

GRAFISMOS SOBRE EL DOLOR: TOMA Y RETOMA DEL PALACIO DE JUSTICIA (BOGOTÁ, COLOMBIA) EN LA CARICATURA POLÍTICA DURANTE NOVIEMBRE DE 1985

Gustavo Adolfo Campos Viera



Universidad del Valle
Facultad de Humanidades
Departamento de Historia
2024

**GRAFISMOS SOBRE EL DOLOR: TOMA Y RETOMA DEL PALACIO DE JUSTICIA
(BOGOTÁ, COLOMBIA) EN LA CARICATURA POLÍTICA DURANTE NOVIEMBRE
DE 1985**

GUSTAVO ADOLFO CAMPOS VIERA

**TRABAJO DE GRADO PRESENTADO PARA OPTAR POR EL TITULO DE
HISTORIADOR**



**UNIVERSIDAD DEL VALLE
FACULTAD DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE HISTORIA
CALI
2024**

**GRAFISMOS SOBRE EL DOLOR: TOMA Y RETOMA DEL PALACIO DE JUSTICIA
(BOGOTÁ, COLOMBIA) EN LA CARICATURA POLÍTICA DURANTE NOVIEMBRE
DE 1985**

MONOGRAFÍA PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE HISTORIADOR

GUSTAVO ADOLFO CAMPOS VIERA

201925655

CARMEN CECILIA MUÑOZ BURBANO

PROFESORA DEPARTAMENTO DE HISTORIA

DIRECTORA



**UNIVERSIDAD DEL VALLE
FACULTAD DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE HISTORIA
CALI
2024**

La imagen condensa realidades sociales, lo que la convierte en un documento precioso para los estudios de la época. Y no solo eso, capta aspectos del hecho histórico que un documento escrito no revela: aspectos emotivos o cómo el hecho es apreciado por la opinión pública...la importancia esencial del imaginario es que permite percibir puntos álgidos de la evolución social, y detectar las líneas más significativas de los sueños colectivos.

Miguel Rojas Mix. El Imaginario: civilización y cultural del siglo XXI

El presente escrito representa un importante hito en mi historia académica, no se trata pues, de un logro estrictamente individual, al contrario, es la suma de muchas circunstancias vívidas y personas que me han acompañado en este trasegar y a las cuales me gustaría agradecer: a mis mejores amigas, Natalia Palma y Carolina Estupiñán, por su escucha, apoyo y confianza incondicional, a Johann Vallejo, por haber creído en mi durante este camino y a Melina Cruz, por valorar mis capacidades laborales, académicas e intelectuales. También, a mis compañeros y amigos en este tránsito académico, Helen Guapacha, Alejandra Aponte y Alejandro Londoño, por el apoyo, los momentos de camaradería en el aula y fuera de ella, a mi jefa, Alexandra Collazos, jefe de la Sección de Contabilidad de la División Financiera de la Universidad del Valle, por facilitarme la posibilidad de trabajar y estudiar de manera simultánea. A mi tutora, Carmen Cecilia Muñoz, por acogerme en este proceso a pesar de sus múltiples ocupaciones y creer en esta propuesta. Finalmente, pero no menos importante, a mi amado padre (Q.E.P.D) por todo su amor y cariño, por siempre haber intentado entender el porqué de mis aficiones con el Arte y la Historia, así como su importancia para la vida. La lista es larga y seguramente hay muchas personas más que pudieran estar aquí, no es por falta de mérito, sino por limitaciones escriturales, no obstante, les estoy muy agradecido.

RESUMEN

La presente investigación analiza las formas en que se representó la toma y retoma del Palacio de Justicia en la caricatura política de los periódicos *El Espectador*, *El Tiempo*, a nivel nacional; *El País* y *El Pueblo*, a nivel local (Cali), publicados en el mes de noviembre de 1985, así como los discursos e imaginarios en que estas se inscriben. Para lograr lo anterior, se ha acudido a las premisas planteadas por el historiador del arte Erwin Panofsky (1892-1968) y el historiador chileno, Miguel Rojas Mix (1934-2022) sobre el análisis de las obras de arte y la imagen en su dimensión formal, simbólica y de interpretación contextual. También se presenta un recorrido sobre la historia de la caricatura en Occidente como género desde el que se aborda la temática, así como de los hechos relacionados con el que es considerado como uno de los episodios más dolorosos del conflicto armado en la historia reciente de Colombia, denominado como el “Holocausto del Palacio de Justicia”.

Palabras clave: Caricatura, Política, M-19, Belisario Betancur, guerrilla

ABSTRACT

The present investigation analyzes the ways in which the assault and take of control of the Palacio de Justicia was represented in the political cartoon of the newspapers *El Espectador*, *El Tiempo*, *El País* and *El Pueblo* de Cali during November 1985 and the discourses or imaginaries in which these registers. To achieve the above, we have resorted to the premises raised by the art historian Erwin Panofsky (1892-1968) and the Chilean historian, Miguel Rojas Mix (1934-2022) on the analysis of works of art and the image in their formal, symbolic and contextual interpretation dimension. A tour of the history of caricature in the West as a genre from which the topic is addressed is also presented, as well as the events related to what is considered one of the most painful episodes of the armed conflict in the recent history of Colombia, known as the “Holocausto del Palacio de Justicia”

Keywords: Cartoon, Politic, M-19, Belisario Betancur, Warfare

CONTENIDO

Introducción.....	1
1. Imagen y caricatura	7
1.1. Teoría de la Imagen: el método iconográfico y la noción de imaginario	7
1.2. La imagen entre el argumento (la retórica) y la ideología (el imaginario)	14
1.3. Antecedentes de la caricatura	21
1.4. Breve recuento de la historia de la caricatura política en Colombia	32
1.5. Caricatura e historia: posturas historiográficas	36
2. Toma y retoma del Palacio de Justicia	40
2.1. Antecedentes	40
2.2. El M-19 en Cali	43
2.3. Desarrollo	47
2.3.1. La toma de Palacio de Justicia o la Operación Antonio Nariño por los Derechos de Hombre ...	47
2.3.2. La retoma de Palacio de Justicia o la Operación Rastrillo	50
2.4. Desenlace.....	57
3. La caricatura sobre la toma y retoma del Palacio de Justicia	60
3.1. La prensa local y nacional: los periódicos <i>El Espectador</i> , <i>El Tiempo</i> , <i>El País</i> y <i>El Pueblo</i>	60
3.2. Sobre los caricaturistas y su labor	65
3.3. Análisis iconológico y del Imaginario en las caricaturas sobre la toma y retoma del Palacio de Justicia	70
3.3.1. Metodología.....	70
3.3.2. Etapas de desarrollo del plan investigativo	72
4. Análisis e interpretación de fuentes.....	74
Conclusiones	111
Bibliografía.....	113
Índice de imágenes	124
Ficha de fuentes primarias.....	126

Introducción

El historiador español Tomás Pérez Vejo (Cantabria, 1954) en su artículo de investigación titulado “¿Se puede escribir historia a partir de las imágenes? El historiador y las fuentes icónicas”, publicado en la revista académica *Memoria y sociedad* en 2012, presentó la discusión en torno al uso de las imágenes como fuentes para la historia, aludiendo a que si bien es cierto, estas han sido empleadas por los historiadores en algunos estudios clásicos, suelen ser consideradas como secundarias o ilustrativas respecto a las fuentes escritas, incluso la misma periodización convencional de la historia es un reflejo de esta consideración al aludir que el paso entre la prehistoria y la historia se da a partir de la invención de la escritura lo que ya de por sí, le otorga una preponderancia significativa a la fuentes escritas.

La discusión entre estas dos posibilidades de aproximarse a la historia no está necesariamente superada, pese al auge respecto a la utilización de las imágenes dado desde los años ochenta del siglo XX y las numerosas investigaciones realizadas hasta el presente, la contraposición persiste en algunos investigadores y escenarios académicos, por lo que Pérez Vejo afirma que “el uso de las imágenes como fuente histórica está lejos de haberse resuelto satisfactoriamente, por consiguiente, sigue arrastrando una serie de prevenciones y prejuicios que dificultan en gran manera su utilización. En líneas generales, las investigaciones históricas basadas en imágenes continúan ocupando un lugar marginal y secundario con respecto a las basadas en otras fuentes y que su integración con el acervo común del saber histórico es todavía difícil y problemática”¹.

El diccionario de la Real Academia Española define imagen como “Figura, representación, semejanza y apariencia de algo”² y caricatura como “Dibujo satírico en que se deforman las facciones y el aspecto de alguien”³, como puede entreverse en ambas definiciones se trata de una representación que se hace de algo o alguien y para las cuales existen numerosas posibilidades de significación según los códigos que estas albergan. Teniendo en cuenta lo anterior, el presente trabajo analizará las caricaturas publicadas en cuatro diarios, dos de circulación nacional (Colombia)

¹ Tomás Pérez Vejo, “¿Se puede escribir historia a partir de imágenes? El historiador y las fuentes icónicas”, *Memoria Y Sociedad* 16 (32) (2014): 18, consultado el 16 de mayo de 2023 <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/memoysociedad/article/view/8291>

² Diccionario de la Real Academia Española, s. v. “Imagen”, <https://www.rae.es/drae2001/imagen>

³ Diccionario de la Real Academia Española, s. v. “Caricatura”, <https://dle.rae.es/caricatura>

El Tiempo y *El Espectador*; y dos locales (Cali, Valle del Cauca), *EL País* y *El Pueblo*, tomando como punto de partida la teoría de la iconología como forma de analizar sus aspectos formales, simbólicos y contextuales, que a su vez se complementan con los planteamientos propuestos por Miguel Rojas Mix en su obra *El Imaginario: civilización y cultural del siglo XXI*, esto permite, entender la imagen tanto en su dimensión formal y simbólica, como en su intención comunicativa y el papel activo que el espectador tiene respecto a esta.

Estas caricaturas están relacionadas con unos de los hechos más dolorosos en la historia política reciente del país: la toma y retoma del Palacio de Justicia acaecida el 6 y 7 de noviembre de 1985 en la ciudad de Bogotá, Colombia. Este suceso inicio con el asalto de los guerrilleros del M-19 a las instalaciones del Palacio de Justicia de la capital del país, en un momento en el que los diálogos de paz entre el presidente Belisario Betancur y este movimiento insurgente atravesaban serias dificultades. Una vez desarrollada la incursión armada a las instalaciones de la rama del poder judicial vinieron horas de zozobra y angustia, las denominadas “fuerzas de orden” en el ejercicio de su función constitucional se movilizaron para acabar con la toma guerrillera, no obstante, las decisiones y acciones de los mandos militares excedieron el uso legitimo de la fuerza, derivando en graves violaciones a los derechos humanos, que aún hoy en día son objeto de investigaciones, fallos judiciales, entre otros.

Teniendo en cuenta lo anterior, se plantea como interrogante a responder de qué maneras se representó la toma y retoma del Palacio de Justicia en la caricatura política de cuatro periódicos de alcance regional y nacional durante noviembre de 1985. Una posible hipótesis que puede responder a la mencionada cuestión, es que las caricaturas recuperadas para esta investigación se inscriben en varios discursos y/o imaginarios que podrían dar cuenta de la intención narrativa, no solo de los caricaturistas, sino del medio al que estos estaban adscritos. El análisis de estas formas de representación no se limita a una descripción formal y simbólica de las caricaturas analizadas, sino también a una interpretación de estas a la luz de los acontecimientos que le dan origen.

El principal objetivo de esta investigación es analizar las formas de representación de la toma y retoma del Palacio de Justicia durante noviembre de 1985, acudiendo para tal fin a un conjunto de caricaturas encontradas en cuatro periódicos cuyo alcance de divulgación oscila entre lo regional y nacional. Para cumplir dicho propósito, se elaboró una ficha de fuentes primaria en las que se presentan las caricaturas, su descripción general, formal, simbólica y los argumentos, figuras de

significación o tropos y una interpretación contextual de la representación caricatográfica, lo cual permitirá diseccionar la imagen en sus diferentes dimensiones.

La importancia de esta investigación radica en su contribución a la consideración de la importancia de las imágenes como fuente para la investigación de la historia en Colombia, particularmente de la caricatura política, que como forma de representación de los hechos de la realidad nacional ha atravesado importantes debates sobre la manera en que debe ser empleadas por los profesionales de la Historia, las Ciencias Sociales entre otras. ¿cómo entender un hecho coyuntural de la historia del conflicto armado en Colombia, como lo es la toma y retoma del Palacio de Justicia? La caricatura aporta una serie de luces a esta cuestión, aunque también plantea algunos interrogantes a partir de su naturaleza como género periodístico y artístico, así como de profesión: ¿cuáles son las herramientas gráficas y de representación comúnmente empleadas por los caricaturistas estudiados en el desarrollo de su oficio?, ¿cómo ha sido el desarrollo del oficio de la caricatura? Entre muchas otras, las cuales se abordan en los apartados desarrollados en este escrito documento.

En lo que respecta a las investigaciones desarrolladas sobre el objeto de estudio de este escrito, existen importantes disertaciones realizadas sobre el uso de la caricatura política como fuente para la Historia en Colombia y la región. Tres autores imprescindibles en esta línea investigativa son: el reputado historiador, Germán Colmenares, y su escrito titulado *Ricardo Rendón: Una fuente para la historia de la opinión pública* (1998), Darío Acevedo con su obra *Política y caudillos colombianos en la caricatura editorial, 1920-1950* (2009) y Beatriz González, quien a propósito del Bicentenario de la Independencia de Colombia escribió el libro titulado *La Caricatura Colombiana a partir de la independencia* (2009).

En años recientes se ha evidenciado un notorio crecimiento en el interés por esta temática, ejemplo de ello son los artículos de investigación de María Juanita Villaveces y Paul Andrés Rodríguez titulado *Caricatura: reflejo irónico de la realidad en Colombia* (2010) publicado en la revista *Programa de divulgación científica*, Fascículo 10 (2010); *Importancia de la caricatura como fuente de conocimiento histórico* publicado en la revista *Tiempo y Espacio*, Vol. 27, no. 68 (2017) escrito por Yuruari Borregales y *La Revolución Cubana a través de la caricatura política en los periódicos El País y El Tiempo de Colombia 1958-1959* publicado en la revista *Historia Caribe*, Volumen XIII N° 32 (2018) de autoría de Andrés Bolaños.

En referencia al componente teórico es necesario situarse en una de las cunas de los estudios del arte y la cultura occidental: la Biblioteca Warbug -después Instituto Warbug- (Londres, Reino Unido), que debe su nombre al historiador Alemán Abby Warbug (1866-1929), quien tuvo un importante interés en el periodo del Renacimiento. El legado de este humanista fue continuado por otros estudiosos de su generación entre los que se encontraba Erwin Panofsky (1892-1968) quien centró su interés en desarrollar la denominada “iconología crítica” desde la que buscaba desentrañar el significado de las obras de arte del Renacimiento a partir de las fuentes de las que estas alimentaban su repertorio simbólico, tales como la literatura, la religión, entre otras. Panofsky planteó una forma de analizar las obras de arte, que denominó como el *método iconográfico* concebido como una estructura que, a partir de diferentes niveles, permite diseccionar las obras de arte en sus aspectos formales, simbólicos y las creencias o mentalidades en las que estas se inscriben.

Con el desarrollo de los estudios visuales, fue preciso ensanchar las fronteras del estudio, es así como en el presente siglo el historiador chileno Miguel Rojas Mix (1934-2022) propone la noción de *Imaginario* para analizar la imagen en razón de su función, donde el modo de producción del sentido que da lugar a la imagen adquiere una notable importancia, para el autor, el Imaginario puede emplearse en tanto la creación y utilización de imágenes para informar, convencer, seducir, legitimar procesos, de su influencia; en cuanto de la documentación visual en la cultura, disciplinas académicas y en las maneras de pensar.⁴ Sobre el objeto de estudio de esta investigación, la caricatura, Rojas Mix hace variadas referencias en su obra, dedicando uno de los apartados de su obra a esta, en los que enuncia que la caricatura y metáfora van de la mano: la primera explota el modo de transposición de la segunda. Su efecto se origina en la imagen-shock. Su violencia hace que toda leyenda sea innecesaria. Jugando sobre la emoción, el dibujo apunta más a provocar indignación que risa.⁵

En cuanto a la metodología empleada para responder a los interrogantes planteados en esta investigación y corroborar la hipótesis propuesta, se planteó un análisis cualitativo en el que se comenzó por indagar el estado de la cuestión relacionado con el objeto de estudio y las teorías que hacen las veces de herramientas para el análisis de la información. Posteriormente se realizó la recolección de la documentación a analizar, es decir, las fuentes primarias. Se tomaron las

⁴ Miguel Rojas Mix, “Introducción”, en *El Imaginario. Civilización y cultura del siglo XXI*. (Buenos Aires: Editorial Prometeo, 2006), 19.

⁵ Rojas Mix, “Capítulo 10. Las artes, los haceres, las técnicas y el soporte”, 182.

fotografías de cada una de las caricaturas encontradas en los cuatro periódicos seleccionados, para después realizar un proceso de edición digital, en el que, no se alteraron los colores o trazos de la imagen, sino, su tamaño, eliminando excesos de información (textos, entre otros elementos), dejando solo la imagen que sirve a los intereses de la investigación.

Una vez depurada la información gráfica, se planteo una matriz de registro con la información pormenorizada de las fuentes así: número de orden, nombre del periódico, distribución o alcance, autor (nombre, apellido, seudónimo), sección, imagen, título, fecha, pagina, año, número, deposito o fondo, técnica de elaboración, símbolos, metáforas o personajes, argumentos, figuras de significación o tropos, imaginario o discurso, análisis contextual y observaciones.

Este escrito tiene como principal insumo de trabajo el acervo de fuentes primarias recuperadas de las hemerotecas de la Biblioteca Mario Carvajal de la Universidad del Valle (HBMCUV) y de la Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero (HBDJGB), en las que se indagaron los archivos físicos de los periódicos *El Espectador*, *El Tiempo (Bogotá)*, *El País* y *El Pueblo* (Cali), en los números del mes de noviembre de 1985. Fue necesario consultar los ejemplares disponibles de estos cuatro periódicos en ambas hemerotecas, dado que había números que no se encontraban en un fondo, pero en el otro sí. Por otra parte, se acudió a la información bibliográfica disponible en físico o en línea sobre la temática abordada: la teoría de análisis de la imagen a partir del siglo XX, la caricatura como fuente para la historia en Colombia y la región, las investigaciones y documentos de justicia y gobierno sobre la toma y retoma del Palacio de Justicia.

El primer capítulo de este trabajo tomará con punto de partida la teoría de la imagen, particularmente desde la iconología, la noción de *imaginario* propuesta por Rojas Mix, dado que las fuentes de investigación del presente trabajo son las caricaturas que por sus características físicas y visuales son consideradas como imágenes en aras de desentrañar los discursos y las tensiones que entre estos subyacen. Subsecuentemente se desarrollará un breve recorrido por la historia y desarrollo de la caricatura en Europa, siguiendo hacia América Latina y finalmente Colombia, al ser el escenario de desarrollo de la investigación, planteando algunos debates, cuestiones alrededor de su uso como fuente para la historia.

En el segundo, se aborda propiamente la temática a tratar: la toma y retoma del Palacio de Justicia acontecida el 6 y 7 de noviembre de 1985, comenzando por los antecedentes y sucesos clave que dieron lugar a la planificación por parte del movimiento guerrillero M-19 de la denominada

Operación Antonio Nariño por los Derechos del Hombre, su desarrollo y como el Ejército y la Policía tomaron una serie de decisión y acciones que desembocaron en la Operación Rastrillo, a partir de la cual se realizaron , también se presentan las acciones y postura del gobierno en medio de la confrontación armada. En este apartado se narra también la incidencia del EME en la ciudad de Cali, importante para situar un marco espacial en la investigación, pues si bien, se trata de un suceso de orden e impacto nacional, se ha querido indagar sobre la relación e incidencia que tuvo también en la capital del Valle del Cauca.

En el tercer capítulo tiene como punto de partida un breve recuento histórico sobre los periódicos escogidos para analizar las caricaturas que dan sentido a la investigación: *El Espectador*, *El Tiempo*, *El País* y *El Pueblo*, refiriendo sus orígenes y desarrollo, así como algunos hechos de relevancia relacionados. Después, se aborda cómo se concibió el oficio del caricaturista a principios de los años ochenta, aspecto que se complementa con algunos apartes biográficos de los caricaturistas cuyas obras fueron recuperadas durante la investigación, esto es importante, ya que pudo constatar en diferentes investigaciones, que existe una preponderancia de las obras, sobre el oficio y la persona que desempeña dicha labor, máxime cuando no todos logran mantenerse vigentes en el medio o no gozan de reconocimiento actualmente (en caso de seguir con vida) por lo que resulta importante visibilizar sus aportes a la materia.

La metodología trabajada y su aplicación en la que las caricaturas seleccionadas se analizan según la forma en que representaron el suceso trágico a partir de sus aspectos formales y simbólicos, para subsecuentemente plantear un análisis contextual, en el que una vez diseccionada la obra desde sus componentes iconográficos se formula una interpretación de estos, no solo en función de su significado, sino también en relación con los hechos en el acontecer sociopolítico colombiano, como forma de aproximarse a las ideas que en estas se presentan y que dada la distancia respecto al marco temporal en el que se desarrollaron los sucesos, hace que algunas referencias textuales y/o gráficas pudieran no ser evidentes o tener interpretaciones que distan de sentido o la intención de los caricaturistas. Esta investigación se inscribe por lo tanto en la línea de una serie de trabajos en las que la caricatura es analizada tanto como lenguaje de comunicación visual, así como fuente para la historia de la violencia y/o el conflicto armado en Colombia.

1. Imagen y caricatura

La imagen, como representación de algo, es un concepto que ha acompañado al hombre desde sus orígenes, si bien en cada momento de la historia los diferentes grupos sociales la han entendido de manera diferente, la polisemia de esta palabra ha llevado a que diferentes autores formulen teorías a partir de las cuales esta pueda estudiarse, así, en el presente capítulo se abordan los postulados teóricos propuestos por Erwin Panofsky y Miguel Rojas Mix para el análisis de las obras de arte y las imágenes respectivamente, partiendo de una narrativa histórica en la que se presente de forma breve el génesis de los estudios visuales desde el siglo XX. Mas adelante se incursionará en los conceptos de “argumento” y “figura de significación o tropo” relacionados con la teoría del Imaginario y que se constituyen como elementos importantes a la hora de analizar las imágenes.

Una vez sentadas las bases teóricas, desde las cuales se analizará el objeto de investigación del presente escrito, se pasará a presentar la historia de la caricatura en Europa y América Latina, partiendo desde sus expresiones más tempranas hasta la actualidad, un breve pero nutrido recorrido que se complementa con la presentación de las diferentes posturas historiográficas que se han planteado sobre el género, de manera que el lector pueda tener un panorama completo sobre los ámbitos a tratar a lo largo de la investigación.

1.1. Teoría de la Imagen: el método iconográfico y la noción de imaginario

El desarrollo de los estudios iconográficos tuvo su apogeo hacia principios del siglo XX a partir de los postulados planteados en Francia y Alemania por autores como Émile Male, Abby Warbug, Hans Sedlmayr y Erwin Panofsky, quienes se preocuparon por desentrañar el significado de las obras artísticas y religiosas en relación con las fuentes literarias, teológicas o litúrgicas de las que estas se alimentaron. La transición hacia los estudios iconológicos, fue propiciada por la ampliación del paradigma de análisis del contenido de las obras promovida por Abby Warbug, quien añadió la ciencia, poesía, política, mitología, entre otras a lo que se denominaría como “iconología crítica”⁶

El legado de Warbug, materializado en el instituto del mismo nombre y la escuela de pensamiento que de esta se derivó impulsó la *perspectiva iconológica* que recuperaron y ampliaron algunos de sus discípulos como Aloís Riegl, Fritz Saxl, Erwin Panofsky, Edward Wind Ernst Cassier y Ernst

⁶ Rojas Mix, “Capítulo 24. De la interpretación de la obra de arte al estudio del imaginario”, 421.

Gombrich, quienes coincidían en que tanto el arte, la religión y el lenguaje fungían como formas simbólicas a partir de las cuales el hombre -quien las había creado- podía organizar y entender el mundo, su estudio por tanto, permitió entender los procesos que dan lugar a la construcción de diferentes formas simbólicas así como la interpretación de su significado.

Hacia el primer tercio del siglo XX iconografía e iconología se presentaban en el debate intelectual como posturas antagónicas representadas en Heinrich Wölfflin y Erwin Panofsky respectivamente, el primero de estos propugnaba por el análisis de las obras artísticas en tanto sus valores estéticos y formales, mientras que el segundo se preocupaba por las ideas detrás de la representación y su significado, en esta consideración el tiempo adquiere un matiz importante, pues los valores desde los que el artista se sitúa para elaborar la obra artística están en estrecha relación con la época de su desarrollo, así, la noción de pasado resulta esencial para el investigador de las imágenes, cuya labor consiste en descifrar los códigos visuales establecidos en el momento de configuración de la representación, así como el contexto cultural de su producción.

Más tarde, iconografía e iconología confluyen como momentos de un mismo proceso, la primera de estas, fungiendo como la aproximación inicial en la que la representación es clasificada según su temática y descrita en sus aspectos formales, la iconografía se preocupa por las formas de representación y sus variaciones en el tiempo⁷ y el cambio de su significado según el contexto de su producción. Por su parte, la iconología, como paso posterior, indaga sobre el contenido de la representación y los motivos tanto intrínsecos como extrínsecos de su creación.

En *Estudios sobre iconología* (1980), Panofsky dedica el primer capítulo a presentar las premisas de su método de análisis iconográfico, para lo que estableció en primer lugar que la iconografía es una rama de la Historia del Arte que se ocupa del contenido temático o significado de las obras de arte, en cuanto algo distinto de su forma⁸, para su interpretación establece tres formas de significación a saber: la singular primaria o singular, la cual se divide a su vez en fáctica y expresiva, y hace referencia a la identificación de formas puras como por ejemplo la línea y el color y las ideas que de estas se haga el observador; la secundaria o convencional que alude a la identificación de los

⁷ Piénsese por ejemplo en las imágenes de las cavernas, representaciones de escenas que incluyen figuras antropomorfas y zoomorfas frente a la representación pictórica figurativa desarrollada posteriormente, en las que se presume un desarrollo y evolución de las formas.

⁸ Erwin Panofsky, “Capítulo 1. Introducción”, en *Estudios sobre iconología* (Madrid: Alianza Editorial, 1980), 13.

motivos artísticos, representaciones o símbolos y la combinación entre estos, relacionándolos con temas o conceptos y la intrínseca o contenido se relaciona con el análisis de los principios, mentalidades, creencias y lugares desde el que la representación se produce.

Las formas de significación planteadas por Panofsky precisan de actos interpretativos que son posibles a partir de lo que denominó como un bagaje para la interpretación y unos principios controladores de la interpretación⁹, para el contenido primario o natural se requiere un acto de descripción pre-iconográfica que su vez viene dado por la experiencia práctica y cuyo principio controlador es la Historia del estilo, por su parte el contenido temático secundario necesita de un análisis iconográfico que se realiza a partir del conocimiento de temas y conceptos específicos derivados de la Historia de los tipos, finalmente el significado intrínseco o contenido vendrá dado por la interpretación de la iconografía derivada de la familiaridad respecto a las tendencias esenciales de la mente humana, las cuales se relacionan con la Historia de los síntomas culturales o símbolos en general.

Para Rojas, la diferencia entre Panofsky y la Nueva Historia del Arte es que el alemán continúa la tradición clásica: su visión es elitista y humanista, porque considera que el objeto artístico es algo distinto de la imagen. Por ello lo analiza desde un punto de vista religioso y filosófico, sin interesarse por cuestiones étnicas, de género, ni el sistema de clases, el capitalismo o la cultura popular. No por eso Panofsky deja de ver el arte como una forma de conocimiento.¹⁰ Con esta premisa el mencionado autor plantea una crítica respecto a los planteamientos de Panofsky quien desde una perspectiva neoplatónica utilizaba su método para analizar las obras de arte del renacimiento y la baja edad media. Por su parte, Rojas se propuso analizar no solo las obras de arte, sino también otros productos culturales que puedan agruparse bajo la definición de imagen¹¹, la cual no solo obedece a sus características formales o simbólicas, sino también al contexto de su producción, a la interpretación que de esta se haga de esta en diferentes periodos.

Es allí donde el concepto de Imaginario entendido como “un mundo, una cultura y una inteligencia visual que se presentan como un conjunto de iconos físicos o virtuales, se difunden a través de una

⁹ Panofsky, “Capítulo 1. Introducción”, 25.

¹⁰ Rojas Mix, “Capítulo 24. De la interpretación de la obra de arte al estudio del imaginario”, 425.

¹¹ Según el Diccionario de la Real Academia Española, Imagen es la figura, representación, semejanza y apariencia de algo. <https://www.rae.es/drae2001/imagen>

diversidad de medios e interactúan con las representaciones mentales”¹², su estudio busca comprender las relaciones entre forma y función prestando particular atención a los modos de producción del sentido que vienen dados a partir de la interacción entre los diferentes elementos visuales que la componen con el contexto en que estos son producidos, los cuales pueden tener diferentes interpretaciones según el ámbito del conocimiento desde el que sean estudiados. La teoría del imaginario se propone precisamente entender la iconología como ideología del icono, es decir las ideas presentes en las imágenes, y estas a su vez como vehículos significantes, estableciendo puentes entre representaciones aparentemente distantes pero que comparten aspectos en común, como, por ejemplo, la incorporación de prácticas o rituales paganos en la liturgia eclesiástica.

La interpretación hecha a partir de análisis iconológico busca desentrañar el trasfondo histórico, filosófico, científico y social de temas y sujetos de las artes visuales. A diferencia de la iconografía, pretende llegar al significado último de enunciado visual, analizando su identidad como el sentido que ha tenido o tiene en un momento concreto de la historia.¹³ Este análisis es ante todo interdisciplinar y en él se hace patente la influencia de la *Escuela de los Annales* desde la que se realizaron estudios comparativos en los que se integraban diferentes disciplinas, además se trabaja desde la macro historia y la micro historia, esta última desdeñada por los historiadores positivistas para quienes la distancia temporal con el objeto de estudio histórico favorecía la objetividad y autonomía de la disciplina.

Esta nueva manera de entender la historia y en particular la historia del arte, dio un salto inusitado a partir de las aportaciones de la crítica neomarxista que reemplaza la idea de historia del arte, por la “cultura visual”¹⁴ entendiendo el arte como una imagen en sí misma, por lo que a partir de allí, el imaginario irrumpe como forma de identificar las ideas o motivaciones que dieron origen a la representación, así como sus posibles lecturas o interpretaciones en el contexto espacial y temporal de su creación e incluso de forma posterior. En el apartado de su obra titulado “Entrevista a la imagen” el autor refiere que toda imagen puede contestar a una serie de preguntas básicas. La entrevista implica conocer y desarrollar los métodos de análisis adecuados, tanto para entender el sentido de la imagen como para descifrar su proceso de comunicación¹⁵.

¹² Rojas Mix “Introducción”, 18.

¹³ Rojas Mix, “Capítulo 24”, 442.

¹⁴ Rojas Mix “Capítulo 25. Iconología y cultural visual”, 444.

¹⁵ Rojas Mix “Capítulo 11. Cuestiones previas”, 229.

Es importante que antes de emprender el análisis icónico, el investigador de las imágenes tenga en cuenta tres aspectos a saber: en primer lugar, que el análisis icónico no desdeña la metodología tradicional de análisis documental, por el contrario, la amplía al acudir a múltiples perspectivas de estudio; en segundo lugar, el análisis del imaginario reproduce más la idea que la sociedad se hace de la imagen que una representación de la realidad, puesto que como ya se ha referido se busca indagar sobre las ideas detrás de las imágenes; y en tercer lugar que la lectura debe realizarse en varios planos y en un marco intertextual, este marco a su vez contiene otros marcos que pueden ser entendidos desde múltiples encuadres o puntos de vista.

Para formular el diálogo entre el entrevistador y la imagen, es preciso considerar la interacción entre lo icónico -la forma de representación o repertorio simbólico empleado-, lo plástico -la técnica en la que está hecha la imagen- y lo lingüístico – no solo referido al texto, sino también al mensaje, palabra o idea que proyecta la imagen-, a partir de ello, Rojas mis propone un esquema de análisis en siete etapas partiendo desde el nivel preiconográfico hasta la interpretación iconológica así:

1. Naturaleza del documento: identificar si la imagen es bidimensional (pinturas, grabados, carteles, monedas), tridimensional (obras de arquitectura y urbanismo, esculturas, artesanías) o audiovisuales¹⁶ (imágenes de cine y televisión). Una vez identificada la tipología se acudirá al ámbito propio de su estudio para usar los parámetros y la terminología adecuada para su análisis.
2. Descripción: se divide en tres etapas, la primera fase, denominada como “técnica” que corresponde a la catalogación de la imagen, la segunda fase se relaciona con la “temática” en la que se debe identificar aspectos como el sujeto, género, acciones, gestos, vestuarios, símbolos presentes en la imagen y la fase “estilística” relacionada con la gramática formal.
3. Contexto histórico: dividido en cuatro partes a saber, inmediato, referido al contexto de creación de la imagen; mediato, relacionado con la reacción que suscita la imagen a lo largo del tiempo; interno, es decir la narrativa intrínseca en esta y el externo relativo a los elementos no miméticos de la imagen.
4. Interpretación: referida no solo al significado inicial con que fue concebida la imagen, sino también las lecturas posteriores que sobre esta se hagan, su argumento e ideología en la que pueden tenerse en cuenta la evolución de los cánones estéticos, los procesos de mitificación y desmitificación.

¹⁶ Referidos por el autor como kinéticas.

5. La comunicación: recuperando la teoría de la comunicación de Román Jakobson en lo relativo al proceso de comunicación se establecen seis componentes: Referente / Emisor / Mensaje / Receptor, Destinatario o Espectador / Soporte o Medio / Código¹⁷.
6. Proxemia/Planos: la primera hace referencia a la distancia que tiene el sujeto respecto a la imagen, la cual viene mediada culturalmente y difiere entre sí según la cultura donde se situé, mientras que la segunda representa las diferentes dimensiones que puede contener la imagen, por ejemplo, el plano estético, simbólico, ideológico, entre otros.
7. Punto de vista: como su nombre lo sugiere a como se sitúa el autor respecto a la imagen estableciendo tres posibilidades: observador omniscio, quien puede visualizar los puntos de vista y personajes en el espacio; espectador exterior, quien se fija en la apariencia externa de lo que observa y el espectador subjetivo el cual se sitúa desde la mirada de un personaje específico.¹⁸

Cada una de las etapas antes mencionadas, tienen una serie de preguntas que varían según la disciplina y el objeto de estudio, el investigador determinará cuales de estas formular o no, teniendo en cuenta que si bien las preguntas pueden plantearse desde una disciplina específica, este ejercicio es ante todo multidisciplinar.

¹⁷ Rojas Mix, “Capítulo 11. Cuestiones previas”, 245.

¹⁸ En La obra abierta (1962), el semiólogo italiano Umberto Eco (1932-2016) refiere que el espectador “activa” la obra a partir de sucesivas recepciones, no obstante, las interpretaciones que se derivan de estas, no son ilimitadas pues hay un esquema, generalidad o consenso sobre el mensaje que comunica la obra.

TABLA 1. COMPARACIÓN SOBRE METODOS DE ANÁLISIS DE LA OBRA DE ARTE/IMAGEN								
AUTOR	OBRA	AÑO DE PUBLICACIÓN	OBJETO DE INVESTIGACIÓN	MÉTODO DE ANÁLISIS	ETAPAS DE ANÁLISIS			
					Nivel preiconográfico	Análisis iconográfico / interpretación iconográfica	Análisis iconológico o iconología	Análisis de la imagen / Identificación de imaginarios
Erwin Panofsky	<i>Estudios sobre iconología</i>	1980	Obras de arte de la baja Edad Media y el Renacimiento	Método iconográfico	· Forma de significación primaria o singular fáctica o expresiva (identificación de forma y color)	· Forma de significación secundaria o convencional (identificación de motivos artísticos, representaciones y símbolos)	· Forma de significación intrínseca o contenido de análisis de principios, mentalidades y creencias	
Miguel Rojas Mix	<i>El Imaginario : civilización y cultural del siglo XXI</i>	2006	Imagen	Análisis de la imagen / identificación de imaginarios	· Naturaleza del documento · Descripción	· Contexto histórico	· Interpretación	· Comunicación · Planos / proxemia · Punto de vista

Fuente: elaboración propia a partir de las consideraciones de las dos obras analizadas.

1.2. La imagen entre el argumento (la retórica) y la ideología (el imaginario)

Según el Diccionario de la Real Academia Española, argumento se define como el razonamiento que se emplea para probar o demostrar una proposición, o bien para convencer a alguien de aquello que se afirma o se niega¹⁹, mientras que ideología es el conjunto de ideas fundamentales que caracteriza el pensamiento de una persona, colectividad o época, de un movimiento cultural, religioso o político, etc.²⁰ A partir de estas definiciones, el investigador de las imágenes deberá discernir si una imagen es en sí misma un argumento, es decir algo que precisa de ser afirmado o refutado, o una ideología, en caso de representar un conjunto de ideas de un individuo, colectividad y/o época, no obstante en algunos casos estas coexistan e incluso se solapen entre sí.

Una imagen o icono argumental es aquel que intenta convencer al observador de algo, es una idea-fuerza que se relaciona habitualmente con la política, la religión, el mercado, entre otros que se divide en cuatro tipos de efigies: la negativa ataca o ridiculiza su contraparte; la comparativa que busca contraponer dos visiones antagónicas entre sí; la explicativa o pedagógica que como su nombre lo indica pretende aleccionar al interlocutor respecto a un mensaje determinado, procurando su aprehensión y la simbólica que se relaciona con lo mágico, la evocación y lo sentimental que pueda suscitar la imagen.

En cuanto al carácter ideológico de la imagen, el imaginario se hace presente como espacio por excelencia donde confluyen las ideas presentes en las imágenes, así pues se establecen tres tipos de imaginarios en las imágenes: el religioso, representado en el compendio de imágenes simbólicas que vehiculan las creencias de la fe que en su expresión más difundida se encuentra representada en la tradición judeocristiana, el de casta y clase relacionado con la forma en que se estructuran sociopolíticamente las sociedades y las representaciones que de este se derivan; el colonialista, que como su nombre sugiere se encuentra relacionado con el proceso de aculturación llevado a cabo por los colonizadores en el nuevo mundo y que aún en el presente se evidencia en una multiplicidad de representaciones y prácticas culturales.

Como se ha planteado, el autor establece una relación entre la literatura y la imagen, a partir de estudios recientes sobre la retórica y la imagen, en las que se hace posible vincular las formas de

¹⁹ Diccionario de la lengua española, 22.^a edición (2001), s.v. “argumento”. <https://www.rae.es/drae2001/argumento>

²⁰ Diccionario de la lengua española, s.v. “ideología”. <https://www.rae.es/drae2001/ideolog%C3%ADa>

argumentación literaria en sentido clásico con los estudios sobre la imagen, dando lugar a las “figuras de argumentación icónica”, las cuales son un esquema o presentación general de un discurso determinado, ello involucra no solo a quien la produce sino también al receptor, siendo en sí misma una representación de la cultura, no obstante, esta pueda o no estar relacionada con la verdad. Por su parte, el estudio de la retórica de la imagen, implica no solo indagar en la dimensión figurativa de la imagen sino también en su naturaleza plástica, pues ambas son portadoras de significado y se complementan entre sí. Teniendo en cuenta lo anterior, el autor recupera del ámbito literario los argumentos y figuras de significación o tropos²¹ a partir de los cuales se pueden analizar las representaciones icónicas, así:

Argumentos:

1. **Argumentum ad crurnenam:** enunciar que algo es cierto, porque quien lo afirma posee riqueza.
2. **Argumentum ad hominen:** refutar un argumento aludiendo a alguna característica del interlocutor y no al argumento en sí mismo.
3. **Argumentum ignorantiam:** plantear la validez de una afirmación en cuanto no existe contraposición de la misma o no se tiene conocimiento sobre esta.
4. **Argumentum ad iudicium:** acudir al sentido común para dar validez a una afirmación.
5. **Argumentum ad terrorem:** apelar a la sensibilidad más que a la razón para validar un enunciado.
6. **Argumentum ad verecundiam:** se refiere a la validación de una afirmación enunciada por un interlocutor que se supone una autoridad en la materia de discusión.
7. **Argumentum a fortiori:** una expresión de menor grado de justificación que sustenta a otra de mayor grado.
8. **Argumento analógico:** como su mismo nombre sugiere, se trata de una comparación entre dos imágenes que guardan cierta relación de semejanza.
9. **Argumentum a pari o a simili:** a diferencia del *argumentum a fortiori*, la conclusión derivada de este argumento se presenta con igual fuerza en los elementos comparados.

²¹ Sí bien el autor define estos conceptos desde la retórica y la literatura, utiliza ejemplos extraídos desde la cultura visual, tales como obras de arte, publicidad, la historieta y la caricatura.

10. **Argumentum baculinum:** se refiere a la imposición de un argumento por medio de la fuerza, amenada o abuso de poder.
11. **Argumento corax:** se trata de tomar el argumento del otro y darle el giro contrario.
12. **Argumento de amplificación:** intensificar o exagerar un argumento para darle validez.²²
13. **Argumento de autoridad:** se diferencia del *argumentum ad verecundiam* porque su validez se encuentra relacionada en mayor medida al uso de la autoridad jerárquica o relacionada con el poder y no así al uso de la razón en la materia a discutir, por lo general no se emplea solo, sino que hace parte de un razonamiento complejo para el que es útil a la hora de llenar vacíos.
14. **Argumento de sucesión (argumento pragmático):** enfoca su validez en la consecuencia del algo. Suele apoyarse en la realidad para sustentar una idea o afirmación, es muy común en la política y el marketing.

Figuras de significación o tropos:

1. **Acumulación:** en el *Imaginario* consiste en reunir atributos de naturaleza similar o incluso contrarios, pero que apuntan a un mismo objetivo.²³
2. **Adinaton:** Utilizar la imagen para enfatizar un hecho imposible.
3. **Alegoría:** Expresar una idea por medio de una imagen. Puede contener diferentes metáforas que en su conjunto transmiten un significado, no obstante, presenta también algún mensaje oculto.
4. **Ambigüedad:** condición por la cual algo puede tener dos interpretaciones opuestas.
5. **Anacronismo:** referir algo como propio de una época a la cual no corresponde.
6. **Anagnórisis:** revelación o descubrimiento de una información sobre sí mismo, el otro, o el entorno, hasta entonces oculto que refuerza el vínculo hasta entonces sostenido con lo que se conoce.
7. **Anagrama:** cambio de orden de las letras que conforman una palabra que da lugar a otra diferente.
8. **Analepsis:** secuencia retrospectiva o interrupción de la secuencia narrativa para traer sucesos del pasado.

²² Rojas Mix, refiere que la caricatura es el más característico argumento de amplificación.

²³ Rojas Mix, “Capítulo 28. Figuras”, 477.

9. **Analogía:** establecer entre dos cosas una correspondencia que les permita entre compartir cualidades entre sí.
10. **Anfibología:** es un tipo específico de ambigüedad relacionada con la posibilidad de tener múltiples interpretaciones de una misma cosa, debido a que su estructura gramatical da lugar a estas.
11. **Antifonía:** contraposición de un discurso frente a otro.
12. **Antifrasis:** afirmar lo contrario de lo que se pretende decir.
13. **Antítesis:** Contraposición de dos imágenes opuestas entre sí.
14. **Antonomasia:** Imagen que puede sustituir un nombre, expresión o imagen propia.
15. **Aposición:** yuxtaposición de imágenes, donde una de estas complementa o explique a la otra.
16. **Armonía imitativa:** en literatura hace referencia al uso de palabras que puedan emparentarse con el sonido de la naturaleza, en el dibujo se presenta como el juego que oscila entre la línea de lo figurativo y lo abstracto.
17. **Arquetipo:** modelo o imagen que reúne ciertas características que representan la perfección y de las cuales se derivan otras ideas o conceptos.
18. **Artificios:** figuras o expresiones que buscan revindicar o dotar de prestigio a algo.
19. **Atmosfera:** Uso de tonalidades en el texto o recursos de estilo en una imagen que refuercen o estimulen el carácter emotivo de estas.
20. **Atributo:** detalle icónico que enfatiza el concepto de una alegoría.
21. **Aura:** carácter o atributo de originalidad y/o unicidad dada a la obra del arte en el sentido clásico. Se presenta como opuesto a la concepción de obra de arte en la cultura de masas representada en el Kitsch²⁴.
22. **Calambur:** reagrupación de sílabas, palabras o imágenes que den un sentido, significado distinto o incluso contradictorio al que inicialmente tenía.
23. **Campos:** en literatura, puede aludir al campo semántico que se refiere a conjunto de palabras que están dentro de la misma categoría gramatical, mientras que en la imagen está relacionado con el contexto icónico desde el que se derivan un conjunto de iconos.

²⁴ El Diccionario panhispánico de dudas de la Real Academia Española define el Kitsch como 'estética caracterizada por la mezcla de objetos heterogéneos pasados de moda y que se consideran de mal gusto'.

24. **Catacresis:** metáfora habitualmente usada al emplear una palabra con un sentido diferente al original para denominar algo, en el dibujo de humor es habitual para denominar características fisionómicas de forma burlesca o satírica.
25. **Chiasma:** inversión de un paradigma determinado.
26. **Cinésica:** gestos y movimientos que constituyen el lenguaje no verbal.
27. **Cliché:** expresión, frase o idea que ha sido usada habitualmente y cuyo significado e impacto en el imaginario colectivo dista de su sentido inicial.
28. **Comparación:** establecer una relación entre dos cosas aparentemente disímiles entre sí, comúnmente utilizado en la caricatura y/o sátira. En lo figurativo, se trata de vincular imágenes con palabras y o significados para dar un mensaje más allá de lo aparente.
29. **Conativa (función).** Mensaje orientado al espectador que acude a la figura del imperativo y el vocativo.
30. **Connotación.** Idea complementaria o secundaria relacionada a la imagen.
31. **Disociación.** No correspondencia entre la imagen y lo que se corresponde a su realidad.
32. **Estereotipo.** Imagen o representación ampliamente aceptada y difundida en un grupo social determinado.
33. **Estilemas.** Lenguaje propio usado en el cómic, se refiere a representaciones de emociones, ideas o movimientos dividiéndose en sensogramas, pensigramas y kinogramas respectivamente.
34. **Eufemismo:** palabra o expresión utilizada para suavizar la idea que se quiere enunciar o para reemplazar palabras o expresiones consideradas más fuertes, groseras o de mal gusto.
35. **Hipérbole:** recurso literario que tiene como premisa la exageración bien sea para aumentar o disminuir las características o propiedades de algo.
36. **Hipotiposis:** descripción detallada, vívida y realista de algo sobre lo que se quiere dar cuenta, en la imagen es el desarrollo tanto visual como narrativo de lo que se muestra.
37. **Ideograma:** expresar de forma gráfica una idea.
38. **Ideolocos:** grandes configuraciones de valor inmediato (...), tópicos culturales que ordenan y elaboran mitos o transmiten mensajes.²⁵
39. **Inversión:** cambiar el orden de la realidad a manera de recurso o juego narrativo.

²⁵ Rojas Mix, “Capítulo 28. Figuras”, 508.

40. **Ironía:** decir lo contrario a lo que se quiere expresar, generalmente como forma disimulada de burla.
41. **Litote:** no expresar literalmente lo que se quiere decir, incluso negando lo que se quiere enunciar.
42. **Metáfora:** cambio de significado de una palabra o concepto por otra en razón de una comparación establecida entre estas.
43. **Metonimia:** Designar una cosa a través del nombre de otra que hace parte de esta o está relacionada.
44. **Modelo, arquetipo:** similar al arquetipo o estereotipo, objeto o concepto de referencia.
45. **Paradoja:** textos o imágenes contradictorios vinculados entre sí.
46. **Paralogismo:** argumento o razonamiento erróneo.
47. **Perífrasis:** hacer referencia indirecta de algo o alguien.
48. **Personificación:** representación de una idea o concepto en forma de ser animados, dotar de racionalidad o dar una voz lo que por naturaleza no la tenga.
49. **Probable:** se relaciona con los estereotipos, es lo que se considera probable de ser o suceder según una idea preconcebida, pero no siempre acertada de la realidad.
50. **Prototipo:** modelo valor, antivalor, cualidad o atributo propiamente dicho.
51. **Sinécdote:** denominar o designar una cosa a partir de otra que es una parte de ella.
52. **Virtud:** se relaciona con el argumento pragmático por cuanto favorece la escogencia de lo deseable o favorable de algo.
53. **Típico:** elemento representativo de una personaje, grupo, lugar o época.
54. **Tópico o topo:** el denominado “lugar común”, lo convencional, expresión que se repite con frecuencia según corresponda.
55. **Tropo:** sustitución de una expresión por otra en sentido figurado, es decir, no literal. La metáfora, sinécdote y metonimia son considerados como tal.

En el capítulo 29 de su obra, Rojas Mix aborda un elemento que no debe prescindirse dentro de la reflexión hasta ahora desarrollada: el recuadro, o en plural los recuadros que este define como “un espacio encerrado por líneas que tiene por objeto hacer resaltar una noticia”²⁶, desde luego, esta acepción presentada hace referencia en el enfoque comunicativo de la imagen, así, en el ejercicio

²⁶ Rojas Mix, “Capítulo 29. Recuadros”, 518.

argumentativo el encuadre sirve como forma de establecer valores comunes con el que un grupo determinado pueda reconocer e identificarse. Existen tres tipos de encuadres en la argumentación a saber: las opiniones comunes, los lugares comunes y los valores comunes, el primero de estos se relaciona con una idea sobre una cosa o asunto sobre la que existe un consenso admitido popularmente, ejemplo de ello los proverbios o refranes; el segundo tienen un mayor énfasis en la historia y la cultura, siendo por ejemplo expresiones triviales sobre aspectos como la familia o la idiosincrasia de un grupo social determinado; mientras que el último se relaciona con lo “deseable” dado que la noción de “valor” se instaure como una característica común sobre lo que debe ser algo, si bien, no puede afirmarse categóricamente que existan valores universales, lo cierto es que lo universal es que existan valores.

La naturaleza común de los valores garantiza la unidad del cuerpo social y por ende de la comunidad argumentativa, no obstante, los valores no son estáticos e inamovibles o invariables, al contrario, están en constante transformación llegando a ser diametralmente opuestos en el transcurso de un periodo de tiempo a otro, es por ello que valores que otrora eran de común aceptación hoy son improcedentes. Ahora bien, dentro de la discusión sobre el encuadre hay dos aspectos que no pueden descuidarse: la definición y la presentación²⁷, la primera de estas se constituye como la forma de precisar el sentido de algo o “encuadrar” determinado concepto, no como una forma de construcción del conocimiento, sino sobre todo como forma de argumentar o legitimar determinada idea o imaginario. Por su parte, la presentación está referida a la selección de una imagen o palabras que describan un individuo, objeto o situación, pues si bien diferentes imágenes o palabras pueden representar un objetivo determinado, la selección se encarga de delimitar cuál de estas lo encarna para determinado grupo social, contexto y situación.

En el apartado referido a “Las artes, los haceres, las técnicas y el soporte” y más específicamente en el título denominado como “el humor”, Rojas Mix formula un detallado análisis histórico sobre el humorismo gráfico y el cómic, explicando además sus recursos narrativos, no solo por el sentido lingüístico y/o literario de estos, sino también porque el encuadre establecido a partir de las líneas de las viñetas y los elementos que este contienen, los cuales presentan o enfatiza un mensaje determinado desde lo visual, por ejemplo, el uso del “close up”, la variación del tamaño y forma de los elementos gráficos y escritos para dar un mensaje o interpretación determinada. Sobre lo

²⁷ Rojas Mix, “Capítulo 29. Recuadros”, 521.

anterior el autor refiere que “para estudiar la imagen o la retórica visual hay que interrogarse sobre el juego entre las formas y el sentido de los mensajes visuales. Gran parte de la significación del lenguaje visual está determinada por elementos plásticos utilizados y no solamente por los signos icónicos (figurativos). El funcionamiento de ambos tipos de signos es circular y complementario”.²⁸

1.3. Antecedentes de la caricatura²⁹

Hablar de caricatura es aludir a la deformación o la exageración, pero también, es hablar de risa, humor y sátira, pero ¿cómo es que este género artístico tal como se conoce hoy en día comienza a abrirse una senda en la cultura de diferentes grupos sociales? Pues bien, para comenzar es importante situarse en el origen etimológico del término, la Gran Enciclopedia Larousse define caricatura como “representación en dibujo, pintura, etc., con finalidad claramente satírica, de cosas, instituciones o personas, éstas en especial mediante la exageración o deformación de las proporciones”, la mencionada obra añade que “la caricatura surge del deseo de satirizar gráficamente. Convertida en un arma al servicio de la ironía política o social, derivó a menudo hacia la mordacidad o la obscenidad”³⁰

Por su parte, el Gran Diccionario Enciclopédico de Agostini refiere que la caricatura es la “representación de intención satírica en que se acentúan y ridiculizan los rasgos de una persona” o una “obra de arte en que se ridiculiza a una persona o cosa”³¹, mientras que The New Encyclopedia Britannica enuncia sobre ella que “In a graphi art, comically distorted drawing or likeness, done with the purpose of satirizing or ridiculing its subject, whether it be a person, type, or action”³² (En el arte gráfico, dibujo o semejanza cómicamente distorsionada, realizada con el propósito de satirizar o ridiculizar a su objetivo, ya sea una persona, tipo o acción)³³ en esta enciclopedia además la relaciona con los términos “cartoon” y “comic strip”, la diferencia entre estos tres términos radica en que “caricature” -en español caricatura- precisa generalmente de un referente o modelo a partir del cual se realiza la deformación, mientras que el “cartoon” es un dibujo animado cuya elaboración no

²⁸ Rojas Mix, “Capítulo 27. Iconografía de argumentos”, 469.

²⁹ El desarrollo temático presentado entre los numerales 1.3 y 1.5 resulta de la revisión y actualización de la investigación realizada para optar por el título de pregrado de Licenciatura en Artes Visuales de la Universidad del Valle en 2016, de autoría propia, la cual lleva por título “Ilóicali: caricatura e historieta en Santiago de Cali”.

³⁰ *Gran Enciclopedia Larousse*, 8.a ed., s.v. «caricatura».

³¹ *Gran Diccionario Enciclopédico de Agostini*, vol. 4., s.v. «caricatura».

³² *Encyclopaedia Britannica*, vol. 2., s. v. «caricature».

³³ Traducción Propia.

depende exclusivamente de un modelo de referencia, mientras que el “comic strip”, traducido como tira cómica se refiere a la secuencia de viñetas o recuadros de caricaturas o personajes animados que cuentan una historia determinada. Tanto en el idioma español como en el inglés es posible evidenciar que dichas definiciones, aunque presentan ciertas diferencias entre sí, son utilizadas indistintamente como sinónimos desde el lenguaje coloquial.



Imagen 1. Anónimo. (siglo III d.c.). *Grafito de Alexámenos o grafito del Palatino*. ALDVIE n.º 20, 2020.
<https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/salduie/article/view/6742/5482>

Ahora bien, en cuanto a su historicidad, según refiere Ramón Columba, ya desde los dibujos de las cavernas, muros y papiros, puede advertirse cierta disposición de los hombres de diferentes culturas hacia la expresión gráfica devenida de la línea, no obstante considerar estas primeras manifestaciones gráficas como caricaturas resultaría desproporcionado, pues tendrían que pasar miles de años para que el maridaje entre la deformación, el humor y/o la sátira por parte de los artistas, diera el sentido a la caricatura tal como se conoce en el presente. En la Grecia clásica Aristóteles y Aristófanes, se refieren como “hombre que pinta a los hombres peores que lo que son” o “infame” respectivamente para denominar a Poson, considerado como uno de los pioneros remotos de la caricatura. por su parte Platón y Teofrasto estudiaron lo cómico y la risa, estableciendo posturas antagónicas entre sí, pues mientras para el primero de estos la risa tenía una connotación negativa, para el segundo no, llegando a realizar algunas consideraciones sobre lo cómico en sus tratados.

En Roma por su parte, puede encontrarse una aproximación primitiva al grafiti y la caricatura en las ruinas de la ciudad de Pompeya y Herculano en una representación sobre un hombre que se encuentra al lado de una figura con cuerpo de hombre y cabeza de caballo o asno, acompañado de la inscripción “Alexamenos adora a su dios” en referencia a las disputas entre paganos y cristianos.

(imagen 1) En cuanto a la Edad Media, la marcada preponderancia de la religión representada en la Iglesia Católica y la limitación que esta ejercía sobre el acceso al conocimiento presente en los libros y/o publicaciones no permitió el desarrollo de la caricatura, no obstante, la aproximación a esta más reconocida vino por cuenta de las ilustraciones que ornamentaban libros, manuscritos o los denominados “bestiarios” en las que se presentaban figuras zoomorfas, antropomorfas y motivos orgánicos que acompañaban los textos. (imagen 2)



Imagen 2. Anónimo. (siglo XIII).
Manticora. Bestiario de Rochester,
folio 24v.
<https://www.rochestercathedral.org/research/bestiary/manticore>

El punto de inflexión que daría lugar al surgimiento de la caricatura tal como se conoce actualmente, viene dado por la labor desarrollada por los hermanos Agostino y Aniballe Carracci y su primo Ludovico Carracci en su taller ubicado en la ciudad italiana de Bolonia hacia finales del siglo XVI, quienes como una forma alternativa de ejercitar su oficio como artistas, comenzaron a realizar retratos en los que se exageraban o deformaban las facciones de los retratados, lo cual denominaron como *retratini caricci* -retrato cargado-, esto como forma de escapar de las rígidas directrices del arte de la Contrarreforma que planteaba la producción de obras artísticas sin artificios o innovaciones que pudieran nublar el mensaje de la fe.

Los *retratos cargados* se popularizaron a partir de la labor de los aprendices del taller de los Carracci quienes replicaron dicha práctica y también por la divulgación de la obra *Diverse figure al numero di ottanta. Disegnate di penna, nell'hore di recreatione. Da Annibale Carracci ; intagliate in rame, e cavate dagli originali, da Simone Guilino Parigino per utile di tutti li uirtuosi, et intendenti, della professione della pittura, e del disegno*, en la que se compilaron una serie de grabados de este tipo de retratos de comerciantes y artesanos hechos por Aniballe Carracci y en cuyo prefacio, Giovanni Antonio Massani emplea el verbo “caricare” para referirse a estos retratos

que más tarde por su deformación lingüística se denominó como caricatura, término que alcanzaría gran popularidad siendo recuperado en diferentes escritos.³⁴



Imagen 3. Jacques Callot. (ca. 1621–25). *Varie figure gobbi de Jacques Callot*, una figura en cuclillas con las nalgas desnudas rodeada por dos figuras que sostienen las cortinas con inscripciones y otras tres figuras.

Metropolitan Museum of Art, New York.

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/409922>

Con el advenimiento del fenómeno cultural del Renacimiento durante los siglos XV y XVI la caricatura, que ya venía desarrollándose como un práctica habitual en algunos artistas, como ejercicio fisionómico³⁵ y humorístico³⁶ comenzó a ganar independencia como género artístico, puesto que en este periodo los artistas tenían una mayor autonomía creativa al no tener que responder estrictamente a los cánones artísticos, teniendo la posibilidad de crear nuevas realidades en las que el arte mimético o imitativo comenzó a perder preponderancia³⁷, es así como ya en el siglo XVII, durante el Barroco comenzaron a verse caricaturas que ya no retrataban a personas, sino que surgían de la propia inventiva del artista, así como también sátiras políticas, tales son los ejemplos del artista francés Jacques Callot (1592-1635) y el Holandés Cornelis Dussar (1660-1704) con su serie de “diversas figuras jorobadas” (imagen 3) y “Monje como rey del carnaval” (imagen 4) respectivamente.

³⁴ En la investigación de *Ilóicali: caricatura e historieta desde Santiago de Cali* (2016), fue posible establecer que Giovanni Atanasio Mosini o Mesini a quien diferentes fuentes le atribuye la utilización por vez primera del verbo caricare para referirse a los retratos cargados o caricaturas, es en realidad el seudónimo de Monseñor Giovanni Antonio Massani, quien fue secretario del diplomático pontificio Giovanni Battista Agucchi y del cual heredó sus manuscritos que posteriormente publicaría bajo el mencionado seudónimo, siendo quien publicó sus fragmentos más no quien acuño la expresión.

³⁵ Para algunos, el renombrado artista Leonardo Da Vinci es el precursor de la caricatura y no los hermanos Caracci, no obstante, pese a que este adoptó la caricatura dentro de su práctica artística a diferencia de los artistas boloñeses no involucró el humor y la sátira en sus caricaturas.

³⁶ En Roma, por ejemplo, el pintor y grabador Pier Leone Ghezzi (1674-1755) elaboró diferentes caricaturas de políticos, clérigos, entre otros que comercializó en subastas públicas.

³⁷ Rojas Mix refiere que la aparición tardía de la caricatura en la historia del arte occidental puede deberse a que como sugiere Gombrich en *Arte e Ilusión* “su invención suponía el descubrimiento teórico de la diferencia entre semejanza y equivalencia, y para ello era necesario superar la imagen medieval. Tarea que realiza el Renacimiento” (Capítulo 10. Las artes, los haceres, las técnicas y el soporte, 183).



Imagen 4. Jacob Gole. (1693-1700). *Monje como rey de carnaval*. Rijksmuseum. <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-1905-2091>

Hacia finales del siglo XVIII la caricatura tendría un auge inusitado con la convergencia de diferentes acontecimientos: el estallido de la Revolución Francesa entre 1789 y 1799, la invención de la técnica de impresión denominada como litografía en 1796, de manos del alemán Johann Aloys Senefelder (1771-1834), que se esparciría progresivamente por toda Europa debido a la reducción de costos y la rapidez en cuanto a la reproducción de dibujos o escritos frente a las técnicas tradicionalmente utilizadas sobre metal o madera. Por su parte, el surgimiento del movimiento cultural denominado como la Ilustración suscitó importantes cambios en lo político, social, cultural y económico en Europa, por lo que se ha llamado a partir de Max Weber como el “el desencantamiento del mundo”, o “desmagicalización de las imágenes tradicionales”, esto es, son producto de la profanización y la racionalización de la nueva realidad. Pero esa mundanización de la vida sólo fue posible con un encumbramiento del hombre, la conciencia de su papel protagonista en el mundo, en la historia. Esa mundanización de la vida significó el paso de la trascendencia a la inmanencia. Ahora, es el hombre el nuevo Dios que sustituye con su “obrar maniático” al viejo Dios medieval.³⁸

³⁸ Damián Pachón Soto, “Crítica y redefinición de la categoría de progreso. Hacia una “forma-vida-orgánica”. *Ciencia Política* Vol. 5, (2010): 131-154, consultado el 15 de junio de 2022, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3662577>



Imagen 5. James Gillray. (1756-1815). *El pudín de ciruela en peligro: o los epicúreos estatales tomando una pequeña sopa*. Emmanuel College.
<https://www.emma.cam.ac.uk/members/blog/?id=510>

La facilidad y rapidez de reproducción de las caricaturas través de la litografía y la conformación de una nueva conciencia cultural, política y social que comenzaba a desarrollarse favoreció el surgimiento de la caricatura política que, si bien había tenido previamente algunas manifestaciones, de la mano de la “luz de la razón” se abriría paso en el panorama político como una importante herramienta de lucha. En Inglaterra, Francia y Alemania, los principales epicentros del movimiento ilustrado, los caricaturistas comenzaron a alejarse de la sátira costumbrista para abordar una narrativa en la que se representarían acontecimientos y personalidades relacionado con la política nacional e internacional³⁹.



Imagen 6. George Cruikshank. (1819). *Massacre at St. Peter's or "Britons strike home"!!!*. British Museum.
https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1876-0510-980

En Reino Unido, William Hogarth (1697-1764), Thomas Rowlandson (1756-1827), James Gillray (1757-1815) (imagen 5) y George Cruikshank (1792-1878) (imagen 6) fueron exponentes

³⁹ Se ha mencionado que, en España, Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828) realizó un valioso aporte a la caricatura a partir de su obra, pues, aunque esta no se encuentra inscrita dentro de tal denominación, si recupera algunos de sus principios como el marcado sentido satírico y humorístico de sus representaciones, así como el distanciamiento de la representación naturalista en una composición que muestra lo cómico, lo trágico y tenebroso de su época.

destacados de la época⁴⁰, mientras que en Francia lo fueron, Honoré Daumier (1808-1879), Charles Philipon (1800-1861), Gustave Doré (1832-1883), Paul Gavarni (1804-1866), entre otros, quienes divulgaron sus obras en publicaciones satíricas de circulación periódica como *La Silhouette* (1829-1831), *La Caricature* (1830-1843), *Le Charivari* (1832-1937), situación que no estuvo exenta de dificultades, dados los constantes intentos de censura representados en el cierre de las publicaciones, penas de prisión para sus creadores y colaboradores, alza de impuestos para limitar su producción, entre otras, debido a las burlas o sátiras contenidas en sus páginas, como por ejemplo las representaciones caricaturescas hechas del Rey Luis Felipe I (imagen 7). Pese a lo anterior, la popularidad de las publicaciones francesas hizo eco dentro del viejo continente propiciando la creación de otras como *Fliegende Blätter* (1845-1944) en Alemania, *Il fischietto* (1848-1916) en Italia y *Punch, or the London Charivari* (1841-1992 y 1996-2002) en Inglaterra, *Lee Strekoza* (1874-1918) en Rusia y *Gil Blas* (1864-1872 y 1882) en España, por mencionar algunos ejemplos.



Imagen 7. Honoré Daumier. (1831). *Les poires*. Museo Carnavalet.
<https://www.laphamsquarterly.org/roundtable/royal-image-goes-pear-shaped>

Entre finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX la situación política y social europea era bastante inestable, debido a las secuelas derivadas de las batallas por la independencia de las colonias europeas en América que afectó a las grandes potencia coloniales, algunas de las cuales se enfrentaron por el control de nuevos territorios, tal es el caso de la disputa protagonizada por Alemania, Bélgica, España, Francia, Italia, Portugal, e Inglaterra por el control de África desarrollada entre 1881 y 1914, esto sumió al viejo continente en una serie de tensiones en las que dichas naciones disputaban el control político y territorial así como la reconfiguración del mapa

⁴⁰ Rojas Mix, denomina la caricatura política como “caricatura de situación” mencionado que esta no se preocupa solamente por los aspectos fisionómicos de los personajes retratados sino también por los acontecimientos de la realidad política y social, estableciendo como grandes exponentes de esta a Hogart y Cruishank cuya influencia artística les viene en su consideración desde Holanda, cuando Guillermo III ejercía influencia sobre las Provincias Unidas de los Países Bajos como estatúder.

geopolítico establecido hasta ese momento. Todo lo anterior favoreció el estallido de la reconfiguración del mapa geopolítico establecido hasta ese momento. Todo lo anterior favoreció el estallido de la primera guerra mundial tras el asesinato del archiduque Francisco Fernando de Austria y su esposa.

Con el estallido de la guerra, los caricaturistas se verían enfrentados a un convulso escenario en el que muchos de estos debieron enlistarse en los ejércitos de sus respectivos países para participar de la confrontación bélica, bien sea forzados o bajo el fervor del espíritu nacionalista, llegando en algunos casos a ser asesinados durante los combates, sin embargo, hubiera algunos que no se enlistaron en la milicia, pero participaron activamente en la guerra a partir de la publicación de caricaturas sobre la guerra en los periódicos de sus países, en este periodo pueden mencionarse las caricaturas hechas por el canadiense Boardman Robinson (1876-1952) (imagen 8) y el estadounidense Robert Berkeley (1884-1952) (imagen 9).



Imagen 8. Boardman Robinson. (1916). *Europa 1916*. Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C..
<https://www.loc.gov/resource/cph.3g03901/>

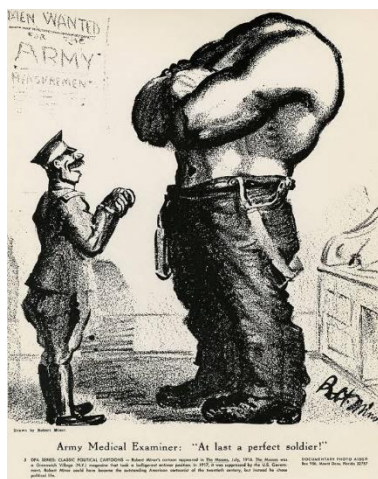


Imagen 9. Robert Berkeley Minor. (1916). *Army Medical Examiner: "At last a perfect soldier!"*. Pritzker Military Museum & Library, Chicago, Illinois.
<https://cdm16630.contentdm.oclc.org/digital/collection/p16630coll2/id/5577/>

Una vez terminada la guerra, los países triunfantes como Francia e Inglaterra se hicieron con nuevas colonias, mientras que Rusia se transformó en la Unión Soviética tras la Revolución de octubre y los Estados Unidos ganó un protagonismo sin precedentes como potencia mundial. Por su parte, Alemania recibió todo el peso político y sobre todo social de la derrota, y es en este periodo donde la caricatura, que hasta ese momento había servido a los diferentes bandos como un arma más, retorna a su sentido social, bien sea desde la crítica a lo acontecido en la guerra, lo costumbrista, el humor y el erotismo, algunos ejemplos de ello son las caricaturas elaboradas por el Alemán George Grosz (1893-1959) (imagen 10), o los franceses Jean Louis Forain “Forain” (1852-1931) y Jean Effel (1908-1982), entre otros.

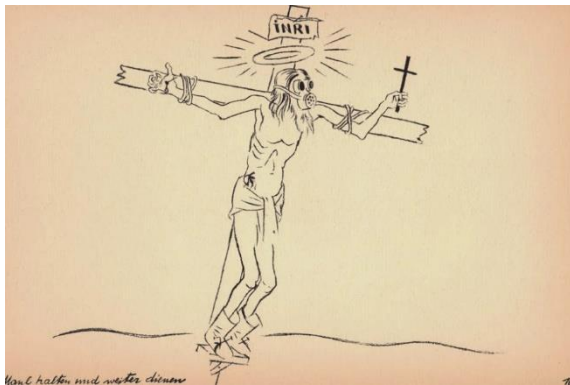


Imagen 10. George Grosz. (1927). *Christ on the cross wearing a gas mask*. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, Estados Unidos.
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/744223>

Los efectos del Tratado de Versalles establecidos después de la guerra favorecieron, desde luego, al bando victorioso, permitiendo que las naciones vencedoras pudieran irse recuperando del coste económico y social del conflicto, sin embargo, no era así para la contraparte, Alemania, que se encontraba en una posición bastante crítica y desventajosa lo que favoreció el surgimiento de posiciones radicales o extremistas alimentadas por que fueron aprovechadas por el militar y político Adolf Hitler para hacerse con el liderazgo del Partido Nacionalsocialista empleando un discurso cimentado en la superioridad racial del pueblo alemán. En la misma línea, Benito Mussolini, encabezó Partido Nacional Fascista y junto con el emperador Hirohito de Japón conformaron las llamadas Potencias del Eje. La invasión a Polonia en 1939 significó el comienzo de la Segunda Guerra Mundial, un cruento enfrentamiento de consecuencias devastadoras entre las potencias del Eje y las potencias Aliadas (Gran Bretaña, Estados Unidos y la Unión Soviética) entre 1939 y 1945. Como exponentes de la caricatura en este periodo puede mencionarse a David Low (1891-1963) (imagen 11) y Leslie Gilbert Illinworth (1902-1979) (imagen 12).

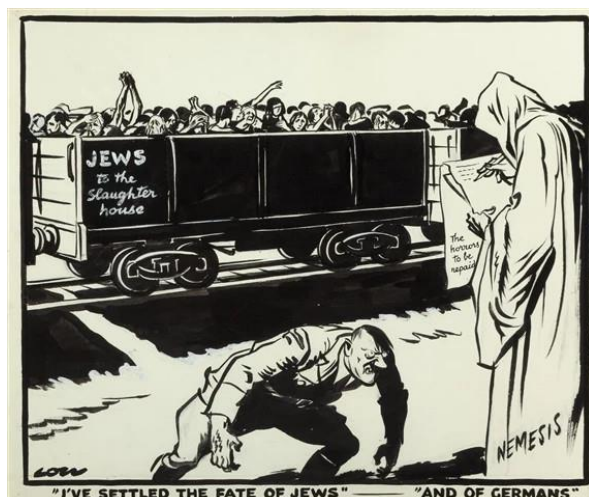


Imagen 11. David Low (1942). *I've Settled the Fate of Jews and of Germans*, MutualArt Services, Inc. <https://www.mutualart.com/Artwork/I-ve-Settled-the-Fate-of-Jews-and-of-Ger/87FEC7C3E24C7A78>

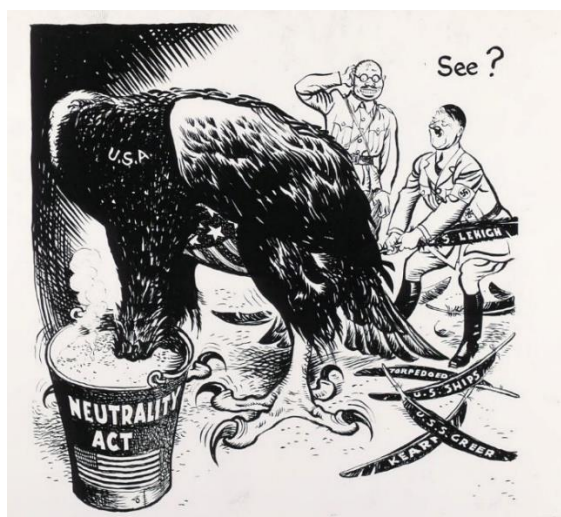


Imagen 12. Leslie Illingworth (1943), Axis actions make a mockery of the US Neutrality Act. The National Library of Wales, Aberystwyth, Gales <https://www.library.wales/discover-learn/digital-exhibitions/illingworth/illingworth-cartoon-galleries/second-world-war>

Tras la sucesiva toma de los territorios antes dominados por las potencias del Eje y las rendiciones de las tropas fascistas y nazis, así como el lanzamiento de la bomba atómica en Hiroshima y Nagasaki por parte de Estados Unidos dan como resultado la rendición de Japón y el fin de la Segunda Guerra Mundial. Desde entonces, el mundo quedó dividido en dos modelos de carácter económico y político, por un lado, el representado en el capitalismo de los Estados Unidos y Gran Bretaña, y por el otro, el socialista de la Unión Soviética, si bien, el conflicto armado cesó, las tensiones entre los mencionados países se trasladaron al ámbito diplomático en lo que se denominó la “Guerra Fría” que se extendió durante el resto de siglo. Para caricaturistas como John Francis Knott (1878-1963) (imagen 13) y Herbert Lawrence Block (1909-2001) (imagen 14), la caricatura se convirtió en una tribuna para señalar las mencionadas naciones.



Imagen 13. John Francis Knott (1945) *War Horse*.
getarchive.net.
<https://garystockbridge617.getarchive.net/media/title-war-horse-16733653162-46ff8a>



Imagen 14. Herbert Lawrence Block “Herblock” (1953).
“You Were Always A Great Friend Of Mine, Joseph”.
<https://www.dailycartoonist.com/index.php/2019/04/23/90-years-ago-herblock-debuts/>

Durante el presente siglo, la caricatura en el viejo continente presenta una variopinta de matices, ya no solo limitadas a lo político, sino también al humor, lo costumbrista, el erotismo, entre otros, además, con el auge de la globalización la obra de los caricaturistas ha llegado a diferentes latitudes, pudiendo ser comprendida en cuanto la información de los medios de comunicación permiten al espectador conocer de manera inmediata y constante los principales acontecimientos del contexto político, económico, cultural y social del mundo. En cuanto a los Estados Unidos, si bien, su territorio hace parte del continente americano precisa de ser analizado separadamente, dada su injerencia en los conflictos bélicos acontecidos en Europa y Asia durante el siglo XX, y posteriormente en otras naciones de América del Sur.

1.4. Breve recuento de la historia de la caricatura política en Colombia

En Colombia, las primeras aproximaciones a la caricatura se dieron hacia principios del siglo XIX, favorecidas por el auge de la imprenta que permitió que algunas imágenes denominadas como caricaturescas circularan en el Nuevo Reino de Granada, esto no obstante, desde la clandestinidad, pues se trataba de imágenes subversivas con una fuerte carga política, por su parte, el bogotano José María Espinosa (1776-1883), conocido popularmente como el “abanderado del libertador” por su participación en la gestas independentistas, comienza a realizar dibujos en los que se evidencian deformaciones respecto al modelo retratado, tal como hicieron los hermanos Caricci en Bolonia, labor similar realizaría José Manuel Groot (1800-1878) quien elaboró números retratos de personajes ilustres y escenas cotidianas donde el humorismo estaba presente.



Imagen 15. M. Núñez (dibujo) y Carlos C. Molina (litografía). El lechero -o- trabuco. 1834.

Recuperado del sitio web de la exposición La caricatura en Colombia a partir de la Independencia, Área Cultural del Banco de la República, <https://www.banrepcultural.org/la-caricatura-en-colombia/virtual-espacio03.html>

A partir de lo anterior, puede mencionarse que la caricatura en Colombia se desarrolla a partir de dos enfoques: el político y el social, el primero de estos relacionado con la elaboración de representaciones satíricas que buscaban ridiculizar o señalar algún aspecto negativo, generalmente del poder establecido, bien sea el gobierno o el clero, mientras que la segunda presenta retratos y escenas con personajes cuyas facciones eran exageradas con objetivo de servir como práctica del dibujo fisionómico al artista realizaba que los realizaba, o también con la intención de elaborar una

representación cómica o humorística, sobre esta última puede mencionarse la obra del José Manuel Groot quien realizó retratos de personas de diferentes estratos sociales en los que la fisionomía y rasgos faciales de estos se presentan con jocosidad y humor⁴¹. La obra de espinosa y Groot allanó el camino para lo que sería el uso de la sátira política o social desde lo artístico y gráfico la cual resultaría importante durante el proceso de conformación de la naciente república.

Hacia 1828 los partidarios de Simón Bolívar y Francisco de Paula Santander enfrentados tras la Convención de Ocaña, dieron lugar al surgimiento forma de la primera caricatura política titulada “Las nuevas aleluyas”, en ella pueden identificarse elementos como la interacción entre representación gráfica y textos. Por su parte, el término caricatura fue utilizado por primera vez por parte de Florentino González, bachiller, licenciado y doctor en jurisprudencia, quien empleó dicha denominación para referirse a una caricatura satírica hecha sobre el General Santander en la que se le apodaba como el “lechero” en referencia a la tacañería, pero sobre todo avaricia que se le adjudicaba, con la intención de defenderlo (imagen 21).

Con el advenimiento del gobierno liberal de José Hilario López, acontecieron importantes cambios en la política nacional: La rebelión de los artesanos (1849-1852), la expulsión de los Jesuitas (1850) y la abolición de la esclavitud (1852), las restricciones en cuanto a la publicación y circulación se vieron considerablemente mermadas lo que favoreció que proliferaran diferentes publicaciones satíricas⁴² que harían las veces de tribunas políticas desde la que los liberales y conservadores se atacaron entre sí, la caricatura sirvió a esta finalidad en publicaciones como *El Día* (1840-1851), *El Charivari Bogotano* (1848-1849)⁴³, *El Neogranadino* (1848-1854), *La Jeringa* (1849), *El Alacrán* (1849), *Los Matachines Ilustrados* (1855), *El Mochuelo* (1877), *El Alcanfor* (1877), *El Amolador* (1878), *El Fígaro* (1882), *El Zancudo* (1890-1891), *El Mago* (1891-1892), todas estas publicadas en Santafé de Bogotá, no obstante, poblaciones como Tunja también tuvo su propias publicaciones con *El Tornillo* (1864).⁴⁴

⁴¹ Gustavo Campos. “Ilóicali: caricatura e historieta en Santiago de Cali” (Tesis de pregrado en Licenciatura en Artes Visuales, Universidad del Valle, 2016), 86.

⁴² La circulación de dichas publicaciones era periódica, aunque su permanencia en el tiempo variaba según la contingencia política y los intereses de quienes las publicaban.

⁴³ El nombre de esta publicación estaba relacionado con la publicación francesa *Le Charivari* publicada entre 1832 y 1937, en la que se trataban temas cotidianos a partir de la sátira y la caricatura, algunas de estas elaboradas por el célebre Honoré Daumier.

⁴⁴ Beatriz González, “Alberto Urdaneta y la edad de oro de la caricatura en Colombia” en *La caricatura colombiana a partir de la independencia*. (Colombia: Biblioteca Luis Ángel Arango, 2009), 63.

Durante este periodo además se fundó el *Papel Periódico Ilustrado*, La Escuela de Bellas Artes y la de Grabado, en la que se formaron algunos de los artístas que colaboraron con dichas Publicaciones. Especial consideración en este periodo merecen los dibujantes Alberto Urdaneta (1845-1887) y Alfredo Greñas (1857-1949) quienes con sus trabajos contribuyeron a varias de las publicaciones antes mencionadas.

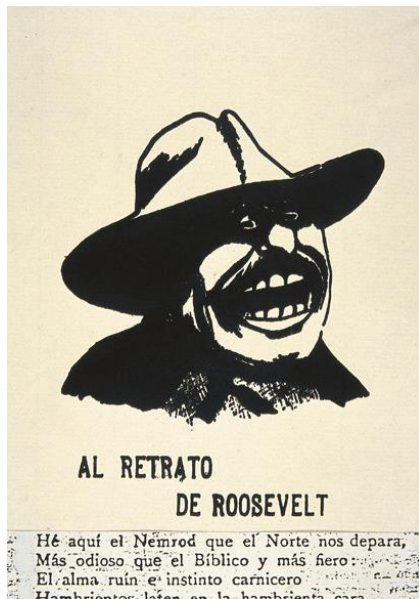


Imagen 16. José María Gómez Castro “Pepe Gómez”. Al retrato de Roosevelt, 1912. Recuperado del sitio web de la exposición La caricatura en Colombia a partir de la Independencia, Área Cultural del Banco de la República, <https://www.banrepcultural.org/la-caricatura-en-colombia/texto13.html>

retratar dicho suceso, en Colombia los Estados Unidos son representados a través de la figura del Tío Sam⁴⁵, mientras que en la nación norteamericana se representó al país a través de diferentes figuras que hacían alusión a la pobreza. A partir de 1909 surgieron algunas publicaciones satíricas *Ziz-zag*, *Moscardón*, *El trueno*, *La Revista Cómica*, *El Banano*, *El Arlequín* Y *Sansón Carrasco*, en esta última publicación de orientación conservadora, en la que figuró el caricaturista José María “Pepe” Gómez (1892-1936) (imagen 21).

Hacia principios del siglo XX, la fragmentación dentro de los partidos Liberal y Conservador y las consecuentes pugnas internas que este suscitó, sumió al país en la cruenta Guerra de los mil días (1899-1902) la cual tuvo un importante saldo trágico y una lamentable consecuencia política: la pérdida de Panamá, auspiciada por el gobierno norteamericano y el sentimiento separatista de los panameños que por años habían resentido la incapacidad del gobierno asentado en Bogotá de establecer un poder y comunicación efectivos en dicho territorio, lo que terminó favoreciendo su separación de Colombia. En este periodo la caricatura política se ocupa de

⁴⁵ Representación simbólica por excelencia de los Estados Unidos de América y particularmente de su gobierno. Tiene su origen en la persona de Sam Wilson (1766-1854) oriundo de Arlington, Massachussets, envasador de carne durante la guerra anglo-estadounidense de 1812. El diseño del personaje fue elaborado por el ilustrador James Montgomery Flagg (1877-1960) se trata de un hombre de avanzada edad, alto, vestido con prendas alusivas a la bandera estadounidense. Este personaje se encuentra presente en variadas publicaciones, carteles, souvenirs siendo un icono ampliamente difundido dentro de la cultura popular estadounidense y del mundo.

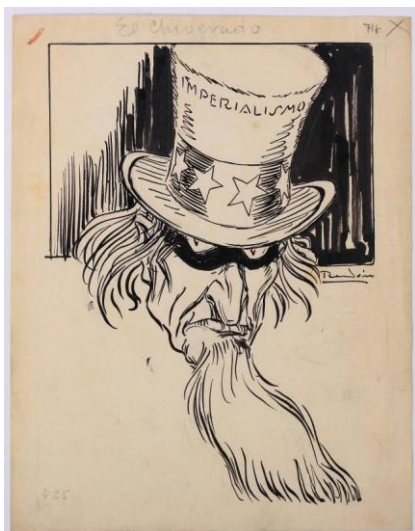


Imagen 17. Ricardo Rendón. El chiverado, 1920. Recuperado del repositorio de las caricaturas de Ricardo Rendón, Biblioteca virtual del Banco de la República, https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/r_rendon/id/358/

En 1915 se publica por primera vez la revista *Panida* creada por un grupo de trece intelectuales que se hacían llamar “Los Panidas”, entre los cuales destaca la figura de Ricardo Rendón (1894-1931) (imagen 22) un artista con el cual se daría en palabras de Beatriz González el comienzo de la edad de oro de la caricatura en Colombia. Rendón recibió formación en el taller de Francisco A. Cano y en la Escuela de Bellas Artes y desarrolló una importante carrera a partir de la colaboración con diferentes empresas⁴⁶ y publicaciones como *Cromos*, *El Espectador*, *El Tiempo* y *La República*, realizó caricaturas de colegas y personalidades de la época hasta su muerte en 1931. El caricaturista

Alberto Arango continuó con la estela de Rendón hacia mediados de siglo quien tendría como uno de los objetivos más recurrentes de su pluma al presidente Laureano Gómez.

En 1953 tiene lugar el Primer Salón de Caricatura, un importante acontecimiento que daba cuenta de la salud o popularidad con que contaba el género, no obstante, durante este mismo año tuvo lugar el golpe militar perpetrado por el General Gustavo Rojas Pinilla, la caricatura política disminuyó ostensiblemente su presencia en los medios impresos dada la censura ejercida sobre la prensa, por lo que se atravesó un periodo de silencio, no obstante algunos caricaturistas como Hernando Turriago “Chapete” continuaron difundiendo sus caricaturas de sátira social y política. Con el establecimiento del Frente Nacional (1958-1974) y el regreso de la libertad de prensa, la caricatura política regresaría al ruedo de manos de Hernán Merino (1922-1973) quien criticaría por medio de sus trazos a los tanto a los presidentes del frente como a los opositores del bipartidismo. El trabajo de Merino, daría inicio a la época moderna de la caricatura donde se involucraron elementos de la publicidad como el uso de tramas para recrear volúmenes, fondos y texturas.⁴⁷

⁴⁶ En este aspecto destaca la ilustración hecha por Rendón para la marca de cigarrillos Piel Roja, cuya imagen insigne ha sido incorporada en diferentes suvenires y productos gráficos aún en la actualidad, convirtiéndose en un elemento visual de la cultura popular en el país.

⁴⁷ Gustavo Campos, “Ilóicali: caricatura e historieta en Santiago de Cali”, 92.

Actualmente el país cuenta con una generación de caricaturistas vivos⁴⁸ de diferentes edades y orígenes algunos de ellos son: Arles Herrera “Calarcá”, Consuelo Lago, Luis Eduardo López “Luisé”, Héctor Daniel “Osuna”, Jorge “Grosso”, Jairo Peláez Rincón “Jarape”, Carlos Mario Gallego “Mico”, Vladimir Flórez “Vladdo”, Julio César González “Matador”, Hernando Orozco “Mheo”, Ignacio Villamil “Mil”, Javier Alberto Barreto “Beto Barreto”, Ricardo Betancurt Sarmiento “Ricky”, Alfredo Ramírez Parra “Yeyo”, Cristian Sánchez Jaramillo “Xtian” y Jaime Andrés Poveda “Bacteria”. Algunos de los caricaturistas antes mencionados se encuentran adscritos a diferentes medios de comunicación impresos locales o nacionales, no obstante, la popularización de las redes sociales como Twitter, Instagram y Facebook y las constantes tensiones ideológicas y políticas entre los directivos de los medios y los caricaturistas, han generado que varios de estos hayan optado por publicar sus caricaturas en sus perfiles artísticos de las mencionadas redes sociales.

1.5. Caricatura e historia: posturas historiográficas

La caricatura en prensa ha sido abordada desde diferentes ámbitos de conocimiento, no obstante, cada perspectiva alude de forma diferente a esta fuente y objeto de estudio, así, desde la ciencia política se estudia en función de los hechos de la realidad política de un contexto determinado y sus protagonistas, habitualmente relacionados con el Estado y las ramas del poder, por su parte la comunicación social aborda su papel en función del medio donde estas son publicadas, haciendo énfasis en su participación desde los medios de comunicación como producto y medio para la información. En lo que respecta a las artes visuales, la caricatura es ante todo un género artístico, si bien, esta perspectiva enfrenta a quienes por un lado consideran a la caricatura como una expresión artística, pues la praxis que le da origen está relacionada con el quehacer del artista, el dibujo, mientras otros consideran que por su combinación de lenguajes (gráfico y literario), además de sus formas de circulación, esta se considera como un producto editorial.

Diversos autores han acudido a la caricatura como recurso para el análisis de la realidad histórica, política, social y cultural, pues tal como los manuscritos, textos de prensa, entre otros, se

⁴⁸ De entre todos ellos merece especial atención José María López “Pepón” y Antonio Caballero, fallecidos en 2016 y 2021 respectivamente.

constituyen como una forma de aproximación a los sucesos desarrollados en un periodo determinado. Para Acevedo Carmona (2010), existen dos posibilidades de valoración de la caricatura como objeto de estudio: la perspectiva que le otorga valor como registro histórico tal como refiere el historiador Germán Arciniegas y la que alude a su utilidad como parte de la formación de la opinión pública en la que se suscribe Germán Colmenares, quien cuestiona su valor como fuente veraz debido a que puede tratarse de una fuente “sesgada”⁴⁹. Por su parte, para Beatriz González la caricatura se encuentra íntimamente relacionada con la risa, en tanto es el vehículo privilegiado de la sátira y el humor, siendo posible hacer referencia a la propia historia nacional a través de ella.

Según Acevedo Carmona, “la producción y masificación de la caricatura estuvo a la par con el desarrollo de los diarios, del periodismo y de las artes gráficas y se fue convirtiendo en elemento de imprescindible compañía de la línea editorial de los medios impresos. Lo que se buscaba con ellas era ofrecer al lector en forma gráfica una versión mordaz y satírica del pensamiento editorial”⁵⁰, al respecto Colmenares añade, “es cierto que estas caricaturas no dan un testimonio de un proceso histórico objetivo, de la misma manera que lo ofrece una fuente desprovista de juicios de valor, y que la narrativa que encierran es fragmentaria y espasmódica (...) 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 valor excepcional. Se trata en últimas, de la formación de una opinión pública”⁵¹. Como puede verse, ambos autores aluden a la relación indisoluble entre caricatura –en su dimensión editorial, desde luego- y la prensa, una interacción que se desarrolla en la dinámica de distribución de esta última como medio de comunicación, favoreciendo el establecimiento de representaciones que, propuestas desde el ingenio del caricaturista tiene pretensión de universalidad”⁵² en cuanto son entendidas por un espectro importante de individuos en un contexto determinado, en este caso, Colombia.

⁴⁹ Darío Acevedo Carmona, “Política y caudillos colombianos en la caricatura editorial (1920-1950)” (Tesis de Doctorado en Historia, Universidad de Huelva, 2010), 7. Consultado el 20 de enero de 2022, <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/7308>

⁵⁰ Darío Acevedo Carmona, “La caricatura editorial como fuente para la investigación de la historia de los imaginarios políticos: reflexiones metodológicas”, *Historia y sociedad* Número 9 (2003): 154. Consultado el 20 de enero de 2022, <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/35677>

⁵¹ Germán Colmenares, *Ricardo Rendón: una fuente para la historia de la opinión pública* (Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1998), ix.

⁵² En este sentido la universalidad se entiende en la proporcionalidad de su escala a nivel de un país, Colombia.

El investigador Juan Carlos Pachón Rojas, si bien, rescata en cierta medida estas afirmaciones, sienta una postura cuya discusión es habitual en el ámbito especializado de la Historia, en la que se pregunta por la pretensión de objetividad y veracidad respecto a las fuentes, así mismo, añade refiriéndose a esta que “es un documento histórico que permite presenciar una representación política que elaboró el caricaturista de lo que éste consideró es la realidad y que incluso, en algunos casos, nos muestra escenarios posibles; es decir, nos invita a la reflexión de lo que posiblemente sucederá”⁵³, este y otros planteamientos se encuentran recogidos en su investigación sobre el conflicto armado interno colombiano en la caricatura política entre 1990 y 2010 (2013)⁵⁴, en la que realiza algunas consideraciones respecto al uso de la caricatura como fuente histórica, además de un estado del arte en el que establece cinco ejes temáticos sobre los textos que del género se escriben: la utilización de la caricatura como fuente histórica, su historia, elementos constitutivos, su uso como material pedagógico y de lectoescritura y la compilación de la vida y obra de un caricaturista, a esto podría añadirse las publicaciones dedicadas a la praxis misma del dibujo de caricaturas tales como el libro titulado *Cómo dibujar: historieta, caricaturas y humor gráfico* (2009) de Jorge Peña Ramos en el que se presentan de manera conjunta los parámetros para dibujar caricatura e historieta de manera ampliamente ilustrada⁵⁵.

La investigadora venezolana Yuruari Borregales realiza un estado del arte acerca de la utilización de la caricatura como fuente del conocimiento histórico, en la que entre otras alude a las discusiones en cuanto a la naturaleza artística de la caricatura, sobre esto refiere que “A pesar de su cualidad como imagen, hay un calificativo que comúnmente le es esquivo a la caricatura, y es su condición artística. Cuenca (1961) expresa que, inicialmente, la caricatura fue vista como un híbrido fruto del arte y literatura –dibujo y leyenda– (...) Pedro León Zapata, citado en Durán (1990a), alega que:

⁵³ Juan Carlos Pachón Rojas, “El conflicto armado interno colombiano en la caricatura política, 1990-2010»”(tesis de Maestría en Historia, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, 2013), 24. Consultado el 20 de enero de 2022, <https://repositorioslatinoamericanos.uchile.cl/handle/2250/3175560>

⁵⁴ Pachón Rojas, “El conflicto armado interno colombiano en la caricatura”, 24.

⁵⁵ Es preciso señalar que la caricatura e historieta comparten elementos entre sí, tales como el uso de las viñetas (espacio rectangular que delimita la escena donde se inscribe un momento o acción determinada, los globos de texto empleados para enunciar palabras y/o oraciones, utilización de planos, figuras cinéticas y onomatopeyas).

La caricatura es un arte, porque es un arte gráfico, porque es también arte literario y porque es también una expresión artística del pensamiento (p. 122)”⁵⁶.

Por su parte, el académico Andrés Felipe González Bolaños en su artículo titulado “La Revolución Cubana a través de la caricatura política en los periódicos *El País* y *El Tiempo* de Colombia 1958-1959” publicado en la revista *Historia Caribe* en 2018, realiza un ejercicio en el que analiza las caricaturas publicadas en los periódicos *El País* (Cali) y *El Tiempo* (Colombia), sobre la Revolución Cubana y como estos diarios, uno local y el otro nacional, retratan el estadillo revolucionario en la isla y su posterior declive, siguiendo la perspectiva de Colmenares, el autor afirma que la Revolución Cubana no dependió exclusivamente del apoyo logístico y armamentístico, sino también con la mejor arma que podía contar en ese momento: “la opinión pública”⁵⁷, además presta especial atención al papel de los periódicos en que son publicadas las caricaturas y su influencia en el escenario político colombiano mencionando que “en algunos círculos políticos, se solía decir que el periódico *El Tiempo* ejercía una influencia significativa en la opinión pública de los colombianos, y que sus páginas marcaban la línea política del país, tanto así, que “ponía y quitaba ministros y presidentes”⁵⁸.

En cuanto a las tesis de pregrado resulta interesante las realizadas por los estudiantes de Historia Josefina García y Carlos Andrés López sobre la caricatura editorial en el periódico *El Relator* de Cali 1942-1946 (2015), así como también la realizada por Rubén Hurtado sobre la caricatura política del periódico *El Gato* de Cali en los años 1946-1948 (2018) en la Licenciatura en Historia, ambos programas de la Universidad del Valle, estas investigaciones revisten un interés particular dado que como ya se ha mencionado, la presente investigación ha procurado reunir una muestra que incluya caricaturas de prensa local tanto como nacional como forma de contrastar miradas en distinta escala respecto a un hecho de alcance nacional.

⁵⁶ Yuruari Borregales, “Importancia de la caricatura como fuente del conocimiento histórico”, *Tiempo y Espacio* vol. 27 no. 68 (2017): 113, consultado el 2 de diciembre de 2021, http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1315-94962017000200007

⁵⁷ Andrés González Bolaños, “La Revolución Cubana a través de la caricatura política en los periódicos *El País* y *El Tiempo* de Colombia 1958-1959”. *Historia Caribe*. Vol. XIII N° 32 (2018): 174, consultado el 15 de junio de 2022, http://investigaciones.uniatlantico.edu.co/revistas/index.php/Historia_Caribe/article/view/1856/2204

⁵⁸ Andrés González “La Revolución Cubana a través de la caricatura política 1958-1959” (2018): 176, consultado el 15 de junio de 2022, http://investigaciones.uniatlantico.edu.co/revistas/index.php/Historia_Caribe/article/view/1856/2204

2. Toma y retoma del Palacio de Justicia

El presente capítulo aborda una de los acontecimientos mas luctuosos de la historia reciente en Colombia: la toma y retoma del Palacio de Justicia, ocurrida a principios de los años ochenta del siglo XX en la capital del país. Como punto de partida se establecen los antecedentes del hecho, prestando especial atención a las condiciones que dieron origen al movimiento guerrillero M-19, derivados de la posición de las coyunturas políticas que antecedieron el gobierno del presidente Belisario Betancur Cuartas, tales como el establecimiento del Frente Nacional y la posición de las Fuerzas Militares durante el gobierno de su predecesor, Julio César Turbay Ayala. El desarrollo de los diálogos de paz entre el Gobierno y las guerrillas, en particular el M-19 estuvo ambientado en una serie de tensiones y violaciones a los acuerdos, dados los desencuentros entre las partes

En este panorama, se aborda la relación del grupo insurgente M-19 con la capital del Valle del Cauca, Cali, pues no es fortuito que se haya elegido la manera en que se representó la toma y retoma en las caricaturas de los medios impresos locales, teniendo en cuenta que la ciudad había sido un importante enclave de este grupo al margen de la ley. Posteriormente, se aborda el desarrollo propiamente de la toma, que los autores consultados prefieren denominar como asalto, dado que se corresponde a una definición mas cercana a lo realizado tanto por los guerrilleros como por los militares. Teniendo en cuenta lo anterior se narran los sucesos alrededor de la Operación Antonio Nariño por los Derechos del Hombre, como denominó el EME su plan de toma, y la Operación Rastrillo, nombre dado por los militares a la “recuperación de orden” en el escenario de los hechos. Finalmente se presentan algunas consideraciones sobre el desenlace de la toma y retoma, el saldo trágico que tuvo como resultado así como diferentes situaciones derivadas que aún hoy son hecho de investigación y esclarecimiento por parte de los entes correspondientes.

2.1. Antecedentes

En *Militares, guerrilleros y autoridad civil. El caso del Palacio de Justicia* (1993), Humberto Vélez Ramírez, refiere que la paz emprendida por el entonces presidente Belisario Betancur surge de una postura personal, en la que este se propone manejar los conflictos sociopolíticos a partir del consenso, en este sentido, la paz, como proyecto de Estado, no es una iniciativa impulsada por la sociedad civil, actores políticos y o militares. La dicotomía entre pensamiento y acción de Betancur

referida por algunos autores no limitó su intención de construir o formular una salida al conflicto con las guerrillas por medio del diálogo una vez accedió al poder, no obstante el mandatario enfrentó diferentes dificultades, derivadas precisamente del surgimiento de su proyecto “pacificador” pues al no tener origen en un acuerdo nacional que implicara a los diferentes actores sociales, políticos, militares, entre otros, dio lugar a discrepancias frente al desarrollo de esa y las concepciones de paz que cada una de las partes hizo.

Una de las dificultades más importantes que enfrentó el proyecto de Betancur fue la posición de las Fuerzas Militares frente al diálogo con las guerrillas, esto porque en el mandato inmediatamente anterior, a cargo del presidente Julio César Turbay Ayala (1978-1982), los militares habían incidido importantemente en el orden público nacional a partir del Estatuto de Seguridad, pues según Ramírez “en términos generales, durante el gobierno de Turbay los militares asumieron el poder en la esfera del orden público”⁵⁹, tras el robo de armas en el Cantón Norte (diciembre de 1978) y la toma de la Embajada de la República Dominicana (27 de febrero de 1980), las acciones militares en las diferentes en la capital, así como en diferentes ciudades del país para combatir la insurgencia se configuraron en una verdadera “cacería de brujas” en la que la represión, allanamientos, torturas y violaciones a los derechos humanos estuvieron a la orden del día.

El final del mandato de Turbay estuvo marcado por algunas iniciativas de paz como la confirmación de la Primera Comisión de Paz, el levantamiento del Estado de Sitio y el ofrecimiento de amnistías condicionadas y restringidas, no obstante, las guerrillas habían aumentado drásticamente, y por su parte, el movimiento insurgente M-19, había ganado notoriedad internacional fruto de sus acciones mediáticas, así como un alcance regional inusitado. Con el legado de Turbay a cuestas, Betancur conformó una Comisión de Paz política y socialmente representativa⁶⁰ mediante el Decreto 2.771 del 19 de septiembre de 1982, no obstante, llamó la atención que de los 42 miembros que la componían no hubiera algún miembro de las Fuerzas Militares, pues estos habían declinado su participación por las reservas que tenían hacía el proceso de negociación.

⁵⁹ Humberto Vélez Ramírez, “2.1. El Militarismo como herencia Turbayista”, en *Militares, guerrilleros y autoridad civil. El caso del Palacio de Justicia* (Santiago de Cali: Editorial Facultad de Humanidades Universidad del Valle, 1993), 61.

⁶⁰ Humberto Vélez Ramírez, “2.1. El Militarismo como herencia Turbayista”, 62.

En sus inicios, la paz de Betancur, se proponía reconocer a los actores armados insurgentes como “interlocutores”, esta proposición, si bien, no contó con una oposición política visible, si tendría enemigos de diferentes sectores, que de manera indirecta comenzaron a manifestar un desacuerdo que se hizo más visible conforme comenzaron a presentarse diferentes vicisitudes y contradicciones en el proceso. Las Fuerzas Militares, que permanecieron silentes durante cierto tiempo terminaron por manifestar su desacuerdo con motivo de la investigación adelantada por la Procuraduría sobre el grupo Muerte a Secuestradores - MAS, primera manifestación del paramilitarismo y del que según se reveló en dicho momento, al menos 59 militares activos hacían parte de este⁶¹.

El 1 de noviembre de 1982 el presidente sancionó la Ley de Amnistía, que, en la interpretación de algunos sectores del país, se trataba de una legalización expresa de los guerrilleros del M-19, y de manera implícita establecía la entrega de armas por parte de estos, pues si bien, no lo demandaba tácitamente, las penas por el porte de estas se aumentaron buscando incentivar tal fin⁶². Una vez más los militares se pronunciarían sobre el proceso, esta vez por cuenta de las declaraciones que el General Fernando Landazábal -Ministro de Defensa de Betancur entre 1982 y 1983- dio en 1984 a la periodista Margarita Vidal, en las que realizó duras críticas al gobierno y las políticas de paz, estas afirmaciones enarbolaron las banderas de la oposición de los militares hacia el proceso.

El Gobierno y los militares se reunieron en dos ocasiones el 10 y el 17 de enero de 1984 en con la intención de alcanzar consensos sobre las posturas respecto al cese al fuego, entre otros aspectos del proceso de paz con el M-19, uno de los puntos más álgidos de las discusiones giró en torno al papel de la Comisión de Paz y tratamiento de los actores armados ilegales en cuanto estos no resultaran equiparados a la fuerza pública⁶³, pese a ello, las distancias entre Betancur y Landázabal no encontraron resolución y este último terminó dimitiendo, no sin antes, animar a los generales Lema, Jaramillo y Gómez a seguir su ejemplo.

En cuanto al M-19, debido a las dificultades que atravesaba el proceso de paz en el que este movimiento estaba incurso y sus propias diferencias con el Gobierno, en particular sobre el alcance de la Ley de Amnistía, llevaron a que este continuara en la lucha armada, extendiendo su alcance a las regiones a partir de células insurgentes y acciones como tomas armadas en los territorios. El

⁶¹ Humberto Vélez Ramírez, “2.2. Un intento de ruptura en las políticas de Orden Público”, 63.

⁶² Humberto Vélez Ramírez, “2.3 La Ley de Amnistía o el choque de concepciones frente a la Paz”, 65.

⁶³ Humberto Vélez Ramírez, “2.4. El General Landazábal desautoriza al presidente Betancur”, 66.

M-19 concibió la paz como un valor que se alcanzaba por medio de la fuerza⁶⁴, así, mientras las acciones bélicas del grupo insurgente daban la razón al presidente en cuanto al descrédito de la lucha guerrillera, este perdía favorabilidad en su imagen debido a las alteraciones del orden público producto de la confrontación armada.

Pese a las agudas tensiones entre el Gobierno, los militares, insurgentes y el eco de estas en la opinión pública, entre marzo y agosto de 1984, el Gobierno logró pactar ceses al fuego con las FARC, el M19, el EPL y la ADO. No obstante, el acuerdo con el movimiento abrilista no contempló la entrega de armas, lo cual causó fuertes cuestionamientos, pues los alzados en armas adelantaron importantes acciones bélicas y mediáticas generando la sensación de “suplantación” de la fuerza pública, como pudo verse en la población de Corinto en el departamento del Cauca, donde el M19 circuló libremente ejerciendo autoridad ante los habitantes de este territorio⁶⁵, lo que fue aprovechando por diferentes sectores, incluidas las mismas Fuerzas Militares que emprendieron una cruzada en contra de las políticas de paz con este y otros grupos insurgentes, lo cual se materializó en incumplimientos de lo acordado con estas guerrillas.

Todo lo anterior, propició que hacia finales de 1984 se diera por terminado el cese al fuego, la oposición política a estos esfuerzos de paz se manifestó en posturas como las del expresidente liberal Alfonso López Michelsen y el dirigente conservador Álvaro Gómez Hurtado quienes exigían un mayor ejercicio de autoridad por parte del Gobierno al tiempo que cuestionaron las concesiones hechas con el grupo insurgente, así, en este panorama el M19 terminó por desmarcarse del diálogo insistiendo en la consecución de sus objetivos sociales y políticos por la vía armada.

2.2. El M-19 en Cali

El establecimiento del llamado Frente Nacional en 1958, podría catalogarse como una de las motivaciones tempranas del surgimiento del M-19, ya que si bien significó el fin del periodo de la dictadura del General Rojas Pinilla, dio como lugar a una fórmula del poder en la que los partidos tradicionales se alternaron la presidencia del país a partir de una exclusión política, donde otras formas de pensamiento, fueron criminalizadas, por lo que todo ello se configuró como el “caldo de

⁶⁴ Humberto Vélez Ramírez, “2.6. Los Acuerdos del Cese al Fuego”, 68.

⁶⁵ Humberto Vélez Ramírez, “2.7. Los militares retoman la iniciativa”, 61.

cultivo” para el surgimiento de grupos disidentes que tuvieron que funcionar desde la clandestinidad⁶⁶.

La relación del movimiento insurgente M-19 con la ciudad de Cali, viene dada desde sus orígenes por la lucha por los derechos laborales de los trabajadores, muchos de ellos migrantes por motivo del conflicto armado, quienes habían encontrado en la capital del Valle del Cauca, un asiento propicio para comenzar una nueva vida. En esta época, durante los años setenta, el influjo establecido por Estados Unidos sobre las repúblicas latinoamericanas a nivel político y económico, estaba representado en parte por la presencia de las multinacionales en Colombia, las cuales habían establecido sedes en ciudades como Medellín y Cali para el desarrollo de sus actividades económicas, contando con mano de obra local para el desarrollo de su aparato productivo.

Es en este escenario aparece la figura de Andrés Almarales, quien proveniente de la costa atlántica llega al Valle del Cauca con la idea de animar la lucha por la mejora de las condiciones laborales de los trabajadores que veían como el Estado, los empleadores, líderes de sindicatos tradicionales y la Iglesia, se valían de todo tipo de argucias, incluso colaborando entre sí, para que estos no tuvieran condiciones laborales dignas. Almarales llegó a Cali junto a su compañera sentimental Marina Goenaga, con quien logró movilizar pequeños grupos de personas por medio de huelgas, logrando en algunos casos la concesión de derechos laborales en lo que se constituiría el movimiento sindical independiente⁶⁷.

No obstante, esta lucha no estaría exenta de dificultades, puesto que los actores afectados encaminaron filas para contener la avanzada del movimiento progresista: los sindicatos tradicionales acusaron al nuevo momento de “comunista”, mientras las compañías internacionales y locales se opusieron a la negociación y con la colaboración del Ministerio de trabajo evadieron las responsabilidades legales para con sus empleados. Así mismo las huelgas fueron prohibidas, y si bien esto no las limitó, el empleo de la fuerza para contenerlas dio lugar a fuertes choques entre trabajadores, civiles y el Ejército⁶⁸. A todo ello además se sumó la conformación de los

⁶⁶ Ana Carrigan, “Capítulo 1. Antecedentes”, en *El Palacio de Justicia: una tragedia colombiana* (Bogotá: Icono Editorial Ltda), 74.

⁶⁷ Ana Carrigan, “Capítulo 1. Antecedentes”, 76.

⁶⁸ Ana Carrigan, “Capítulo 1. Antecedentes”, 76.

denominados “escuadrones de la muerte” promovidos por las grandes empresas para eliminar a quienes pudieran movilizar a los trabajadores.

Hacia finales de los años sesenta, la lucha de Almarales y su esposa vieron el ocaso del movimiento sindicalista en Cali, fruto de la persecución que este sufrió por parte del establecimiento económico y político, varios de quienes se movilizaron por la causa de los derechos laborales terminaron marchándose a las montañas, a conformar el naciente grupo insurgente. Almarales por su parte fue amenazado y tuvo que abandonar a Cali, incluso teniendo que separarse de su familia. Según su esposa “esa ciudad -Cali- cambió a Andrés, lo encaminó por la ruta que habría de terminar en el Palacio de Justicia”⁶⁹ esto por el desencanto que tuvo el líder sindical con el Estado de Derecho al ver que no era posible alcanzar sus ideales sociales por medio de las vías legales establecidas en ese momento,

Almarales se marcha de la ciudad, no a las montañas, como varios de sus compañeros, sino a emprender su última avanzada: vincularse al entonces naciente proyecto político representado en la Alianza Nacional Popular (ANAPO) que se presentaba en el panorama político nacional frente al ya decadente proyecto político del Frente Nacional, no obstante, en 1972, cuando los anapistas daban por sentada la victoria de su partido a la presidencia, una serie de eventos irregulares les arrebataron la ilusión en las elecciones del 19 de abril⁷⁰, por lo que el entonces parlamentario, en reunión con el exmilitante de las FARC, Jaime Bateman, deciden fundar el M-19.

El accionar del M-19 en Cali pudo sentirse de manera consistente desde 1974 a partir de la realización de una serie de acciones colectivas en comunidades marginadas de la ciudad, en concordancia con los ideales políticos del movimiento insurgente, los miembros de dicho grupo participaron en marchas estudiantiles, paros cívicos, así como también hicieron presencia en lugares donde se concentraban trabajadores para manifestar sus consignas y repartir propaganda⁷¹. La ladera occidental y el oriente de la ciudad, denominados, como “sectores populares” fueron las plazas predilectas del EME, en donde llegaron a instalar los denominados “Campamentos de Paz y Democracia del M-19” en casas de civiles simpatizantes.

⁶⁹ Ana Carrigan, “Capítulo 1. Antecedentes”, 78.

⁷⁰ Ana Carrigan, “Capítulo 1. Antecedentes”, 79.

⁷¹ “Los rastros del M-19 en Cali”, Comisión de la Verdad Colombia, consultado el 20 de marzo de 2024, <https://www.comisiondelaverdad.co/los-rastros-del-m-19-en-cali>

En cuanto a su accionar delictivo es posible encontrar en diferentes notas de prensa, acciones atribuidas al grupo insurgente, incluso en concurso con otras agrupaciones guerrilleras como el EPL y las FARC⁷². Quema de buses, atentados con explosivos, robos de automóviles y alimentos, atentados a autoridades de la Policía Nacional y del Ejército, entre otras, algunas de las cuales -sino todas- tenían un importante componente mediático que buscaba llamar la atención de la opinión pública, algunas veces, además de repartir panfletos y propaganda, también enviaron misivas a emisoras para su divulgación e incluso llegaron a intervenir la señal de televisión para comunicar sus consignas.

Sobre lo anterior, puede mencionarse como ejemplo la toma al diario el Caleño el 16 de abril de 1979 en la que algunos insurgentes, dos de ellos, disfrazados de religiosos (un cura y una monja respectivamente) acompañados de varios jóvenes fuertemente armados irrumpieron en las instalaciones del medio de comunicación local, secuestrando a su director y obligando a imprimir un comunicado en el que se cuestionaba el accionar del gobierno del presidente Turbay y en particular el accionar de las fuerzas militares contra la organización guerrillera⁷³. En esta acción subversiva confluyen dos importantes aspectos a saber: el primero de estos que el armamento utilizado, según se dice, provenía del robo que había realizado el EME en el Cantón Norte de Bogotá el año inmediatamente anterior y, en segundo lugar, esta acción se constituyó como el antecedente inmediato de la toma a la embajada de la República Dominicana en febrero de 1980, que, a su vez, sería también uno de los precedentes de la toma al Palacio de Justicia.

Resulta evidente entonces, el nexo entre el grupo insurgente con la capital del Valle del Cauca, por ello no resulta extraño que Álvaro Fayad, cabecilla del M-19 a quien le fue atribuida la idea de la toma del Palacio de Justicia, quisiera contara con algunos de sus más destacados combatientes quienes tenían algún arraigo con este territorio, así lo evidencian Atehortúa Cruz y Vélez Ramírez al referir que:

“todo el comando era nacido en el departamento del Valle: Otero en Cali, lo mismo que Elvencio y Ariel, Quevedo en Buga y «Salvador» en Tuluá. El mando supremo, Fayad, era también valluno, de Cartago y la «compañía» que habría de realizar el ataque, compuesta por dos «pelotones» con seis

⁷² “Los rastros del M-19 en Cali”, Comisión de la Verdad Colombia, consultado el 20 de marzo de 2024, <https://www.comisiondelaverdad.co/los-rastros-del-m-19-en-cali>

⁷³ “La toma de la guerrilla del M-19 a las instalaciones de El Caleño”, El Caleño, consultado el 20 de marzo de 2024, <https://elcaleno.info/somos4.html>

«escuadras», recibió el nombre de «Iván Marino Ospina», en homenaje al líder guerrillero recientemente abatido por las fuerzas militares en la ciudad de Cali. Si culminaban la operación con éxito, los guerrilleros no tomarían un avión al extranjero. Una parte pediría su traslado a las montañas del Cauca, y otra, increíble, al barrio Siloé, en la capital del Valle»⁷⁴.

En cuanto a las acciones de la fuerza pública contra el M-19 pueden mencionarse diferentes enfrentamientos, redadas, y dadas de baja a militantes y cabecillas del grupo insurgente, pero quizá la más emblemática de estas, corresponde a la operación “Cali, Navidad limpia” o “Cali linda en Navidad”⁷⁵ desarrollada en diciembre de 1985 después de la toma y retoma del Palacio de Justicia, pues debido a lo sucedido, los días y meses posteriores se emprendió por parte de la fuerza pública a partir de redadas en diferentes lugares del país, siendo Cali, foco de especial atención dada su importancia como enclave del grupo insurgente.

2.3. Desarrollo

2.3.1. La toma de Palacio de Justicia o la Operación Antonio Nariño por los Derechos de Hombre

Adolfo León Atehortúa Cruz y Humberto Vélez Ramírez en su libro *¿Qué pasó en el Palacio de Justicia?* (2005) cuestionan la pertinencia de la palabra “toma” comúnmente empleada para denominar este cruento hecho en la historia del país, puesto que para ellos lo que realmente ocurrió fue un “asalto” dado que, tanto insurgentes y militares, no lograron un control efectivo y prolongado de la edificación en el transcurso de los hechos acontecidos el 6 y 7 de noviembre de 1985, así pues, la toma “fue solo un deseo, un propósito. El asalto fue la realidad. Una realidad monstruosa y amarga por su desenlace y resultados.”⁷⁶ Ahora bien, para efectos de la presente investigación se mantendrá de denominación de “toma” y “retoma” pues son las expresiones que han permanecido en el imaginario colectivo y la que se ha empleado en documentos de variada índole, investigaciones y titulares de prensa.

⁷⁴ Adolfo León Atehortúa Cruz y Humberto Vélez Ramírez, “I. Los asaltantes”, en *¿Qué pasó en el Palacio de Justicia?* (Cali: Universidad del Valle, 2005), 16.

⁷⁵ Eliana Donney Bastidas y Sara Natalia Pérez, “La toma militar en Siloé: memoria colectiva e identidad política”, *Transpasando Fronteras* núm. 15 (2020): 90, consultado el 1 de abril de 2024, <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7811890.pdf>

⁷⁶ Adolfo León Atehortúa Cruz y Humberto Vélez Ramírez, “Introducción”, 11.

La idea de tomar el Palacio de Justicia tenía como objetivo la realización de un juicio político al presidente Belisario Betancur por los incumplimientos del cese al fuego pactados con el M-19 en Corinto y El Hobo, la proposición es atribuida al comandante del movimiento insurgente, Álvaro Fayad, quien encargó a Luis Otero Cifuentes su ejecución, ya que este había sido el cerebro tras la toma de la Embajada de República Dominicana. “Una acción militar en pleno corazón del país, en la plaza, mayor de la capital de la República, era también la máxima aspiración de quien pretendiera remover la estructura de la nación entera”⁷⁷, en este sentido, la escogencia del Palacio de Justicia, sirvió a las maquinaciones del líder del movimiento abrilista no solo por su connotación simbólica, sino también por las condiciones estructurales del edificio con pocos accesos y robustas fachadas, además de que en su interior se encontraban las más relevantes figuras de la rama judicial del país.

La toma fue planeada cuidadosamente, en primer lugar, se conformó un comando compuesto por combatientes de probada trayectoria dentro del grupo insurgente, así como por sus conocimientos estratégicos y militares, estos fueron: Guillermo Elvencio Ruiz “Chucho”, Fernando Erazo “Salvador”, Gerardo Miguel Quevedo “Pedro Pacho”, Ariel Sánchez “Pacho” y desde luego, Álvaro Fayad comandante principal y líder natural del movimiento guerrillero. En segundo lugar, se reunió un ejército compuesto por dos pelotones denominado como “Iván Marino Ospina”⁷⁸ cuyos miembros fueron escogidos teniendo en cuenta sus cualidades militares y políticas, además de su experticia en cuanto a acciones tanto en entornos rurales como urbanos, se trataba pues de unas tropas altamente calificadas para una acción de la magnitud propuesta.

El centro de operaciones del comando fue una casa situada en el barrio Chapinero de la capital, que luego se movería al barrio Calvo Cruz -ubicado en inmediaciones del sitio de la operación- en el que se planificaron los detalles de la toma, e incluso sirvió de lugar de vivienda para varios de los alzados en armas⁷⁹. El plan a ejecutar contemplaba la realización de diferentes acciones coordinadas y simultáneas: la compra y hurto de vehículos, para trasladar a los insurgentes al Palacio - gestionados meses o días antes, e incluso el mismo día de la incursión armada-, la infiltración de guerrilleros para favorecer el acceso de la tropa al edificio y la distribución

⁷⁷ Adolfo León Atehortúa Cruz y Humberto Vélez Ramírez, “1. ¿Cómo surgió la idea?”, 15.

⁷⁸ Adolfo León Atehortúa Cruz y Humberto Vélez Ramírez, “I. Los asaltantes”, 16.

⁷⁹ Adolfo León Atehortúa Cruz y Humberto Vélez Ramírez, “I. Los asaltantes”, 17-18

estratégica de los milicianos dentro, tanto para defenderse de incursiones externas, como para tomar rehenes dentro de este.

En la tarde del 5 de noviembre alias “Mariana”, quien se hacía llamar Dora Jiménez, valiéndose de engaños, persuadió a la secretaria del consejero Eduardo Suescún, Mercedes Mendoza, para que recibiera a un supuesto abogado con el fin de conversar sobre temas jurídicos, esta, en nombre de la amistad entablada con la infiltrada accedió, logrando que el hombre visitara el edificio al día siguiente con la finalidad de consultar un expediente judicial, una vez le fue suministrado el tomo con la documentación requerida, la secretaria se retiró y este pidió un teléfono prestado, al colgar, un joven entro en la oficina y le refirió unas “palabras clave” para dar inicio con la toma.

La Operación Antonio Nariño por los Derechos de Hombre⁸⁰ había comenzado, los camiones irrumpieron estrepitosamente derribando las berreras del parqueadero del edificio y dentro, el abogado, quien era Alfonso Jacquin Gutiérrez “Aldo”, así como su acompañante “Roque” hicieron disparos al aire y gritaron: “Tírense al suelo, no va a pasarles nada. Esta es una toma del M-19”⁸¹, a partir de ese momento todo fue caos y confusión, el ruido producto de la ruptura de las barreras del parqueadero, las ráfagas de disparo y el pánico de los trabajadores y visitantes del edificio. Al tiempo, otros guerrilleros infiltrados, comenzaron a tomar rehenes para dirigirlos hacia el primer piso y sótano. Las muertes no se hicieron esperar, comenzando por el propio personal de seguridad del Palacio que intento repeler en condiciones desiguales la toma, algunos escoltas de los magistrados resultaron asesinados igualmente.

Por su parte, agentes de policía que se encontraban en las inmediaciones del Palacio de Justicia, intentaron sin éxito combatir a los guerrilleros atrincherados, pero rápidamente fueron repelidos e incluso asesinados. Mientras tanto, fueron retenidos en contra de su voluntad más de 300 rehenes entre magistrados, consejeros de Estado, empleados judiciales y de servicios relacionados con el funcionamiento del edificio, así como civiles que se encontraban en el lugar en calidad de

⁸⁰ Revista Semana. “El comunicado y las exigencias del M-19”, Semana, octubre de 1985. <https://www.semana.com/especiales/articulo/el-comunicado-las-exigencias-del-m-19/7191-3/>

⁸¹ Adolfo León Atehortúa Cruz y Humberto Vélez Ramírez, “1. ¿Cómo se inició la toma?”, 30.

visitantes⁸². Para este momento la acción terrorista ya era reseñada por medios de comunicación en Colombia y el mundo.

Contrario a lo que pudiera parecer la toma no fue totalmente exitosa, pues una vez dentro de edificio los pelotones tuvieron fallas de coordinación que obligaron la toma de decisiones en el momento mismo, las cuales distaban del plan inicial y que resultaron en algunas bajas de insurgentes. Por su parte, la instalación de barricadas, así como la manipulación efectiva del armamento para la defensa del edificio como las bombas o minas y por si fuera poco los radios que comunicaban a los guerrilleros dentro y fuera del Palacio de Justicia, nunca funcionaron⁸³, lo que derivó en todo tipo de fallas de comunicación que sirvieron al personal de seguridad y escoltas para generar cierta resistencia interna.

2.3.2. La retoma de Palacio de Justicia o la Operación Rastrillo

Los problemas organizativos y logísticos de las tropas abrilistas dentro del palacio favoreció como ya se mencionó cierta resistencia interna, y también, la pérdida de control progresivo de la zona aledaña a la edificación. A partir de las 11:45 a.m. cuatro pelotones al mando del teniente José Vicente Uribe, el sargento Sergio Villamizar, y los capitanes Rafael Mejía y Gregorio Rojas tomaron el control de las edificaciones aledañas al palacio⁸⁴. La zona fue acordonada y los civiles retirados para así emprender una operación desde varios frentes con el objetivo de recuperar el control de Palacio de Justicia. Expertos tiradores se situaron en las azoteas de los edificios y se estableció un puesto de mando en la Casa del Florero.

El teniente coronel Plazas Vega llegó a la plaza de Bolívar a la cabeza de un batallón de diez tanques y vehículos blindados. Eran las 12:25 del día.⁸⁵ El objetivo era irrumpir en los accesos principales del edificio, correspondientes al sótano y la entrada principal, para lo que fue preciso desactivar a tiro de fusil algunos explosivos ubicados en estos, una vez logrado, los vehículos ingresaron con toda fuerza, el plan era utilizar todo el armamento disponible tanto por fuera como

⁸² Periódico El País (España), “Cronología: La toma y la retoma del Palacio de Justicia de Colombia”, El País (España), 06 de noviembre de 2015. https://elpais.com/internacional/2015/11/05/colombia/1446686430_711084.html

⁸³ Adolfo León Atehortúa Cruz y Humberto Vélez Ramírez, “4. ¿Cuál fue el armamento utilizado por el M-19?”, 41.

⁸⁴ Adolfo León Atehortúa Cruz y Humberto Vélez Ramírez, “4. La operación por dentro”, 42.

⁸⁵ Ana Carrigan, “Capítulo 4. El contrataque”, 123.

dentro del Palacio para recuperar el control de este a “sangre y fuego” la directriz era clara: “matarlos a todos”.⁸⁶

El comandante del M-19 Andrés Almarales y su tropa dirigieron a los rehenes entre los que se encontraba el magistrado Manuel Gaona, hacia los baños que se encontraban en el extremo noroccidental de la edificación. Gaona y Almarales eran viejos conocidos de los círculos políticos bogotanos, y este último según testimonio le aseguro al jurista que si se dirigían hacia donde les indicaba, estarían seguros⁸⁷. Siendo la 2:00 p.m. el primero de los tanques arremetió contra las puertas de bronce del Palacio derribándolas, el ejercito al mando del coronel Plazas irrumpió rápidamente en el edificio tomando el control de este, trayendo consigo también el caos, producto de la desmedida incursión armada.

Comenzó entonces el enfrentamiento entre los insurgentes atrincherados y los militares, el cruce de disparos y el uso de explosivos, no obstante, al igual que ocurrió con las tropas del M-19 la comunicación entre los militares que estaban tanto dentro como fuera del edificio se vieron enfrentados a una especie de “fuego amigo”, pues no había posibilidad de separar efectivamente a insurgentes, civiles, juristas y miembros de la fuerza pública. En el cuarto piso, el comandante del M-19 Luis Otero, se encontraba con los rehenes más importantes: nueve magistrados, ocho de ellos pertenecientes al Consejo de Estado y la Sala Penal, y el restante se trataba del presidente de la Corte Suprema de Justicia, Alfonso Reyes Echandía⁸⁸.

Consciente de la avasallante incursión de la fuerza pública y las ínfimas posibilidades del su ejército de dar vuelta a la situación, el comandante Otero cambió de estrategia, instando al presidente de la Corte Suprema de Justicia, que intentara comunicarse con el presidente de la República para proponerle un cese al fuego y pronta negociación, no obstante, el mandatario que se encontraba en un consejo de ministros dirimiendo sobre la manera de afrontar la situación, no pasó al teléfono, después, el mismo magistrado, intentó a voz viva, entre gritos, suplicar a las partes que detuvieran el enfrentamiento, pero esto tampoco tuvo efecto alguno.

Entre tanto, a pocas cuadras, en la Casa de Nariño, el presidente Betancur se encontraba en reunido con la primera dama y los ministros de Justicia, Gobierno, Comunicaciones, Relaciones Exteriores,

⁸⁶ Ana Carrigan, “Capítulo 4. El contrataque”, 126.

⁸⁷ Ana Carrigan, “Capítulo 4. El contrataque”, 128.

⁸⁸ Ana Carrigan, “Capítulo 4. El contrataque”, 132.

Salud, Trabajo y Educación, en espera, precisamente del ministro de Defensa, mientras de fondo, no solamente se escuchaban los disparos y explosiones, sino también la proclama del M-19 difundida por varias emisoras a las que les había sido entregada en una cinta previo al asalto. El presidente, decidió de manera autónoma, no negociar con el grupo insurgente con el cuál y a pesar de todo el costo político que había conllevado, intentó negociar.⁸⁹

La divulgación sobre la confrontación armada se limitó con la finalidad de “salvaguardar la vida de las personas que ocupan el Palacio de Justicia y las zonas aledañas, según comunico la ministra Noemí Sanín⁹⁰. Mientras tanto el presidente intentó comunicarse con varias personalidades políticas, expresidentes, líderes políticos y candidatos presidenciales, y después de una prolongada espera pudo reunirse con el general Vega Uribe y otros mandos militares que arribaron al lugar, no obstante, las decisiones sobre el asalto por parte de los militares ya se habían tomado y estaban en curso. En el Palacio, continuaba la confrontación cada vez más dramática, insurgentes y militares disparando, intentando, desde cada orilla, tomar el control de posiciones estratégicas dentro de la edificación.

Las tropas de Artillería lograron rescatar a 140 rehenes⁹¹, sin embargo, no todos lograrían retornar a salvo a sus casas, ya que varios de estos fueron conducidos a la Casa del Florero con la finalidad de ser interrogados como posibles sospechosos de ser insurgentes encubiertos o colaboradores del M-19, según la inteligencia militar, varios de ellos desaparecieron. Las decisiones de los militares en este contexto de guerra transitaron entre la improvisación y la arbitrariedad. Otero y Reyes Echandía, intentaron comunicarse con diferentes personas con la finalidad de hacer llegar al presidente, el mensaje sobre la necesidad urgente del cese al fuego y la negociación para el cese de la confrontación, llegando incluso a lograrse establecer contacto con el presidente del Senado, quien logro comunicarse con el presidente Betancur, sin obtener algún resultado que cambiara sustancialmente su situación.

Los comandantes del M-19 Otero y Jacquín, presionados por los acontecimientos emprenderían su última acción mediática: instrumentalizar la vida de los rehenes para presionar una respuesta del presidente acerca de sus pretensiones, para ello se contactaron con diferentes medios de

⁸⁹ Ana Carrigan, “Capítulo 5. Nadie llama al magistrado”, 140.

⁹⁰ Ana Carrigan, “Capítulo 5. Nadie llama al magistrado”, 142.

⁹¹ Ana Carrigan, “Capítulo 5. Nadie llama al magistrado”, 145.

comunicación con el fin de enviarle a Betancur el retiro del Ejército del Palacio, so pena de masacrar a los magistrados retenidos. De nuevo Reyes Echandía y Jacquín se comunicaron con el presidente del Senado esta vez, con mayor desesperación, derivada de la ofensiva militar que ya les “respiraba en la nuca” literalmente, este último entonces logró comunicarse de nuevo con el presidente que como respuesta le informó sobre su decisión de no negociar, amparada sobre todo en las recomendaciones recogidas de las llamadas que había estado realizando, en particular la del expresidente Misael Pastrana Borrero, de su propio partido, el Conservador.

El hijo del presidente de la Corte Suprema, Yesid Reyes junto al periodista Juan Guillermo Ríos, se comunicaron con el director de Noticias Caracol y le suministraron el número telefónico del magistrado Reyes Echandía⁹², así, una vez fue posible establecer comunicación sobre las 4:30 p.m., miles de radioescuchas en diferentes espacios de la capital del país, pudieron escuchar de manera directa la desesperación del togado que insistía en una pronta resolución del enfrentamiento que le permitiera a él y las demás personas que se encontraban a su lado, conservar la vida. De nuevo, la ministra Sanín intervino para limitar la transmisión radial de los hechos alrededor del Palacio, en contraste se anunció que los partidos entre Millonarios y Unión Magdalena y América de Cali y Nacional a realizarse en Bogotá y Medellín respectivamente serían transmitidos según se habían programado. También se transmitió la velada de elección y coronación del Concurso Nacional de Belleza.

Una comunicación se logró hacia las cinco de la tarde, en ella, el presidente determinó que el comandante de la Policía Delgado Mallarino fuera quien hablara con el magistrado Reyes Echandía para informarle sobre la posición de los militares en la confrontación y la determinación del presidente de no negociar. Delgado, pidió hablar con el líder guerrillero y le ofreció rendirse asegurándole que su vida sería respetada y que se le haría un juicio civil⁹³, no obstante, Otero, declinó la proposición considerando los incumplimientos y tensiones que en su opinión se habían tenido con la fuerza pública y el gobierno en el pasado.

Las versiones entregadas al presidente y sus ministros por parte del general Delgado Mallarino, sobre la inminente recuperación del Palacio y los rehenes, así como los rumores de posibles revueltas en la capital y otras ciudades del país, se convirtieron en un panorama del terror que estos

⁹² Ana Carrigan, “Capítulo 6. La radio”, 159.

⁹³ Ana Carrigan, “Capítulo 7. El otro Palacio”, 167.

no tenían como contrastar, ya que no había otra fuente misma que la inteligencia militar. Entre tanto, en el lugar de los hechos, el magistrado Reyes Echandía y los demás rehenes vieron como el gobierno no pudo detener el enfrentamiento, los militares tenían el control, y el mandatario del país junto a su gabinete no pudieron hacer mucho más que establecer comunicaciones infructíferas con el presidente de la Corte Suprema.

Llegó la noche, y con ella, se agudizó el despliegue bélico de los militares dentro del Palacio, el magistrado Reyes Echandía logró comunicarse a las 6:15 p.m. con el presidente del Senado, Álvaro Villegas Moreno⁹⁴, a partir de ese momento, hubo oscuridad, detonaciones y explosiones todavía más fuertes. Ya desde aproximadamente las 5:30 p.m. se había generado una conflagración en la biblioteca del primer piso que se extendió por el resto de la edificación⁹⁵. Algunas personas entre las que se encontraba Clara de Castro, esposa del ministro de Gobierno, pudieron escapar de humo y las llamas de manos de los militares, otras tanta, pese a los llamados de auxilio, no contaron con la misma suerte.

Hacia las 7:30 p.m. las llamas ardían sin control en los primeros tres pisos del edificio, y aún se escuchaban disparos, el coronel Plazas dio declaraciones por primera vez a la prensa desde que se iniciara la confrontación, en estas refiere que la situación se encuentra controlada, que los insurgentes han tenido importantes bajas y que “todos los rehenes, bueno, casi todos han sido rescatados”⁹⁶ pese a la insistencia de los periodistas, el militar no dio información alguna sobre el presidente de la Corte Suprema. Una hora más tarde, las llamas ya habían alcanzado al cuarto piso lugar donde se encontraba Otero y varios insurgentes, así como varios magistrados, entre los que se encontraba Reyes Echandía y algunos civiles murieron calcinados por las llamas.⁹⁷

Desde otro punto de edificación y durante la noche de ese 6 de noviembre, el comandante del M-19 Andrés Almarales junto a otros guerrilleros, logró controlar el fuego y tomar el control de tres

⁹⁴ Ana Carrigan, “Capítulo 7. El otro Palacio”, 173.

⁹⁵ Existen diferentes versiones sobre el origen del incendio, la primera de estas sostenida por los militares apunta a que los guerrilleros del M-19 lo provocaron. No obstante, en estudios de balística realizados con posterioridad se estableció que las llamas fueron provocadas por el accionar de armamento amplio impacto empleado por la fuerza pública.

⁹⁶ Ana Carrigan, “Capítulo 8. El Palacio en llamas”, 189.

⁹⁷ Algunos cuerpos quedaron irreconocibles por la acción de las llamas, por lo que no fue posible identificarlos y mucho menos conocer las causas exactas de sus muertes, no obstante, algunos cuerpos, como el del magistrado Reyes Echandía, pudieron ser recuperados con heridas de bala, y posteriormente se dedujo que estas provenían de los fusiles del Ejército.

de las cuatro plantas de la edificación, no obstante, despejadas las llamas, a las 2:00 a.m. el Ejército reanudó su acometida con toda la capacidad armamentística disponible, en parte, para evitar que las fuerzas del poder civil presionaran un diálogo con los alzados en armas, disparando indiscriminadamente contra los últimos focos de resistencia y de paso contra los rehenes que allí se encontraban atrincherados en un baño.

Según el informe del general Vega el final de la contingencia estaba cerca, restaba tomar el control de la zona del mezanine donde se encontraba el baño en el que estaban guerrilleros y rehenes y en el que el militar había dado a entender, podía encontrarse el presidente de la Corte Suprema. Los ministros creyendo haber recibido un parte de calma decidieron marcharse a sus casas a descansar en espera de que todo retornara a la normalidad. No obstante, los rehenes y guerrilleros que aún se encontraban en el Palacio sintieron como sus posibilidades de ser liberados se redujeron.

En la mañana del 7 de noviembre de 1985 se dio inicio a la Operación Rastrillo, que como su nombre lo indica, pretendía “barrer” o “limpiar” el último reducto de resistencia insurgente para completar con éxito la retoma del Palacio. Almarales y el magistrado Gaona, uno de los rehenes en su custodia, intentaron establecer comunicación con diferentes personalidades de la capital, pero no fue posible, tampoco los gritos de otros de los rehenes que se identificaban con el fin de que no les dispararan, tuvieron resultado.⁹⁸

Finalmente, se resolvió enviar al magistrado Reynaldo Arciniegas como emisario con un listado de los rehenes a fin de que se detuviera la confrontación, los militares acogieron al jurista, y a partir de un interrogatorio en la Casa del Florero recibieron de su parte la información precisa sobre la ubicación exacta de los insurgentes, sus posiciones y la disposición del armamento con que estos contaban. Luego de ello, al magistrado Arciniegas no se le permitió regresar dentro del Palacio arguyendo, motivos de seguridad, para después enviarlo a su casa, pese a sus buenas intenciones al jurista “se le olvidó por completo que debía ponerse en contacto con el Gobierno civil, a pocas cuadras de allí. No se le ocurrió preguntar por qué continuaba el tiroteo dentro de las ruinas que acaba de abandonar”.⁹⁹

⁹⁸ Ana Carrigan, “Capítulo 9. La noche”, 205.

⁹⁹ Ana Carrigan, “Capítulo 11. Los emisarios”, 232.

La narrativa sobre los acontecimientos se encontraba en manos de los militares que en sus informes y pronunciamientos ambientaron un escenario de lenta pero segura recuperación del orden en el Palacio, el aseguramiento de la vida de los rehenes y la rendición de los insurgentes, todo ello, distante de una realidad que el poder civil no tuvo manera de conocer en ese momento, y actuando conforme a ello, decidió mantener las operaciones militares de Ejército, la avanzada humanitaria de la Cruz Roja¹⁰⁰ y algunos intentos infructíferos de comunicación para una salida dialogada de la confrontación.¹⁰¹

Ahora bien, con la información exacta sobre la ubicación de los insurgentes, el general Arias -quien mantuvo comunicación constante con el también general Samudio- se dispuso a tomar el control del eslabón más esquivo para completar su plan, el baño del mezanine, en el entretiem po, se intentó enviar un delegado de la Cruz Roja por parte del Gobierno para establecer contacto con el comandante Almarales del M-19, no obstante, su avanzada se vio dramáticamente limitada debido al escaso seguimiento del Gobierno y la injerencia de los militares que dilataron su paso hacia el Palacio.

Tanto Almarales, como los militares, veían como el paso del tiempo jugaba en su contra, el primero de estos, por cuenta de la escasez cada vez mayor de municiones y los segundos por la “presión colectiva” que percibían los generales para concluir el asalto de la manera que fuera. Por su parte, el Gobierno se encontraba limitado en su accionar por cuenta del desconocimiento de la situación real de la confrontación. El caos y la confusión reinaba en momentos entre cada uno de los actores involucrados, llevándolos en varios momentos a tomar determinaciones erráticas.

Así pues, con la orden del general Arias, dos cohetes fueron disparados a poca distancia del muro del baño del mezanine, seguido de ráfagas de disparos que no distinguieron entre insurgentes, civiles y magistrados, asesinándolos. Hacia las 2:20 de la tarde la misión había terminado, no es posible determinar exactamente las circunstancias, lugar y móvil de la muerte de cada una de estas

¹⁰⁰ El doctor Martínez, delegado de la Cruz Roja, tardó más de hora y media en llegar al Palacio de Justicia, en sus testimonios aseveró que el Ejército había colaborado en su misión y fueron las ráfagas de disparos que lo recibieron al entrar al sitio los que impidieron su objetivo, no obstante, después se pudo corroborar que el general Arias y el coronel plazas dilataron la avanzada del enviado, mientras se realizaban la incursión final al baño del mezanine y fueron las balas de este asalto las que lo ahuyentaron.

¹⁰¹ Tal es el caso de la intermediación entre el Gobierno y el M-19 que intentó realizar un afamado reportero, quien pudo corroborar de primera mano, como el ambiente en la Casa de Nariño, optimista, se contradecía con la situación que a escasos metros sucedía en el Palacio, y sería este quien además presenciara la negativa del presidente Betancur sobre aceptar las peticiones del M-19 para terminar la confrontación.

personas ¿ocurrió dentro o fuera del baño? ¿fue provocada por el impacto de los misiles o las balas?, entre muchos otros interrogantes que hasta la fecha no se han esclarecido completamente, pese a que con posterioridad se realizó una reconstrucción de los hechos por parte del personal de criminalística, persisten inconsistencias y ausencia de información que permita esclarecer totalmente los hechos.

2.4. Desenlace

Una vez terminada la retoma, el general Arias rindió informe a sus superiores y momentos después el ministro de Defensa pronunció un mensaje de felicitación a los comandantes y sus subalternos, así como de condolencias por los militares fallecidos. Las tropas comenzaron a emerger del edificio en ruinas y el general Plazas anunció ante los medios de comunicación la “total aniquilación de los terroristas”¹⁰². No obstante, lo que sucedió posteriormente fue que los principales actores , o al menos dos de ellos, el Gobierno y las Fuerzas Militares debieron considerar la manera en que expondrían a la opinión pública los hechos acontecidos en la toma y retoma, la verdad se iría develando a partir de la solicitud que el Ejecutivo hizo al Ejército de encontrar al magistrado Reyes, que poco tiempo después, la tarde del jueves 7 de noviembre se develó que había sido asesinado, así como también sus once compañeros.¹⁰³

El Informe final de la Comisión de la Verdad sobre los hechos del Palacio de Justicia, recoge detalladamente los antecedentes y sucesos sobre la toma y la retoma, así como sus consecuencias, en este se menciona sobre el número de personas fallecidas, que no se ha logrado hasta el momento establecer una cifra unánime, el Instituto de Medicina Legal, ente encargado del levantamiento e identificación de los cadáveres, situó la cifra en 94, los generales Arias y Vega, en declaraciones posteriores refirieron que los fallecidos habían sido 105 y 115 respectivamente, mientras que la Procuraduría General de la Nación señaló ante la Comisión de Acusaciones de la Cámara de Representantes que habrían sido 95¹⁰⁴. Tampoco hay consenso entre cuantos empleados del

¹⁰² Ana Carrigan, “Capítulo 14. Operación Limpieza”, 301.

¹⁰³ Ana Carrigan, “Capítulo 14. Operación Limpieza”, 302.

¹⁰⁴ Jorge Aníbal Gómez Gallego, José Roberto Herrera Vergara y Nilson Pinilla Pinilla, “V. Los hechos posteriores a la toma del Palacio de Justicia”, en *Informe final de la Comisión de la Verdad sobre los hechos del Palacio de Justicia* (Bogotá: Editorial Universidad del Rosario), 212-213.

palacio, visitantes, transeúntes y guerrilleros componen la cifra entregada por Medicina Legal, particularmente en el caso de los guerrilleros.

No obstante, las cifras oficiales refieren que, de los 94 cuerpos hallados, 60 corresponden a cuerpos carbonizados y 34 a no carbonizados, del total, solo 68 cadáveres pudieron ser identificados¹⁰⁵ y de esta última cifra, solo 54 fueron entregados a sus familiares.¹⁰⁶ La identificación de los cuerpos por parte de Instituto de Medicina Legal estuvo sometida a una fuerte presión por parte del Gobierno, las Fuerzas Militares y los civiles familiares de los fallecidos en la toma y retoma, por lo que el desarrollo del ejercicio forense estuvo plagado de errores, derivados de la necesidad de dar una pronta respuesta a los solicitantes^{107,108}

Dentro de la denominada “Operación Limpieza”, que sucedería tras la “recuperación del orden” no solo la escena de los hechos, así como sus elementos, (armamento y despojos humanos)¹⁰⁹ fueron

¹⁰⁵ De esta cifra, 33 no presentaban quemaduras y por ende fue posible establecer que 10 cadáveres correspondían a personas que laboraban en el Palacio, 6 a miembros de la fuerza pública, 1 visitante, 1 transeúnte, 15 guerrilleros. Entre los 35 restantes, 5 pertenecían a la fuerza pública, 29 a personas que laboraban en el Palacio y un visitante.

¹⁰⁶ Jorge Aníbal Gómez Gallego, José Roberto Herrera Vergara y Nilson Pinilla Pinilla, “V. Los hechos posteriores a la toma del Palacio de Justicia”, 215.

¹⁰⁷ Entre 1997 y 1999 el Cuerpo Técnico de Investigaciones (CTI) de la Fiscalía General de la Nación, siguiendo el mandato de Juzgado 2º Penal del circuito Especializado de Bogotá realizó labores de exhumación de cadáveres en la fosa del Cementerio del Sur, esta tarea fue complementada por la Universidad Nacional de Colombia, a través del Laboratorio de Antropología Física de dicha institución, si bien esto representó un intento por continuar con la identificación de las víctimas de los hechos asociados al Palacio de Justicia, las limitaciones de información, infraestructura y talento humano limitaron el alcance de los hallazgos realizados.

¹⁰⁸ El Tribunal Especial de Instrucción Criminal conformado por orden del entonces ministro de Justicia, Enrique Parejo, señaló en su informe la existencia de indicios de que la escena del crimen había sido manipulada por parte de las autoridades militares, quienes incautaron el material bélico encontrado en el sitio, movilizaron los cuerpos encontrados, así como sus prendas de vestir y/o pertenencias, llegando incluso a lavar cuidadosamente algunos de los despojos mortales, en una claro accionar en contravía de la normativa vigente en el momento para este tipo de situaciones.

¹⁰⁹ Según testimonio de Amalia Mantilla, esposa del asistente de presidente de la Corte, el cuerpo de magistrado Reyes Echandía fue incinerado frente a los ojos de varias personas cuya protesta hizo que estos sofocaran las llamas. También se pudo conocer que el Ejército intentó limitar las labores del personal de la morgue en cuanto al correcto análisis de los cuerpos, pero gracias a la valentía de los funcionarios, estos pudieron hacer su trabajo y así fue

alterados por las Fuerzas Militares, sino que también se desarrolló una verdadera “cacería de brujas” con algunas personas retenidas con vida durante la retoma, las cuales fueron llevadas a otros espacios, se trataba, sobre todo de personas jóvenes, trabajadores de la cafetería del edificio, y magistrados auxiliares, sospechosos, según la fuerza pública del ser infiltrados del EME, algunos de ellos fueron sometidos a torturas, otros desaparecieron. Por su parte, en las inmediaciones del Palacio, cuando fue posible retomar el tránsito de personas, muchos civiles se acercaron infructuosamente, no solo a dicho lugar, sino también a la Casa del Florero, hospitales, clínicas, oficinas de policía o Ejército en búsqueda de información, sobre sus seres queridos, terminando, cuando ya habían perdido las esperanzas, en la morgue que se encontraba repleta de cadáveres, muchos de ellos incinerados.

La Corte Interamericana de Derechos Humanos - CIDH, órgano de la Organización de Estados Americanos – OEA en su informe No. 137/11, caso 10.738 sobre la admisibilidad y fondo de la petición presentada para el estudio de la responsabilidad del Estado colombiano por la desaparición de Carlos Augusto Vera Rodríguez y otras personas durante los hechos que rodearon la toma y retoma del Palacio de justicia, concluyendo que este es responsable de la violación de los derechos a la libertad personal, la integridad personal, la vida, la personalidad jurídica, de los derechos a las garantías judiciales y de protección judicial de las víctimas con que tiene relación el expediente¹¹⁰. Por su parte, se exhorta al Estado colombiano a dar cumplimiento a las investigaciones relacionadas con los hechos para dar sanción a los responsables intelectuales y materiales, también, adelantar la búsqueda e identificación de las víctimas, así como acciones de reparación y no repetición.

En adelante, hasta el presente, la historia de los familiares de las víctimas ha recorrido un tortuoso camino en búsqueda de la verdad de lo sucedido, de los restos que les permitan llorar a sus muertos y de la reparación por parte del Estado. Por su parte, el país se sumió en una profunda conmoción por el saldo trágico del hecho, en un año en el que las negociaciones con el Fondo Monetario

posible saber que la bala que había penetrado el pecho del jurista no provenía de ninguna de las armas del M-19 encontradas en el cuarto piso.

¹¹⁰ Corte Interamericana de Derechos Humanos – CIDH, “INFORME NO. 137/11, CASO 10.738, ADMISIBILIDAD Y FONDO CARLOS AUGUSTO RODRÍGUEZ VERA Y OTROS (“PALACIO DE JUSTICIA”) COLOMBIA. 31 OCTUBRE DE 2011”, 130-132, Consultado el 01 de abril de 2024, <https://www.oas.org/es/cidh/decisiones/corte/10.738fondoesp.pdf>

Internacional (FMI) daban cuenta de las dificultades económicas por las que atravesaba el país, al tiempo que las negociaciones de paz emprendidas por el gobierno de Belisario Betancur con las guerrillas de las FARC-EP y el M-19 vieron su ocaso. A todo ello, días después, el 13 de noviembre, se le sumaría la tragedia de Armero¹¹¹ un desastre natural con un saldo inconmensurable de víctimas, todo ello hizo de 1985 un periodo terrible para la historia de Colombia.

3. La caricatura sobre la toma y retoma del Palacio de Justicia

3.1. La prensa local y nacional: los periódicos *El Espectador*, *El Tiempo*, *El País* y *El Pueblo*

Antes de hablar sobre los caricaturistas y sus caricaturas sobre la toma y retoma, es precioso referir brevemente la historia e importancia de los diarios nacionales *El Espectador*, *El Tiempo*, y locales *El País* y *El Pueblo* de Cali, revisados para la presente investigación que, como medios de comunicación impresa, cuentan con una importante trayectoria en la escena periodística nacional y regional. La razón principal para escoger estos diarios, viene dado por tres aspectos a saber: en primer lugar, por la trascendencia de estos en el imaginario colectivo como medios de comunicación impresos, pues todos cuentan con una importante trayectoria de circulación en el país, siendo pioneros no solo en su origen, sino también en las transformaciones que estos han adoptado conforme evolucionan los medios de comunicación y las formas de hacer periodismo en el país y la región.

En segundo lugar, por el alcance con que estos cuentan, siendo de circulación nacional y local - Santiago de Cali- respectivamente, lo cuál da cuenta del margen de alcance que estos tienen en la opinión pública y que también incide en la manera en que estos presentan los hechos noticiosos, bien sea como noticias de interés nacional o regional según corresponda. En tercer lugar, por la

¹¹¹ Desastre natural provocado por la erupción del volcán Nevado del Ruiz el 13 de noviembre de 1985, cuya avalancha de lodo y escombros sumergió a la población de Armero, ubicada a 60 km del volcán dejando un saldo trágico del más de 20.000 personas.

variopinta ideológica que encarnan estos periódicos que van desde el centro izquierda representada en *El Espectador*, el centro en *El Tiempo*, el conservadurismo o la derecha encarnada en *El País* y el liberalismo de *El Pueblo*, lo que no solo habla del público objetivo de dichos periódicos, sino también el enfoque editorial desde el que se presentan las noticias. A continuación, algunos breves apartes de la historia de estos periódicos:

Periódico *El Espectador*

El 22 de marzo de 1887 se publicó el primer ejemplar del diario *El Espectador* como una apuesta del periodista, profesor y político antioqueño Fidel Cano Gutiérrez (1854-1919). Desde la modesta sede en la Calle El Codo de Medellín, circuló el periódico, inicialmente los días martes y viernes. A pocos meses de su fundación sufriría su primera censura a manos del gobierno del presidente Rafael Núñez, situación que se repitió en varias ocasiones durante 1888 y 1903, esta acción no solamente vino desde el poder político, sino religioso llegando a señalarse que leerlo era “pecado mortal”¹¹²

Durante el siglo XX el periódico avanzó entre dificultades, pues si bien su primer paso hacia la circulación nacional, logrando distribuirse en la ciudad de Bogotá, enfrentó de nuevo la censura por parte de políticos conservadores, enfrentado suspensiones, multas y saqueos, incluso, debió cambiar su nombre brevemente a “*El Independiente*”, no obstante, personalidades de la historia de la literatura, la caricatura y el periodismo hicieron parte de sus páginas, dándole un importante prestigio y aceptación. Hacia los años ochenta de dicho siglo, la irrupción del narcotráfico en el país, tuvo como una de sus víctimas, precisamente al director del periódico Guillermo Cano¹¹³, sucesor de Fidel Cano, dados los señalamientos del medio frente a personas y delitos relacionados con este fenómeno.

¹¹² “Seguimos adelante, 135 años de un espectador de la historia de Colombia”, *El Espectador*, Consultado el 13 de febrero de 2024, <https://www.elespectador.com/el-magazin-cultural/seguimos-adelante-135-anos-de-un-espectador-de-la-historia-de-colombia/>

¹¹³ “Seguimos adelante”, *El Espectador*, <https://www.elespectador.com/el-magazin-cultural/seguimos-adelante-135-anos-de-un-espectador-de-la-historia-de-colombia/>

Hacia 1996 el periódico incursionó en la web¹¹⁴ y durante el presente siglo, ha tenido que sortear dificultades económicas, así como importantes transformaciones, dadas las cambiantes necesidades de la audiencia y las innovaciones tecnológicas. Actualmente *El Espectador* le apuesta al contenido multimedia en diferentes plataformas, donde a través de podcasts, videos, imágenes fijas entre otros continúa cautivando a una audiencia mientras procura la esencia desde la que fue concebida por Fidel Cano y que hoy cuenta con mas de 136 años de historia.

Periódico *El Tiempo*

El 30 de enero de 1911 en el primer piso de una casa en el parque Santander de Bogotá comenzó la historia del diario *El Tiempo*. Cuatro páginas y un tiraje no superior a los quinientos ejemplares dieron comienzo al proyecto periodista emprendido por el abogado manizaleño Alfonso Villegas Restrepo. Pese a la popularidad obtenida a escasos dos años de circulación una aguda crisis financiera hizo que Villegas considerara terminar con el que había sido su sueño, no obstante, uno de sus colaboradores, Eduardo Santos Montejo, le ofreció comprárselo, así “según los registros de la época, adquirió el periódico por una suma de cinco mil pesos, dinero que consiguió al vender una casa que había heredado de su padre. A partir del primero de julio de 1913, el nombre de Eduardo Santos apareció en las páginas del periódico como su director y propietario.”¹¹⁵

Santos se apoyó en Fabio Restrepo quien asumió la administración y gerencia del periódico, que pocos meses después no solo logró sanear sus deudas, sino que también aumento el numero de ejemplares distribuidos a mil. Con la Incursión de Eduardo Santos en la política y su posterior elección como presidente de la república, el periódico cerró filas hacia el Liberalismo, que en plena época de la violencia partidista derivó en la quema de las instalaciones del periódico en 1952¹¹⁶. Durante este periodo las páginas de El tiempo contaron con los aportes de las plumas de Tomás Rueda Vargas, Carlos Lleras Restrepo, Abdón Espinosa Valderrama, Germán Arciniegas o Alberto

¹¹⁴ “Seguimos adelante”, *El Espectador*, <https://www.elespectador.com/el-magazin-cultural/seguimos-adelante-135-anos-de-un-espectador-de-la-historia-de-colombia/>

¹¹⁵ “Un siglo y una década de historias en EL TIEMPO”, *EL Tiempo*, consultado el 13 de febrero de 2024, <https://www.eltiempo.com/colombia/el-tiempo-110-anos-historia-del-periodico-mas-importante-de-colombia-563496>

¹¹⁶ “Un siglo y una década de historias en EL TIEMPO”, *EL Tiempo*, <https://www.eltiempo.com/colombia/el-tiempo-110-anos-historia-del-periodico-mas-importante-de-colombia-563496>

Lleras Camargo, y de caricaturistas como Adolfo Samper y Ricardo Rendón¹¹⁷, este último considerado como el representante de la edad de oro de la caricatura en Colombia. Con la llegada al poder del general Rojas Pinilla se clausuró el periódico entre 1955 y 1957 fruto de las discrepancias entre el medio y el mandatario.¹¹⁸

Durante el resto del siglo XX y parte del presente siglo la segunda generación de la familia de propietarios Hernando y Enrique Santos Castillo y la tercera, Francisco, Rafael, Juan Manuel y Enrique Santos Calderón estuvieron a cargo y/o vinculados con el periódico¹¹⁹ continuando la larga tradición familiar, en este periplo además se llevaron a cabo importantes transformaciones como el cambio de sede en la capital, las implementación de nueva maquinaria para la impresión y el establecimiento de su unidad investigativa a cargo de Daniel Samper Pizano, que se constituyó como referente del periodismo en América Latina¹²⁰.

En 2010 el periódico incursionó en las plataformas digitales, convirtiéndose en “la primera publicación suramericana en español en entrar a las pantallas de Kindle y los teléfonos inteligentes”¹²¹ desde 2007 el periódico fue adquirido por el grupo Planeta, y más tarde en 2012 por el empresario Luis Carlos Sarmiento Angulo, si bien, con estos cambios el periódico ha asegurado su permanencia a lo largo de sus 114 años, las ideas liberales que en un momento lo caracterizaron ahora son parte del pasado.

Periódico *El País*

Álvaro y Alfredo Lloreda dos personalidades vinculadas a la vida política y económica del Valle del Cauca fundaron en 1950 *El País*, uno de los medios de comunicación impresos más tradicionales del suroccidente colombiano, teniendo como sede inicial la vieja casona de la carrera 5 con calle 10. En sus páginas se han registrado los principales acontecimientos de la región y del país, a partir de una línea editorial conservadora. Como otros medios impresos en la historia de

¹¹⁷ “El Tiempo: del liberalismo a la censura”, Señal Memoria, consultado el 14 de febrero de 2024, <https://www.senalmemoria.co/periodico-el-tiempo-historia>

¹¹⁸ En 1956 comenzó a circular el periódico Intermedio, dirigido por Enrique Santos Montejó, conocido popularmente como “Calibán”, el cuál fungió como reemplazo temporal de el Tiempo hasta la caída de Rojas Pinilla y la instauración del Frente Nacional.

¹¹⁹ Entre 1939 y 1981 el Abogado Roberto García-Peña fue director del periódico.

¹²⁰ Un siglo y una década de historias en EL TIEMPO”, EL Tiempo, consultado el 14 de febrero de 2024, <https://www.eltiempo.com/colombia/el-tiempo-110-anos-historia-del-periodico-mas-importante-de-colombia-563496>

¹²¹ Un siglo y una década de historias en EL TIEMPO”, EL Tiempo, consultado el 14 de febrero de 2024.

Colombia, ha sufrido los embates del acontecer político y económico del país, tal es el caso del asesinato de Gerardo Bedoya, editor de opinión de este medio, en 2007 producto de la posición editorial que se tenía sobre la relación entre la corrupción y el narcotráfico¹²². En 2023 el Grupo Semana adquirió la empresa que edita el diario, sumándola a su conglomerado editorial¹²³, rompiendo así con una larga tradición en la que tres generaciones de la familia Lloreda llevaron las riendas del periódico.

Periódico *El Pueblo*

Los orígenes de este periódico se remontan a 1975 cuando el expresidente liberal Carlos Lleras Restrepo observó con preocupación que en el Valle del Cauca no se contaba con un medio de comunicación que fungiera como tribuna de las ideas políticas que el representaba, el Liberalismo, por lo que convenció al empresario Fernando Londoño y Londoño y al político Marino Renjifo Salcedo para conformar este periódico¹²⁴, también impulsado por Luis Carlos Londoño Irragorri. La dirección estuvo a cargo de Felipe Lleras Camargo, por su parte el equipo periodístico estuvo a cargo de Daniel Samper Pizano, que se había retirado de *El Tiempo* por discrepancias con sus directivas, aquellos años, fueron la época dorada de este medio que nació con el objetivo de hacerle contrapeso al medio conservador de la familia Lloreda, *El País*.

El Pueblo circuló entre 1975 y 1986, poco más de once años en los que según refiere Samper, “si bien en su momento el periódico estuvo vinculado al Partido Liberal, él pudo hacer “liberalismo con buen periodismo”.¹²⁵ En 2012, después de más de 30 años de ausencia *El Pueblo* regresó en

¹²² “El País”, Internet Archive Wayback Machine, consultado el 14 de febrero de 2024, https://web.archive.org/web/20140514023853/http://www.andiarios.com/assets/modules/files-manager/files-uploads/EL_PAIS.pdf

¹²³ “Grupo Semana adquiere el diario El País”, El País, consultado el 14 de febrero de 2024, <https://www.elpais.com.co/cal/grupo-semana-adquiere-el-diario-el-pais.html>

¹²⁴ “Una pausa en medio siglo”, Semana, consultado el 14 de febrero de 2024, <https://www.semana.com/daniel-samper-pizano-es-fundador-del-periodico-el-pueblo/385975-3/>

¹²⁵ “La aventura de conquistar a los lectores de las regiones”, El Tiempo, consultado el 20 de marzo de 2024, <https://www.eltiempo.com/colombia/el-tiempo-110-anos-asi-llega-a-las-regiones-de-colombia-el-periodico-el-tiempo-563499>

forma de semanario impreso y sitio web de noticias, como parte de una iniciativa impulsada por el Instituto de Pensamiento Liberal.¹²⁶

3.2. Sobre los caricaturistas y su labor

A principios de la década de los ochenta en Colombia, la caricatura se encontraba en un intenso debate, dado que se comenzó a cuestionar la narrativa desde la que esta se desarrollaba en el país. A personalidades de la gráfica caricaturesca como Osuna, Caballero, Naide y Hugo Barti quienes publicaban sus caricatura políticas en los principales medios impresos de la capital, comienzan a contraponerse una serie de jóvenes dibujantes emergentes que proclaman el surgimiento del “dibujo de humor”, una corriente en boga en Europa con una importante recepción en América Latina como el nuevo camino a seguir pues como afirmó María Mercedes Carranza, citada por Beatriz González, “los escasos humoristas, o los que se tienen por tales, que ha habido en Colombia, han estado por lo general atados a la política de un periódico determinado, gracias a lo cual se han reducido a ilustrar situaciones y hechos sin intentar nada más”¹²⁷

Eran pocos los caricaturistas que tenían un empleo estable con un salario digno en su oficio, los medios impresos de circulación nacional y local contaban con sus caricaturistas de cabecera, quienes ya tenían una trayectoria, particularmente en lo político. Los dibujantes de humor eran en su mayoría estudiantes de universitarios quienes abogaban por una manera más universal y atemporal de comunicar a través del dibujo¹²⁸, valiéndose de ingeniosos recursos gráficos. No obstante, algunos de ellos transitaban entre la caricatura política y el dibujo de humor como forma de atender las necesidades periodísticas del momento.

En el cuestionamiento de la caricatura política frente al dibujo del humor, también tiene lugar la necesidad de estos jóvenes dibujantes de buscar nuevos medios y/o espacios de circulación y difusión, por lo que realizaron exposiciones y colaboraron con periódicos, así mismo algunos estudiantes de Bellas Artes de la Universidad Nacional conformaron las revistas Mofeta y

¹²⁶ “A Cali regresa el periódico ‘El Pueblo’”, Alcaldía de Santiago de Cali, consultado el 20 de marzo de 2024, https://www.cali.gov.co/alcaldenlinea/publicaciones/46042/a_cali_regresa_el_peridico_el_pueblo/

¹²⁷ “El boom del dibujo del humor”, Biblioteca Virtual del Banco de la República, consultado el 20 de enero de 2024, <https://www.banrepcultural.org/la-caricatura-en-colombia/texto21.html>

¹²⁸ “El boom del dibujo del humor”, Biblioteca Virtual del Banco de la República, consultado el 20 de enero de 2024.

Humor en 1982 y 1985 respectivamente para divulgar su trabajo¹²⁹ Pese a todo lo anterior, habría que esperar hasta finales del decenio para consolidar los esfuerzos realizados por estos artistas, por lo que no es de extrañar que sean pocos de estos los que cuenten con un reconocimiento importante, pues el mismo oficio aún no había sido suficientemente reconocido como tal.

En esta investigación fue posible encontrar caricaturas de al menos trece caricaturistas adscritos a los periódicos estudiados: Héctor Osuna “Osuna”, Álvaro Donado “Al Donado”, Jorge Peña, Dick Salazar, Guillermo Salcedo Castañeda “Guillotín”, Alfredo Garzón “Garzón” de *El Espectador*; Jorge Grosso “Grosso”, Claudia Rueda “Claudia”, César Augusto Almeida Remolina “Kekar”, Rodrigo Guerrero “Guerreros” y Diyo de *El Tiempo*; Luis Eduardo López “Luisé” de *El País* y Lucas de *El Pueblo*¹³⁰. A continuación, algunos apartes biográficos de los mencionados caricaturistas:

Héctor Osuna Gil “Osuna” (Medellín, Antioquía, 1936). Abogado, periodista, pintor y caricaturista. Su carrera como comenzó a partir de partir del interés del director del diario *El Siglo*, Álvaro Gómez Hurtado, al ver una carpeta de sus bocetos, lo cual permitió que este publicara sus caricaturas en dicho periódico a partir de 1959¹³¹, más adelante publicaría sus dibujos en el periódico *El Espectador* y la *Revista Semana*. En la presente investigación, es el caricaturista con más caricaturas de entre todos los analizados, pues su trabajo en el diario *El Espectador* a través de sus viñetas o en la sección Rasgos y rasguños, dedicó varias caricaturas a la toma y retoma del Palacio de Justicia.¹³²

¹²⁹ “El boom del dibujo del humor”, Biblioteca Virtual del Banco de la República, consultado el 20 de enero de 2024.

¹³⁰ Sobre los caricaturistas referidos, no fue posible encontrar en las fuentes consultadas, información biográfica de los caricaturistas Lucas de El Pueblo y Diyo de El Tiempo, esto quizá se deba a la aún pendiente profesionalización del trabajo del caricaturista, a la atención que pudiera prestarse en la obra más que en el autor y a la fugaz trayectoria que estos hubiera podido tener en sus respectivos periódicos.

¹³¹ “Osuna un caricaturista para siempre”, Eje 21, consultado el 20 de enero de 2024, <https://www.eje21.com.co/2022/05/osuna-un-caricaturista-de-siempre/>

¹³² Sobre las caricaturas de Osuna relacionadas con la toma y retoma del Palacio de Justicia, las investigadoras Sonia Lucía Arenas Consuegra, Judith Lucía Ramírez Carreño y Carolina Serrano Serrano elaboraron la tesis de grado titulada “Lectura de las caricaturas de Héctor Osuna sobre la toma del Palacio de Justicia, publicadas en el diario “El Espectador” durante los meses de noviembre y diciembre de 1985” para optar por el título de comunicador (a) social y periodista de la Universidad Autónoma de Bucaramanga - UNAB en 1988, un importante documento de consulta si se quiere ahondar en la temática descrita. A diferencia de la presente investigación, que aborda la obra de varios

Las caricaturas de Osuna constituyen una importante radiografía de la realidad política nacional, pues como afirma González: “en el caso de Osuna se pueden reconstruir los acontecimientos, los momentos históricos y las administraciones que abarcó y sigue abarcando, que han sido motivo de sus gráficas: Alberto Lleras (1958-1962), Guillermo León Valencia (1962-1966), Carlos Lleras Restrepo (1966-1970), Misael Pastrana Borrero (1970-1974), —parte de este Gobierno estuvo ausente, en Europa—, Alfonso López Michelsen (1974-1978), Julio César Turbay Ayala (1978-1982), Belisario Betancur (1982-1986), Virgilio Barco (1986-1990), César Gaviria (1990-1994), Ernesto Samper (1994-1998), Andrés Pastrana (1998-2002) y Álvaro Uribe (2002-2010).”¹³³ Y complementando lo dicho por esta autora, se incluyen las administraciones de Juan Manuel Santos (2010-2018), Iván Duque (2018-2022) y Gustavo Petro (2022 - en curso).

Álvaro Donado “Al Donado” (Ciénaga, Magdalena, 1941)¹³⁴. Estudió Bellas Artes en la Universidad Nacional de Colombia. Hacia 1967 se vincula con al Diario *El Espectador* como caricaturista, bajo el seudónimo de “Al Donado”. Son celebres sus fotocaricaturas y caricaturas con personajes de “Don Roque”, a través de quien se refiere a la política nacional y “Chucho Pérez” personaje creado por su colega Héctor Giraldo e ilustrado por el caricaturista que se publicaría en *El Espectador* en 1980 con motivo de la Expedición del nuevo Código Penal, esta obra fue galardonada por el Sociedad Interamericana de Prensa - SIP.¹³⁵

Jorge Peña (Bogotá D.C., 1944). Estudió Diseño Gráfico en la Universidad Nacional de Colombia, en donde más tarde se desempeñó como docente y director curricular. En 1966 se une a la Asociación Colombiana de Historietas Gráficas dirigida por el maestro Hernando Salcedo Silva, desde la que se realizó la Primera Exposición de Historietas Nacionales en 1967 contando con destacados dibujantes como Adolfo Samper, Ernesto Franco, Carlos Garzón Uriel Misas y José

caricaturistas en cuatro medios de comunicación impresos de circulación local -Cali- y nacional analizando sus aspectos formales, simbólicos y las líneas discursivas en que estas se inscriben, esta se enfoca exclusivamente en la obra de Osuna en el diario *El Espectador*.

¹³³ “La era de Osuna”, Biblioteca Virtual del Banco de la República, consultado el 20 de enero de 2024, <https://www.banrepcultural.org/la-caricatura-en-colombia/texto20.html>

¹³⁴ “El “Proceso 8.000” visto por otros caricaturistas”, 1.Library.co, consultado el 5 de marzo de 2024, <https://1library.co/article/cronolog%C3%ADa-de-los-principales-sucesos-del-proceso.y8gljg15>

¹³⁵ “El periodista que sí aclaró el magnicidio de Guillermo Cano”, *El Espectador*, consultado el 5 de marzo de 2024, <https://www.elspectador.com/judicial/el-periodista-que-si-aclaro-el-magnicidio-de-guillermo-cano-article-483592/>

Herazo Osorio¹³⁶. Fue director de la revista *Monos* que circuló con el periódico *El Espectador*, la cual es considerada como un referente sobre la historia de la historieta en Colombia. Si bien, la carrera de Peña se ha desarrollado sobre todo en la narrativa gráfica secuencial, también publicó caricaturas políticas en *El Espectador*. Actualmente Trabaja como dibujante, director, editor, historietista y docente.

Sobre el caricaturista **Dick Salazar** se sabe que estudió Derecho en la Universidad de Los Andes, en la que hacia finales de 1981 se realizaron unas protestas por parte de los trabajadores de la institución quienes fueron apoyados por el movimiento estudiantil que lideraba Salazar, quien terminaría siendo expulsado de la institución universitaria, para tiempo después ser reconocido como el dibujante de la tira cómica “Locombia” publicada en *El Espectador*¹³⁷. También estuvo vinculado a la primera escuela colombiana de caricatura llamada Ideas de Cartón, actualmente conocida como la Escuela Nacional de Caricatura - ENC, y junto con otros reconocidos caricaturistas conformó el denominado “Cartel del Humor”¹³⁸.

Guillermo Salcedo Castañeda “Guillotin” (Ciénaga, Magdalena, c.a. 1947). Periodista y caricaturista que desde muy joven se trasladó a la ciudad de Barranquilla Junto a su familia. Su labor como caricaturista comenzó en *El Herald* y después en el *Diario del Caribe*. Algunas de sus caricaturas fueron republicadas en periódicos como *El Espectador*. También, escribió columnas de opinión en dichos medios. Falleció a la edad de 77 años en la ciudad de Miami, Estados Unidos, donde había residido por 30 años¹³⁹.

Alfredo Garzón “Garzón” (Bogotá D. C., 1958). Estudió Bellas Artes en la Universidad Nacional de Colombia, es dibujante, grabador y caricaturista. A partir del 1983 comienza a publicar sus caricaturas en el “Magazín Dominical” de *El Espectador* con los denominados “Cartones de Garzón” hasta que la familia Cano vendiera el periódico, dando paso a quien considerara su

¹³⁶ “Jorge Peña - ficha de autor en Tebeosfera”, Tebeosfera, consultado el 5 de marzo de 2024, https://www.tebeosfera.com/autores/pena_jorge.html

¹³⁷ “¿Y ahora qué?”, El Universal de Cartagena, consultado el 5 de marzo de 2024, <https://www.eluniversal.com.co/opinion/columna/y-ahora-que-AB6928266>

¹³⁸ “Las naranjas creativas de Mario García álzate”, Humorgrafe, um blog de informação sobre humor e caricatura. cartoon's news, consultado el 5 de marzo de 2024, <https://humorgrafe.blogspot.com/2009/02/las-naranjas-creativas-de-mario-garcia.html>

¹³⁹ “Falleció a sus 77 años el periodista y caricaturista 'Guillotin', El Herald del Barranquilla, consultado el 5 de marzo de 2024, <https://www.elheraldo.co/sociedad/fallecio-sus-77-anos-el-periodista-y-caricaturista-guillotin-965397>

maestro, el también caricaturista, Héctor Osuna¹⁴⁰. Volvería a colaborar más tarde con El Espectador, pero de manera diferente a como lo hizo en sus inicios. Es hermano del asesinado abogado, pedagogo y comediante, Jaime Garzón¹⁴¹. Actualmente vive y trabaja en Nueva York.

Jorge Grosso “Grosso” (1957). Estudió Bellas Artes en la Universidad Nacional de Colombia, como algunos de sus contemporáneos se inclinó hacia el dibujo del humor. En palabras de Beatriz González fue “una especie de apóstol del dibujo de humor, que posee conciencia de grupo y comprendió desde la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional, donde estudiaba, la necesidad de la agremiación”¹⁴². Combinó hábilmente su destreza en el dibujo de humor con la caricatura política, ejemplo de ello son sus caricaturas publicadas en *El Tiempo*.

Claudia Rueda “Claudia”. Es ilustradora y escritora de libros para niños, estudió Derecho en Colombia e Ilustración de libros infantiles y Escritura creativa en Estados Unidos. Trabajó como caricaturista política para los diarios *El Tiempo* y *El Espectador*¹⁴³. Es la única mujer entre los caricaturistas seleccionados para la presente investigación, pero no fue posible encontrar suficiente información biográfica, así como también sobre su faceta como caricaturista, más si como ilustradora, pues cuenta con una importante carrera con varios títulos publicados en Estados Unidos, México y España, así como reconocimientos y galardones por estos.

César Augusto Almeida Remolina “Kekar” (Rionegro, Santander, 1956). Es un dibujante autodidacta que alimentó su ingenio a partir de la lectura de periódicos y la escucha de noticias durante su infancia. El 2 de septiembre de 1975 publicó su primera caricatura en el diario Vanguardia, en adelante ha colaborado también con otros medios como *Cromos*, *Diners*, *Economía Colombiana*, *Revista Nueva Frontera* y *El Tiempo*¹⁴⁴, También ha publicado libros tales como

¹⁴⁰ Mauricio Durán Castro, “Iconotopía”, *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, Vol. 10, Núm. 2 (2015): 237-238, consultado el 5 de marzo de 2024., <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/15087/Iconotop%C3%83%C2%ADa>

¹⁴¹ “Jaime Garzón, presente ahora en una novela gráfica”, *El Tiempo*, consultado el 5 de marzo de 2024, https://www.eltiempo.com/cultura/gente/jaime-garzon-asesinato-viernes-13-de-agosto-610388?utm_term=Autofeed&utm_medium=Social&utm_source=Facebook&fbclid=IwAR2WJWeS_oEixurA8MXj_oMoaSPnB1sg_oW0I81637vHmjSxpi8SbwheZvU_aem_AbFOo8Db5FcwRDgpIdecdZbMafa9kyl0wmLUWwePva_wjn-Rqp5ALywhSLIX9IHvLgxb3SP7Z4nareAhsH-h0ZXkr#Echobox=1629087897

¹⁴² “El boom del dibujo del humor”, Biblioteca Virtual del Banco de la República, <https://www.banrepcultural.org/la-caricatura-en-colombia/texto21.html>

¹⁴³ “Claudia Rueda”, Fundalectura, consultado el 20 de enero de 2024, <https://catalogo.fundalectura.org/autor/claudia-rueda>

¹⁴⁴ “El caricaturista bohemio”, *El Tiempo*, consultado el 20 de enero de 2024, <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1371889>

Social, política y mamagallísticamente hablando (1984); Kekarajadas (2006); El desandar de mis andares. *Crónicas y reportajes* (2018).¹⁴⁵

Rodrigo Guerrero “Guerreros” (1958). Estudió Bellas Artes en la Universidad Nacional de Colombia. Inicio su trabajo como caricaturista en el diario *La República* y después en *El Tiempo*. Según afirma, la mordacidad en sus dibujos la aprendió de su maestro, el pintor Ovidio Rincón Peláez, así, en su obra se conjuga la tendencia propia de los dibujantes de humor, con tintes políticos, retratando escenas de la realidad política nacional a partir del humor y la sátira.

Luis Eduardo López “Luisé” (Palmira, Valle del Cauca, c.a.1928). Descubrió su gusto por el dibujo y en particular la caricatura durante su formación militar en el Valle del Cauca, tiempo durante el cual, comenzó a enviar sus caricaturas por correspondencia a las instalaciones del Diario *El País* de Cali, que para su sorpresa fueron publicadas con el seudónimo de “Luisé”, también colaboró con otro periódico local, *El Gato*, donde se apodaba “Rigot”¹⁴⁶. A partir de 1961 comenzó oficialmente su carrera como caricaturista en *El País*, contando con una larga trayectoria que se extiende hasta el presente. En 2023 recibió la Distinción Vida y Obra del II Premio Vallecaucano de Periodismo Gerardo Bedoya Borrero.

3.3. Análisis iconológico y del Imaginario en las caricaturas sobre la toma y retoma del Palacio de Justicia

3.3.1. Metodología

Considerando que la caricatura ha participado como parte de los medios de comunicación impresos en las narrativas sobre el escenario político nacional y subsecuentemente en la representación del conflicto interno en Colombia al presentar acontecimientos y personajes que permiten realizar una aproximación al hecho histórico, esta investigación busca identificar la forma en que se

¹⁴⁵ “Almeida Remolina, César agosto”, Diccionario Enciclopédico de Colombia, consultado el 20 de enero de 2024, <https://www.diccionariodecolombia.expert/diccionario-enciclopedico/almeida-cesar-augusto/>

¹⁴⁶ “Este es Luisé, un palmirano que ha pasado 50 años caricaturizando a Colombia”, *El País* Cali, consultado el 5 de marzo de 2024, <https://www.elpais.com.co/valle/este-es-luise-un-palmirano-que-ha-pasado-50-anos-caricaturizando-a-colombia.html>

representaron los hechos y actores involucrados en la toma y retoma del Palacio de Justicia en la prensa de circulación nacional y local (Santiago de Cali), así como identificar los discursos o imaginarios que se establecen a través de estas.

La investigación se planteó desde dos líneas historiográfica a saber: En primer lugar la historiografía política, en particular la *nueva historia política*¹⁴⁷, dado el carácter del hecho histórico abordado como parte de la confrontación entre el grupo urbano insurgente Movimiento 19 de abril conocido como M-19 y el Estado Colombiano representado en el gobierno de Belisario Betancur, así mismo se acudió a los presupuestos planteados por investigadores y organizaciones sobre los hechos de la toma y retoma del Palacio de Justicia tales como los realizados por Adolfo León Atehortúa Cruz y Humberto Vélez Ramírez, el primero de estos en 1993 en su escrito *Militares, guerrilleros y autoridad civil: el caso del Palacio de Justicia* (1993), y en colaboración con el segundo para la obra *¿Qué pasó en el Palacio de Justicia?* (2005), Ana Carrigan en *El Palacio de Justicia: una tragedia colombiana* (2009) y Jorge Aníbal Gallego, José Roberto Herrera Vergara y Nilson Pinilla Pinilla (2010) en el Informe final de la Comisión de la Verdad sobre los hechos del Palacio de Justicia (2010). En segundo lugar la historiografía de la cultura al ser las fuentes de investigación caricaturas, que son tanto un producto artístico como parte de las manifestaciones del dibujo, así como editorial al convertirse en un género periodístico a partir de su inserción en medios de circulación impresa de diferente índole a partir del siglo XIX y que ya en el siglo XX se constituirían como un producto de consumo masivo ligado a la cultura de masas por el alcance y divulgación de este tipo de medios.

Para analizar esta doble naturaleza de la caricatura se indagaron los planteamientos de diferentes autores que han realizado análisis históricos a través de la caricatura, tales como Beatriz González quien a propósito de la celebración del Bicentenario de la Independencia en Colombia elabora una historia de la caricatura en el país enfocándose en su dimensión como artística, mientras que por su parte, Germán Colmenares y Ricardo Rendón, quienes se valen de la obras de caricaturistas colombianos para reflexionar sobre el trabajo de uno de estos a lo largo de su trayectoria o también para estudiar un fenómeno o momento político determinado¹⁴⁸. Finalmente se acudirán a los

¹⁴⁷ Como precisa María Fernanda G. de los Arcos (1993), “la nueva historia se trata de una tendencia a precisar más nítidamente el objeto de estudio y preferir ocuparse de un personaje, un acontecimiento, una minoría, un gobierno... que de un largo proceso sociocultural”.

¹⁴⁸ Colmenares en su obra *Ricardo Rendón: una fuente para la historia de la opinión pública* (1998), utiliza las caricaturas de maestro del siglo de oro de la caricatura en Colombia analizando la manera en que este representa el

planteamientos del método iconográfico de Erwin Panofsky (1953) y los estudios sobre el Imaginario de Miguel Rojas Mix (2006) para “diseccionar” las representaciones desentrañando las herramientas simbólicas que en estas se emplean y su significado en el contexto en que se produjeron.

Para realizar el análisis formal es preciso considerar brevemente el proceso de publicación de las caricaturas en relación con la labor de impresión de los diarios, pues estos en su mayoría estaban impresas en escala de grises y/o en blanco y negro, salvo algunas páginas de portadas o apartados publicitarios que se presentaban totalmente en color o con franjas de tonos. Es por ello que la mayoría de caricaturas están elaboradas en tinta sobre papel, acudiendo a la línea negra, espacio positivo o negativo y en algunas ocasiones a la utilización de tramas.

Algunos símbolos que se encuentran con mayor frecuencia en las representaciones caricatográficas son: la Diosa Temis (representación de la justicia), la paloma con olivo en el pico (representación de la paz), el mapa de Colombia, el presidente Belisario Betancur, un hombre vestido de camuflado con la cara cubierta (guerrillero del M-19) y el edificio del Palacio de Justicia. Sobre estos y otros símbolos encontrados en las caricaturas es posible realizar un análisis contextual acudiendo al significado de la representación o símbolo en relación con los aspectos claves, tales como la justicia, la paz, la violencia, la insurgencia, el gobierno, entre otros, en el contexto de la toma y retoma del Palacio de Justicia, no obstante en algunos casos es necesario acudir a referencias tales como artículos de prensa o documentos en que se narre lo acontecido, pues en ellos se describen hechos y nombres que para el lector no especializado en el tema resultarían difíciles de identificar.

3.3.2. Etapas de desarrollo del plan investigativo

En lo que respecta a las técnicas empleadas para el desarrollo de la investigación es preciso señalar que esta se desarrolló en gran medida a partir de la revisión de fuentes documentales (prensa) y comprendió las siguientes etapas:

acontecer político del país, mientras que Darío Acevedo Carmona en su libro *Política y caudillos colombianos en la caricatura editorial, 1920-1950* (2009) acude a diferentes caricaturistas para hablar sobre la política nacional.

3.3.2.1. Recolección de información

Esta labor se realizó dos etapas a saber: la revisión bibliográfica y la consulta de fuentes primarias, en la primera de estas se indagaran los diferentes documentos historiográficos que reflexionen acerca de la utilización de la caricatura política como fuente para la historia en América Latina durante el siglo XX en países como Colombia y Venezuela, así como documentos que abordan los hechos desarrollados en la toma y retoma del Palacio de Justicia desde la academia y los organismos gubernamentales. Por su parte, la consulta de fuentes primarias se realizó a partir de la prensa encontrada de las hemerotecas regionales de la Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero y la Biblioteca Mario Carvajal de la Universidad del Valle, en las que se indagaron los ejemplares disponibles de los diarios cuyo análisis son objeto de la investigación: *El País* y *El Pueblo* de Cali, *El Espectador* y *El Tiempo* de Colombia, realizando además un registro fotográfico de las caricaturas encontradas.

3.3.2.2. Organización y sistematización de información

Se realizó de manera simultánea a la recolección de la información como manera de registrar la información bibliográfica en una base de datos en formato XLS (Excel) que permita conocer la información detallada de cada una de las caricaturas encontradas discriminada en los siguientes criterios: número de orden, nombre del periódico, distribución o alcance, sección, título, fecha, página, año, número, depósito o fondo, descripción formal, argumentos, figuras de significación o tropos, autor (nombre, apellido y seudónimo), sección, imagen, título, fecha, página, año, número, depósito/fondo, descripción formal, símbolos, metáforas y personajes, argumentos, figuras de significación o tropos, discurso o imaginario, análisis contextual, observaciones. A su vez los archivos digitales de las caricaturas encontradas se organizaron en carpetas debidamente nombradas para facilitar su consulta efectiva durante la investigación.

4. Análisis e interpretación de fuentes

Habiendo estudiado las premisas planteadas por Panofsky y Rojas para el análisis de las imágenes, la historia y desarrollo de la caricatura en Occidente y en Colombia, y la temática a tratar en el presente escrito, es momento de entrar en materia, aplicando la teoría estudiada al análisis de las caricaturas encontradas en los periódicos *El Espectador*, *El Tiempo* a nivel nacional, *El Pueblo* y *El País* de Cali, sobre la toma y retoma del Palacio de Justicia. Es importante mencionar que, del total de cuarenta y ocho caricaturas encontradas, se seleccionaron diez para ser presentadas en este documento de manera detallada, las treinta y ocho restantes se incluirán a manera de anexo¹⁴⁹, como parte de una base de datos, para que el lector interesado en la problemática tratada pueda profundizar en su investigación teniendo este insumo dispuesto para consulta. Durante el estudio de las caricaturas fue posible establecer al menos diez líneas narrativas, discursos o imaginarios en los que se inscriben dichas representaciones, los cuales son:

1. “La justicia”, la cual se refiere a las viñetas en las que este concepto se presenta a partir de la figura de la diosa Temis.
2. El “luto o duelo por la tragedia”, en el que se inscriben las representaciones sobre el sentimiento de dolor y pesar por las consecuencias de la toma y retoma del Palacio de Justicia.
3. El “M-19 o EME”, cuyas caricaturas estas relacionadas o tienen como protagonistas a las representaciones del grupo insurgente comúnmente retratado como un hombre vestido con traje militar y pasamontañas, comúnmente armado con un fusil, también con elementos alusivos a las siglas del grupo ilegal.
4. “La masacre” en la que se hace referencia al asesinato de personas en la toma y retoma, prestando importante atención a los magistrados de la Corte Suprema de Justicia, en cabeza del magistrado Reyes Echandía.
5. “Los militares y/o policías”, cuyas viñetas tienen que ver con el accionar de la fuerza pública durante la retoma.

¹⁴⁹ Esta selección se realiza como forma de dar una extensión medida a la investigación, dado que el análisis pormenorizado de la totalidad de las caricaturas implicaría un desarrollo mayor, no obstante, la agrupación de estas según el imaginario o línea narrativa con que se relacionen permiten al lector identificar aspectos comunes y aproximarse a la totalidad de fuentes primarias encontradas.

6. “La paz” en la que se hace alusión a las caricaturas que tiene como temática ese concepto que en el marco del acontecimiento estudiado vienen representados en los acercamientos de paz entre el Gobierno y las guerrillas, en particular el M-19.
7. “El presidente”, personificado en el mandatario Belisario Betancur, y la manera en que este asumió la toma y retoma del Palacio de Justicia, así como otros hechos relacionados.
8. Las “reacciones políticas” las cuales tiene que ver con las diferentes posturas tomadas desde el poder político respecto a los hechos sucedidos alrededor del Palacio de Justicia.
9. Las “reflexiones” en las que se presentan pensamientos planteados a partir de los hechos de la toma y retoma del Palacio de justicia, vinculándolas con hechos o personajes del pasado o haciendo consideraciones sobre la situación desarrollada tras el fin de los hechos.
10. La “conexión con otros hechos de interés nacional”, en esta línea se trata particularmente la relación entre la toma y retoma del Palacio de Justicia, con la tragedia de Armero ocurridas en un espacio de tiempo cercano y que por su carácter luctuoso fueron vinculadas por algunos caricaturistas.

A continuación, se presente el análisis de las caricaturas seleccionadas:

LA JUSTICIA



Imagen 18. Álvaro Donado “Al Donado”. (10 de noviembre de 1985). Sin título [caricatura]. Periódico

El caricaturista Álvaro Donado “Al Donado”, dibujó esta viñeta de la sección Don Roque publicada en el periódico *El Espectador* del 10 de noviembre de 1985, está elaborada en tinta sobre papel, y al ser publicada en la edición impresa del diario se trata de una reproducción del dibujo original en tinta negra.

La caricatura muestra un hombre que lee el periódico con un semblante de pesadumbre mientras sobre él se cierne una bocadillo o globo de texto en el que se muestra la imagen de una mujer de cabello largo, con los ojos vendados y vestida con una túnica, en su mano derecha sostiene una balanza y en la izquierda una cruz

representación de la justicia, en la Teogonía de Hesiodo (ca., 700 a.C.) es hija del Cielo y de la Tierra, de Urano y Gea se casó con Zeus; era la diosa del orden fijo, y madre de las Horas (estaciones), las Moiras (Parcas), Eunomía (“orden”) e Irene (“paz”), divinidades femeninas que gobiernan los destinos humanos y divinos.¹⁵⁰ El aspecto o representación de esta diosa es el de una mujer adulta vestida con una túnica o vestido blanco sujetado, en la mano derecha sostiene una espada y en la izquierda una balanza, que simbolizan la *auctoritas* y la *potestas*, esto es, la fuente de autoridad que permite razonar y decidir correctamente, por un lado, y la fuerza institucionalizada, por el otro, que permite hacer efectivo el Derecho¹⁵¹, algunas veces sus ojos se muestran cubiertos con vendajes como señal de la imparcialidad de esta a la hora de someter a juicio.

Otro símbolo que aparece en la composición es el de la cruz, que, como signo, reviste una importancia capital, pues es tan antiguo como el hombre mismo y su origen y uso no se encuentra estrictamente ligado a una cultura, pues es posible encontrarlo en la historia de diferentes grupos sociales. Entendemos por cruz, en su significado más habitual, la figura formada por dos líneas rectas que se cortan perpendicularmente, una de ellas vertical, llamada palo y árbol (el *stipes* o *staticulum* latino) y la otra horizontal, el travesaño (*patibulum*), dividida en dos tramos iguales llamados brazos. La parte del estipe que sobrepasa el travesaño se llama cúspide; el resto se denomina pie.¹⁵² Ahora bien, aunque en occidente la cruz más conocida es la del cristianismo, como refiere Paz Jara (2004), no es exclusiva de este pues...

Existen otras culturas que ya habían imaginado antes la cruz, adoptándolo como una imagen plena de significado. En la Antigüedad, ésta era conocida entre muchos pueblos, por ejemplo, el dios Anu, de los caldeo-babilónicos era simbolizado mediante una cruz de brazos iguales; los egipcios veían en la cruz un signo inmortalidad, probablemente; el cetro del Apolo griego tenía la forma de una

¹⁵⁰ Mario Ruiz Sanz, “El mito de la justicia: entre dioses y humanos”, *Cuadernos Electrónicos de Filosofía del Derecho* N° 11 (2005): 7, consultado el 1 de abril de 2024, <https://www.uv.es/cefd/11/ruiz.pdf>

¹⁵¹ Ruiz Sanz, “El mito de la justicia”, 7, consultado el 1 de abril de 2024, <https://www.uv.es/cefd/11/ruiz.pdf>

¹⁵² Manuel Monreal Casamayor, “La cruz: iniciación a un estudio tipológico”, *Emblemata: Revista aragonesa de emblemática* N° 3 (1997): 12, consultado el 1 de abril de 2024, <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/19/79/01monreal.pdf>

cruz, así como el martillo de Thor, propio de los escandinavos. En la India, la svástica es símbolo del principio masculino.¹⁵³

Ahora bien, es importante mencionar la figura de “Don Roque”, personaje que al igual que otros creados por caricaturistas para hacer las veces de interlocutor de ideas, su creador Álvaro Donado “Al Donado” se inspiró en un compañero de sus días de trabajo en El Espectador, un hombre un tanto insólito, que trabaja en el Departamento de Transportes del periódico¹⁵⁴ en esta caricatura se muestra vestido de overol y camisa a rayas, sosteniendo un periódico mientras imagina en su mente a la diosa Temis. La escena hace referencia al luto respecto a la justicia tras la toma y retoma, puesto que la representación de la diosa, cambia la espada que comúnmente sostiene por una cruz cristiana de color negro, como clara referencia al sacrificio o la muerte derivada del asalto armado a la sede del poder judicial del país, esta idea o pensamiento dentro de un globo de texto proviene de “Don Roque” que tiene un gesto de pesadumbre en el rostro mientras lee el periódico, en el que pueda sobrentenderse que se presentan noticias alrededor del fatídico hecho.

Entre los argumentos que presenta la caricatura pueden identificarse el de sucesión porque se concentra en la consecuencia de un hecho para sustentar su validez, como en este caso, el dolor o luto por el saldo trágico de la toma y retoma. En cuanto a las figuras de significación o tropos, puede encontrarse la alegoría, metáfora, virtud, típico, tópico y la antonomasia por el uso de la diosa Temis y de la cruz cristiana, ampliamente aceptadas como representaciones de los conceptos de justicia y sacrificio, al igual que el arquetipo y el estereotipo pues dichos símbolos son representaciones por excelencia de estas nociones; la connotación, dado que la imagen contiene una interpretación secundaria más allá de lo evidente; los estilemas, en particular pensigramas representado en la nube o bocadillo en la que Don Roque imagina a la diosa Temis con la cruz en la mano.

Esta caricatura se inscribe en las líneas de imaginario o discurso relativas a las representaciones de la “justicia” y del “luto por la tragedia” derivada de la toma y retoma, algunas de las caricaturas relacionadas con la primera de estas narrativas, son:

¹⁵³ Daniel Paz Jara, “La Construcción Simbólica de la Cruz Cristiana: Un Emblema de la Vida Sacrificial”, *Revista de Sociología* N° 18 (2004):145, consultado el 1 de abril de 2024, <https://revistadesociologia.uchile.cl/index.php/RDS/article/view/27805>

¹⁵⁴ “El premio vino de lejos: tres colombianos premiados por la SIP”, *Semana*, consultado el 15 de marzo de 2023, <https://www.semana.com/el-premio-vino-de-lejos/464-3/>

- “Peticiones”, caricatura de César Augusto Almeida Remolina "Kekar" en la que se presenta a la representación de la justicia, la diosa Temis, siendo tomada como rehén por un hombre vestido con uniforme camuflado, posiblemente un guerrillero del M-19 quien le dicen que ¡QUEREMOS AL PROCESO DE PAZ PARA HACERLE UN JUICIO...! a lo que esta contesta ¡QUE SAÑA! ¡QUE TRAIGAN AL MUERTO!”, todo ello en referencia al fracaso del proceso de paz con el M-19 por la toma al Palacio de Justicia (véase imagen 3 ficha de fuentes primarias).
- “La toma del Palacio de Justicia”, caricatura de Lucas en la que si bien la confrontación entre los militares y el M-19 ocupa gran parte de la viñeta, puede observarse a la diosa Temis, representación de la justicia, corriendo despavorida por el cruce de disparos, dejando caer su balanza mientras grita “ESTO SE PUT***” en referencia a la intensidad de la escala de la confrontación armada. Esta caricatura puede inscribirse además en los imaginarios o discursos sobre el “los militares”, “el M-19 o M” y “El presidente”, pues alude a dichas narrativas en su representación. (imagen 5 ficha de fuentes primarias).
- “Fuerte golpe”, caricatura de Lucas en la que la representación de la justicia, la diosa Temis, se muestra entre las puertas desprendidas del Palacio de justicia mientras sostiene una placa en su mano derecha en la que puede leerse la frase “COLOMBIANOS: LAS ARMAS O LAS INDEPENDENCIA LAS LEYES OS DARAN LIBERTAD” máxima enunciada por el entonces presidente de la república y figura de destacada de la historia republicana de Colombia, Francisco de Paula Santander durante el Congreso de Cúcuta celebrado en 1821. Al fondo de la escena se muestra la fachada del Palacio de Justicia baleada y con columnas de fuego y humo, fruto de la confrontación armada. (imagen 13 ficha de fuentes primarias).
- “Parálisis”, caricatura de César Augusto Almeida Remolina "Kekar", en la que se muestra a la representación de la justicia, la diosa Temis, en un espacio que alude a una sala de cuidados médicos con las puertas entreabiertas, en una de ellas puede leerse una placa con la palabra “JUZGADO”, en referencia a que no es un espacio médico, sino judicial, al fondo la diosa se ve notablemente lesionada, con sus extremidades enyesadas y convaleciente en cama, también se aprecia su espada rota y su balanza caída en el suelo, mientras esta enuncia “¡Hoy no hay

despacho!”, todo ello para establecer un mensaje en el que la justicia se encuentra fuertemente lastimada o herida tras la toma y retoma. (imagen 25 ficha de fuentes primarias).

- La caricatura sin título de la sección Mundo Rosa de Guillermo Salcedo Castañeda “Guillotín”, en la que se muestra a la representación de la justicia, la diosa Temis, con su balanza apoyada en el suelo, y el vendaje de sus ojos levemente levantado, mientras que a su lado, un hombre misterioso, con sombrero y gaban dice: “ME GUSTA CUANDO CALLAS PORQUE ESTAS COMO AUSENTE”, el personaje en cuestión, podría tratarse de uno de los presos o “extraditables” que temían la firma del tratado de extradición, por lo que esperaban con la toma al Palacio de Justicia se acallara el proceso contra ellos. (imagen 42 ficha de fuentes primarias).
- “Di, ¿le dispararías?”, caricatura de Héctor Osuna “Osuna” en la que se presenta a la representación de la justicia, la diosa Temis, siendo tomada por el torso de manera violenta por parte de un hombre encapuchado con uniforme camuflado y un fusil en la mano. La mujer exclama ¡NO DISPAREN POR FAVOR!” queriendo dar a entender cómo el grupo guerrillero “secuestro” a la justicia a partir de la toma (imagen 3 ficha de fuentes primarias).

EL LUTO



La caricatura “instituciones fortalecidas (!)” del caricaturista Héctor Osuna “Osuna”, realizada para la publicación del periódico *El Espectador* del 26 de noviembre de 1985, está elaborada en tinta sobre papel y al ser publica en la edición impresa se trata de una reproducción del original en tinta negra.

La caricatura muestra a una mujer con una cofia y un sombrero similar a un *cornette* sobre su cabeza, vestida con una capa negra, sosteniendo en sus manos un ramo de flores, a su derecha un hombre con traje militar, fusil y

Imagen 27. Héctor Osuna “Osuna”. (26 de noviembre de 1985). *Instituciones fortalecidas (!)* [caricatura]. Periódico El Espectador. Bogotá, Colombia. Hemeroteca Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero (HBDJGB)

casco, quien le dice “¿...AL CEMENTERIO?, a lo que ella contesta, “...BUENO, SÍ...ES QUE SE NECESITA OÍR EL CONCEPTO DE LA CORTE...”.

En esta caricatura se muestran dos representaciones a saber, la primera un hombre vestido con el uniforme del Batallón Guardia Presidencial, esto puede inferirse, por el casco que utiliza el soldado que cuenta con un remate en punta, muy característico de la indumentaria militar de esta tropa, pero también por la misma presencia de la religiosa, pues esta suele pasearse por los pasillos de la Casa de Nariño, lugar donde dichos militares de este ejercen sus labores. Por su parte, la monja o “Sor Palacio” es un personaje creado por Héctor Osuna “Osuna”, de la que Tobías Norberto López en sus tesis de grado titulada “la caricatura de Héctor Osuna durante el proceso 8.000” refiere:

Cuando gobernó Belisario Betancur (1982) en el Palacio de Nariño, estaba colgada la pintura La Madre Superiora de Fernando Botero¹⁵⁵ y a quien Osuna en sus caricaturas llamó Sor Palacio. Según Osuna: “Luego la monja se salió del cuadro, con un hábito distinto al que tenía la de Botero, más parecido al original de las monjas de La Presentación, el colegio donde estudié de niño”. (Ronderos, 2007: 284). Sor Palacio recorría los corredores del palacio presidencial y lanzaba apuntes a diestra y siniestra. La monja se ganó al público de forma tal que, en 1985, fue declarada personaje del año por algunos medios¹⁵⁶.

López además comenta que la monja o Sor Palacio, hacer parte de los comodines que utiliza el caricaturista para transmitir mensajes en algunas de sus caricaturas, así como en su momento lo fueron “Rubiancho” el elefante del proceso 8.000, “Lara” la perra dálmata de López Michelsen, “Los caballos” de Turbay Ayala¹⁵⁷. Otro aspecto a tener en cuenta es el uso por parte de la monja de la capa negra, como forma de manifestar el “luto” el cual tiene su antecedente más próximo en la “Pragmática del Luto y la Cera”, publicada en 1502 en la que los Reyes Fernando II de Aragón

¹⁵⁵ La representación de las religiosas o monjas en la obra de Botero se encuentra relacionada con la idiosincrasia antioqueña en la que la religión, ocupa un lugar predominante dentro del imaginario colectivo, así, Botero acudió tanto a este como otros motivos en su obra: el obispo, la prostituta, etc. para protagonizar sus lienzos y dibujos.

¹⁵⁶ Tobías Norberto López, “la caricatura de Héctor Osuna durante el proceso 8.000” (Tesis de Maestría en Estética e Historia del Arte, universidad Jorge Tadeo Lozano, 2022), 35, Consultado el 15 de febrero de 2024, <https://expeditiorepositorio.utadeo.edu.co/handle/20.500.12010/27288>

¹⁵⁷ Tobías Norberto López, “la caricatura de Héctor Osuna durante el proceso 8.000”, 80.

e Isabel II de Castilla, por la cual el luto debía presentarse con el color negro¹⁵⁸, costumbre que aun encuentra asiento en el presente, particularmente en Occidente.

En lo que respecta al mensaje de la caricatura “la monja” le pide al soldado que la lleve al cementerio porque “necesita oír el concepto de la corte” esta petición se encuentra relacionada con el asesinato de los magistrados de la Corte Suprema que perdieron la vida durante el asalto que dio lugar a la toma y retoma del Palacio de Justicia. El argumento presente en esta caricatura es en de sucesión, que al igual que en la mayoría de las caricaturas analizadas aparece como forma de validar una postura a partir de la consecuencia de algo, en este caso, el duelo por el asesinato de los mencionados juristas, por su parte, las figuras de significación o tropos alegoría, la metáfora, analogía, la connotación, perífrasis, como formas indirectas de presentar o referir algo; el estereotipo por el uso de una imagen o representación ampliamente difundida o aceptada como lo es la asociación del luto y el color negro; los estilemas, en particular los pensigramas a partir de las frases enunciadas por el soldado y la monja que se muestran conectados a estos por medio de “rabillos” de texto.

Esta caricatura se inscribe en el Imaginario o discurso del “luto o duelo por la tragedia”, al representar la tristeza o el dolor derivado del saldo trágico de la toma y retoma, algunas otras caricaturas encontradas en la investigación y que se inscriben en la misma línea son:

- “Juicio de responsabilidades”, caricatura de César Augusto Almeida Remolina “Kekar”, en la que se muestra, de derecha a izquierda a la representación de la justicia, la diosa Temis, el presidente Belisario Betancur y al general Miguel Vega Uribe, quienes observan un ataúd. La diosa y el mandatario lloran, mientras este último le dice “AHORA...JUZGAD Y FALLAD” a lo que ella le contesta “¿FAYAD?”, en referencia al líder del M-19 Álvaro Fayad, en la cara frontal de féretro puede verse la fachada del Palacio de Justicia y en la parte superior derecha de la viñeta, la representación del ojo de dios o ojo de la providencia, símbolo utilizado en algunas representaciones del cristianismo. (imagen 7 ficha de fuentes primarias).

¹⁵⁸ Isabel seco Campos, “Prágmatica de luto y cera”, consultado el 10 de enero de 2024, <https://museo.getafe.es/omeka/files/original/PragmaticaDeLutoYcera.pdf>

- “De duelo”, caricatura de Luis Eduardo López “Luisé”, en la que se muestra a la diosa Temis, representación de la Justicia sentada sobre un gran sillón sobre dos plataformas o peldaños, como si se tratase de una composición escultórica. Si bien, podría considerarse también dentro del Imaginario o discurso de la justicia, se asocia al duelo, por el título dado por el caricaturista y por el detalle del vendaje puesto a la altura del antebrazo izquierdo, que se destaca por unas líneas que emergen de este, este elemento puede tener dos interpretaciones a saber, como “pañoleta de luto” o como “pañoleta de tela camuflada” en referencia al uniforme de soldados o guerrilleros, curiosamente, en el brazo derecho que sostiene la balanza que es la que dirige el peso de los argumentos para realizar un juicio equitativo. (imagen 8 ficha de fuentes primarias).
- “Dolor general”, caricatura de Rodrigo Guerrero “Guerreros” en la que se muestra el monumento al Libertador Simón Bolívar, obra del artista italiano Pietro Tenerani, ubicada en la Plaza de Bolívar. La estatua se presenta con gesto de tristeza, dejando caer una lagrима. Una imagen concreta y de gran sencillez pero que comunica efectivamente el sentimiento de “dolor de patria” por los hechos sucedidos en la toma y retoma. (imagen 10 ficha de fuentes primarias).
- La caricatura sin título de Claudia Rueda “Claudia”, en la que se muestra a la representación de la justicia, la diosa Temis reclinada sobre el suelo mientras llora desconsoladamente, debajo de esta se muestra los rostros de los magistrados de izquierda a derecha: Alfonso Reyes Echandía, Carlos Medellín Forero, Manuel Gaona Cruz. En la parte inferior de la caricatura puede leerse una leyenda en la que se reza: “A quienes fueron nuestros maestros y a todas las víctimas de los actos por parte de personas que carecen de objetivos racionales y de respeto por la vida honesta”, en referencia a los mencionados juristas asesinados durante la toma y retoma del Palacio de Justicia. (imagen 11 ficha de fuentes primarias).
- “Homenaje póstumo”, caricatura de Luis Eduardo López “Luisé”, en la que se muestra a la representación de la justicia, la diosa Temis, acompañada de un hombre vestido con pantalón, camisa arremangada, sandalias, sombrero y toalla al hombro -posiblemente represente a un “colombiano”-, que cargan juntos una corona de flores, este motivo, es casi tan antiguo como el hombre mismo, tiene lo más diversos significados, pero en esencia, se

trata de una ofrenda funeraria. Al fondo se alcanzan a vislumbrar seis cruces cristianas. Esta viñeta, muestra como su nombre lo refiere un homenaje póstumo representado en las flores que la diosa y el “colombiano” van en camino a entregar. (imagen 39 ficha de fuentes primarias).

EL “M-19 O EME”



Imagen 20. Dick Salazar. (14 de noviembre de 1985). Sin título - Locombia [caricatura]. Periódico El Espectador. Bogotá, Colombia. Hemeroteca Biblioteca Mario Carvajal Universidad del Valle (HBMCUV)

La caricatura sin título de la sección Locombia, fue elaborada por el caricaturista Dick Salazar para la edición del periódico *El Espectador* el 14 de noviembre de 1985, la técnica empleada para su elaboración es tinta sobre papel y al ser publicada en este diario se trata de una reproducción del original. En la caricatura se muestra a un asno o burro con gesto de tristeza, frente a un tronco o base en cuyo extremo superior se posa una figura zoomorfa con características de ave, en cuyo pico sostiene una pequeña rama con hojas, mientras enuncia unas palabras. Al fondo se muestra lo que parece una figura asociada al sol y una nube.

El primer símbolo presente en la viñeta es a su vez la combinación de dos, pues se trata de la representación cartográfica de la

República de Colombia, coloquialmente denominada como el “mapa de Colombia” con rasgos o características de la paloma de la paz (véase imagen 23, en cuyo análisis se aborda la figura del olivo y la paloma de la paz). En lo que respecta al mapa o cartografía del país, como otros Estados, este cuenta con una historia y desarrollo relacionado la civilización y el progreso. Sus inicios suelen

situarse en los años posteriores a la conquista, en ausencia de registros documentales de estos en la época prehispánica.

En Colombia, durante el siglo XX tiene lugar un importante interés en la cartografía¹⁵⁹ por lo que a partir del trabajo de diferentes instituciones del Estado se adelantaron iniciativas encaminadas hacia la construcción de una cartografía nacional, en esta labor la Oficina de longitudes, dependencia adscrita al Ministerio de Relaciones Exteriores desarrolló importantes contribuciones entre las que destacan la elaboración del Mapa de la República de Colombia en 1931 y su reedición en 1939¹⁶⁰.

Posteriormente a estas cartas se hicieron actualizaciones por parte del Instituto Geográfico Agustín Codazzi, no obstante, estas variaciones conservan en términos generales el contorno general del mapa del país, reconocible dentro de imaginario colectivo nacional a partir de la divulgación realizada sobre todo durante la formación académica en los colegios. Es así como el mapa nacional se configura como una imagen del territorio colombiano que a partir de la educación se instala en el imaginario colectivo como representación de la nación.

Otro símbolo presente en la composición es el asno o burro, que en el imaginario colectivo encarna las de la ignorancia y la pereza cuyo origen refiere Lorite Cruz, se establece a partir del Renacimiento así:

“junto a animales como el lirón que siempre está durmiendo (...) el asno pasa también junto a él a ser una metamorfosis del pecado capital de la pereza (...)Tuvo gran importancia la Ignorancia en lo que se conoce como la iconografía de la alegoría de la Calumnia de Apeles (mítico pintor de la Edad Antigua y que por tanto fue un factor de influencia en la filosofía humanista), un tema romano que se utilizará con frecuencia en grabados del Renacimiento y que tendrá su máxima representación en la obra del mismo nombre que realizara Sandro Botticelli (...)En todas estas representaciones del juicio injusto o calumnioso es la propia Ignorancia quien pone las orejas de burro al juez que evidentemente en su sentencia ha fallado de manera equivocada y no está recibiendo más que su

¹⁵⁹ Anthony Picón Rodríguez, “Oficina de longitudes: Ingeniería y política cartográfica del Estado Colombiano (1902-1905)”, *Terra Brasilis. Revista da Rede Brasileira de História da Geografia e Geografia Histórica* 14 (2020): 3, consultado el 1 de abril de 2024, <https://journals.openedition.org/terrabrasilis/7663?lang=en>

¹⁶⁰ Anthony Picón Rodríguez, “Oficina de longitudes: Ingeniería y política”, 28.

merecido y ganado castigo público por hacer uso de la ignorancia desde la autoridad que le compete”¹⁶¹.

Las patas del asno o burro, formas las siglas M-19 relacionado con el movimiento insurgente autor de la toma del Palacio de justicia, haciendo referencia a la irracionalidad de los guerrilleros. Llama la atención como la paloma, aunque de menor tamaño que el burro, se apoya sobre un tronco desde el que mira al burro o asno, dando una sensación de superioridad moral mientras enuncia QUE DIOS TE PERDONE, ¡PORQUE LOS COLOMBIANOS NO TE PERDONARAN SEMEJANTE BESTIALIDAD! En referencia al acto cometido y su saldo trágico.

En la caricatura se puede identificar el argumento analógico, por la relación entre el símbolo conjunto del mapa de Colombia y la paloma de la paz como la representación del país o nación (Colombia); y el de sucesión, porque centra su atención en la consecuencia de la situación para sustentar su validez, en este caso la “bestialidad” del M-19 en la toma. Por su parte las figuras de significación o tropo empleadas son la alegoría, metáfora, analogía, connotación, antonomasia, tópico, todas ellas por tratarse de una expresión de una idea por medio de una imagen y su uso habitual o permanencia en el imaginario colectivo, en este caso la paloma con la rama de olivo (paz) mapa de Colombia (país, nación), asno o burro (bestialidad) antítesis, por la contraposición entre el burro y el mapa de Colombia-paloma; la catacresis, por la manera satírica en que se animaliza al grupo insurgente M-19. Esta caricatura se relaciona con el Imaginario o discurso del “M-19 o EME”, otras caricaturas que se encuentran en esta misma línea son:

- La caricatura sin título de la sección Locombia de Dick Salazar, en la que aparece el “mapa de Colombia” con rasgos o características de la paloma de la paz, en dos escenas, la primera con gesto de tristeza mientras piensa o imagina a las siglas de dicho movimiento insurgente en donde el número “1” tiene forma de cañón de arma de fuego y se encuentra apuntando hacia arriba, esto como referencia a estar alzados en armas, mientras que en la segunda escena se ve a la paloma sonriente, imaginando las mismas siglas, pero esta vez con el cañón formado a partir del número “1” atado con un nudo,

¹⁶¹ Pablo Jesús Lorite Cruz, “Anotaciones sobre el significado del asno en la Iconografía católica.”, *Iberian, Revista Digital de Historia*, núm. 7 (2013): 36-37, consultado el 1 de abril de 2024, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4459953>

lo que evidencia la no posibilidad de la violencia armada. (imagen 22 ficha de fuentes primarias).

- La caricatura sin título de la sección Locombia de Dick Salazar, en la que se muestra al “mapa de Colombia” esta vez con rasgos antropomorfos quien mira con sorpresa a las letras de la sigla “M-19”, quienes a su vez se imaginan a si mismas de un mayor tamaño y grosor, es decir como letra y números más robustos, en los que la “M” tiene una forma similar a la del mapa de Colombia. El mapa de Colombia con rasgos antropomorfos exclama “TANTA PREPOTENCIA LO HA CONVERTIDO EN UN ENANO” haciendo referencia a las diminutas siglas que se imaginan a si mismas mucho más grandes y en relación con el país, Colombia. (imagen 24 ficha de fuentes primarias).
- La caricatura sin título de la sección Locombia de Dick Salazar, en la que se presenta al “mapa de Colombia” sobre un fondo de líneas y puntos, y al lado derecho de este, la luna. En el centro del mapa se observa la forma de un tomacorriente y en la parte inferior derecha las siglas “M-19” en letras negra, gruesa, de las que se desprende un cable con un enchufe. Lo anterior como referencia explícita de la “desconexión del grupo guerrillero con respecto al país. (imagen 30 ficha de fuentes primarias).

LA MASACRE



Imagen 21. Guillermo Salcedo Castañeda "Guillotín". (19 de noviembre de 1985). Sin título - Mundo Rosa [caricatura]. Periódico El Espectador. Bogotá, Colombia. Hemeroteca Biblioteca Mario Carvajal Universidad del Valle (HBMCUV)

La caricatura sin título de la Sección Mundo Rosa elaborada por Guillermo Salcedo Castañeda "Guillotín" fue republicada en la edición del periódico *El Espectador* del 19 de noviembre de 1985. Está elaborada en tinta negra sobre papel y al ser publicada en la edición impresa del periódico se trata de una reproducción del original en tinta negra.

La caricatura muestra a un personaje con el cabello rizado, de traje negro con una franja blanca bajo el cuello, justo a su lado se sitúa un cañón de fúsil con mira que apunta en dirección a su cabeza, detrás de este, se ve otro personaje a su cabeza, de traje militar que enuncia una frase.

Esta caricatura tiene tres símbolos y/o elementos a saber: la representación de juez, como hombre con peluca y toga negra, un

cañón de arma de fuego y un personaje con traje de militar, sobre el primero de estos, resulta necesario hablar con mayor detenimiento pues como refiere el escritor y jurista Carlos Vaquero, tiene su origen en:

Un reglamento de 1.635 -las Judges' Rules elaboradas por los magistrados de Wéstminster- regulo la indumentaria judicial, por primera vez en Gran Bretaña, con el objetivo de que se transmitiera una imagen de dignidad e imparcialidad en los juicios (...) Tras el breve periodo de la República de Oliver Cromwell, el rey Carlos II de Inglaterra (1630-1685) reinstauró la monarquía, regresando a Londres desde su exilio en Francia, donde adoptó muchas de las costumbres habituales de la corte de Enrique III en París, como la de utilizar cabello postizo. Hacia 1680, aquella moda se impuso entre los nobles ingleses y se acabó extendiendo a todos los profesionales del Derecho, en especial

a los jueces y magistrados, convirtiéndose en una seña de identidad de la justicia británica que sólo empezó a eliminarse en la judicatura a partir de 2008 y no en todas las instancias judiciales¹⁶².

Teniendo en cuenta lo anterior, en esta viñeta se representa a los magistrados de la Corte Suprema de justicia, en la figura del juez, a quien apunta el cañón de un arma de fuego, mientras un militar, en el fondo dice mientras se marcha: “TODO LISTO, MAGISTRADO. CUANDO ESCUCHE UN RUIDO, ES QUE EL DIÁLOGO VA A COMENZAR”, en referencia al abandono de la fuerza pública respecto a los magistrados y los fallidos intentos de diálogo que se hicieron durante la toma y retoma.

Los argumentos presentes en la imagen son: el analógico, por la referencia hecha a la figura de magistrado y el de sucesión, por el énfasis en el desenlace de un hecho para sustentar una afirmación. En cuanto a las figuras de significación o tropos empleados están: la alegoría, la metáfora, analogía, como forma de presentar una idea en sentido figurado: la antonomasia, el arquetipo y el estereotipo por el uso de representaciones ampliamente arraigadas en el imaginario colectivo, en este caso la figura del togado, también el estilema, en particular el pensograma representado en el globo o bocadillo de texto en el que se contienen las palabras del militar. La ironía, relacionada con las palabras que le dijo el militar al magistrado. Esta caricatura se inscribe en el Imaginario o discurso de “la masacre”, por su relación con el asesinato de individuos, durante la toma y retoma, otra viñeta relacionada con esta línea es:

- “Asesinada la corte”, caricatura de Héctor Osuna “Osuna” en la que se muestra al presidente de la Corte Suprema de Justicia en el periodo donde se desarrolló la toma y retoma, Alfonso Reyes Echandía, quién sentado en un escritorio, con un mazo o martillo de juez y un teléfono realiza una llamada, diciéndole a su interlocutor “ES INDISPENSABLE QUE CESE EL FUEGO INMEDIATAMENTE..., INMEDIATAMENTE, ...¡ES DE VIDA O MUERTE!””, esta viñeta muestra los intentos de comunicación con el exterior que hizo el jurista para intentar propiciar un diálogo entre el Gobierno y el M-19 y así una tragedia, cometido que no pudo lograr exitosamente. (imagen 41 ficha de fuentes primarias).

¹⁶²“Desde cuando llevan peluca los jueces ingleses”, Madridiario, consultado el 15 de enero de 2024, <https://www.madriario.es/noticia/212471/sucesos/desde-cuando-llevan-peluca-los-jueces-ingleses.html>

LOS MILITARES Y/O POLICÍAS



Imagen 22. César Augusto Almeida Remolina "Kekar" (10 de noviembre de 1985). SUPER-EFICIENCIA [caricatura]. Periódico *El Tiempo*. Bogotá, Colombia. Hemeroteca Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero (HBDJGB)

La caricatura que tiene por nombre “SUPER-EFICIENCIA” fue elaborada por el caricaturista César Almeida “Kekar” y se publicó en el periódico *El Tiempo* el 10 de noviembre de 1985, la técnica de la elaboración es tinta sobre papel y su publicación se hace a partir de una reproducción del original sobre papel. En la composición se muestra una construcción, en forma de edificio en cuyo frente sobresale

una puerta y más adelante unas estructuras a través de las cuales se ve la figura de un hombre vestido de militar en posición de formación y tras este parte de lo que parece ser parte de un tanque de guerra, con un soldado en este.

En la caricatura llama la atención el detalle del militar y el tanque de guerra con un soldado abordo, en la fachada del edificio, teniendo en cuenta las indagaciones hechas posiblemente se trata del general Miguel Vega Uribe. La fachada en cuestión pertenece a la estructura del Palacio de Justicia en el momento de los hechos de la toma y retoma (véase imagen 24, en la que se presenta la historia del Palacio de Justicia) A la luz de los motivos gráficos identificados puede referirse que esta caricatura hace alusión al proceso de retoma, denominado “Plan Tricolor 83” en el que las fuerzas militares irrumpieron con un importante arsenal de combate con el objetivo de recuperar el control del Palacio de Justicia y desalojar a los militantes del EME así como a los rehenes de este. En dicho proceso los altos mandos militares tomaron una serie de determinaciones y acciones que no fueron comunicadas de manera efectiva al presidente y su gabinete de ministros, entre ellas el uso de armamento de alta capacidad destructiva, sin distinción de las pérdidas de vida de civiles y guerrilleros, dando lugar a importantes violaciones de los derechos humanos.

Entre los argumentos que presenta esta viñeta pueden mencionarse el de sucesión, dado que a partir de una sátira intenta convencer al lector de un hecho que efectivamente sucedió, pues los militares ingresaron al Palacio de Justicia sin tener la suficiente comunicación con el Gobierno, por su parte las figuras de significación o tropos presentes en esta son los estilemas, particularmente los pensigramas como “globos o bocadillos de texto” y la ironía manifiesta en la respuesta del militar al presidente, pues este ya había tomado una decisión por su cuenta. Esta caricatura se inscribe en el Imaginario o discurso de “los militares y/o policías” en el que se abordan las representaciones hechas de la retoma por parte de la fuerza pública, otras caricaturas que se inscriben en esta línea son:

- “En defensa de las instituciones”, caricatura de Héctor Osuna “Osuna”, donde se representa explícitamente la incursión de un tanque de guerra al edificio del Palacio de Justicia, mientras que a un lado puede verse al personaje de “la monja” de Osuna de espaldas, quien dice ¡DEFIENDAN CON CUIDADO! ironizando la fuerza descomedida con que las fuerzas militares emprenden la retoma. (imagen 18 ficha de fuentes primarias).
- “Al habla”, viñeta de Héctor Osuna “Osuna” en la que se representa al director general de la Policía Nacional, Víctor Alberto Delgado Mallarino, quien contesta un teléfono, cuyo interlocutor (el presidente de la Corte Suprema de Justicia, Alfonso Reyes Echandía) dice “¿...EL PRESIDENTE BETANCUR? HABLA EL PRESIDENTE DE LA CORTE SUPREMA...” a lo que el general responde “ALÓ”, al fondo de la escena puede verse a la Monja que observa el hecho. La caricatura representa el accionar de Delgado Mallarino, sugiriendo una “usurpación” de este sobre el presidente en los sucesos de la retoma. (imagen 23 ficha de fuentes primarias).
- “Nuestros gobiernos civiles” caricatura de Héctor Osuna “Osuna” en la que se muestra una escena donde el presidente Belisario Betancur se encuentra junto a su gabinete de gobierno en reunión. “La monja” de Osuna irrumpe en el recinto para informar que un alto mando militar sin especificar vendrá a “darles vueltecita”, el mandatario muestra un semblante de desconcierto ante las palabras de la religiosa que, de paso, viste un atuendo con manchas, similar al traje de camuflaje usado por los militares. Todo lo anterior hace referencia al control ejercido por la fuerza pública frente a los acontecimientos de la retoma, llegando a

filtrar o tergiversar la información de la situación que llegaba al presidente y los ministros, aspecto que se ironiza en el mismo título que acompaña la caricatura que presenta entre comillas la palabra "gobiernos". (imagen 37 ficha de fuentes primarias).

- “El posible diálogo”, caricatura de Héctor Osuna “Osuna”, en el que se muestran dos escenas, en la primera “la monja” de Osuna ataviada con un hábito “camuflado” habla ofuscada por teléfono con el ministro de comunicaciones de Betancur, Bernardo Ramírez, mientras le dice ¿CÓMO VAS A DECIR QUE ESTUVO BIEN LA BARBARA OCUPACIÓN DEL PALACIO?! A lo que este le responde, SI NO HACE ESO, MIJITA, LOS TUMBAN, ...LOS QUE SABEMOS, ¡L-O T-U-M-B-A-N!, en la segunda escena, se ve a la monja exclamar, ...CON RAZÓN LE OÍ DECIR QUE OBRABA EN DEFENSA DE LAS SUSTITUCIONES. En la escena se muestra un pequeño hombre sin identificar y un libro donde se alcanza a leer “Landa para la paz” La caricatura hace referencia al debilitamiento del gobierno, frente a las fuerzas militares durante la retoma y después de esta. (imagen 40 ficha de fuentes primarias).
- “De susto en susto”, caricatura de Héctor Osuna “Osuna” en la que se muestra en primer plano al general Miguel Plazas Vega, sentado en una especie de “trono” o silla ornamentada, tras de la cuál puede verse al presidente Belisario Betancur, abrazado de “la monja” de Osuna, ambos temerosos mientras observan al militar que dice ¡TRANQUILOS TODOS! ¡ ...ES SOLO UN SIMULACRO!, la escena hace referencia como la anterior caricatura referida al debilitamiento del gobierno frente a la fuerza pública tras la retoma. (imagen 43 ficha de fuentes primarias).
- “Memento”, caricatura de Héctor Osuna “Osuna” en la que se ilustra una escena en la que puede verse la fachada del Palacio de Justicia con un letrero de prohibición con una silueta de tanque de guerra mientras una paloma observa sorprendida, en clara referencia a la idea de no repetir el cruento suceso que significó la retoma. (imagen 44 ficha de fuentes primarias).

LA PAZ



Imagen 23. Jorge Grosso “Grosso”. (8 de noviembre de 1985). *Por la espalda* [caricatura]. Periódico *El Tiempo*. Bogotá, Colombia. Hemeroteca Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero (HBDJGB)

Esta caricatura titulada “Por la espalda” es obra de Jorge Grosso “Grosso” y se publicó en periódico *El Tiempo* el 8 de noviembre de 1985, está elaborada en tinta sobre papel y al ser publicada en un periódico se trata de una reproducción del dibujo original en tinta negra. En la composición puede verse a un hombre de largos cabellos que sostiene una rama entre sus manos, su rostro muestra un gesto apacible y despreocupado, tras de él se encuentra un personaje con una capucha o máscara en la que se ve la sigla “M-19” sus ojos y boca denotan enojo y sostiene una gran rama con la que parece va a golpearlo, tal como sugieren las líneas cinéticas que desprenden de esta.

En la composición destaca el protagonismo del símbolo del “olivo”, cuyo árbol tiene un importante significado dentro de la cultura

occidental, a las ramas y fruto, el olivo, así como su aceite que de este se genera le han sido atribuidos diversos significados en razón de sus propiedades. La rama de olivo en sí misma es un símbolo de la victoria y la paz, apareciendo en relatos de la antigüedad clásica tales como los de las diosas Atenea de la mitología griega y Minerva de la romana, quienes protagonizaron el mito fundacional de la ciudad de Atenas, confrontando a Poseidón o Neptuno según corresponda, por la soberanía de la ciudad de Atenas. Según determinaron los dioses del olimpo, el patronazgo de la ciudad le sería concedido a quien diera el regalo más útil a los mortales. Para lograrlo, el dios de los mares hizo brotar una inmensa fuente de agua salada y un caballo, mientras que la diosa hizo

crecer un olivar o un olivo lleno de frutos, siendo esto último de agrado de los dioses quienes le dieron la victoria, bautizando la ciudad en su honor.¹⁶³

A partir de lo anterior, los vencedores de las panateneas¹⁶⁴ y de los juegos olímpicos recibían como recompensa coronas trenzadas con las hojas del árbol sagrado de la acrópolis de Atenas. En Roma los triunfadores eran coronados con laurel, pero según Aulo Gelio, los *ministri triumphantium* que los acompañaban llevaban ramas de olivo y, en la *oratio*, el olivo reemplazaba al laurel.¹⁶⁵ En la tradición judeocristiana pueden encontrarse algunas referencias a este símbolo entre las que puede mencionarse el Diluvio Universal¹⁶⁶ y los pasajes del Nuevo Testamento en los que Jesús se retiraba al monte de los Olivos a orar y reunirse con sus discípulos¹⁶⁷. La liturgia de la Iglesia Católica recupera este símbolo según refiere Lorite Cruz (2011), así:

“el rito de ungir con los santos óleos. Tanto el santo crisma, como el santo catecúmenos y el santo enfermo se utilizan siempre como símbolo de paz (ya tenemos aquí el zumo de oliva como sagrado). De hecho, la acción de ungir a los reyes en su coronación no es otra que las de encomendarle la paz de su reino, del mismo modo que en la Extremaunción el enfermo es ungido para que en paz cruce el umbral “Por esta Santa Unción te son perdonados los pecados cometidos por...” Por último, tendríamos que destacar que en la Confirmación tras la unción por la que se recibe al Espíritu Santo, el obispo proporciona un pequeño cachete al confirmado y lo despide con la siguiente frase: “La Paz sea contigo.”¹⁶⁸

En cuanto a su utilización como motivo artístico, es al artista español Pablo Picasso a quien se le atribuye la creación que dio fama universal a la paloma con una rama de olivo en el pico como símbolo de la Paz, con motivo de la celebración del Congreso Mundial de la Paz realizado el

¹⁶³ Yanela Aracely Pereyra, “El culto a Palas Atenea a través del análisis de las mentalidades de tres épocas del siglo V a.C.” en *A 100 años de la Reforma Universitaria: saber te hace libre: Agenda XXVI: Jornadas de Jóvenes Investigadores AUGM*, 9. Mendoza, Argentina, 17, 18 y 19 de octubre de 2018. Consultado el 1 de abril de 2024, https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/16827/el-culto-a-palas-atenea-a-travs-del-anlisis-de-las-mentalidades..pdf

¹⁶⁴ Fiesta principal de Atenas en honor a la diosa que le da su nombre.

¹⁶⁵ María Raquel Picornell Buendía y José María Melero Martínez, “Historia del cultivo del olivo y el aceite; su expresión en la biblia”, *ENSAYOS. Revista De La Facultad De Educación De Albacete* 28 (2014): 157, consultado el 1 de marzo de 2024, <https://doi.org/10.18239/ensayos.v28i0.380>.

¹⁶⁶ Véase Génesis, capítulo 7, versículos 1 al 24 y capítulo 8, versículos 1 al 22.

¹⁶⁷ Véase Lucas, capítulo 22, versículos 39 al 46.

¹⁶⁸ Pablo Jesús Lorite Cruz, “El olivo y el santo óleo en la iconografía de la pasión”, *Revista de la CECCEL* 11 (2011): 186-187, consultado el 1 de marzo de 2024, <https://cecel.es/wp-content/uploads/2019/08/Revistacecel-11-08-Lorite.pdf>

Sheffiel, Inglaterra en 1950. Una representación de trazos sencillos, que se convirtió en el icono universal de la paz y en una de las obras más conocidas de toda la producción de Picasso¹⁶⁹. Dibujar o pintar palomas, no era para Picasso una novedad, puesto que se había pasado toda su vida representado este tipo de aves, pues desde niño, por la afición de su padre con estas lo llevo a usarlas como sus primeros modelos pictóricos, siendo posible encontrar representaciones de estas en las diferentes etapas creativas del artista.

Una vez examinados los motivos, símbolos o metáforas empleados por el caricaturista para plasmar su idea sobre un aspecto específico relacionado con las posturas sobre la paz del presidente y el M-19, puede decirse que esta caricatura representa al presidente Belisario Betacur quien sostiene una rama de olivo entre sus manos, mientras que detrás de él se muestra a una representación de un guerrillero del M-19 quien está a punto de golpearlo por la espalda con una rama de olivo de mayor tamaño. Jorge Grosso “Grosso”, hace referencia en esta escena al “golpe por la espalda” que significó la toma del Palacio de Justicia al mandatario de los colombianos quien había hecho importantes esfuerzos de diálogo con este grupo insurgente para alcanzar la paz. El olivo, parte central de la representación es a su vez muestra de paz en las manos del presidente y de ‘mazo’ en las del guerrillero.

Sobre los argumentos presentes en la caricatura pueden referirse el de ‘amplificación’ dada la exageración en la representación del olivo sostenido por el guerrillero para enfatizar el mensaje que se quiere dar, también el de ‘sucesión’ que se basa en la consecuencia de algo para sustentar su validez, apoyándose en la realidad, al ser común su utilización en la política, se encuentra presente en la caricatura analizada.

Por su parte, entre las figuras de significación o tropos de esta imagen, se encuentran la ‘alegoría’ y la ‘metáfora’, usadas con cierta frecuencia en la caricatura en particular con el símbolo del olivo; la ‘antítesis’, por la presentación de dos opuestos entre sí, el presidente y el guerrillero, pero también el significado de las ramas de olivo de cada uno; la ‘catacresis’ por la forma en que es representado el presidente a través de la caricaturización de sus rasgos; la connotación por los significados intrínsecos del dibujo; los estereotipos, al acudir a la representación esquemática y

¹⁶⁹ Andrés Luque Teruel, “Picasso, la paloma como tema de representación”, *El Pájaro de Benín* núm. 6 (2020): 95, consultado el 1 de abril de 2024, https://revistascientificas.us.es/index.php/pajaro_benin/article/view/19220

simplificada de un individuo o grupo, en este caso, la representación del guerrillero; la hipérbole con la exageración del tamaño de la rama de olivo.

Esta caricatura se inscribe en el Imaginario o narrativa sobre la paz, ya que centra el mensaje de la representación en la figura del olivo, que junto a la paloma blanca es relacionado con el concepto o idea de la paz. Otras caricaturas que recuperan el símbolo del olivo, aunque compuesto -es decir, en conjunción con la paloma blanca- son:

- “Nuestras palomas en la Plaza de Bolívar” elaborada por el caricaturista Diyo, también publicada en periódico *El Tiempo*, en la que se muestra a un hombre vestido de traje camuflado y cuya cara se cubre con una pañoleta (guerrillero del M-19) quien está a punto de fijar un letrero en de prohibición en el que puede verse a la paloma con la rama de olivo en su pico, haciendo que otras palomas que se encuentran en la Plaza de Bolívar, alcen vuelo, de fondo se muestra al Palacio de Justicia. En dicha caricatura, puede verse, aunque a una menor escala el uso del símbolo del olivo. (imagen 4 ficha de fuente primarias)
- Las caricaturas de la sección “Locombia” de Dick Salazar se presenta al mapa de Colombia en forma de paloma de la paz, con una rama de dicho árbol. (imágenes 22 y 28 ficha de fuentes primarias).
- “El proceso de paz continúa”, caricatura de Rodrigo Guerrero “Guerreros”, en la que se muestra al presidente Belisario Betancur alimentando unas palomas, algunas de las cuales tienen en sus plumas inscritas las siglas de grupos guerrilleros tales como las FARC, ELN, EPL, M19. Al fondo se muestra el edificio del Palacio de Justicia del que emanan unas nubes de humo. Lo anterior en referencia a los procesos de paz emprendidos por el gobierno con los grupos insurgentes del país y el asalto al Palacio de Justicia que los complicaría. (imagen 6 ficha de fuentes primarias).

“Ayudemos a reconstruirla” caricatura de Jorge Peña, en la que se presenta la palabra paz, construido en ladrillo, los cuales se muestra resquebrajados, rotos y con pedazos en el suelo caídos, un mensaje sencillo pero directo en el que quiere comunicarse el estado en que quedó la paz en el país luego de la toma y retoma. (imagen 21 ficha de fuentes primarias).

EL PRESIDENTE



Imagen 24. Lucas. Discurso en la catedral (17 de noviembre de 1985). [caricatura]. Periódico El Pueblo. Cali, Colombia. Hemeroteca Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero (HBDJGB)

“Discurso en la catedral” es el título de la viñeta elaborada por Lucas para la publicación del diario *El Pueblo* del 17 de noviembre de 1985, está elaborada en tinta sobre papel, y al ser publicada en la edición impresa del periódico se trata de una reproducción del dibujo original en tinta negra.

La caricatura muestra a un hombre de camisa con líneas horizontales y verticales y pantalón negro, descalzo (sus zapatos se encuentran a un lado), mientras que sus piernas están enrolladas parcialmente por una serpiente que tiene la palabra “paz” ins-

crita en su cuerpo, mientras el hombre expresa unas palabras. Frente a este, se ve un arbusto en cuya parte superior se presenta la figura de un hombre con barba. En la parte de atrás se encuentra un rebaño de ovejas, cinco en total, en una de ellas puede leerse la sigla M-19.

Esta composición presenta varios símbolos a saber: la misma imagen de dios, el pastor, fuego, la zarza o arbusto, las ovejas o el rebaño y la serpiente para desentrañarlos es preciso acudir a las consideraciones recopiladas por Etan Levine, en su artículo de investigación “El simbolismo exegético de la zarza ardiente”, publicado en *Helmantica: Revista de filología clásica y hebrea* en 1986, en la que se presentan diferentes interpretaciones sobre dichas representaciones, sobre la primera de estas, Dios, Cristo, o el Señor se refiere en su representación o atribución de pastor: También el Señor es un pastor. —Ningún trabajo es tan humilde como el de pastor, (...) ¹⁷⁰, en esta

¹⁷⁰ Etan Levine, “El simbolismo exegético de la zarza ardiente”, *Helmantica: Revista de filología clásica y hebrea* Tomo 37, Nº 112-114 (1986): 358, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=654030>

misma línea, se menciona que el mismo guio a Moisés para que fuera, el pastor del rebaño de Israel, de modo que Le preparó una vida humana. —Años y años de notable vida habían preparado a Moisés para ese especial momento de la zarza ardiente. Moisés lo percibió: «El me designó, El me transformó y El me preparó incluso antes de mi nacimiento; así que yo debo ser el mediador de su alianza con el pueblo de Israel».¹⁷¹

Ahora bien, sobre el arbusto que da origen al pasaje bíblico, la zarza, esta representa al pueblo de Israel, también representa valores como la humildad, la fortaleza y la virtud, sobre esto se refiere que:

Dios está en todas partes. —Dios pudo ciertamente haber hablado a Moisés desde los cielos, desde las cimas de la montaña o desde las copas de los robustos cedros. Sin embargo, prefiere descender por sí mismo para hablar desde la zarza. Así está escrito: «El orgullo del hombre origina su humillación, pero el humilde de espíritu logra honor (Prov. 29, 23)». No hay árbol menos orgulloso que el espino y, por tanto, escrito está: «Todo cuanto le place el Señor ejecuta en los cielos y en la tierra, en los mares y en todos los abismos (Sal. 135, 6)»¹⁷².

En este aspecto es importante mencionar el significado de “descalzarse” pues siendo el Monte Horeb el lugar escogido por Dios para hablar con Moisés, este adquiere la atribución de lugar santo en el que es preciso disponerse para recibir el mensaje divino, y pues *La santidad necesita humildad*. — «Descálzate las sandalias de tus pies, pues el lugar donde estás es suelo santo (3, 5)». Así como en la zarza ardiente Moisés se despojó de sus atavíos, también en el Templo de la Montaña era exigido quitarse los propios adornos antes de entrar en el lugar sagrado¹⁷³.

Por su parte, en lo relativo a Moisés y su relación con la serpiente, esta se establece a partir de la figura del cayado o bastón a partir del cual guía a su “rebaño”, así:

Este cayado que se convierte en serpiente en la zarza ardiente representa la disciplina que, cuando se aleja, se transforma en una serpiente, (...) El destructor se destruye. —En la zarza ardiente ¿por qué Dios utilizó una serpiente como señal para Moisés? Así de aterrador la serpiente venenosa hiere

¹⁷¹ Etan Levine, “El simbolismo exegético de la zarza ardiente”, 357.

¹⁷² Etan Levine, “El simbolismo exegético de la zarza ardiente”, 357.

¹⁷³ Etan Levine, “El simbolismo exegético de la zarza ardiente”, 368, 369.

y destruye: así el imperio egipcio dañó y destruyó. Pero, ¿qué ocurrió al final?: se convirtió en un palo seco.¹⁷⁴

En cuanto al motivo o representación de la oveja, Cristóbal Macías en “El simbolismo de la oveja y su presencia en la obra de Picasso” (2011) refiere que Eliano, en H.A. VII, 27, caracteriza también a las ovejas como los animales más dóciles que existen y por eso están habituados a vivir sometidos, de modo que no sólo obedecen al pastor y a los perros¹⁷⁵.

Ahora bien, Una vez descifrados los símbolos, signos o representaciones de esta caricatura, es posible interpretar el mensaje de la caricatura analizada, en la que se recupera el episodio bíblico comúnmente llamado la Zarza ardiente¹⁷⁶, en el que el presidente Belisario Betancur hace las veces de Moisés, al presentarse arrodillado y descalzo frente a la zarza ardiente desde la que puede verse la imagen de Dios. En la esquina superior derecha puede leerse “Moisés apacentaba los ganados cuando el bastón se convirtió en...” refiriéndose a la serpiente -que fuera bastón- y en cuyo cuerpo puede leerse la palabra “paz”, la cual se encuentra sujeta a los pies del mandatario mientras que este exclama “yo soy la zarza ardiendo” en referencia, posiblemente a su capacidad de mantenerse ante la “adversidad”. La escena, tal como alude el título presenta al presidente evocando un pasaje bíblico en el que el personifica a Moisés y en el que se hace referencia al bastón de la paz que apaciguaba a las ovejas del M-19 el cual se presenta como amenaza al haberse convertido en serpiente en referencia al fracaso de los diálogos de paz con dicha guerrilla.

En cuanto a los argumentos presentes en la caricatura pueden mencionarse el argumento de sucesión dado que se relaciona con la consecuencia de algo para sustentar su validez, en este caso la representación de fracaso del proceso de paz con el M-19. Respecto a las figuras de significación o tropos se encuentran la alegoría, la metáfora, la connotación, la catacresis y el tropo al tratarse de maneras de presentar algo de forma no literal sino por medio de recursos o herramientas de significación, por su parte, la antonomasia por el uso de imágenes que hacen referencia a mensajes

¹⁷⁴ Etan Levine, “El simbolismo exegético de la zarza ardiente”, 380, 384.

¹⁷⁵ Cristóbal Macías, “El simbolismo de la oveja y su presencia en la obra de Picasso”, en *Virtuti magistri honos: studia graecolatina A. Alberte septuagesimo anno dicata*. (Zaragoza: Libros Portico, 2011), 2. Consultado el 20 de febrero de 2024, <https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/10521/EL%20SIMBOLISMO%20DE%20LA%20OVEJA.pdf?sequence=6>

¹⁷⁶ Véase Éxodo, capítulo 22, capítulo 3, versículos 2 al 6.

ampliamente difundidos y aceptados en el imaginario colectivo, en este caso, las representaciones bíblicas fungen como ejemplo de ello.

Esta caricatura se inscribe en la línea de Imaginario o discurso relacionada con el presidente Belisario Betancur, dado que es el protagonista de estas, las cuales son:

- “Siete horas después” de Lucas, en la que se muestra al presidente Belisario Betancur con semblante tristeza mientras dice “AHORA LOS INVITO A VER EL OTRO PARTIDO”, mientras observa un televisor que se encuentra a su lado en cuya pantalla puede leerse “MILONARIOS V.S UNIÓN MAGDALENA” en referencia a la noche de 6 de noviembre de 1985, en la que mientras el Palacio ardía, súbitamente el Gobierno ordenó la transmisión en directo por televisión de un partido de fútbol entre Millonarios y Unión Magdalena¹⁷⁷. (imagen 12 ficha de fuentes primarias).
- “Cerca de 90 muertos”, caricatura de Lucas en la que se muestra al presidente Belisario Betancur, sentado en la Plaza de Bolívar con lágrimas en sus ojos, sosteniendo una paloma en la mano, a su lado pasa un cortejo fúnebre en dirección hacia la catedral Primada, en dos de los ocho féretros pueden leerse los nombres de FANNY GONZÁLEZ y ALFONSO REYES ECHANDÍA (ambos magistrados de la Corte Suprema de Justicia). Desde la fachada del Palacio de Justicia aun agujereada por los disparos y con columnas de humo, se asoma por las puertas, una mano. La catedral tiene en una de sus torres un megáfono de donde sale la expresión “QUE EN PAZ DESCANSEN”, a lo que el presidente responde “AAMENN”. Todo lo anterior en referencia al luctuoso saldo trágico de la toma y retoma. (imagen 14 ficha de fuentes primarias).
- “Por quién doblan las campanas”, caricatura de Lucas en la que pueda verse la Plaza de Bolívar, con el Palacio de justicia en llamas, mientras la Catedral Primada aladaña a este hace sonar sus campanas insistentemente. En primer plano, la representación de la justicia, la diosa Temis, señala al presidente Belisario Betancur quien yace caído sobre el piso. El título de la viñeta

¹⁷⁷ “Las responsabilidades del holocausto”, Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición, 20, consultado el 15 de abril de 2024, <https://www.comisiondelaverdad.co/sites/default/files/2022-08/Caso%20Palacio%20de%20Justicia-pdf-676kb.pdf>

hace referencia a la obra literaria ¿Por quién doblan las campanas? (1940) De Ernest Hemingway, ambientada en la guerra civil española. Mar Moncosí Saballs en su texto monográfico titulado “La censura en la obra de Hemingway: un análisis de por quién doblan las campanas” (2019), refiere que el título de esta obra recupera una frase del poeta metafísico John Donne entre la que enuncia: “(...) la muerte de cualquier hombre me disminuye, porque estoy ligado a la humanidad; y por consiguiente, nunca hagas preguntar por quién doblan las campanas; doblan por ti” en cuanto al argumento, menciona que “Hemingway eligió como personajes para su novela a un grupo de guerrillas en lugar de a un gran ejército (...)”¹⁷⁸. Guerra, muerte y guerrillas son algunos de los tópicos de esta obra que se relacionan con los sucesos y que sirven de insumo para la elaboración de esta caricatura. (imagen 15 ficha de fuentes primarias).

- “En plena reconstrucción”, caricatura de Lucas en la que se muestra al presidente Belisario Betancur de semblante triste, reparando la fachada del Palacio de Justicia, gravemente afectada por la toma y retoma, a su lado se muestran los implementos necesarios para su labor: llanteas, ladrillos, pala, carreta, cucharas de albañil y un tarro con cemento. Delante del mandatario se encuentra la representación de la justicia, la diosa Temis, “haciendo guardia” esto puede notarse por la posición de defensa, en particular en la manera de empuñar la espada y descubrir su ojo para poder “vigilar” quien se acerca. (imagen 26 ficha de fuentes primarias).
- “B.B. antes dos situaciones”, caricatura de Lucas donde se muestra al presente Belisario Betancur arrodillado frente a un árbol en el que se encuentra una imagen de la Virgen María sobre flores. Betancur se encuentra vestido a la usanza típica antioqueña: camisa de líneas cruzadas y puntos, carriel (bolsa típica), y cuchillo enfundando en una vaina ricamente elaborada -en referencia a su lugar de nacimiento, Amagá, Antioquia-, a su lado lo acompaña una mula que lleva a cuestas algunos sacos en los que puede leerse la palabra “ayuda”, mientras que en la esquina superior derecha de la viñeta se ve el edificio del Palacio de Justicia agujereado, y a la derecha, el Volcán Nevado del Ruíz, expulsando columnas de humo. Esta

¹⁷⁸ Mar Moncosí Saballs, “La censura en la obra de Hemingway: un análisis de por quién doblan las campanas” (*Tesi de grau, en Traducció i Interpretació, Universitat Pompeu Fabra*), 17, consultado el 28 de marzo de 2024, https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/43037/moncosi_saballs_2019.pdf?sequence=1&isAllowed=y

escena no solo hace referencia a la idiosincrasia del lugar de nacimiento del mandatario sino a las dos situaciones trágicas que tuvo que enfrentar mientras ocupaba el primer cargo del país. (imagen 41 ficha de fuentes primarias).

LAS REACCIONES POLÍTICAS

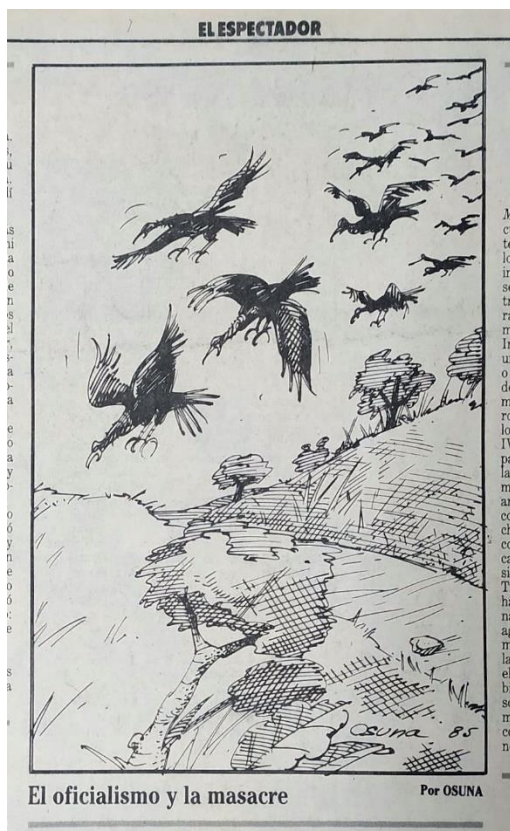


Imagen 22. Héctor Osuna “Osuna”. (14 de noviembre de 1985). El oficialismo y la masacre [caricatura]. Periódico El Espectador. Bogotá, Colombia. Hemeroteca Biblioteca Mario Carvajal Universidad del Valle (HBMCUV)

La caricatura titulada “el oficialismo y la masacre” fue elaborada por el caricaturista Héctor Osuna “Osuna” y se publicó en el periódico *El Espectador* el 14 de noviembre de 1985, la técnica empleada para su elaboración es tinta sobre papel y al ser publicada en este diario se trata de una reproducción del original. En la escena se muestra una serie de aves de color negro que vuelan en bandada en dirección hacia un objetivo indeterminado.

En esta viñeta vemos una escena, que por sí misma no tiene un mensaje evidente, pero que se vale del título para satirizar y enfatizar el mensaje que se quiere comunicar, un recurso que es usado con frecuencia por algunos dibujantes. Teniendo en cuenta esto, es posible interpretar que las aves en cuestión se tratarían de las denominadas “aves rapaces o de rapiña” que son aquellas que cazan para alimentarse de

la carne de sus presas (...) cuentan con garras de gran tamaño y pico afilado que le permite dominar a otras especies y desgarrar la carne¹⁷⁹. Este término además de la referencia mencionada se

¹⁷⁹ “Definición de rapiña”, Definicion.de, consultado el 15 de marzo de 2023, <https://definicion.de/rapina/#:~:text=Las%20aves%20de%20rapi%C3%B1a%2C%20por,especies%20y%20desgarrar%20la%20carne>

relaciona también con la noción de “rapiña” como aprovechamiento¹⁸⁰ de una situación determinada para un beneficio propio, generalmente de forma malintencionada.

Ahora bien, las aves en cuestión según el título de la caricatura corresponden al oficialismo, representado en ese momento por la facción oficial del Partido Liberal Colombiano - PLC adversario natural del Partido Conservador Colombiano, colectividad de la que hacía parte el entonces presidente Belisario Betancur. Es importante aludir a los postulados planteados por el investigador Juan Duque Daza en “Partidos divididos, dirigencia fragmentada. Los partidos Liberal y Conservador colombianos 1974-2006” (), en la que se refiere que para el periodo abordado en la presente investigación, dichas colectividades tradicionales presentaron divisiones internas que dieron lugar al fenómeno del “faccionalismo personalista o de liderazgo”, esto quiere decir, la connivencia de subgrupos dentro del partido en el nivel nacional y regional alrededor de una figura política determinada¹⁸¹, en el caso del PLC, a nivel nacional se hablaba del oficialismo y la facción del Nuevo Liberalismo, que tenía como líder al político Luis Carlos Galán, quien después retornaría al oficialismo.

El diario El País de España reseñó el aprovechamiento del Partido Liberal de la toma y retoma en su edición del 13 de noviembre de 1985 en la que se refiere que: “El Partido Liberal, segunda fuerza política del país, ha iniciado un juicio de responsabilidades en el Parlamento para debatir la decisión gubernamental de imponer una solución militar a la ocupación del palacio. Los liberales acusan a Betancur de "haber incitado con sus actos la demencia del M-19”¹⁸².

En la caricatura se puede identificar el argumento analógico dado que establece una relación de correspondencia entre la figura del ave de rapiña con el accionar político del Partido Liberal frente a la toma y retoma, también el de sucesión, puesto que su validez viene dada a partir de la consecuencia de algo, en este caso, la crisis institucional tras los hechos a los que se refiere. En cuanto a las figuras de significación o tropos, pueden señalarse en la viñeta, la alegoría, metáfora,

¹⁸⁰ “Definición de rapiña”, Definicion.de, consultado el 15 de marzo de 2023.

¹⁸¹ Javier Duque Daza, “Luis Carlos Galán y el Nuevo Liberalismo en Colombia 1979-1989: la frustración de una alternativa política”, *Desafíos* vol. 34, núm. 1 (2022): 9, consultado el 1 de abril de 2024, <https://revistadesociologia.uchile.cl/index.php/RDS/article/view/27805>

¹⁸² “Los liberales colombianos acusan al presidente Betancur de provocar "la demencia del M-19"”, El País (España), consultado el 15 de marzo de 2023, https://elpais.com/diario/1985/11/14/internacional/500770813_850215.html?event_log=regonetap

analogía y connotación, como formas de representación simbólica o de alusión a una idea o concepto, en este caso el de rapiña; la comparación, al vincular al ave de rapiña con el Partido Liberal, la perífrasis, dada la referencia indirecta a la colectividad política referida. Esta caricatura se inscribe en el Imaginario o discurso de las “reacciones políticas” frente al hecho de la toma y retoma, y es la única de las analizadas en la investigación en esta línea, pues habla concretamente de una respuesta política frente al hecho.

LAS REFLEXIONES

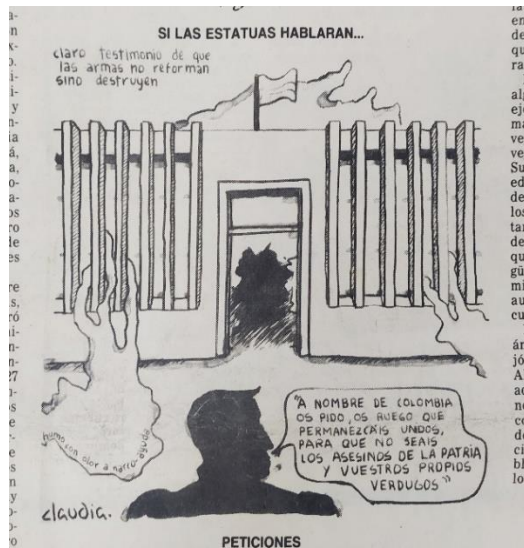


Imagen 26. Claudia Rueda “Claudia”. (8 de noviembre de 1985). *Si las estatuas hablaran* [caricatura]. Periódico *El Tiempo*. Bogotá, Colombia. Hemeroteca Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero (HBDJGB)

La ilustradora Claudia Rueda “Claudia”¹⁸³, elabora esta caricatura titulada “Si las estatuas hablaran” publicada en el periódico *El Tiempo* el 8 de noviembre de 1985, la técnica que empleó es tinta sobre papel, es posible que haya utilizado pigmento negro diluido en agua dado que se observan algunas sombras atenuadas, al ser publicada en un periódico se trata de una reproducción del dibujo original en tinta negra y tonos claros. La viñeta muestra la silueta de un personaje que enuncia una serie de palabras, frente a este se encuentra un edificio con la

puerta de acceso rota, del cual se desprenden nubes de humo, en la parte superior de la estructura se iza una bandera.

En esta viñeta la figura central es desde luego el personaje que aparece en forma de silueta, el mismo título de la caricatura nos sugiere quién es, ya que el lugar donde se desarrolla la escena es identificable: la Plaza de Bolívar (Bogotá, Colombia) que debe su nombre al libertador Simón Bolívar, en cuyo centro se ubica el monumento al Libertador del artista italiano Pietro Tenerani, siendo una de las primeras obras de este tipo que se instalaron en el espacio urbano en América

¹⁸³ De los trece caricaturistas estudiados en la presente investigación, es la única mujer.

Latina, se encuentra en dicha ubicación desde 1846¹⁸⁴. La escultura en bronce se yergue sobre un pedestal de cuatro caras en el que se encuentran cuatro relieves alegóricos a la proclamación de la independencia de americana, el juramento de la Constitución, su clemencia con el ejército enemigo y la declaración de la abolición de la esclavitud¹⁸⁵.

Por su parte, el edificio hacia el que mira la estatua del Libertador corresponde al del Palacio de Justicia, ubicado en el costado sur de la Plaza de Bolívar. Es importante mencionar que el primer edificio se encontraba ubicado en la calle once con carrera sexta, donde actualmente se encuentra el Centro Cultural Gabriel García Márquez en el centro de la capital, cuyos diseños estuvieron a cargo del arquitecto Pablo de la Cruz y que funcionó entre 1926 y 1948 cuando fue destruido durante los hechos del Bogotazo¹⁸⁶. Después se erigió una nueva estructura en la ubicación actual de estilo neoclásico y moderno, ideada por el arquitecto Roberto Londoño durante la década de 1960 y que funcionaría hasta 1985 cuando fue destruido durante la toma y retoma. La fachada que se presenta en la caricatura, es la que correspondía al momento de los hechos, pues posteriormente se emprendería su reconstrucción por parte del mismo arquitecto que había realizado el diseño anterior. Actualmente esta edificación recibe el nombre de “Alfonso Reyes Echandía” magistrado de la Corte Suprema muerto durante la retoma¹⁸⁷.

Teniendo en cuenta lo anterior, en el análisis simbólico resulta importante la figura del Libertador, Simón Bolívar como “padre de la patria” quien encarna los ideales que dieron lugar a la libertad del país, por lo que la autora, se vale de esta figura para enunciar una petición “A NOMBRE DE COLOMBIA OS PIDO, OS RUEGO QUE PERMANEZCAIS UNIDOS, PARA QUE NO SEAIS DE LOS ASESINOS DE LA PATRIA Y VUESTROS PROPIOS VERDUGOS” este mensaje estaba dirigido a los guerrilleros, esto es posible confirmarlo por otra leyenda en presente en la viñeta, más específicamente en el humo que se desprende del edificio en la que puede leerse “humo con olor a narco-ayuda” en referencia a la ayuda que pudo recibir el EME por parte de narcotraficantes que temían la aprobación del tratado de extradición. Sobre el Palacio de justicia

¹⁸⁴ “El monumento al Libertador ya brilla con luz propia”, Alcaldía de Bogotá, consultado el 20 de enero de 2024, <https://idpc.gov.co/el-monumento-al-libertadorde-la-plaza-de-bolivar-ya-brilla-con-luz-propia/>

¹⁸⁵ “El monumento al Libertador”, Alcaldía de Bogotá, consultado el 20 de enero de 2024.

¹⁸⁶ “El Palacio de Justicia antes de su renovación”, El Tiempo, consultado el 10 de marzo de 2023, <https://www.eltiempo.com/bogota/como-era-el-palacio-de-justicia-en-colombia-antes-de-su-renovacion-596082>

¹⁸⁷ “El Palacio de Justicia antes de su renovación”, El Tiempo, consultado el 10 de marzo de 2023.

se lee una tercera consigna que reza “claro testimonio de que las armas no reforman sino destruyen”.

Los argumentos que pueden identificarse en esta caricatura son: *argumento ad terrorem*, dado que apela al sentimiento de rechazo derivado de la muerte y el dolor producidos por la confrontación armada y el argumento de sucesión porque centra su atención en la consecuencia de los hechos para validar una postura de rechazo. En lo que respecta a las figuras de significación o tropos, es posible encontrar la conativa a partir de las palabras del Libertador que pueden persuadir al lector en cuanto al mensaje enunciado; los estilemas, un lenguaje propio del cómic que en este caso se materializan en forma de pensigramas (nubes o bocadillos de texto), la sátira en la expresión “humo con olor a narco-ayuda” y también la metáfora en esta, al comparar el olor del humo con la ayuda de los narcotraficantes.

Esta caricatura se inscribe en el discurso o Imaginario de las “reflexiones” ya que la autora recupera un fragmento del último discurso que este pronunciara en vida frente al Congreso en enero de 1830: “Escuchad mi última voz al terminar mi carrera política. A nombre de Colombia os pido, os ruego, que permanezcáis unidos para que no seáis los asesinos de la Patria y vuestros propios verdugos”¹⁸⁸, esto frente al edificio en plena conflagración. También enuncia cuestionamientos alrededor del uso de las armas y la influencia que el narcotráfico pudiera tener en el hecho. Otras viñetas encontradas en la investigación que se inscriben en esta mismo Imaginario o discurso, son:

- “La primera quema”, caricatura de Héctor Osuna “Osuna”, hace referencia al primer Palacio de Justicia, ubicado donde hoy se encuentra en Centro Cultural Gabriel García Márquez en la calle once con carrera sexta y que fue destruido durante el Bogotazo. Es posible saber lo mencionado pues el frontispicio coincide con la estructura que cae en llamas de dicha caricatura. “EL 9 DE ABRIL DE 1.948 LA “CHUSMA” HABIA QUEMADO TAMBIÉN EL PALACIO DE LA JUSTICIA, SUS EXPEDIENTES Y ARCHIVOS...” estableciendo una analogía entre lo ocurrido en el Bogotazo y la toma y retoma. (véase imagen 16 ficha de fuentes primarias).

¹⁸⁸ “El desconocido último discurso del libertador: fue pronunciado en Cartagena el 26 de junio de 1830”, Biblioteca Virtual del Banco de la República (Colombia), consultado el 2 de noviembre de 2023. <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-30/el-desconocido-ultimo-discurso-del-libertador>

- “La justicia arrasada”, viñeta de Héctor Osuna “Osuna”, en la que se muestra a “la monja”, personaje de Héctor Osuna creador a partir de la pintura que el artista antioqueño Fernando Botero le regalo al presidente Belisario Betancur en 1982, la cual se presenta junto al palacio en llamas mientras expresa: “EN UN PAÍS EN EL QUE SE QUEMAN DOS PALACIOS SUYOS, SE ASESINA A SU MINISTRO, AL PRESIDENTE DE LA H. CORTE, A LOS MAGISTRADOS Y JUECES, LA JUSTICIA YA NO COJEA MÁS...¡...HA MUERTO!” (imagen 19 ficha de fuentes primarias).
- “Rugido interior”, caricatura de Héctor Osuna “Osuna” en la que, de nuevo, “la monja”, se muestra en un espacio que podría ser la Casa de Nariño (desde la ventana se avizora posiblemente la Catedral Primada), que sentada en una cama con los brazos y parte del rostro reclinados en una silla dice: “...LA VOZ DESATENDIDA DE REYES ECHANDÍA ME RETUMBA COMO UN VOLCÁN EN LA CONCIENCIA” en referencia al asesinado presidente de la Corte Suprema de Justicia. (imagen 32 ficha de fuentes primarias).
- “Locombia (grandes reportajes)”, en la que un personaje en forma de la letra “D” que complementa la firma del autor, Dick Salazar, entrevista a una representación del país, el mapa de Colombia, personificado a su vez como mujer, a la que le pregunta “SEÑORA PATRIA: ¿ATRAVIESA USTED POR UNA GRAN CRISIS?” y esta la responde “NO, JOVENCITO. YO VIVO EN PERMANENTE CRISIS, QUE ES MUY DISTINTO...”, lo anterior en clara referencia a las crisis sucesivas que ocurrieron en un corto periodo de tiempo durante 1985 (imagen 46 ficha de fuentes primarias).
- Juicio histórico, caricatura de Jorge Peña, en la que un hombre vestido formalmente enuncia:
 - EL PALACIO SE RECONSTRUYE...
 - PERO EL DEBATE SE PROLONGA
 - ES UN JUICIO QUE CORRESPONDERÁ A “LA HISTORIA”
 - ...DESPUÉS DE TODO LA “HISTORIA” SIEMPRE HA SIDO UN BUEN PRETEXTO PARA JUSTIFICAR LA GUERRA

Lo anterior en relación al papel de la Historia y la guerra en la toma y retoma. (imagen 48 ficha de fuentes primarias).

LA CONEXIÓN CON OTROS HECHOS DE INTERÉS NACIONAL



Imagen 24. Jorge Peña. (15 de noviembre de 1985). *De luto: tragedia tras tragedia* [caricatura]. Periódico El Espectador. Bogotá, Colombia. Hemeroteca Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero (HBDJGB)

Esta viñeta titulada “De luto: tragedia tras tragedia” fue elaborada por Jorge Peña para la edición del periódico *El Espectador* publicada el 15 de noviembre de 1985. Fue realizada en tinta sobre papel, y al tratarse de una imagen publicada en prensa se trata de una reproducción de la original en tinta negra.

La caricatura muestra dos escenas: en la parte superior se muestra una paloma malherida con un gesto triste en su cara, en el suelo donde se posa pueden verse varios proyectiles de arma de fuego, y a su espalda un edificio del que se desprenden unas líneas que parecen ser humo, en la fachada se observa un agujero. En la parte inferior se ve un volcán en erupción del que se

desprende una espesa nube de humo, el cuerpo de la estructura geológica parece teñirse de negro y dentro de esta pueden observarse algunos troncos de árboles sin hojas.

En la composición destaca el símbolo de la paloma de la paz y la representación del Palacio de Justicia (véase imagen 23 y 24 en donde se abordan detalladamente este símbolo y representación respectivamente) y una formación geológica, en este caso, un volcán nevado, que, más que un símbolo es una representación de un fenómeno natural al mostrarse en erupción. Lo anterior hace referencia a dos trágicos sucesos ocurridos durante noviembre de 1985: la toma y retoma del palacio de justicia y la tragedia de Armero, la primera de estas tuvo lugar el 6 y 7 de noviembre de 1985, mientras que la segunda apenas unos días después, el 13 de ese mismo año. Teniendo en cuenta que en otras de las caricaturas analizadas previamente se ha detallado el simbolismo del olivo y la paloma de la paz y la representación del palacio de justicia, resulta preciso enfatizar en

la fatídica noche del 13 de noviembre de 1985 en la que ocurrió una de las peores tragedias naturales en la historia reciente del país, según recuperó el periódico El Tiempo así:

el volcán Nevado del Ruiz, que llevaba meses arrojando cenizas, expulsó gases, materiales y aire atrapado calientes que derritieron un casco de nieve y produjeron una avalancha de agua, piedras, escombros y lodo que bajó a unos 60 kilómetros por hora por el cauce del río Lagunilla y a las 11 p. m. llegó a este próspero municipio, el segundo en importancia del Tolima, habitado por 40.000 personas.(...) **La fuerza de la avalancha sepultó a unas 25.000 personas, a las que tomó en su mayoría durmiendo** y por sorpresa en sus casas. (...) **La avalancha arrasó al final 4.200 viviendas, destruyó 20 puentes y acabó con todas las vías.** Nada quedó en pie. Sobrevivieron 15.000 de sus habitantes, que todavía hoy se lamentan de no haber evacuado.¹⁸⁹

El país no había terminado de reponerse del dolor derivado del asalto a la sede del poder judicial, cuando se vio sorprendido por este fenómeno natural que cobró miles de vidas, es importante mencionar que, así como en la toma, la erupción de volcán había sido prevista por diferentes expertos del momento, incluso, dos meses antes se realizó un debate en el Congreso para discutir el manejo de la situación, pero el Gobierno no tomó medidas oportunamente¹⁹⁰. Teniendo en cuenta lo anterior, algunos caricaturistas decidieron señalar en sus dibujos el nexo o coincidencia entre tan lamentables hechos que comparten entre sí, no solo un carácter trágico sino también la negligencia estatal que favoreció su cruento desenlace.

Los argumentos presentes en esta caricatura son el analógico, por la comparación entre dos situaciones que guardan cientos de aspectos en común, el *argumentum a pari o simili*, en el que una conclusión se presenta con igual fuerza en los dos argumentos, en este caso las imágenes de ambos acontecimientos, y el de sucesión pues se enfoca en la consecuencia de algo, en este caso las dos tragedias para sustentar su validez. En cuanto a las figuras de significación o tropos, esta caricatura recupera la alegoría, metáfora y analogía, como manera de hacer referencias indirectas a algo, en este caso, el símbolo de la paloma de la paz a dicho concepto; la antonomasia, como imagen que

¹⁸⁹ “Armero: 30 años de una tragedia avisada que nadie evitó”, El Tiempo, consultado el 10 de abril de 2024, “<https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-16424492>”

¹⁹⁰ “Armero: 30 años de una tragedia avisada que nadie evitó”, El Tiempo, consultado el 10 de abril de 2024, “<https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-16424492>”

puede sustituir a una expresión, en este caso de nuevo, la paloma de la paz y la connotación el concepto que este símbolo encarna. Esta viñeta se inscribe en el Imaginario o discursos de la “conexión con otros hechos de interés nacional”, otras caricaturas que se sitúan en esta línea, son:

- “Colombia, zona de desastre” de Héctor Osuna “Osuna”, en la que también se involucran elementos en este caso el caricaturista presenta la fachada del palacio de Justicia en la que entra ¿o sale? El Volcán Nevado del Ruiz de cuyo cráter emergen una columna de humo. (imagen 31 ficha de fuentes primarias).
- La caricatura sin título de la sección Don Roque de Álvaro Donado “Al Donado” en la que usando el recurso grafico del espacio negativo¹⁹¹ se muestran dos formas semi cónicas invertidas con círculos que hacen las veces de ojos: una con la parte superior negra, que simula una capucha o pasamontañas y la otra con la parte superior blanca, en referencia a la nieve que cubre la cima de los volcanes nevados, ambas formas se inscriben dentro de un espacio blanco que dibuja el contorno del “mapa de Colombia”, delante de esto, un hombre, el personaje de Álvaro Donado, Don Roque, observa la imagen. Desde luego las formas mencionadas hacen referencia al M-19 y al Volcán Nevado del Ruiz. (imagen 33 ficha de fuentes primarias).
- “Y a pesar de todo, eligieron reina” de Lucas, en la que establece una relación entre dos situaciones antagónicas entre sí: la toma y retoma del Palacio de Justicia y la celebración La 33.^a edición del Concurso Nacional de Belleza en Cartagena donde fue electa como señorita Colombia, la señorita La Guajira, María Mónica Urbina Plugiesse¹⁹². La reina que se muestra en el centro de la composición hace las veces de representación de la justicia en la figura de la diosa Temis, con su respectiva espada, balanza y venda en los ojos. El vestido negro y las lágrimas de la mujer enfatizan el dramatismo de la caricatura. (imagen 35 ficha de fuentes primarias).

¹⁹¹ El espacio positivo está relacionado con las formas, el espacio negativo con el vacío. En el caso de la caricatura de Álvaro Donado “Al Donado”, el espacio positivo son las franjas o espacios negros, mientras que los negativos, blancos, el uso de este recurso, le permite dar dos significados diferente, pues una de las figuras contenidas dentro del área del mapa recuerda a un pasamontañas o capucha asociado a la “clandestinidad” o “delito”, y la otra recuerda a una cima nevada.

¹⁹² “María Mónica Urbina, un reinado particular”, El Universal, consultado el 10 de abril de 2024, <https://www.eluniversal.com.co/viernes/maria-monica-urbina-un-reinado-particular-210924-PSEU313804>

- “Una cosa es una cosa y...” de Jorge Grosso “Grosso”, caricatura en la que se muestran dos escenas en paralelo, por un lado, la toma y retoma del Palacio de Justicia, de cuyo edificio se desprende una nube de humo en la que puede leerse la palabra "MASACRE" en relación con los sucesos ocurridos en dicho lugar, mientras que en la segunda se representa al Volcán Nevado del Ruiz que desprende de su cráter una nube de humo en la que puede leerse la palabra "HECATOMBE". Se establece un paralelo entre ambas situaciones por su carácter trágico, no obstante, el título las diferencia, esto se explicita con la definición de las palabras empleadas pues según el Diccionario de la Real Academia Española "masacre" se define como "Matanza de personas, por lo general indefensas, producida por ataque armado o causa parecida."¹⁹³, mientras que "hecatombe" es "Mortandad de personas."¹⁹⁴, ambas palabras tienen como común denominador la muerte, pero la primera hace énfasis en el carácter violento y armado de la muerte. (imagen 36 ficha de fuentes primarias).

¹⁹³ Diccionario de la Real Academia Española, s. v. “Masacre”, <https://dle.rae.es/masacre>

¹⁹⁴ Diccionario de la Real Academia Española, s. v. “Hecatombe”, <https://dle.rae.es/hecatombe>

Conclusiones

Sobre lo acontecido el 6 y 7 de noviembre de 198, en las caricaturas o representaciones gráficas se evidencia la preponderancia de una postura desde lo local y nacional en la que se condena el accionar violento de los insurgentes, la arremetida de las fuerzas militares y el tratamiento que el gobierno le dio a la situación. En cuanto a la filiación ideológica, puede verse como en algunas de las caricaturas de los diarios El Tiempo y El País relacionados con el centro y la centro derecha se publican caricaturas sobre la vulneración de la justicia a partir de su representación simbólica, la diosa Temis, mientras que en El Espectador y El Pueblo de tendencia socioliberal y liberal se alude a la figura del presidente o las Fuerzas Militares y su accionar en la confrontación, no obstante lo anterior, es posible encontrar en algún momento ambos tipos de representaciones en los citados diarios por lo que no puede señalarse la preponderancia respecto a una a línea discursiva en particular, lo que podría dar cuenta del ejercicio de la libertad de expresión por parte de los caricaturistas. A partir del análisis de las cuarenta y ocho caricaturas – centrando su atención en 10 de estas- es posible establecer varios aspectos a saber:

1. No fue posible encontrar información suficiente sobre los caricaturistas cuyos dibujos son analizados, esto puede deberse a la poca profesionalización del oficio en el momento en el que ocurrieron los hechos, pues en primera instancia algunos de los mencionados caricaturistas llegaron a las páginas de estos diarios remitiendo vía correo físico una muestra de sus dibujos o por recomendación de algún conocido o amigo al interior de los periódicos.
2. No se evidencia un interés por la figura del caricaturista y son quienes han logrado permanecer dentro del ámbito editorial hasta el presente quienes gozan de reconocimiento a través de entrevistas, premios, conferencias, publicaciones recopilatorias, entre otras, que permiten a sus seguidores e interesados conocer sobre su formación, trayectoria, principales influencias y desde luego su trabajo gráfico a través de los años, labor que actualmente se ha visto facilitada por el auge de las redes sociales. A la par con lo anterior, puede verse que en algunos casos la labor de caricaturista es ocasional o circunstancial y no un oficio

de carrera, por lo que alcanza a saberse poco de quien desempeñó esta labor en un momento determinado.

3. La labor del caricaturista, al menos en los diarios escogidos para la investigación, es un oficio mayoritariamente masculino, pues como puede verse, apenas se cuenta con una mujer entre los caricaturistas cuyo trabajo fue abordado. Esta situación aún continúa vigente en el presente, pues si bien existen mujeres caricaturistas reconocidas en el país, los hombres siguen teniendo mayor visibilidad. Por su parte, puede verse también que, los diarios de circulación nacional contaban con varios caricaturistas quienes se alternaban entre sí en las páginas de los diarios, mientras que los locales a lo sumo con uno.

En cuanto al uso de la imagen como fuente para la Historia, como se refería al principio del presente escrito es un terreno cuyo interés es reciente y que se distancia de las formas tradicionales de hacer Historia, no obstante represente un valioso insumo para esta, para el que debe realizarse un análisis interdisciplinar en el que dependiendo de la información que presente la imagen, deberá establecerse no solo la materia o temática de la que trata sino también el corpus conceptual y metodológico para su análisis. Una imagen no puede ser descifrada por sí misma, su interpretación va más allá de lo sensible.

Sobre la dicotomía entre el uso de las imágenes y en particular de las caricaturas como fuente para la historia o para la opinión pública, es preciso referir que resulta necesario continuar las investigaciones en Historia a partir de las imágenes, puesto que si bien, presentan las mentalidades y los imaginarios de un grupo social determinado, en ellas también se inscribe la historia misma, a partir de su contexto de producción, las motivaciones que le dieron origen y el mismo mensaje que comunican, la preponderancia de las fuentes documentales escritas, precisan, al igual que la imagen de ser puestas en cuestión, pues ambas derivan de la obra humana y están sujetas a imprecisiones.

Bibliografía

Fuentes primarias

Ejemplares de los periódicos El Espectador del mes de noviembre de 1985 encontrados en la hemeroteca regional de la Biblioteca Mario Carvajal de la Universidad del Valle (HBMCUV).

Ejemplares de los periódicos El Tiempo de Colombia, El País y El Pueblo de Cali del mes de noviembre de 1985 encontrados en la hemeroteca regional de la Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero (HBDJGB).

Libros

Acevedo, Darío. Política y caudillos colombianos en la caricatura editorial, 1920-1950. Medellín: La Carreta Editores, Universidad Nacional de Colombia, 2009.

Arciniegas, William. *Caricatografía: una propuesta artística y pedagógica*. Tunja: Uptc, 2010.

Atehortúa, Adolfo y Humberto Vélez Ramírez. *¿Qué pasó en el Palacio de Justicia?* Cali: Universidad del Valle, 2005.

González, Beatriz. *La caricatura colombiana a partir de la independencia*. Colombia: Biblioteca Luis Ángel Arango, 2009.

Carrigan, Ana. *El Palacio de Justicia: una tragedia colombiana*. Bogotá: Icono Editorial Ltda.

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

Corte Suprema de Justicia. *Holocausto: trigésimo aniversario del holocausto del Palacio de Justicia 1985-2015*. Bogotá: Imprenta Nacional de Colombia. 2015. Consultado el 20 de enero de 2022. <https://cortesuprema.gov.co/corte/wp-content/uploads/publicaciones/holocausto30.pdf>

Gómez Gallego, Jorge Aníbal, Herrera Vergara, José Roberto y Pinilla Pinilla, Nilson. *Informe final: Comisión de la Verdad sobre los hechos del Palacio de Justicia*. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario. 2010. Consultado el 20 de enero de 2022. <https://repository.urosario.edu.co/handle/10336/8792>

Jorge Aníbal Gómez Gallego y José Herrera y Nilson Pinilla. “*Informe final de la Comisión de la Verdad sobre los hechos del Palacio de Justicia*”. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, 2010.

Macías, Cristóbal. “El simbolismo de la oveja y su presencia en la obra de Picasso”, en *Virtuti magistri honos: studia graecolatina A. Alberte septuagesimo anno dicata*. Zaragoza: Libros Portico, 2011. Consultado el 20 de febrero de 2024. <https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/10521/EL%20SIMBOLISMO%20DE%20LA%20OVEJA.pdf?sequence=6>

Panofsky, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial, S. A., 1980

Panofsky, Erwin. *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza Editorial, S. A., 2000

Rojas, Miguel. *El Imaginario. Civilización y cultura del siglo XXI*. Buenos Aires: Editorial Prometeo, 2006.

Vélez, Humberto. *Militares, guerrilleros y autoridad civil. El caso del Palacio de Justicia*. Santiago de Cali: Editorial Facultad de Humanidades Universidad del Valle, 1993.

Artículos en revista electrónica

Acevedo, Darío. “La caricatura editorial como fuente para la investigación de la historia de los imaginarios políticos: reflexiones metodológicas”. *Historia y sociedad* Número 9 (2003): 152-173. Consultado el 20 de enero de 2022. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/35677>

- Atehortúa, Adolfo. “Decisiones y narcos: Discusiones recientes en torno a los hechos del palacio de Justicia”. *Análisis político* vol. 24, no. 71 (2011): 91-108. Consultado el 22 de enero de 2022. http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S0121-47052011000100005&script=sci_abstract&tlng=es
- Borregales, Yuruari, “Importancia de la caricatura como fuente del conocimiento histórico”. *Tiempo y Espacio* vol. 27 no. 68 (2017): 111-128. Consultado el 2 de diciembre de 2021, http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1315-94962017000200007
- Donney, Eliana y Sara Natalia Pérez, “La toma militar en Siloé: memoria colectiva e identidad política”, *Transpasando Fronteras* núm. 15 (2020): 90, consultado el 1 de abril de 2024, <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7811890.pdf>
- Duque, Javier. “Luis Carlos Galán y el Nuevo Liberalismo en Colombia 1979-1989: la frustración de una alternativa política”. *Desafíos* vol. 34, núm. 1 (2022): 141-147. Consultado el 1 de abril de 2024. <https://revistadesociologia.uchile.cl/index.php/RDS/article/view/27805>
- Durán, Mauricio. “Iconotopía”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, Vol. 10, Núm. 2 (2015): 237-238. Consultado el 5 de marzo de 2024., <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/15087/Iconotop%C3%83%C2%ADa>
- González, Andrés. “La Revolución Cubana a través de la caricatura política en los periódicos El País y El Tiempo de Colombia 1958-1959”. *Historia Caribe*. Vol. XIII Nº 32 (2018): 171-205. consultado el 15 de junio de 2022, http://investigaciones.uniatlantico.edu.co/revistas/index.php/Historia_Caribe/article/view/1856/2204
- Levine, Etan. “El simbolismo exegético de la zarza ardiente”. *Helmantica: Revista de filología clásica y hebrea* Tomo 37, Nº 112-114 (1986): 355-384. Consultado el 5 de abril de 2024. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=654030>

- Lorite, Pablo. “Anotaciones sobre el significado del asno en la Iconografía católica.”. *Iberian, Revista Digital de Historia*, núm. 7 (2013): 36-48. Consultado el 1 de abril de 2024, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4459953>
- Lorite, Pablo. “El olivo y el santo óleo en la iconografía de la pasión”. *Revista de la CECEL* 11 (2011): 185-198. Consultado el 1 de marzo de 2024. <https://cecel.es/wp-content/uploads/2019/08/Revistacecel-11-08-Lorite.pdf>
- Luque, Andrés. “Picasso, la paloma como tema de representación”. *El Pájaro de Benín* núm. 6 (2020): 355-384. Consultado el 1 de abril de 2024. https://revistascientificas.us.es/index.php/pajaro_benin/article/view/19220
- Marín, María del Pilar. “Las violaciones de derechos humanos en Colombia durante los años 80 del siglo XX: acercamiento a su comprensión histórica desde la degradación y el fortalecimiento de la defensa”. *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras*, Vol. 22, no. 1 (2017): 113-135. Consultado el 22 de enero de 2022. http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0122-20662017000100113&lng=es&nrm=is
- Montero Rodríguez, Daniel. “La iconología como método de estudio historiográfico: los aportes a la historia del arte”. *Revista Pensamiento Actual*, Vol. 16, no. 26 (2016): 13-24. Consultado el 22 de enero de 2022. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/pensamiento-actual/article/view/25183>
- Monreal, Manuel. “La cruz: iniciación a un estudio tipológico”. *Emblemata: Revista aragonesa de emblemática* Nº 3 (1997): 9-44. Consultado el 1 de abril de 2024. <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/19/79/01monreal.pdf>
- Pachón, Damián. “Crítica y redefinición de la categoría de progreso. Hacia una "forma-vida-orgánica”. *Ciencia Política* Vol. 5, (2010): 131-154. Consultado el 15 de junio de 2022. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3662577>

- Paz, Daniel. “La Construcción Simbólica de la Cruz Cristiana: Un Emblema de la Vida Sacrificial”. *Revista de Sociología* N° 18 (2004): 141-147. Consultado el 1 de abril de 2024. <https://revistadesociologia.uchile.cl/index.php/RDS/article/view/27805>
- Pérez, Tomás. “¿Se puede escribir historia a partir de imágenes? El historiador y las fuentes icónicas”. *Memoria Y Sociedad* 16 (32) (2014): 17-30. Consultado el 16 de mayo de 2023. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/memoysoiedad/article/view/8291>
- Picón, Anthony. “Oficina de longitudes: Ingeniería y política cartográfica del Estado Colombiano (1902-1905)”. *Terra Brasilis. Revista da Rede Brasileira de História da Geografia e Geografia Histórica* 14 (2020): 1-33. Consultado el 1 de abril de 2024, <https://journals.openedition.org/terrabrasilis/7663?lang=en>
- Picornell, María Raquel y José María Melero Martínez. “Historia del cultivo del olivo y el aceite; su expresión en la biblia”. *ENSAYOS. Revista De La Facultad De Educación De Albacete* 28 (2014): 155-181. Consultado el 1 de marzo de 2024. <https://revista.uclm.es/index.php/ensayos/article/view/380>
- Prada, Julián, Judith Ramírez y Diana Pinzón. “Articulación de la caricatura política como fuente para la investigación social en Colombia: estado del arte y perspectivas a comienzos del siglo XXI”. *Reflexión Política*, vol. 20, no. 40 (2018): 195-207. Consultado el 2 de diciembre de 2021. <https://www.redalyc.org/journal/110/11058502013/html/>
- Ruiz, Mario. “El mito de la justicia: entre dioses y humanos.”, *Cuadernos Electrónicos de Filosofía del Derecho* N° 11 (2005): 1-16. Consultado el 1 de abril de 2024. <https://www.uv.es/cefd/11/ruiz.pdf>
- Vega, Renán. “La masacre del Palacio de Justicia. Ejemplo emblemático del terrorismo de Estado en Colombia (6 y 7 de noviembre de 1985)”. *El Ágora USB*, Vol. 16, no. 1 (2016): 107-133. Consultado el 22 de enero de 2022. <https://revistas.usb.edu.co/index.php/Agora/article/view/2168>

Villaveces, Marta Juanita y Paul Andrés Rodríguez. “Caricatura: reflejo irónico de la realidad en Colombia”. *Programa de divulgación científica*, Fascículo 10 (2010): 1-7. Consultado el 2 de diciembre de 2021. <http://repository.urosario.edu.co/handle/10336/3432>

Villegas, Carlos. “Aportes teóricos para un nuevo paradigma de la caricatura 2”. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*, vol. 3, no. 11 (2003): 153-177. Consultado el 2 de diciembre de 2022. http://rlesh.mogno.com/11/11_villegas.html

Tesis

Acevedo Carmona, Darío. “Política y caudillos colombianos en la caricatura editorial (1920-1950)”. Tesis de doctorado en Historia. Universidad de Huelva. 2004. Consultado en 22 de enero de 2022. <http://rabida.uhu.es/dspace/handle/10272/2712>

Campos Viera, Gustavo. “Ilócali: caricatura e historieta desde Santiago de Cali. Tesis de pregrado en Licenciatura en Artes Visuales. Universidad del Valle. 2016.

García González, Josefina y Carlos Andrés Aguirre López. “Plumas bien cargadas: uso y discurso de la caricatura editorial. El Relator. Cali 1942-1946”. Tesis de pregrado en Licenciatura en Historia. Universidad del Valle. 2015.

González, Manuel José. “Las acciones de la justicia tras el acontecimiento del Palacio de Justicia: Bogotá (1985-2011)”. Tesis de pregrado en Historia. Universidad del Valle. 2012.

Hurtado Palma, Rubén Armando. “El periódico “El Gato de Cali” y su caricatura política como práctica social 1946-1948”. Tesis de pregrado en Historia. Universidad del Valle. 2018.

López, Tobías. “la caricatura de Héctor Osuna durante el proceso 8.000”. Tesis de Maestría en Estética e Historia del Arte. Universidad Jorge Tadeo Lozano. 2022. Consultado el 15 de febrero de 2024, <https://expeditiorepositorio.utadeo.edu.co/handle/20.500.12010/27288>

Moncosí Saballs, Mar. “La censura en la obra de Hemingway: un análisis de por quién doblan las campanas”. *Tesi de grau, en Traducció i Interpretació, Universitat Pompeu Fabra*. Consultado el 28 de marzo de 2024.

https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/43037/moncosi_saballs_2019.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Pachón Rojas, Juan Carlos. “El conflicto armado interno colombiano en la caricatura política, 1990-2010”. Tesis de Maestría en Historia. Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. 2013. Consultado el 20 de enero de 2022. <https://repositorioslatinoamericanos.uchile.cl/handle/2250/3175560>

Conferencias y/o ponencias presentadas en congresos

Pereyra, Yanela. “El culto a Palas Atenea a través del análisis de las mentalidades de tres épocas del siglo V a.C.” *A 100 años de la Reforma Universitaria: saber te hace libre: En Agenda XXVI: Jornadas de Jóvenes Investigadores AUGM*, 9 (2018): 1-30. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo. Consultado el 1 de abril de 2024. https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/16827/el-culto-a-palas-atenea-a-travs-del-analisis-de-las-mentalidades..pdf

Redes, María Soledad. "El semanario Caras y Caretas (1890-1892), arquetipo de revista cultural en Montevideo". En *Actas XVI Jornadas Interescuelas* (2017): 1-24. Mar de Plata: Universidad Nacional de Mar de Plata. Consultado el 15 de junio de 2022. <https://www.aacademica.org/000-019/739>

Recursos en la web

“Almeida Remolina, César augusto”. Diccionario Enciclopédico de Colombia. Consultado el 20 de enero de 2024. <https://www.diccionariodecolombia.expert/diccionario-enciclopedico/almeida-cesar-augusto/>

Arce, Viviana. “El Tiempo: del liberalismo a la censura”. Señal Memoria. 12 de febrero de 2021. <https://www.senalmemoria.co/periodico-el-tiempo-historia>

Arenas, Fabio. “Armero: 30 años de una tragedia avisada que nadie evitó”. El Tiempo. 7 de noviembre de 2015. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-16424492>

Bautista, Miriam. “Jaime Garzón, presente ahora en una novela gráfica”. El Tiempo. 16 de agosto de 2021. https://www.eltiempo.com/cultura/gente/jaime-garzon-asesinato-viernes-13-de-agosto-610388?utm_term=Autofeed&utm_medium=Social&utm_source=Facebook&fbclid=IwAR2WJWeS_oEixurA8MXjosMoaSPnB1sg_oW0I81637vHmjSxpi8SbwheZvU_aemAbFOo8Db5FcwRDgpIdecdZbMafa9kyl0wmLUWwePvawjn-Rqp5ALywhSLlX9IHvLgxb3SP7Z4nareAhsH-h0ZXkr#Echobox=1629087897

Cadavid, Orlando. “Osuna un caricaturista para siempre”. Eje 21. 27 de mayo de 2022, <https://www.eje21.com.co/2022/05/osuna-un-caricaturista-de-siempre/>

Corte Interamericana de Derechos Humanos – CIDH, “INFORME NO. 137/11, CASO 10.738, ADMISIBILIDAD Y FONDO CARLOS AUGUSTO RODRÍGUEZ VERA Y OTROS (“PALACIO DE JUSTICIA”) COLOMBIA. 31 OCTUBRE DE 2011”, 130-132, Consultado el 01 de abril de 2024, <https://www.oas.org/es/cidh/decisiones/corte/10.738fondoesp.pdf>

“A Cali regresa el periódico ‘El Pueblo’”. Alcaldía de Santiago de Cali. 31 de mayo de 2012. https://www.cali.gov.co/alcaldenlinea/publicaciones/46042/a_cali_regresa_el_peridico_el_pueblo/

Cardona, Jorge. “Las responsabilidades del holocausto”. Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición. 2022. <https://www.comisiondelaverdad.co/sites/default/files/2022-08/Caso%20Palacio%20de%20Justicia-pdf-676kb.pdf>

“La caricatura en Colombia a partir de la Independencia”. Biblioteca Virtual del Banco de la República (Colombia). consultado el 20 de enero de 2024. <https://www.banrepcultural.org/la-caricatura-en-colombia/index.html>

Char, Henry. “¿Y ahora qué?”. El Universal (Cartagena). 5 de agosto de 2022. <https://www.eluniversal.com.co/opinion/columna/y-ahora-que-AB6928266>

“Claudia Rueda”. Fundalectura. Consultado el 20 de enero de 2024.
<https://catalogo.fundalectura.org/autor/claudia-rueda>

“El comunicado y las exigencias del M-19”. Semana. octubre de 1985.

<https://www.semana.com/especiales/articulo/el-comunicado-las-exigencias-del-m-19/7191-3/>

“Falleció a sus 77 años el periodista y caricaturista 'Guillotín’”. El Heraldo (Barranquilla). consultado el 5 de marzo de 2024, <https://www.elheraldo.co/sociedad/fallecio-sus-77-anos-el-periodista-y-caricaturista-guillotin-965397>

Gorriarán, Ramón. “Los liberales colombianos acusan al presidente Betancur de provocar “la demencia del M-19””. El País (España). 13 de noviembre de 1985.
https://elpais.com/diario/1985/11/14/internacional/500770813_850215.html?event_log=regonetap

“Grupo Semana adquiere el diario El País”. El País (Cali). 11 de enero de 2023.
<https://www.elpais.com.co/cali/grupo-semana-adquiere-el-diario-el-pais.html>

Jaramillo, Andrea. “Seguimos adelante, 135 años de un espectador de la historia de Colombia”. El Espectador. 22 de marzo de 2022. <https://www.elespectador.com/el-magazin-cultural/seguimos-adelante-135-anos-de-un-espectador-de-la-historia-de-colombia/>

Llanes, Heidi. “María Mónica Urbina, un reinado particular”. El Universal (Cartagena). 13 de noviembre de 2015. <https://www.eluniversal.com.co/viernes/maria-monica-urbina-un-reinado-particular-210924-PSEU313804>

Libreros, Lucy. “Este es Luisé, un palmirano que ha pasado 50 años caricaturizando a Colombia”. El País (Cali). 27 de marzo de 2011. <https://www.elpais.com.co/valle/este-es-luise-un-palmirano-que-ha-pasado-50-anos-caricaturizando-a-colombia.html>

Marulanda, Libaniel. “Las naranjas creativas de Mario García álzate”, *Humorgrafe, um blog de informação sobre humor e caricatura. cartoon's news*. 11 de febrero del 2009.
<https://humorgrafe.blogspot.com/2009/02/las-naranjas-creativas-de-mario-garcia.html>

Miño, Luis Alberto. “La aventura de conquistar a los lectores de las regiones”. El Tiempo. Consultado el 20 de marzo de 2024. <https://www.eltiempo.com/colombia/el-tiempo-110-anos-asi-llega-a-las-regiones-de-colombia-el-periodico-el-tiempo-563499>

“El monumento al Libertador ya brilla con luz propia”. Alcaldía de Bogotá. Consultado el 20 de enero de 2024. <https://idpc.gov.co/el-monumento-al-libertadorde-la-plaza-de-bolivar-ya-brilla-con-luz-propia/>

Moreno, María Alejandra. “El periodista que sí aclaró el magnicidio de Guillermo Cano”. El Espectador. 28 de marzo de 2014. <https://www.elespectador.com/judicial/el-periodista-que-si-aclaro-el-magnicidio-de-guillermo-cano-article-483592/>

Lancheros, Yesid. “El caricaturista bohemio”. El Tiempo. 28 de diciembre de 2002. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1371889>

Ortiz, María Paulina. “Un siglo y una década de historias en EL TIEMPO”. El Tiempo. 30 de enero de 2021. <https://www.eltiempo.com/colombia/el-tiempo-110-anos-historia-del-periodico-mas-importante-de-colombia-563496>

“El País”, Internet Archive Wayback Machine. consultado el 14 de febrero de 2024. https://web.archive.org/web/20140514023853/http://www.andiarios.com/assets/modules/files-manager/files-uploads/EL_PAIS.pdf

“El Palacio de Justicia antes de su renovación”. El Tiempo. 15 de junio de 2021. <https://www.eltiempo.com/bogota/como-era-el-palacio-de-justicia-en-colombia-antes-de-su-renovacion-596082>

Palomino, Sally. “Cronología: La toma y la retoma del Palacio de Justicia de Colombia”. El País (España). 5 de noviembre de 2015. https://elpais.com/internacional/2015/11/05/colombia/1446686430_711084.html

“Una pausa en medio siglo”. Semana. 3 de mayo de 2014. <https://www.semana.com/daniel-samper-pizano-es-fundador-del-periodico-el-pueblo/385975-3/>

El premio vino de lejos: tres colombianos premiados por la SIP”. Semana. 25 de julio de 1982.

<https://www.semana.com/el-premio-vino-de-lejos/464-3/>

“Los rastros del M-19 en Cali”. Comisión de la Verdad Colombia. Consultado el 20 de marzo de

2024. <https://www.comisiondelaverdad.co/los-rastros-del-m-19-en-cali>

Pérez, Carlos. “Desde cuando llevan peluca los jueces ingleses”. Madridiario. 23 de enero de

2012. <https://www.madriario.es/noticia/212471/sucesos/desde-cuando-llevan-peluca-los-jueces-ingleses.html>

Pérez Julián y María Merino. “Definición de rapiña”. Definicion.de. 2 de febrero de 2024.

<https://definicion.de/rapina/#:~:text=Las%20aves%20de%20rapi%C3%B1a%2C%20por%20especies%20y%20desgarrar%20la%20carne>

Piernas, Jesús. “Jorge Peña - ficha de autor en Tebeosfera”. Tebeosfera. Consultado el 5 de marzo

de 2024, https://www.tebeosfera.com/autores/pena_jorge.html

“El “Proceso 8.000” visto por otros caricaturistas”. 1.Library.co. Consultado el 5 de marzo de

2024. <https://1library.co/article/cronolog%C3%ADa-de-los-principales-sucesos-del-proceso.y8gljg15>

Seco, Isabel. “Prágmatica de luto y cera”. Museo Virtual de Getafe. Noviembre de 2015.

<https://museo.getafe.es/omeka/files/original/PragmaticaDeLutoYcera.pdf>

“La toma de la guerrilla del M-19 a las instalaciones de El Caleño”. El Caleño. Consultado el 20

de marzo de 2024. <https://elcaleno.info/somos4.html>

Vargas, Gustavo. “El desconocido último discurso del libertador: fue pronunciado en Cartagena el

26 de junio de 1830”, Biblioteca Virtual del Banco de la República (Colombia), 21 de junio de 2017. <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-30/el-desconocido-ultimo-discurso-del-libertad>

Índice de imágenes

Historia de la caricatura

Imagen 1. Anónimo. (siglo III d.c.). Grafito de Alexámenes o grafito del Palatino.....	22
Imagen 2. Anónimo. (siglo XIII). Manticora. Bestiario de Rochester.....	23
Imagen 3. Jacques Callot. (ca. 1621–25). <i>Varie figure gobbi de Jacques Callot</i> , una figura en cuclillas con las nalgas desnudas rodeada por dos figuras que sostienen las cortinas con inscripciones y otras tres figuras.....	24
Imagen 4. Jacob Gole. (1693-1700). Monje como rey de carnaval.....	25
Imagen 5. James Gillray. (1756-1815). El pudín de ciruela en peligro: o los epicúreos estatales tomando una pequeña sopa.....	26
Imagen 6. George Cruikshank. (1819). <i>Massacre at St. Peter's or "Britons strike home"!!!</i>	26
Imagen 7. Honoré Daumier. (1831). <i>Les poires</i>	27
Imagen 8. Boardman Robinson. (1916). <i>Europa 1916</i>	28
Imagen 9. Robert Berkeley Minor. (1916). <i>Army Medical Examiner: "At last a perfect soldier!"</i>	28
Imagen 10. George Grosz. (1927). <i>Christ on the cross wearing a gas mask</i>	29
Imagen 11. David Low (1942). <i>I've Settled the Fate of Jews and of Germans</i>	30
Imagen 12. Leslie Illignworth (1943). <i>Axis actions make a mockery of the US Neutrality Act</i>	30
Imagen 13. John Francis Knott (1945) <i>War Horse</i>	31
Imagen 14. Herbert Lawrence Block “Herblock” (1953). “ <i>You Were Always A Great Friend Of Mine, Joseph</i> ”.....	31
Imagen 15. M. Núñez (dibujo) y Carlos C. Molina (litografía). El lechero -o- trabuco. 1834.....	32

Imagen 16. José María Gómez Castro “Pepe Gómez”. Al retrato de Roosevelt, 1912.....33

Imagen 17. Ricardo Rendón. El chiverado, 192034

Caricaturas sobre la toma y retoma del Palacio de Justicia

Imagen 18. Álvaro Donado “Al Donado”. (10 de noviembre de 1985). *Sin título*.....75

Imagen 19. Héctor Osuna “Osuna” (26 de noviembre de 1985). *Instituciones fortalecidas (!)*.....79

Imagen 20. Dick Salazar (14 de noviembre de 1985). *Sin título - Locombia*.....83

Imagen 21. Guillermo Salcedo Castañeda “Guillotín”. (19 de noviembre de 1985). *Sin título - Mundo Rosa*.....87

Imagen 22. César Augusto Almeida Remolina "Kekar" (10 de noviembre de 1985). *SUPER-EFICIENCIA*.....89

Imagen 23. Jorge Grosso “Grosso”. (8 de noviembre de 1985). *Por la espalda*.....92

Imagen 24. Lucas (17 de noviembre de 1985). *Discurso en la catedral*.....96

Imagen 25. Héctor Osuna “Osuna”. (14 de noviembre de 1985). *El oficialismo y la masacre*...101

Imagen 26. Claudia Rueda “Claudia”. (8 de noviembre de 1985). *Si las estatuas hablaran*.....103

Imagen 27. Jorge Peña (15 de noviembre de 1985). *De luto: tragedia tras tragedia*.....107