

Universidad Autónoma de Nuevo León

Facultad de Artes Visuales

Análisis sobre la caricatura periodística de Geroca

Por

Federico Jordán Gómez

Como requisito para obtener el grado de Maestría en Artes con
Especialidad en Educación del Arte.

Resumen	3
Introducción	3
Marco Teórico	6
1.1 Las tecnologías generan cambios en la comunicación	7
1.2 Sobre el texto lingüístico literario y la imagen icónica	14
1.3 Sobre el texto ilustrado	17
1.4 La funcionalidad de la ilustración.	21
1.5 La ilustración como industria	22
1.6 Desarrollo de la caricatura después de la invención litográfica	25
1.7 Definición de la caricatura	27
2 Geroca	28
La caricatura política de Geroca	65
Conclusión	79
Bibliografía	79

Resumen

El presente documento constituye un trabajo de reseña sobre la obra gráfica de Gerardo Rodríguez Canales, Geroca. Su obra, rica en contenidos simbólicos, cuyos elementos conforman un representámen de la vida social, política y cultural regiomontana. Trata de un breve análisis de su trabajo gráfico -caricatura política- y su inserción en el periódico El Norte de Monterrey, Nuevo León, durante el transcurso del año 2007.

Introducción

La vida y trabajo de Geroca se enmarcan dentro del mito que le ha generado la propia ciudad regiomontana. José Jaime Ruíz (2002) lo llama un artista reverencial como monero, un artista irreverente como pintor. Hernando Garza (2002) lo nombra dueño de un universo personal, un estilo inasible de líneas y colores por donde fluye vida. Oscar Estrada (2005) escribe: "Geroca, poseedor de una mirada minusiosa, vital, intensa y punzante, reina al lado de Otto Dix y al lado de George Grosz. Los tres conforman un ro de tres orillas, paralelas y a la vez distantes". La relevancia de este artista se aprecia en la vitalidad y riguro-

sidad de su obra, que si bien, esta apreciación hacía la importancia de su trabajo es intuitiva, la finalidad de este documento será desarrollar un discurso formal sobre su trabajo mediante el conocido esquema de estudio: el primero en los procesos de lectura de la imagen que ha realizado Lorenzo Vilches dentro de sus niveles productivos del texto visual (Viches, L. 1995. pp. 35-39).

El modelo de Vilches, que será el mas recurrido en este documento, nos acercará hacia el análisis intertextual del periodismo gráfico de Geroca y su estrategia retórica. Es decir, su audacia como autor dirigiéndose a una audiencia que será estudiada como un grupo de sujetos cognositivos (Vilches, L.) que interpretan un texto visual en la caricatura política de geroca, mediante competencias semánticas y pragmáticas dentro de un marco de representación de carácter global. Es decir, en los límites de la negociación del saber común en un mensaje de masas entre enunciador y enunciatario (Vilches, L.).

Siguiendo en los esquemas de Lorenzo Vilches (1995), se llegará a nuestro objetivo principal, una lectura sobre la caricatura política de Geroca en cada uno de sus niveles productivos como texto visual. Pero para poder realizar dicho planteamiento, se

analizará de la misma manera y paralelamente, el trabajo pictórico y dibujístico personal de Geroca, con el fin de enriquecer la meta principal. El motivo de esta metodología, se fundamenta en que el trabajo de ilustración como caricaturista político, tiene su base en el desarrollo y experimentación personal dentro de una disciplina de expresión más libre y personal del artista para después llevarlos al análisis del cartón de periodismo político del artista. También se ha considerado relatar brevemente la experiencia que he tenido en convivencia personal con el artista, ya que existen detalles que pueden acercarnos a entender el proceso de producción, aclarando que no es el proceso de trabajo propio del artista nuestro interés particular.

Amalgamando lo anterior, usaremos el esquema de Umberto Eco (2006) para apoyar los niveles productivos como texto visual (Vilches, L. 1995). En especial lo señalado a los términos de retórica e ideología, que Eco cita sobre el trabajo previo de Barthes (1964), en el que a partir de una formalización semiótica de la ideología nos permite considerarla como una unidad cultural aparejable a una fórmula retórica como unidad significativa. Esto lo consideramos importante en el estudio, puesto que nuestro artista ofrece mediante recursos retóricos una ideología política y social determinada hacia un público, que es receptá-

culo dentro de un marco de representación de carácter global, mismo al que nos referimos en párrafos anteriores (Vilches, L.).

Para llegar a lo anterior, iniciaremos en el primer capítulo con la conjunción de un marco teórico e histórico sobre el campo de la ilustración y el género de la caricatura política. Este contexto nos ayudará a ubicar el trabajo de Geroca en una disciplina particular antes de adentrarnos al segundo capítulo, en el cual desarrollaremos la lectura propia de su trabajo como un texto visual.

Marco Teórico

¿Qué es la ilustración editorial?, ¿Cuál ha sido su desarrollo a través de la historia?, ¿Qué relación existe con el cartón político?, ¿Qué es la caricatura?, ¿Qué tipo de interacción existe entre el cartón político y su audiencia?, etc. En este capítulo nos acercaremos a responder estas y otras preguntas que ayudarán a enmarcar el trabajo de periodismo gráfico de nuestro artista.

Este capítulo propondrá un análisis inductivo, describiendo la ilustración editorial desde sus orígenes en la historia y su unidad con la narración que acompaña, entendiendo por narración

el nombre que reciben los diversos textos pertenecientes a diversos géneros literarios o tipos de discursos (Beristaín, E. 2004. p. 352). De esta manera se llegará a entender el género de la caricatura dentro del campo del cartón político que ofrece una ideología. Al llegar a este punto podremos estudiar brevemente la historia de la caricatura a través de sus autores universales, hasta llegar a nuestro país a partir de principios del siglo XIX a nuestros días que junto con la descripción de terminología y teoría, terminará el capítulo para acceder a nuestro objetivo de análisis.

1.1 Las tecnologías generan cambios en la comunicación

Las letras vencieron y el texto escrito hirió como un rayo a la imagen. El hecho culminó después de continuas e históricas batallas, hasta el momento en que el magunciano Juan Gutenberg revolucionara el mundo del libro con su prensa de tipos móviles, en la mitad del siglo xv (McLean, R. 1996).

En una lectura presentada por Umberto Eco (1996) en la Academia Italiana de Estudios Avanzados, titulada "De Internet a Gutenberg" , el autor relaciona las repercusiones culturales e históricas que desencadenó la invención de Gutenberg en las pa-

labras que Victor Hugo (2002) nos ofrece en su novela Nuestra Señora de Paris. Ahí, en una historia parisina y temporalmente ubicada a finales del siglo xv, el archidiácono Claudio Frollo de Tirechappe platica en su claustro con Santiago Crotier y el compadre Tourangeau. En medio de ellos un incunable impreso: Glossa in apístolas D. Pauli. Nurimberge, Antonius Koburger, 1474. Víctor Hugo en la voz de Frollo escribe lo siguiente:

“Y abriendo la ventana de la celda, designó con el dedo la inmensa iglesia de Nuestra Señora qué, destacando sobre el cielo estrellado la negra silueta de sus dos torres, de sus costillas de piedra y de su monstruosa grupa, parecía una enorme esfinge de dos cabezas, sentada en medio de la ciudad.

Consideró el arcediano en silencio por un buen rato el gigantesco edificio, alargando luego con un suspiro su mano derecha hacia el libro impreso que estaba sobre la mesa, y la izquierda hacia Nuestra señora, y llevando una mirada triste del libro hasta la iglesia.

-¡Ah! -dijo- esto matará a aquello” (p. 142).

Ceci tuera cela: Esto matará a aquello. El personaje de Claudio Frollo explica a los sorprendidos compañeros:

"Las pequeñas cosas acaban a las grandes; un diente triunfa sobre el mazo. El ratón del Nilo mata al cocodrilo, el pez espada mata a la ballena, el libro matará al edificio" (Hugo, V. 2005. p. 143).

El diseño que Víctor Hugo describe en su novela es traducido al acto en que las letras, el texto lingüístico matará a la imagen gráfica.

La arquitectura medieval mostró a su vasto pueblo analfabeto e inculto con imágenes toda la verdad divina de la salvación cristiana, inaugurando con esto la idea de la educación temprana por medio de la imagen. Pues la imagen es susceptible de una amplísima gama de interpretaciones sin dejar lugar al cuestionamiento común de la retórica medieval. El espíritu y la cotidianeidad se conocían en el imaginario que ofreció el edificio y de tal manera la invención de Hermes era suprimida al uso de las imágenes. La catedral de Nuestra Señora de París ofrece sabiduría a su pueblo en las formas de sus piedras.

Comenta Victor Hugo (2005) que a partir de la invención de la imprenta, no sólo la arquitectura medieval cambió hacia una sobriedad en la representación visual y narrativa en sus ornamen-

tos y unas obsesivas observación e imitación de la naturaleza, y la nueva tecnología surgida en Maguncia cambió la industria monástica de la escriptoria y de la iluminación de libros (McLean, R. 1996). Nuevos requerimientos de abastecimiento, producción y comercialización de libros se requirieron; los escribanos e iluminadores monásticos, que realizaban un trabajo artesanal junto a otros sectores de la población (Walther, I. Wolf, N. 2003) debieron adaptarse a la nueva invención de Gutenberg, y el iluminador se convirtió en hábil tallador de la madera y el metal, en el desarrollo del grabado en relieve que podía ser usado en las nuevas prensas de tipos móviles, dibujos y caracteres tipográficos que en un principio trataron de simular el trabajo de iluminadores de manuscritos (Saff, D. Deli, S. 1978. p. 10).

Si entendemos que la ilustración es un sector en la economía social que consume y produce un bien, tal como una industria, concluiremos que el bien producido y que es consumido en ella se encuentra constituido en la misma imagen de ilustración como un producto social. Del mismo modo el campo de la ilustración, como toda industria, es modificado por otras industrias que en relación directa o indirecta afectan campo de la ilustración. Estos cambios pueden ser producidos por factores antropológicos, culturales, económicos y tecnológicos en la sociedad.

La ilustración ha tenido diversos cambios a través de su ancestral historia y si nos remontamos a los tiempos en que la producción de códices medievales realizados entre 400 y 1600 DC, fechas que comprenden el proceso del libro monástico en la escriptoria en el que copistas generaban publicaciones con majestuosa caligrafía e iluminaciones realizada por la mano artesanal de sus creadores. El año 1600 puede ser considerado como la culminación de este periodo monacal, en donde la iluminación y la pintura de miniatura en libros terminó a consecuencia de la popularidad de la tecnología del tipo impreso iniciada por Johannes Gutenberg en Maguncia (Man, J. 2002) y que después de su taller *Aventur und Kunst*, culmina en alianza con Johannes Fust en el taller *Mainzer Urdruckererei* en 1448, donde años más tarde producen su famosa Biblia de 42 líneas en su prensa de tipos móviles (De la Torre Villar, E. 1999) .

La tecnología de Gutenberg competía con la industria monástica de la escriptoria (McLean, R. 1996), misma que a pesar del número reducido de compradores, contaba con ferias de libros, fabricantes de papel y pergamino, iluminadores, etc. Este gran invento que cambió la historia, mas no los bolsillos de los socios que la produjeron, tuvo que reemplazar una industria anterior a

ella y para tal caso debía de ser parecida en su manufactura, por ello la Biblia de Gutenberg fue creada en la entonces popular letra de estilo textura con más de 360 caracteres que simulaban las ligaduras y combinaciones que el escribano realizaba con sus habilidades caligráficas. Las nuevas tecnologías, tratan de imitar a las que le anteceden para el éxito de su integración social.

De este modo, a pesar que hubo bibliotecarios que afirmaron nunca llegar a adquirir un libro impreso fuera de la tradicional escriptoria, fue tal el éxito de esta tecnología que reemplazó a la producción monástica poco a poco. En México, fue el italiano Giovanni Paoli, que castellanizado fue conocido por Juan Pablos y quien aprendió el oficio en Sevilla con el impresor Juan Cromberger, mismo que ayudó a financiar la empresa de Pablos, y quien por intervención del primer virrey don Antonio de Mendoza y del primer obispo fray Juan de Zumárraga en 1539 estableció la primera imprenta en América, en la esquina actual de las calles Moneda y Primo de Verdad en la capital de México (Zavala, R. 1980).

En América fue la publicación de "Breve y Mas Compendiosa Doctrina en Lengua Mexicana y Castellana que Contiene las Cosas

más Necesarias de Nuestra Sancta Fe Catholica para el Aprovechamiento Destos Indios Naturales y Salvación de sus Ánimas (sic)" el primer trabajo impreso y con esto vino a reemplazar no al trabajo artesanal monástico, sino al tlacuilo, el antiguo mexicano productor de códices. Si bien la imprenta en sus inicios publicó sobre todo cartillas y doctrinas en lenguas indígenas para atender la cristianización de los naturales, al término del siglo había cubierto temas de muy diversa índole.

Olvidando la incunábula del libro y continuando siglos más tarde, Uberto Eco (1996) citando a Marshall McLuhan (1962), parece decirnos nuevamente "ceci tuera cela", pero vaticinando un vuelco en la imagen que matará a la letra en mediante los nuevos medios de comunicación a partir de la mitad del siglo XX. La comunicación a las masas que logró la televisión y tiempo después la Internet generaron un cambio radical en el campo de la ilustración e interacción con el receptor y los medios que transmiten el mensaje. Del mismo modo en el cambio que el libro impreso originó a la arquitectura mediaval, lo logró la popularidad de la televisión a mitad del siglo pasado, que suplantó la ficción que generaban previamente las imágenes del ilustrador hacia su audiencia (Graphic Artist Guild Handbook. 2001). La palabra im-

presa llegó al pueblo, la televisión llevó un mensaje cercano a la realidad a las audiencias.

1.2 Sobre el texto lingüístico literario y la imagen icónica

Podremos afirmar que la relación entre la imagen y la letra está en continuo movimiento dentro de nuestra historia social. Estos cambios son generados por la propia cultura, en donde los avances tecnológicos intervienen. La imagen marca el punto inaugural de la historia, y cuando la imagen llega a carecer de la facultad de sostener la complejidad de sistemas de comunicación y códigos necesarios en la sociedad, es necesario dar a la imagen una transformación y convención a nuevos sistemas de comunicación dentro de la sociedad que las produce e interpreta.

La imagen paulatinamente se independiza de su origen pictórico. La estructura del pictograma, que es una representación gráfica del signo, cambia hacia una forma compleja de sistemas de significación lingüística. Este proceso comprende los siguientes pasos, que será necesario desarrollar posterior a su enumeración (Anderson, D. 1969):

1. La abstracción formal del pictograma, que ofreció un mensaje connotativo, hacia una forma sintetizada que requiere un convencionalismo cultural de decodificación determinada.

2. Los sistemas de significación inician un orden secuencial para recrear una narrativa cuya decodificación se vuelve lineal.

3. La evocación de un conjunto de significaciones como herramienta de mnemotecnia y

4. El desarrollo del signo como símbolo para la representación de las ideas complejas, que al no contar con una característica de índice o de transferencia funcional, es una evocación a una convención de unidad cultural.

Estos cuatro procesos básicos culminarán paulatinamente a una nueva y compleja estructura de comunicación surgida del pictograma: el jeroglífico, en donde a las formas sígnicas se les otorga una transferencia fonética. Esta transferencia fonética al signo, ofrece la tierra fértil para la novedosa estructura de comunicación lingüística que se presentó algunos 3,000 años A.C, cuando la cultura sumeriana desarrolló la primera adecuación fonética a un sistema de escritura silábico que permitió la codi-

ficación de signos complejos y que gracias a esa particularidad, pueden llegar a ser interpretados con precisión en la actualidad (Anderson, D. 1969 p. 15).

De esta manera surgen otros sistemas de escritura con un vasto número de caracteres y características diferentes a nuestro actual sistema de escritura occidental. Es el alfabeto el que representa un cambio importante en el principio de sistemas silábicos de escritura que requieren un mayor número de signos (Robins, R. 1997. pp. 58-75). El desarrollo o invención del alfabeto tiene un principio simple: un signo para cada vocal y un signo por cada consonante, por lo tanto se crea una asombrosa simplificación de sistemas de signos y códigos en la escritura (Anderson, D. 1969).

Enfatizaremos que la imagen icónica dispersa códigos en diversas direcciones y cuyo conjunto o partes ofrecen una decodificación legible por el interpretante; aunque a nivel metalingüístico el texto lingüístico permite un desdoblamiento similar, este último constituye en el plano sintáctico y semántico, un sistema de signos que es decodificado en forma líneal, secuencial y con significados precisos. En consecuencia tenemos dos elementos de

comunciación con características diferentes: la imagen y el texto lingüístico.

1.3 Sobre el texto ilustrado

En búsqueda de una descripción sobre el término "ilustración", el Diccionario Porrúa de la Lengua Española (2001) la describe "acción y efecto de ilustrar o ilustrarse. Estampa, grabado, dibujo o fotografía que adorna o explica un texto...". Esta descripción parece adecuada si se considera en la imagen de ilustración tiene su relación histórica y natural en el campo editorial desde la producción monástica del libro en el campo de la iluminación y se reafirma a partir de la invención de Gutenberg.

Al aparecer unidos texto literario e imagen, se forma automáticamente un bloque textual que une ambos elementos. A este elemento le llamaremos, en palabras de Lorenzo Vilches (1995), texto. Dada esta situación textual en su carácter de escritura-imagen, es menester pasar a considerar tal bloque en la subrama pertinente: el texto ilustrado.

Entiéndase el texto ilustrado como la unidad formada entre el texto lingüístico y la imagen gráfica. Estos dos elementos comu-

nicativos realizan una función en la que cada uno es recíprocamente connotado por el otro, simultáneamente reforzado en el mismo y finalmente expandido por ambos en conjunto. El texto escrito connota a la imagen gráfica reciprocamente formando una sola unidad en una página, un tópico y un espacio, analogía que es basada en la que Ernest Gombrich (2003. p. 16) hace en la obra de Leonardo da Vinci respecto a los tres elementos que Aristóteles exigía para la empatía: Tiempo, lugar y acción. A esta unidad que forma el texto ilustrado, como unidad de comunicación pragmática, Viches (1995. p. 31) comenta: "En un juego de actos de comunicación, los emisores y los destinatarios no producen palabras o frases (o no reciben e interpretan signos), sino textos.".

Esta unidad editorial del texto ilustrado, se encuentra representada en los siguientes puntos:

Primera: El texto y la imagen gráfica conviven en un espacio estructurado por la retícula del mismo diseño editorial. Esta retícula determina el espacio y proporciones donde se disponen los elementos en el plano en un principio de extrema y media razón, donde una parte es proporcional con el todo. Esto es logrado principalmente por la estructuración gráfica y cromática que

otorga el director de arte (diseñador editorial) en la composición del formato en la página, para lograr espacios armónicos y proporcionales dentro de lo que se conoce como arquitectura de información de la página, es decir el acomodo de unidades de texto que clarifican y vuelven atractivo el contenido.

Segunda: El texto ilustrado tiene un mayor sentido empático cuando la imagen y/o el texto lingüístico tienen una participación con la temática que los convoca, esto obliga a formar un vínculo de unidad conceptual.

Tercera: El texto lingüístico tiene connotaciones estilísticas de ideología que están ligadas a las características de la familia tipográfica a la que pertenece, mismas que tiene repercusiones en el texto que le acompaña. Las connotaciones tipográficas que ofrece Martínez de Sousa (1981) pueden ser por su figura redonda, cursiva, negrita, minúsculas y versales; por su familia gótica, romanas, egipcias, grotescas, escritura y fantasía; por sus elementos de asta y gracia; por su ojo de grosor del carácter. Otros elementos que connotan la unidad del texto ilustrado pueden ser el tipo de soporte de impresión, las características del papel, su tipo de impresión, sus colores, etc.

Cuarto: Al no existir un elemento lingüístico literario compañero a la imagen, esta puede contener todo el peso narrativo y/o ser connotada en segunda instancia por elementos independientes al tema de la viñeta. Una característica que analizaremos puede tener la caricatura política en su relevo.

La imagen de ilustración se vale del recurso lingüístico y viceversa, de este modo la ilustración editorial es una unidad formada por la dualidad entre imagen y texto escrito. Roland Barthes (1986. p. 34) se pregunta al respecto: "...desde la aparición del libro es frecuente la asociación de texto e imagen; esta asociación parece no haber sido suficientemente estudiada desde un punto de vista estructural; ¿cuál es la estructura significativa de la ilustración? ¿Duplica acaso la imagen ciertas informaciones del texto por un fenómeno de redundancia o bien es el texto el que añade información inédita a la imagen?... " Barthes continúa y responde con una su concepto funcional de anclaje y de relevo.

El anclaje fija y denota la duda del mensaje icónico o literal aun nivel adecuado de percepción. El texto orienta al lector en la polisignificación de la imagen y le obliga a evitar y recibir códigos que lo llevan a una decodificación satisfactoria del

mensaje. El anclaje es una función frecuente del mensaje lingüístico (Barthers, R. 1986) Es por lo anterior que el anclaje es común en el campo de la ilustración editorial, mientras que el relevo es un recurso que usaremos en el estudio del cartón político, que al igual que el cómic, la imagen y la palabra tienen una relación complementaria y ambas tienen parecida categoría sintagmática.

1.4 La funcionalidad de la ilustración.

Ilustración en las palabras del ilustrador Milton Glaser (2001), es el acto de clarificar una narrativa. En su tendencia por clarificarla, encuentra en la brillantez de su mensaje su propia funcionalidad. Esta función en la imagen de ilustración está ligada al contexto en el cual fue creada, sea cultural, temporal, etc; y a los elementos que connotan su mensaje, es decir el medio que la transmite, la composición tipográfica, el tema que ilustra, etc. Eco (2005. p. 101) define la connotación como el conjunto de todas las unidades culturales que una definición intencional del significante puede poner en juego y que este significante genera en el destinatario. Repitiendo lo anterior, en términos editoriales hablamos del discurso generado desde la producción, que es la dirección del arte, edición, di-

seño, etc; y transmisión de la mismo texto ilustrado al destinatario, que es el público lector, que hace una decodificación determinada mediante convencionalismos culturales.

La imagen y el texto producen entonces una unidad cultural cuya finalidad es clarificar el mensaje y atrapar al lector de un texto por la fascinación de su lectura en conjunto y que hemos denominado anteriormente como empatía. En este ámbito puede decirse que el todo vale más que la suma de sus partes. La imagen es connotada en su maleabilidad por el texto y la rigurosidad del texto es clarificado por la imagen que empuja al lector a realizar una interpretación en una dirección (Barthes, R. 1986).

1.5 La ilustración como industria

Muchas de las nuevas formas de reproducción a las artes gráficas después de la invención de Gutenberg nacen ante la imposibilidad de producir viñetas dentro del libro con un proceso manual igual a la iluminación de libros anteriores a la incunábula. El uso de la prensa de relieve, aquella que es utilizada en la impresión del tipo móvil, se prestó y acomodó al uso de existentes sistemas de impresión gráfica como la xilografía y el grabado en metal que podían muy bien trabajar dentro de la ra-

milla, que es la caja donde se coloca el texto con tipos los móviles e ilustraciones (Zavala Ruíz, R. 1995). Su característica principal surge del bloque que es grabado escarbando su fondo fuera de él, dejando su fondo y/o colocando objetos en la superficie plana. Esto hace que el sistema en relieve sea el más directo de todos los sistemas de grabado (Staff, D. Sacilotto, D. 1978. p. 7). Otros tipos de impresión que llegaron a ser populares por su calidad y precisión de línea, fueron los de impresión en zurco, el intaglio, el presionar el papel sobre una placa metálica cuyos zurcos contienen la tinta. Consiste en todos aquellos métodos como el aguafuerte, la punta seca, mezzotinta, etc. y eran impresos en un tórculo, artefacto de impresión independiente a la prensa de tipos móviles (Staff, D. Sacilotto, D. 1978. p. 118). Estos sistemas de reproducción llegaron a ser muy populares durante los tres primeros siglos después de la invención de Gutenberg (McLean, R. 1996).

La xilografía, al igual que el papel, ingresó a Europa de Oriente; ya en el siglo XIV se utilizaba en la reproducción de imágenes y destella a partir de la invención de Gutenberg. Los incunables -libros impresos antes de 1501- presentaron gran maestría en la técnica del grabado (De la Torre Villar, E. 1999), como en las obras de Petrarca. En 1479 destaca la Biblia

de Colonia y en 1492 las dos mil xilografías realizadas por Miguel Wolgemuth en su Crónica de Nuremberg, etc.

La invención más importante y que revolucionó la forma de reproducción de imágenes en el campo de la ilustración fue la litografía por Alois Senefelder, en Alemania, en 1799. (Pérez Escamilla, R. 1994). Para entonces la invención litográfica de Alois Senefelder, el dibujo de un lápiz graso sobre la piedra, vino a ser la mayor revolución gráfica hasta el momento. El artista podía reproducir imágenes rápidamente. Este invento de Senefelder llegó a convertir al periódico o panfleto, en tierra fértil para la expansión de la caricatura a partir de finales del siglo XVIII (De la Torre Villa, E. 1999). La técnica litográfica se basa en el rechazo que existe entre sustancias lipofílicas e hidrofílicas, el agua rechaza las tintas grasas.

La litografía es traída a México por el artista italiano Claudio Linati en 1826, que después de la caída del imperio de Agustín de Iturbide y el establecimiento de la República Federal en 1824, México es nueva casa para republicanos liberales de otras naciones (Mathes, M. 1994). En México encuentra un campo bondadoso que le da un sentido especial a la técnica y ya para 1836 se inician los primeros talleres públicos en el país. Ya en 1837

aumenta la producción y la calidad de ejecución y representación en la técnica litográfica. La litografía y su sistema de reproducción masiva lleva mensajes gráficos a un mayor número de personas. Esta facultad de producción, junto a la rapidez de su ejecución, puso a la litografía como un medio de expresión adecuada en el periodismo. Es por tanto la litografía la técnica que permitió la introducción del periodismo gráfico.

1.6 Desarrollo de la caricatura después de la invención litográfica

La inclusión de la caricatura política es un elemento solitario en el actual periodismo impreso, por el hecho de haber renacido desde la litografía, sistema de impresión que técnicamente no podía ser colocado dentro de la ramilla o caja de texto en la prensa. Este hecho tan simple, lleva a que la caricatura política sea por tradición un elemento independiente en el acomodo dentro de la retícula o esquema de diseño editorial en una página.

El primer periódico ilustrado con litografías en México fue el Iris en 1826 por el propio Linati, le sigue El Gallo Pitagórico ilustrado por Joaquín Heredia, Plácido Blanco y Hesequio Iriarte. Muchos fueron los ilustradores que a partir de este momento

siguieron la tradición litográfica como el caso de Santiago Hernández que en 1868 es caricaturista titular de La Orquesta, después en el Ahuizote de 1874 a 1876, y en 1890 se suma a la lucha antiporfirista en el Hijo del Ahuizote. Otros ilustradores son Francisco Sarco, José María Villasana, Picheta, Daniel Cabrera, José Guadalupe Posada, etc.

La Patria Ilustrada (1888) refiere a una publicación creada por Irineo Paz y que reunió a dos grandes artistas: Villasana y Posada. Otro gran ilustrador de la litografía fue Alejandro Casarín, quien por causas del destino fue hecho prisionero de guerra en Francia entre 1863 y 1864 y siendo hombre ingenioso se las arregla para hacer vida social y visitar talleres de grandes maestros como Daumier, Corot, Millet, etc. Esto lo lleva a regresar a México con una técnica litográfica más avanzada. Gabriel Vicente Gahona, conocido bajo el seudónimo de Picheta, aprendió el oficio de litografía gracias a una beca otorgada por el estado de Yucatán, del cual era originario, en 1845. De regreso a Mérida funda el periódico Don Bullebulle en 1947. Otros ilustradores importantes son Jesús Martínez Carreón, Juan Bautista Urrutea, etc.

Los ejemplos de estos litografos tienen mucha relación con la caricatura francesa (Peláez Malagón, E. 2004) del siglo XIX, por el desarrollo de las ediciones periódicas y la libertad de prensa. Esto da lugar a verdaderas soluciones de satíricas en la caricatura periodística. Son conocidas las obras del género de la caricatura del siguiente listado que ofrece Paláez Malagón (2004): Charles Philipon [1800-1862], Honoré Daumier [1804-1879] con quien la caricatura Francesa y universal alcanza su máximo esplendor, Cham [1811-1879], Charles Travies [1804-1854], Gustav Doré [1832-1883], Paul Gavarni [1804-1866], J.L. Forain [1852-1931] que es heredero y continuador de la obra de Daumier, Henri Monnier [1799-1931], Jean Pigal [1794-1873], Eugene Lami [1800-1890], Alfred Gravin [1827-1892], Grandrille [1803-1847], Andrè Gosset [1840-1885].

1.7 Definición de la caricatura

Enrique Peláez Malagón (2004) comenta que la caricatura es un tipo de representación exagerada de personajes o hechos de modo sarcástico. Esther Acevedo (2000) describe el género de la caricatura política como la producción de imágenes que expresan un constante cuestionamiento de las relaciones sociales, mediante el uso de la sátira, la parodia y la alegoría.

Carlos Abreu (2001) señala que la definición aristotélica describe a la caricatura como aquella que representa a los hombres peores de lo que son y que el vocablo caricatura deriva de *caricare*, que significa cargar, acentuar o exagerar los rasgos (Gubern, R. 1987. p. 215). Después de haber analizado distintas descripciones del término caricatura y que pueden ser leídas en el documento de Carlos Abreu, llegamos a la conclusión que la caricatura muestra una hipérbole formal e idelógica de una situación. En el caso de la caricatura política editorial, como es el caso de nuestro artista, encontramos esos condimentos antes mencionados y que analizaremos en el siguiente capítulo.

2 Geroca

Geroca nació en el año de 1955; en la ciudad de Saltillo, Coahuila, México. El artista comenta que a principios de los setentas se muda a la ciudad de Monterrey, Nuevo León, donde ingresa al Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey para estudiar la carrera de arquitectura, misma que culminó. Al finalizar se retornó a su ciudad natal y desde 1977 a 1986 trabaja en el reciente periódico fundado por Armando Castilla Sán-

chez: el periódico Vanguardia de la ciudad de Saltillo. Geroca realizó sus primeras caricaturas políticas bajo la dirección de Armando Fuentes Aguirre, alias Catón. Ahí encuentra la posibilidad de experimentar en la pintura trabajando en papel o madera con tintas usadas en la prensa y que forman la cuatricromía del color en la impresión offset: cian, magenta, amarillo y negro.

Para hablar de su trabajo periodístico es importante notar el trabajo cotidiano de Geroca fuera de su labor en el periódico el Norte de Monterrey, Este trabajo personal sustenta su trabajo periodístico como cartonista de secciones duras, es decir las áreas del diario que contienen noticias de locales, nacionales e internacionales.

En entrevista personal con Geroca en Julio del 2007, mencionó con énfasis tener influencia del trabajo de otros artistas del género como Helguera, Naranjo y sobre todo Magú.

Mondragón (2005) afirma que Bulmaro Castellanos, alias Magú, es el exponente más sobresaliente de lo que nombra el feísmo en la caricatura nacional y que puede decirse que con él se experimentó la transición de la caricatura al monerismo. Los mismos caricatuistas que se hacen llamar moneros definen el término de

monerismo como aquel que dibuja monos, por lo que esta ambigüedad del término no será empleada en este documento.

Magú (Rius. 2004. p. 170) nace en San Miguel del Alto, Jalisco en 1944. Estudia derecho y publica por primera vez en el Universal. Ha colaborado en el Mitote Ilustrado, Revista de Revistas, Proceso, Unomasuno y la Jornada, donde creó suplementos como Histerietas y el Tataranieto del Ahuizote.

En Magú los elementos de interpretación gráfica que hacen referencia al caricaturizado no son tan importantes, porque no busca acobijarse en la representación clásica de la caricatura, para Magú son más trascendentes los elementos icónicos y simbólicos del caricaturizado. Aunque en realidad sean distintas formas de ver la caricatura, Geroca tiene ese recurso y en el retoma de igual manera el uso espontáneo de su caligrafía, paara crear un relevo en la imagen icónica (Barthes, R. 1986). Geroca se enorgullese de la deformidad en sus personajes y perspectivas que dibuja, es un modo de crear una hiperrealidad, porque de esa manera genera un mayor dramatismo en su trabajo.



Fig. 1. Magú. Cartón político impreso en papel.

Kerstin Stremmel y Uta Grosenick (2006) citan a John Berger quien define el realismo no como un estilo, sino una aproximación y un objetivo. En este sentido continúa esta presentación.

Geroca tiene una intertextualidad con el trabajo del Neue Sachlichkeit. Aunque el término Neue Sachlichkeit incluye diversas disciplinas, se engendró en la pintura, siendo un término acuñado por G. F. Hartlaub para una exposición post-expresionista en 1925 en la Kunsthalle Mannheim, en Alemania. El término aparece por primera vez escrito en su correspondencia del 18 de

mayo de 1923 (Schmalenbach, F. 1940. p. 161). La carta fue dirigida a museos, coleccionistas y escritores con la intención de curar dicha exposición y se lee:

"I wish in the autumn to arrange a medium-sized exhibition of paintings and prints, which could be given the designation 'Die neue Sachlichkeit'. I am interested in bringing together representative works of those artists who in the last ten years have been neither impressionistically relaxed nor expressionistically abstract, who have devoted themselves exclusively neither to external sense impressions, nor to pure inner construction. I wish to exhibit those artists who have remained unswervingly faithful to positive palpable reality, or who have become faithful to it once more. You will understand readily enough what I mean. Both 'the right wing' (the Neo-Classicists) as exemplified by certain things of Picasso, Kay H. Nebel, etc., and the 'veristic' left wing, to which Beckmann, Grosz, Dix, Drexel, Scholz, etc., can be assigned, fall within the scope of my intentions."

Aunque existe un debate con el término de Hartlaub y otro surgido de Franz Roh como realismo mágico, lo cierto es que existe una nueva objetividad, sobriedad hacia una nueva forma de percibir la realidad como un verismo, creando autonomía en los objetos del entorno (Ruhrberg. Schneckenburger. 2001). Es el énfasis en la precisión exagerada con las que se reproducían los objetos. Dix y Grosz, inspirados por la pintura metafísica de Carrà y Chirico. Los cuadros de Dix muestran una observación objetiva y educada, infalible. Son retratos desmenuzan el verdadero espíritu del personaje, del objeto representado.

En Geroca existe esa misma vocación de observación y representación profunda. Ejemplo es un dibujo temprano, realizado a su madre y padre (Fig. 2).



Fig. 2. Geroca. (Sin fecha. Cerca de los 80 s). Retrato de su madre enferma.

Pluma sobre papel.



Fig. 3. Geroca. (Sin fecha. Cerca de los 80 s). Retrato de su madre y padre. Pluma sobre papel.

Este apunte (Figura 3) de Geroça muestra un acto cotidiano de familia. La perspectiva anatómica de los personajes no es importante, es un apunte cuya intención es un ejercicio de observación profunda y amor a su madre. Kerstin Stremel (2006) realiza una lectura a una obra de Otto Dix titulada: Retrato de los padres del artista II (Fig. 4). En esta pintura aparecen los padres cansados, sentados con las miradas perdidas y sus manos sobre las rodillas. No existe una proximidad y ternura entre ellos. Al igual que el dibujo de Geroça, no demuestra una proximidad entre la pareja. Los rostros de la madres de ambos artistas muestran diversos ángulos de observación que ayudan a captar la profundidad, no sólo las características del rostro, sino acentuar el sentimiento y temperamento de los personajes. La intención de estos artistas es la de representar sin mentiras la propia objetividad a partir de la percepción del propio artista sobre el objeto que se representa.



Fig. 3. Otto Dix. (1924). Retrato de los padres del artista II.

Óleo sobre tela. 118 x 130.5 cms.

Hannover, Niedersächsische Landesgalerie

Stremel (2006) cita a Otto Dix: "100 fotografías sólo podrán captar 100 momentos distintos, pero no el fenómeno de la totali-

dad. Sólo los pintores ven y construyen el fenómeno de la totalidad". Los dibujos de los padres de Geroca al igual que el trabajo de Dix, constituyen un estudio riguroso de observación.

La ironía en el trabajo de Geroca está presente en su trabajo. Su labor diaria en el arte puede dividirse en tres campos: el primero y fundamental es su trabajo de apunte dibujístico, el segundo su trabajo pictórico y por último su trabajo de caricatura política. El esbozo y apunte que realiza Geroca va unido a un espacio vital (Acha, J. 2004. p. 31) que se desarrolla como una actividad manual que constituye un trabajo de acciones perceptibles en el manejo de herramientas, procedimientos y materiales. Geroca dibuja diariamente en cantinas y bares de distintas regiones a sus parroquianos, su mano y ojos educados absorben y decantan la realidad.

Geroca principalmente realiza en su dibujo los siguientes elementos que comenta Juan Acha (2004. pp. 32-33). El proceso psicológico con operaciones visuales, sensitivas, mentales y de la fantasía; los procesos sociológico y cultural, dado que el trabajo de Geroca desempeña una labor de bitácora de sectores de la sociedad regiomontana, que van desde la vida nocturna en bares y antros del centro de la ciudad, sus calles, política, etc.; el

estético que nos evidencia las fluctuaciones de los efectos de dibujo en la sensibilidad de Geroca; su proceso artístico que devendrá en la pictorización en que se colorea el dibujo hasta llegar al género de la pintura y la artización del mismo, del cual devendrán sistemas culturales.

El centro de Monterrey ofrece la energía y vitalidad que alteran sus sentidos, él dice que el centro es para los solteros. Por las noches Geroca visita cantinas del centro y las selecciona de acuerdo a su estado de ánimo, un día visita el bar Las Palmas, que es muy tranquilo e iluminado, otro el bar la Victoria que es oscuro y lleno de distintos personajes, otro el bar Bohemia, que él le llama el bar de Las Gordas. Geroca no baila, no interactúa con los parroquianos del bar, él sólo mira y dibuja. Él comenta que el hecho de estar dibujando en la mesa muestra que está ocupado y que no debe ser molestado.

Si Dix vio en la guerra una catástrofe natural inexorable (Ruhrberg. Schneckenburger. 2001), Geroca aprecia la caótica condición humana de sus personajes. El trabajo dibujístico de Geroca lejos de ser un hacedor de arte, es un acto de sanación del psique; tal como en otro sentido, comenta Annie Carlano (2003. p. 3) en relación al trabajo vernáculo de Gedewon.



Fig. 5. Geroca. (2007). Apunte de Geroca acostado en un hotel de Parras, Coahuila.

Lápiz sobre papel. Tamaño carta.



Fig. 6. Geroca. (2007). Mujer fumando en cantina.

Grafito y pastel sobre papel. Tamaño carta.



Fig. 7. Geroca. (2007). Hombre comiendo plátanos.

Grafito y pastel sobre papel. Detalle.

Geroca exagera la representación humana hasta llegar a la caricatura, siendo esto lo que otorga una mayor veracidad al ser representado. Esto mismo ocurre en el trabajo de otros dos artistas vinculados a la Nueva Objetividad: George Grosz y Max Beckmann. Grosz por su parte siguió siendo un dibujante incluso en sus óleos (Ruhrberg. Schneckenburger. 2001) que reproducían

el infierno urbano, mismo acto artístico que ocurre en el trabajo de Geroca.

Nuestro artista estructura en una dualidad su dibujo, realizando una comparación entre opuestos (Fig. 8 y 9), En donde los tópicos más recurridos son generalmente la vida en la cantina, la compañía y la soledad.

A continuación se incluyen varios dibujos del artista.



Fig. 8. Geroca. (2007). Platicando con las sillas.

Grafito y pastel sobre papel. Hoja tamaño carta.



Fig. 9. Geroca. (2007). Calle Juárez.

Grafito y pastel sobre papel. Tamaño carta.











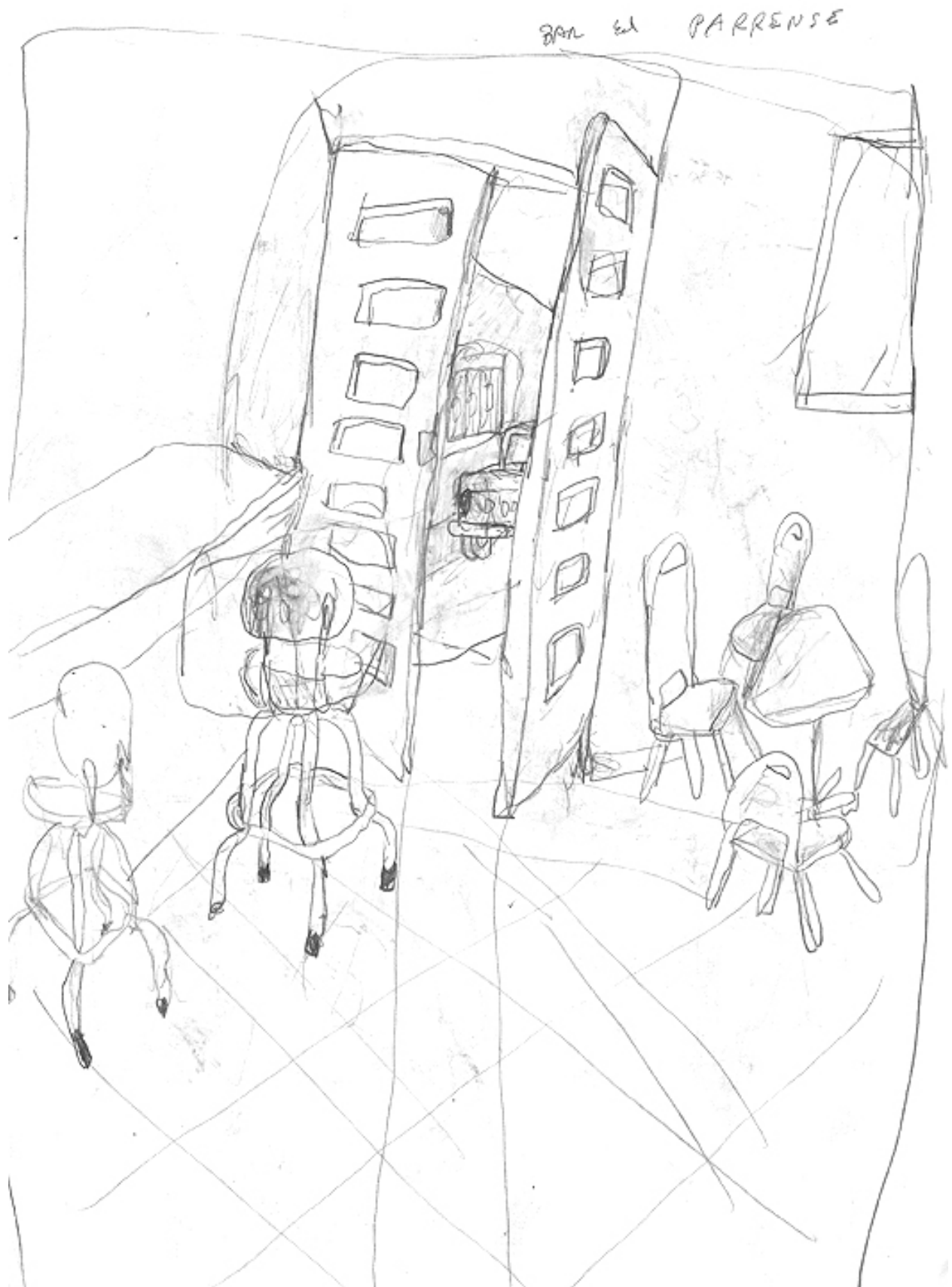




Fig. 10. Geroca. (2007). Dibujos de basados en la sección deportiva.

Grafito sobre papel. Tamaño carta

Por las mañanas, Gerocha va a un café y lee el periódico del día de donde toma las ideas para su cartón diario. Veces dibuja fotografías de las secciones del periódico (Fig. 10). Las fotografías en las que se centra son aquellas de la sección deportiva y social.

La pintura de Gerocha.

Las Figuras sobre la pintura de Gerocha se han colocado al final de este punto por conveniencia, ya que algunas imágenes son mencionadas más de una vez dentro del texto a continuación.

Sobre la pintura de Gerocha se puede decir que es realizada generalmente sobre madera, aunque existen ejemplos de su trabajo que están realizados sobre tela. El material es óleo o acrílico, también hay una combinación de ambos.

Su obra, como podemos observar en las figuras 15, 16 y 19; existen objetos donde la atención del artista es importante. No hay ninguna intromisión humana ajena al objeto material. Esto puede ser comparado al trabajo de Giorgio Morandi, quien pintó pocos temas y renuncia a los objetos orgánicos. En Morandi existe la apropiación de los objetos, en Gerocha existe la imaginación y memoria sobre el objeto. Muchos de las pinturas provie-

nen de ideas basadas en su libro de apuntes, pero sobre todo de su gran capacidad nemotécnica, de imaginación. Para Geroca es importante el acto de inventar lo que está fuera de la realidad. De tal imaginario llegan a surgir ratas humanas que p;atican con parroquianos y caballos enloquecidos en la cantina, etc. Pero sobre todo la elocuencia del trabajo del artista permite una empatía con su público. El imaginario se centra en el análisis de la imaginación humana, que hace presente el espíritu de lo ausente (Selva Masoliver, M. Solà Arguimbau, A. 2004) de la inteligencia Los títulos tienen una relación especial con su obra, porque permiten ligarlo con la temática de la obra. Sus títulos generan un anclaje (Barthes, R. 1986) y encuadran la perspectiva del tópico (Viches, L. 1995).

El trabajo del pintor norteamericano Edward Hopper tiene influencia en el artista y podemos generar una intertextualidad en el trabajo Geroca. El mismo Geroca como saltillense, conoce el trabajo de acuerdo a las cuatro visitas que Hopper realizó a Saltillo a partir del verano de 1943 (Levin, G. 1998), Ahí Hopper retrata en diversos puntos en la ciudad, especialmente el antiguo y desaparecido Hotel Arizpe, las azoteas saltillenses, que como toda su obra, retrata la realidad y el verdadero espíritu

de la ciudad, no las hermosas fachadas de arquitectura vernacular norestense, sino sus ocultos y desaliñados techos (Fig. 11).



Fig. 11. Edward Hopper. (1946). El Palacio. Acuarela sobre papel.

52.7 x72.7 cms. Whitney Museum of American Art, Nueva York.

Esta intertextualidad con Hopper se puede apreciar en trabajos de Geroca realizados antes del 2004. En la figura 22 podemos notar afinidad en el paisaje urbano. Geroca nos muestra personajes en las calles a diferencia de la soledad urbana de Hopper, sin embargo Hopper pinta el espíritu y soledad humana sin representarlo, lo demuestra en la soledad de sus casas y edificios.

Geroca lo logra en trabajos en donde el sujeto humano está presente en su ausencia. Así tenemos cervezas vacías en una mesa, un músico que fue al baño y dejó su guitarra, etc (Figs. 15, 16, 18, 20, 21 y 23). De igual modo la obra Bar Puentes (Fig. 24) nos recuerda la soledad de los pocos personajes que llega a presentar Hopper, sólo que en Geroca hay una proximidad que ofrece la vida nocturna del antro (Figs. 17, 25 y 27).

La conocida obra Night Hawks de 1942 del pintor Hopper nos ofrece, al igual que el trabajo hiperrealista de Richard Estes una dualidad que nos muestra el interior con respecto al exterior: la soledad y la compañía, la inseguridad y la seguridad, la oscuridad y la luz. Geroca de esta manera juega con humor sarcástico, propio de su trabajo como cartonista político, en la obra El caballero elegante (Fig. 14).

Después del año 2004, Geroca empieza a introducir de mayor manera su imaginario y humor (Fig. 13), hasta llegar a su última producción en octubre del 2007 presentada en el café Brasil y en la que se adentra al tópico del bestiario, pero sin olvidar la vida nocturna de la cantina (Fig 12).



Fig. 12. (2007). El bus de la pulgas.



Fig. 13. Geroca. (2005). Dos cacos.



Fig. 14. Geroca. (2004). El caballero Elegante.

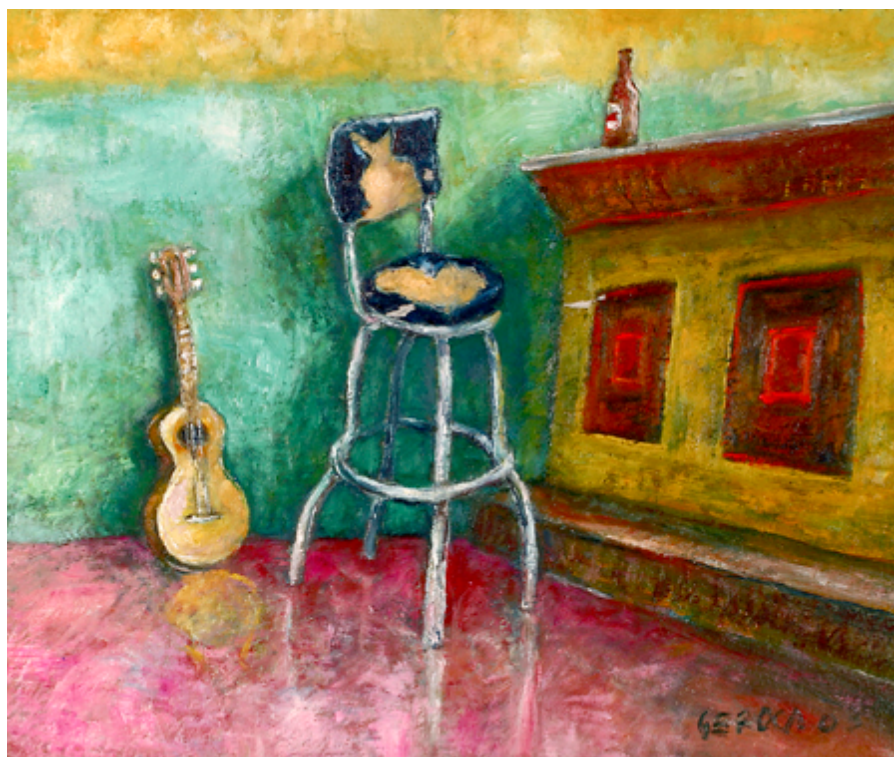


Fig. 15. (2003). Músico se fue al baño.



Fig. 16. (2002). La Indio.



Fig. 17. (2002). Fuera del Combate.



Fig. 18. (2005). *Pueblo en ruinas.*



Fig. 18. (2002). *Título no disponible.*



Fig. 19. (2002). Título no disponible.



Fig. 20. (2003). Sillas.



Fig. 21. (2003). Silla y ventilador.



Fig. 22. (2003). Título no disponible.



Fig. 23. (2002), Mesa con cervezas.



Fig. 24 (2002). Bar Puentes.



Fig. 25. (2003). Título no disponible.



Fig. 26. (2003). Título no disponible.



Fig. 27. (2003). El Partenón.

La caricatura política de Geroca

La caricatura tiene importancia en el medio editorial, es el elemento visual de mayor trascendencia en la página y se le galardona por cuenta propia. Geroca realiza por las mañanas en el café, ojea el periódico y boceta en su cuaderno antes de intervenir sobre el arte final. Geroca boceta con lápiz sobre un cuaderno de hoja bond de ligero gramaje, de ahí lleva su dibujo a un papel propio para la acuereña, donde esquema primero con grafito para después utilizar generalmente un tajo para tomar

tinta de un tintero y después colorear con lápices de acuarela, colores a los que después les aplica agua con un pincel para diluir el color, pero dejando en algunos espacios el trazo visible del lápiz. Al final borra lo que puede del esquema previo que realizó a lápiz. Geroca sólo utiliza el papel acuarela para dibujar su cartón del día.

A Geroca le gusta usar el tajo y tomar la tinta manualmente, no le gusta trabajar con plumilla que tenga un sistema de auorecarga de tinta, porque no le da la pausa que necesita, el uso del tintero, le permite esa pausa en su dibujo, darle tiempo y meditar en él.

Geroca termina su dibujo del día, lo digitaliza en un café Internet y lo envía por correo electrónico a las oficinas del periódico El Norte. Sólo los domingos, que son más relajados, suele trabajar por las tardes.



Un ejemplo fue una caricatura política que realizó en el café Brasil ante mi presencia (Fig.28). Geroca y yo quedamos de vernos por la tarde del domingo, ese día entregaría personalmente su dibujo a los vigilantes del periódico El Norte, rotativo que está ubicado frente al café. Ahí en una mesa, sacó su cuaderno, un papel Arches de grueso gramaje y lápices de colores de acuarela. Los puso sobre la mesa.

Basado en un boceto previo que había realizado en su cuaderno de apuntes, empezó a dibujarlo a lápiz sobre el papel Arches. Cuando quiso entintarlo buscó preocupado sus puntillas de la plumi-

lla de tajo que usa para tomar tinta china. Al no haber otra opción, decidió poner más presión al lápiz de grafito con el fin de hacer la línea más definida. Yo le ofrecí un bolígrafo de tinta negra y punto mediano, lo aceptó y lo usó en la ejecución del trabajo. Geroca tiene una memoria visual muy aguda, en su dibujo representó la estatua de Saddam Hussein que el día 9 de abril del 2003 fue derribada por las tropas estadounidenses y civiles en la plaza Fardus de Bagdad. Este hecho lo comparó elocuentemente con la noticia a la cual deseaba representar en su cartón: una estatua del expresidente Vicente Fox derribada por manifestantes en Boca del Río, Veracruz el día 13 de octubre del 2007.

Geroca no uso alguna referencia para los dos personajes. Noté que en su apuro de haber olvidado su pluma de trabajo, no colocó los bigotes característicos al presidente Fox. Cuando terminó el trazo de la pluma negra, lo coloreó con lápices de acuarela e intentó mojar su pincel en el agua mineral que tomaba, pero justo un instante de meter su pincel al vaso, vaciló quizá pensando en que no era adecuado ensuciar toda su agua y prefirió tirar un poco de ella en la mesa para mojar su pincel. Cuando terminó lo vimos y sin duda era Fox y Sadam. Le comenté el detalle de los bigotes del ex presidente Fox y el se asombró de haber omi-

tido tan importante característica que se los colocó inmediatamente para después irnos a entregar el dibujo que fue publicado al día siguiente, un lunes 15 de octubre del 2007.



Fig. 28.

El texto lingüístico en esta caricatura periodística forma parte misma de la imagen gráfica y se vuelven ambos dependientes, que con la falta de la palabra, no podría ser entendida la

elocuencia de esta imagen. Es lo que Barthes (1986) llama el relevo que existe entre la palabra escrita y la imagen. Geroca aquí usa el recurso retórico de la similitud y la comparación, vuelve a Fox un tirano y un perdedor. Las dos denotaciones entre las dos estatuas se presentan en una analogía, un tropo del lenguaje que es un metalogismo (Beristáin, H. 2004). Al igual que el caricaturista Eneko (Durán, M. 1990) en vez de definir a la caricatura, habría que "desdefinirla" y añade que en este género lo más importante es la libertad, en el sentido de no definirla. De Magú, Geroca toma su libertad caligráfica para hacer connotar directamente las imágenes y retoma esa libertad que ofrece "el feísmo". Geroca necesita de la reafirmación del texto lingüístico literario para llevar a su público al mensaje preciso. Otras dos influencias que se presentan intertextualmente en la obra de Geroca son las influencias que en el artista tiene el pintor regiomontano Enrique Canales y el trabajo de Abel Quezada.

Existe una serie de transformaciones importantes en el proceso de producción del periódico y que transfiguran el trabajo de Geroca: la digitalización del mismo por el artista, el manejo del color e impresión del mismo periódico sobre un papel determinado y la reducción de la misma imagen. Esta importante transfiguración hace que la imagen de Geroca sea "limpiada" y pierda la im-

provisación que escribí anteriormente, sin embargo Geroca domina esta transformación. En el periódico pasa no sólo por la edición de publicar o no la viñeta, también hay una edición en el brillo y opacidad del arte, un cambio en el matiz que satura la corrección e impresión del color, así como la reducción de la obra hace que gane "calidad" el trazo a una línea más fina.

Geroca usa sistemas de significación simples para su audiencia, de modo que puedan ser decodificados en una primera instancia a un público con un equipaje sencillo de noticias y acontecimientos. Su manera de pensar y solucionar es generalmente esquemática como sus apuntes y la imagen atrapa al espectador de golpe y realiza una lectura ordenada de arriba hacia abajo, de izquierda a derecha. La siguiente imagen (Fig. 29) representa lo anterior en cuatro bloques sintacmáticos importantes: El primero compuesto por la frase "pase automático..." nos da una idea clara del tema que trata la imagen sobre los problemas de la modernización educativa en Nuevo León con los pases automáticos en las escuelas que pertenecen a la Universidad Autónoma de Nuevo León. El segundo bloque nos lleva a cada uno de los grados académicos de primaria y nos lleva desde primero al sexto de primaria con unas zetas de cuerpo grueso que simbolizan el sueño junto al niño dormido en un banco. El tercer bloque crea la acción

en la imagen con la frase: "¡despierta! ya estamos en secundaria". El último bloque, el del niño dormido en un banco cierra toda la acción, siendo este el elemento visualmente más importante en su acomodo y colorización.

PASE AUTOMÁTICO..



Fig. 29.

La paleta de colores de Geroca es básica, esto se debe a las necesidades técnicas de reproducción del periódico, que si bien El Norte tiene máquinas de prensa de alta calidad en la reproducción de imágenes, Geroca inicia su oficio con tecnologías de reproducción de mediados de los setentas y que requieren una mayor saturación del color en el original para poder ser registrado en el proceso de producción del diario. Este proceso del reciente pasado obtenía las imágenes para realizar una cuatricromía, es decir una selección de color en una pantalla tramada de cuatro tintas, mediante un escaner de tambor que registraba una gama de color limitada a comparación de nuevas tecnologías de registro de imágenes, esto aunado a sistemas de prensa y limitaciones en la calidad de registro en la impresión, color y tipo de papel.

La imagen de Geroca tiene lo que una viñeta que compite en una estructura editorial de una página debe tener: llamar la atención, generar empatía y ficción mediante el recurso del humor. En estas imágenes apreciamos el orden esquemático de la imagen del artista.

En el 2005 inició el grupo editorial que publica el Norte, Reforma, Mural y Palabra un nuevo rediseño que reemplazaría el que

anteriormente Eduardo Danilo Ruíz creó para la casa editorial con mucho éxito. Este nuevo proyecto fue encargado al grupo de consultores del doctor Mario García en Miami y su compañía argentina Garcia Media ingresó a crear una nueva imagen para el periódico. Uno de los cambios fue incluir color en los cartones políticos y este cambio originó una forma forma de trabajar en Geroca que fue muy interesante.

Geroca para cumplir con el nuevo requisito de color que pedía la compañía editorial, y que fuera digitalizado previamente para agilizar el proceso de producción dentro del periódico, decidió realizarlo en el programa Paint de Microsoft. Este trabajo fue creado en un cibercafé, con un procesador y un ratón poco amigable al dibujo. Geroca lo dominó y comentó que se divertía como un niño. De este modo podemos apreciar en esta serie de caricaturas políticas, que el dibujo tiene las características de dibujar directamente en la computadora, sin embargo, seguía el artista pensando previamente la idea en su cuaderno de apuntes diario. Geroca toma la tina virtual de la pintura y la arroja en el dibujo de trazo negro, raya con lapices de píxeles de colores y crea una obra simple y rica. Sin embargo al periódico no le pareció adecuado este trabajo, de modo que el departamento editorial acordó que técnicamente el documento de Geroca no te-

nía las características propias de resolución y tipo de formato adecuado para la impresión de un periódico. Geroca trabaja este archivo en JPG con mucha compresión a 72 ppi, cuando el periódico requiere de 200 a 250 ppi. Abajo unas imágenes representativas de este trabajo.





HUSSEIN A LA HORCA



Conclusión

El trabajo de caricatura política de Geroca se complementa definitivamente del desarrollo de su trabajo personal como dibujante y pintor. En el ámbito de la caricatura política, maneja con maestría el recurso retórico necesario para llevar una ideología a su público.

Bibliografía

Acevedo, Esther. (2000). La caricatura política en México en el siglo XIX. Círculo de Arte: México.

Acha, Juan. (2004). Teoría del dibujo. Su sociología y su estética. Ediciones Coyoacán: México.

Anderson, Donald. (1962). Calligraphy. The art of written forms. Dover Publications, Inc: New York

Barthes, Roland. (1964). Eléments de sémiologie. Communications 4.

Barthes, Roland. (1986). Lo Obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces. Paidós Comunicación: Barcelona.

Beristaín, Helena. (2004). Diccionario de retórica y poética. Editorial Porrúa: México.

Carlano, Annie. (2003). Vernacular visionaries. International outsider art. Museum of International Folk Art: Nueva York.

Glaser, Milton. (2000). Art is work. Keynote address to Society of Illustrators, NY

Educators Symposium. Tomado el 14 de septiembre, 2007, de

http://www.illustratorpartnership.org/01_topics/article.php?searchterm=00069

Estrada, Óscar. (Oct., 2005). Geroca 2005: FosforEsencia. Posdata, Año 3, No. 9, p. 39.

Graphic Artists Guild Handbook. (2001). 10th edition. Pricing and Ethical Guidelines.

GAG: Nueva York.

Gombrich, Ernest. (1999). Los usos de las imágenes. Fondo de Cultura Económica:

México.

Gubern, Roman. (1987). La mirada opulenta. Editorial Gustavo Gili. España.

Garza, Hernando. (Marz., 2002). Geroca: el puro expresionismo regio. Posdata, Año 0, No. 1, p. 11.

Hugo, Victor. (2002). Nuestra Señora de París. Editorial Porrúa: México.

De la Torre Villar, Ernesto. (1999). Ilustradores de libros. Guión biobibliográfico. Universidad Nacional Autónoma de México: México.

Levin, Gail. (1998). Hopper's places.

Martínez de Sousa, José. (1981). Diccionario de tipografía y del libro. Paraninfo: Madrid.

McLean, Ruari. (1996). The Thames and Hudson manual of typography. Thames and Hudson Inc: New York.

Peláez Malagón, Enrique. (2004). Historia de la caricatura. Tomado el 18 de octubre, 2007, de <http://clio.rediris.es/arte/caricaturas/caricatura.htm>

Porrúa. (2001). Diccionario Porrúa de la lengua Española. Editorial Porrúa: México.

Rius. (2004). Los moneros en México. Grijalbo: México.

Robins, R. H. (1997). A short history of linguistics. Longman: Nueva York.

Ruhrberg. Schneckenburger. Fricke. Honnef. (2001). Arte del Siglo XX. Taschen: Colonia, Alemania.

Ruíz, José Jaime. (Oct., 2002). Geroca: el puro expresionismo regio. Posdata, Año 0, No. 5, p. 15.

Ruíz Mondragón, Ariel. (2000). La transición vista por un monero. Tomado el 10 de octubre, 2007, de <http://www.larevista.com.mx/ed571/ariel.htm>

Schmalenbach, Fritz. (Sep., 1940). The Term Neue Sachlichkeit . The Art Bulletin, Vol. 22, No. 3, pp. 161-165.

Stremmel, Kerstin. (2006). Realismo. Taschen: Colonia, Alemania.

Staff, Donald. Sacilotto, Deli. (1978). Printmaking. Holt Rinehart Winston. Nueva York.

Solà, Anna. Selva, Marta. (2004). Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea. Editorial UOC: Barcelona.

Umberto, Eco. (1996). From Internet to Gutenberg. Tomado el 10 de octubre, 2007, de <http://www.hf.ntnu.no/anv/Finnbo/tekster/Eco/Internet.htm>

Umberto, Eco. (2006). La estructura ausente. Introducción a la semiótica. Random House Mondadori, SA de CV: México.

Vilches, Lorenzo. (1995). La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión. Ediciones Paidós Ibérica: Barcelona.

Zavala Ruíz, Roberto. (1995). El libro y sus orillas. Fomento Editorial UNAM: México.

Walter, Ingo. Wolf, Norbert. (2007). Obras maestras de la iluminación. Taschen: Colonia, Alemania.