-1981. Perteneciente a un grupo de artistas antioqueños que plasmaron en sus obras figuras locales tanto de la ciudad como del campo, en el periodo entre 1920 y 1950, cuando se vislumbró la emancipación de las artes nacionales de la tradición europea anterior. Horacio Longas nació en Medellín a finales del siglo pasado, fue discípulo del Maestro Francisco Antonio Cano. Fuente: <http://www.artelista.com/autor/9175977480956521-longasmatiz.html>, Búsqueda realizada el

10 de octubre de 2012.