

DESENCUENTRO DE DOS MUNDOS

DISAPPEAR OF TWO WORLD

W. Antonio VÁSQUEZ RODRÍGUEZ

Egresado de la Universidad Nacional “Pedro Ruiz Gallo”
(Lambayeque – Perú)
Antonio_caminant@hotmail.com

Resumen: Tomando como base los aportes de la semiótica y centrándose en los estudios del francés Roland Barthes sobre el análisis de imágenes, se hace una exploración del significado de una caricatura de *Carlín* (Carlos Tovar) encontrando en ella procesos de mitificación. En la decodificación de estos signos icónicos, en este sugestivo análisis, se sostiene que el caricaturista re-crea un escenario de la época colonial para presentarnos un hecho coyuntural de confrontación entre el gobierno y las comunidades del interior del país. Sin embargo esta representación, esta caricaturización, utiliza el humor político y de manera sutil muestra una visión distinta de un hecho histórico e instaura la herencia cultural de antagonismo perpetuo entre dos razas, entre dos cosmovisiones distintas: un eterno desencuentro de dos mundos.

Abstract: Based on the contributions of semiotics and focusing on studies of french Roland Barthes on the analysis of images, becomes an exploration of

the meaning of a caricature of *Carlín* (Carlos Tovar) found there mythologizing processes. In the decoding of these iconic signs, in this suggestive analysis, argues that the cartoonist recreates a scene from colonial times to present a circumstantial fact of confrontation between the government and communities within the country. However, this representation, this caricature, use political humor and subtly shows a different view of historical fact and establishes the cultural heritage of perpetual antagonism three two races, between two different worldviews: an eternal collision of two worlds.

Palabras clave: Semiótica. Iconos. Caricatura. Mitos. Análisis del mito. Desencuentro.

Key Words: Semiotics. Icons. Cartoon. Myths. Analysis of myth. Disagreement.

El mito no puede definirse ni por su objeto ni por su materia, puesto que cualquier materia puede ser dotada arbitrariamente de significación... La imagen, a su vez, es susceptible de muchos modos de lectura: un esquema se presta a la significación mucho más que un dibujo, una imitación más que un original, una caricatura más que un retrato.

Roland Barthes



De manera frecuente, al leer un medio de información que en términos coloquiales sería un periódico, un diario, un semanario, etc. Nos encontramos —muchas veces es el lugar donde buscamos leer en «primera plana»— con una sección de humor. Ésta página contiene una variada y seleccionada cantidad de representaciones tales como: trazos de figuras que nos dan la impresión de un escenario sacado de la realidad, «fotografías» impresionistas de sujetos con diferentes capacidades de actuación, nubes rectangulares o ciertas formas extrañas que encierran palabras literales, metafóricas y ambiguas en muchos casos. Y claro, para variar, este tipo de «humor graficado» tiene ventajas y desventajas dependiendo de su calidad simbólica, motivo y obviamente del monto pagado por el diario.

Todo periódico, sin importar el prestigio, ni contenido, ni precio, trae una de sus páginas un espacio para el *relax*. Y sin excepción a la regla, deshojando o haciendo clic en los *links* respectivos es imposible dejar de focalizar tal espacio de humor. En esta oportunidad, tenemos una imagen de humor político aparecida en la página *web* de *La República*, con fecha 7 de junio de 2009, en las *Carlincaturas*, que es un espacio donde el gráfico comediante «encaretado» como *Carlín* presenta sus más audaces producciones inspiradas en el «circo político» de la realidad coyuntural de Perú.

La diferencia de la versión digitalizada del periódico con la impresa es que en la *red* cualquier *lecto-espectador* no sólo tiene acceso a la lectura visual, sino que puede verter sus apreciaciones en la parte inferior de la página donde corresponde a los comentarios. Y vaya, ¡qué comentarios!, los que han escrito: desde elogios a la calidad de representación, ánimos deliberados, algunas sugerencias, hasta un ácido rechazo a la «desviación» iconográfica. De todos ellos se aprecia el consenso en cuanto a reflejo casi exacto de lo que viene sucediendo en el interior de Perú. Es posible que la mayoría de *lecto-espectadores* sólo hayan entendido el nivel informativo de la imagen de humor político que *Carlín* ha producido. Sin embargo, considero que la imagen tal cual aparece esconde muchas orientaciones de significación y que la amplitud del campo semántico de los enunciados icónicos no sólo tiende al humor y a la representación de la realidad, sino que yuxtapone una herencia cultural de incompreensión de dos realidades disímiles. Es por ello que aquí se pretende hacer una exploración del significado que subyace en la imagen de humor político, buscando encontrar una de las direcciones del sentido que nos permita acercarnos a una decodificación desmitificadora.

1. PRE-TEXTO LIMINAR

Las imágenes se convierten en objeto de estudio de la Semiótica por corresponder a la categoría de signo icónico como lo había estipulado su pionero de este lado del Atlántico: Charles Sanders Peirce (Sebeok, 1996: 33-56). Aunque el lingüista suizo-francés Ferdinand de Saussure también visualizó el nacimiento de aquella ciencia que estudiase los signos en el seno de la vida social llamada Semiología¹. Saussure propuso un estructuralismo que miraba los signos como unidades de un sistema que funcionaban de acuerdo con sus propias reglas sin considerar ningún contenido específico o aislado. Estas pequeñas unidades para Saussure era el signo lingüístico compuesto de un significante o patrón sensorial y un significado o concepto que es obtenido en la inteligencia por el significante, y que llegaban a tener valor, significado, sentido, en cuanto se relacionaban con otros signos en el mismo sistema; por lo que en los signos saussureanos la significación es estructural y relacional. En cambio Peirce consideró que nosotros pensábamos sólo en signos. Signos en forma de palabras, imágenes, sonidos, olores, sabores, de actos u objetos, pero estas cosas sólo tienen significado cuando se les inviste de significado. «Nada es un signo», declaraba Peirce. Cualquier cosa puede ser un signo siempre y cuando alguien lo interprete como «que significa algo» (citado por Chandler, 2001). Además, estos signos eran simbólicos y arbitrarios y centró sus estudios en los signos icónicos e indexicales, exponiendo su famosa tríada fundamental en la que clasificaba los signos en: *semejanzas*, *índices* y *símbolos* (Sebeok, 1996: 44.). Siguiendo los estudios de Peirce, Charles William Morris, desde una perspectiva behaviorista, dirige sus investigaciones hacia la búsqueda de un objetivo, en el cual los signos ejercen control, además identifica cuatro procesos dentro de la semiosis (proceso de interpretación del signo): (1) el signo vehículo con el cual una persona se orienta hacia una meta, (2) el interpretador o sujeto de la actividad semiótica, (3) el designatum o el objeto al cual el signo refiere y (4) el interpretante (Rayder, 2001).

Martin Rayder (2001), intentado definir el campo de estudio de la Semiótica, menciona:

La Socio-semiótica (Semiología crítica) es una rama de la teoría de la comunicación que investiga los sistemas de signos y el modo de representa-

¹ Véase en *Tratado de semiótica general*, de U. Eco (1976).

ción que los humanos usamos para transmitir sentimientos, pensamientos, ideas e ideologías. El análisis semiótico a veces es considerado un campo de estudio aislado, pero es usado en un amplio rango de disciplinas, incluyendo arte, literatura, antropología, sociología, mass-media. El análisis semiótico observa los patrones psicológicos y culturales que sirve de base al lenguaje, arte y otras expresiones culturales (traducido).

Esta definición me parece que no es más que una proyección de la perspectiva comunicacional que Umberto Eco había sugerido cuando dijo que «la Semiología debería ocuparse de cualquier cosa que puede considerarse como signo». Es preciso considerar también que U. Eco admite la definición de Morris sobre el signo como alguna cosa que está en lugar de otra y que puede tener una interpretación *posible* por parte de un intérprete *posible*. Es por ello que denomina signo a «cualquier cosa que pueda considerarse como sustituto significativo de cualquier otra cosa y esa cualquier otra cosa no debe necesariamente existir ni debe subsistir de hecho en el momento en que el signo la represente». En ese sentido, la Semiótica es, en principio, *la disciplina que estudia todo lo que puede usarse para mentir* (Eco, 1985: 31).

En esta perspectiva comunicacional los signos no son más que vehículos codificados que transmiten información desde una fuente hasta un receptor. Aquí es donde Eco diferencia el signo de Saussure y de Peirce. Lo que para uno el *signo* es un vehículo que expresa ideas de manera intencional o artificial y cuyo emisor necesariamente es un humano; el segundo propone un *signo* triádico compuesto por un signo, un objeto y un intérprete, este *signo* no necesariamente es intencional ni artificial y tiene como emisor ya sea un humano o un emisor no humano (Eco, 1985: 43-47). Un signo es, por lo tanto, un vehículo de comunicación que hace visible una intención de transmitir «algo» desde una fuente hacia un destinatario y además el signo *es una entidad que forma parte del proceso de significación* (Eco, 1976: 17-19).

Y recurriendo a exploraciones en Internet también se puede señalar que actualmente la Semiótica es una teoría de investigación que explica de manera bastante exacta cómo funcionan la comunicación y la significación o simplificando: la Semiótica se encarga del problema de la significación.

Bueno, no pretendo encontrar la definición más precisa que se haya planteado sobre Semiología, ni mucho menos explorar el desarrollo de las investigaciones que sobre ella se han hecho porque sería como dar un paseo por «la casa de Asterión». Por lo que se hace necesario ubicar la focaliza-

ción en los signos icónicos sin dejar de mencionar las aclaraciones que hace el maestro Eco. Este semiólogo considera que la clasificación tripartita de los signos propuesta por Peirce ha ido perdiendo sentido por la múltiples interpretaciones a la que ha sido sometida. Ver con detalle esta distinción, menciona, conlleva a descubrir *graves incertidumbres* porque «todo signo puede ser considerado como un índice y como un icono o como un símbolo, según las circunstancias en que aparece y el uso significativo a que se ha destinado». En el caso de los iconos, su definición es más ambigua en el sentido de que *ante todo el icono no tiene todas las propiedades del denotado, ya que en otro caso se confundiría con él. Por lo tanto, se trata de establecer escalas de iconicidad* que van desde un esquematismo a la semejanza con el objeto que hace referencia (Eco, 1976: 53-55)². En tal sentido, sobre la iconicidad y sus implicancias Thomas A. Sebeok es partidario de la semejanza o conexión existencial que éstos tienen con el objeto al cual representan. Es así que, siguiendo los planteamientos de Charles S. Peirce, hace un resumen de las características fundamentales de la iconicidad en los que resalta la «arbitrariedad» respecto a la singularidad y pureza de los íconos, su papel decisivo en la configuración de la vida diaria en todas las culturas y la difusión de los iconos a través de la comunicación humana, sean verbales o no verbales (Sebeok, 1996: 95-102).

El icono, menciona Sebeok (1996), tiene una similitud topológica entre un significante y su denotado. Se divide en tres clases: *semejanzas* (íconos), *índices* y *símbolos*. Las *semejanzas* o signos icónicos (aquellos cuya relación con sus objetos es una mera comunidad de cierta cualidad, como lo había definido Peirce) se dividen en tres subclases: imágenes, diagramas y metáforas. Las imágenes se consideran a menudo equivalentes a los iconos (p. 44). En cierto modo los iconos tienen similitud con el objeto al cual representan y la relación entre el *signo* y el *objeto* es de intersección ya que asemejan ciertas cualidades fundamentales (Rivarola, 1991: 51-57).

Es por ello que, en términos de I. N. Rojas (1994), un icono vendría a ser:

Un signo intencional, no arbitrario, por lo tanto no convencional, y no sistemático. La palabra icono significa imagen, por eso, es fácil colegir que un retrato, un mapa, un diagrama, un cuadro o una escultura figurativa

² En este punto he podido comprender en términos de U. Eco, lo que el profesor Mario Sabogal trataba de explicar el repentino cambio de perspectiva hacia un signo cuando hacía sus comparaciones algo filosóficas refiriéndose a un sonido de martillo que provenía de algún lado hacia el aula y que para nosotros era una señal o indicio y que para el profesor podría ser un símbolo o un icono y tal vez un índice.

son signos icónicos, es decir, objetos, creados por el hombre para representar, en forma autónoma, a otros objetos con los cuales guarda una relación denotativa de semejanza formal, por lo tanto motivada. En definitiva, el icono es un signo que hace referencia a otro mediante una semejanza formal, y que expresa el significado del objeto representado (Rojas, 1994: 38).

Pero, sin lugar a dudas, el que ha estudiado las imágenes, encontrando en ellas indicios de manipulación ideológica, ha sido Roland Barthes. Como lo ha resaltado Rayder (2001) al mencionarnos que:

Roland Barthes es probablemente el semiólogo más significativo que asume la mentalidad de Saussure. Barthes desarrolló un análisis estructuralista sofisticado para deconstruir la retórica excesiva manipulada dentro de la cultura popular que engulló Europa después de la Segunda Guerra Mundial. La crítica estructuralista barthesiana incluyó literatura, mass-media, arte, fotografía, arquitectura y hasta la moda. Su trabajo más influyente: Mitologías (1957-1972), continúa teniendo influencia en la teoría crítica actual. Los Mitos son signos que llevan consigo mismas mentalidades culturales... Barthes describe al mito como un sofisticado sistema de comunicación que sirve de blanco ideológico de una clase dominante. El mito es un modo de significación en el cual el significado es despojado de historia, la forma es despojada de tal sustancia, y entonces es adornado con una sustancia artificial, pero que se manifiesta enteramente natural... El rol del mitólogo es identificar la artificialidad de esos signos que disfraza su origen social e histórico (traducido).

Por su relativa perfección analógica con la realidad, Barthes señala que una imagen no es real. La imagen es una representación con un mensaje continuo; junto con el dibujo, la pintura, el cine, el teatro, son artes «imitativas» que conllevan dos tipos de mensaje: un mensaje *denotado* (propio de su naturaleza analógica) y un mensaje *connotado* (el modo en que la sociedad ofrece al lector su opinión) (Barthes, 1986: 13).

En las imágenes o signos icónicos Roland Barthes distingue tres niveles de sentido:

- a) Un *nivel informativo* (nivel de la comunicación) que respondería a las preguntas: ¿qué me dice la imagen?, ¿qué me informa?, ¿qué es lo que veo en la imagen?³

³ En su análisis de imágenes, R. Barthes no considera este nivel.

- b) Un *nivel simbólico*, conformado por un simbolismo referencial (¿cómo se ve la imagen?), un simbolismo diegético (¿cuál es el tema que se ve en la imagen?, ¿qué es lo que la cultura quiera que vea de la imagen?) y un simbolismo histórico (¿cómo ve el imaginario colectivo a la imagen?). Este nivel tomado en su conjunto es el *nivel de la significación*.
- c) Un nivel de la *significancia*, referido al campo del significado.

Sobre la *significancia*, Jacques Fontanille (2001: 24-25) señala que designa la globalidad de los efectos de sentido en un conjunto estructurado, producto del análisis del contenido semántico desde unidades mayores hacia unidades menores, siguiendo un procedimiento microanalítico. Pero desde una perspectiva más detallada, la *significancia* para Julia Kristeva es un *trabajo* de diferenciación, estratificación y confrontación que se practica en la lengua [en el icono], y deposita en la línea del sujeto hablante [receptor, espectador] una cadena significativa comunicativa y gramaticalmente estructurada. El *semanálisis* que estudiará en el texto [en la imagen] la *significancia* y sus tipos, tendrá pues que atravesar el significante con el sujeto y el signo, así como la organización gramatical del discurso [enunciado icónico], para llegar a esa zona donde se reúne los gérmenes de lo que significará en presencia de la lengua [del icono].

Y agrega:

Llegar a los tabúes [mitos] de la lengua [del icono] redistribuyendo sus categorías gramaticales [niveles de sentido] y retocando sus leyes semánticas [enunciados icónicos], es pues alcanzar también a los tabúes sociales e históricos [símbolos, mitologías], pero esta regla contiene también un imperativo: el sentido dicho y comunicado del texto [nivel informativo de la imagen] habla y representa esa acción revolucionaria [decodificación] que lleva a cabo la significancia, a condición de hallar su equivalente en el escenario de la realidad social [sentido obtuso] (Kristeva, 2001: 9-10)⁴.

El sentido simbólico es lo que ha querido decir el autor, productor, dibujante, grafista, etc., con la imagen que representa. Este sentido es intencional, dirigido hacia el *lecto-espectador*. A este sentido Barthes lo denomina *Sentido Obvio*, de *obvius*: «que va por delante». El sentido de la signi-

⁴ Los corchetes se han puesto para mostrar la misma tendencia semiótica tanto en los planteamientos como en la metodología de análisis que emplea Roland Barthes en los signos icónicos y Julia Kristeva en el texto.

ficancia es un sentido agregado, «añadido», sumado, denominado *Sentido Obtuso*, de *obtusus*: «rombo, de forma redondeada». El sentido obtuso parece como si se manifestara fuera de la cultura, del saber, de la información. El sentido obtuso no está en la lengua (ni siquiera en la de los símbolos). El sentido obtuso no interfiere en el sentido simbólico, no lo minimiza ni lo agranda ni lo expande. El sentido obtuso es discontinuo, *indiferente* a la historia y al sentido obvio (Barthes, 1986: 49-65).

2. LA IMAGEN ES UN MITO

En *El mito, hoy*, Roland Barthes (1999) plantea que el mito es un habla y constituye un sistema de comunicación y por lo tanto también constituye un mensaje. El mito es un modo de significación, una forma. Todo lo que justifique un discurso puede ser mito. Todo signo llega a ser un mito cuando es investido de una significación obtusa (p. 108). Además nos asegura que «el habla como mito puede ser un mensaje oral, escrito o representado. De modo que todos los materiales del mito, sean representativos o gráficos, presupone una conciencia significante que puede razonar sobre ellos independiente de su materia... La imagen sin duda es más imperativa que la escritura, impone la significación en bloque, sin analizarla ni dispersarla. Pero esto no es una diferenciación constitutiva. La imagen deviene [en] escritura a partir del momento en que es significativa».

A partir de la concepción saussuriana del signo, Barthes crea su propio modelo de representación, denominando *sentido/forma* a lo que Saussure denominaba significante y *concepto* a lo que era el significado. A la conjunción del sentido/forma con el concepto le denomina *mito* (signo de la significación). El mito es, a la vez, sentido y forma por su carácter ambiguo. Como sentido, el significante es captable, visible, sensorial; el sentido contiene un sistema de valores: una historia, una geografía, una moral, una literatura. La forma del mito es una presencia prestada, impuesta e investida de significación que empobrece al sentido, que lo aleja, lo mantiene a su disposición. El concepto es un significado histórico e intencional a la vez, es el que le da movilidad al mito, el que establece una cadena de causas y efectos, de motivos e intenciones. El concepto del mito no es abstracto porque está lleno de una situación. A través del concepto se implanta en el mito una historia nueva [el contexto al cual nos lleva la representación], en el concepto se inviste más un cierto conocimiento de lo real que de lo real mismo. Por lo tanto, el concepto responde a una determinada función e

intención, se define como un ir hacia, como la intención misma de la conducta.

La asociación del sentido/forma (significante) y el concepto (significado) da como resultado a la *significación*. Esta significación se muestra de manera plena y suficiente, es el único que se asume efectivamente. A esta significación Barthes denomina mito: «la significación es el mito mismo, lo que para Saussure es la palabra (entidad concreta)». Tanto el sentido/forma como el concepto son entidades manifiestas, no requiere de ninguna manera especial para explicarlo. La presencia del sentido/forma en la significación es multidimensional, espacial: el sentido se encuentra en su lugar para *presentar* la forma; la forma está siempre allí para distanciar, deformar, mitificar al *sentido*. «Lo que define al mito es este interesante juego de escondidas entre el *sentido* y la *forma*». Así mismo, el concepto se ofrece de manera global ya que sus elementos están ligados por relaciones asociativas pero deformadas. El concepto también deforma al sentido/forma, sin embargo esta deformación no implica la total abolición o supresión del sentido: el concepto aliena al sentido. En los conceptos míticos no hay ninguna fijeza en la presentación del *sentido*, ya que se pueden elaborar, alterarse, deshacerse, desaparecer completamente porque son históricos y la historia puede suprimirlos con facilidad o hacerlos aparecer nuevamente. La historia fija la persistencia de los mitos porque es un modo de representación elegida por las circunstancias históricas. De ahí, que el mito tenga un carácter imperativo porque emerge de un concepto histórico que nos busca que se vuelva hacia nosotros que nos hace sentir su fuerza intencional y nos envuelve con su ambigüedad expansiva. El mito hace que sintamos su presencia, hace que percibamos su invitación imperiosa, personal que nos obliga a reconocer que está, que existe. Está dispuesto como una señal, como una confidencia y una complicidad.

La significación mítica nunca es completamente arbitraria, es motivada y contiene una dosis de relación analógica. Su motivación no es natural como la del signo lingüístico saussureano porque la historia le provee sus analogías al constituyente *forma* del mito.

Finalmente, como menciona Barthes, el mito prefiere trabajar con ayuda de imágenes pobres, incompletas, donde el sentido ya está totalmente devastado, listo para una significación, tal es el caso de las caricaturas, imitaciones, símbolos, etc., porque la función del mito es eliminar lo real: «el mito no niega las cosas, su función es hablar de ellas deformándolas».

3. MODO DE LECTURA DE UN MITO

Cualquier *lecto-espectador* es víctima inconsciente del consumo de un mito en forma de imágenes, de caricaturas o de otras formas de codificación. El mito es asimilado como un sistema inductivo, como un proceso casual y natural ya que la forma más usual de entender, de asimilar, de decodificar una imagen o en este caso una caricatura de humor político consiste en asignarle un referente inmediato considerándolo como verdadero, como el reflejo fiel de una realidad. Es decir, tal *lecto-espectador* sólo identifica un nivel informativo del signo icónico. En cambio, un lector de mitos debería revelar su función esencial respondiendo a las preguntas ¿cómo recibo el mito?, ¿en qué condiciones se me ha presentado?, ¿qué es lo que quiere(n) que vea?, justamente porque el mito no oculta ni pregona, sino que deforma y no miente ni confiesa, el mito «pasa» un concepto intencional como natural (el lenguaje le sirve al mito para borrar el mensaje si desea ocultarlo o lo enuncia, lo manifiesta si quiere desenmascararlo). Decodificar un mito es neutralizar ese paso del concepto intencional, como menciona Roland Barthes.

Cuando el *lecto-espectador* focaliza su percepción en el concepto de la significación, percibe el mito como literal, como representación imitativa de un signo icónico. Cuando el *lecto-espectador* se fija en el sentido/forma de la significación, percibe el mito como deformación, como un producto investido de una significación intencional, adicionada (postura del mitólogo). La conjunción de estos tipos de lectura del mito es de orden estático que se limitan al análisis de la significación, destruyen al mito.

Sin embargo, percibir el mito como significación ambigua es responder al mecanismo constitutivo del mito, es responder a su dinámica propia, nos convertimos en lectores del mito. Esta forma de aprehender los mitos es dinámica porque se vive el mito a la manera de una historia verdadera e irreal, es explicar cómo el mito responde al interés de una sociedad definida (Barthes, 1999: 107-139).

4. ESCENA DE CONFRONTACIÓN Y RESISTENCIA

Al encontrar la *carlinatura*, revisando la *web* de *La República*, quedé fascinado tanto por la calidad de la imagen como por las implicancias que tenía dentro de la coyuntura nacional. Este interés también estaba marcado por el impacto que me había producido los dibujos del cronista peruano

Felipe Guamán Poma de Ayala. Efectivamente, lo que ante mis ojos estaba me remitía a uno de los dibujos del manuscrito excepcional *El primer nueva corónica i buen gobierno*. Había supuesto que *Carlín* sólo cambió las caras de los «conquistadores» para darle una connotación de imposición del dominio colonial que ha venido manteniéndose en nuestra sociedad o tal vez para dar a entender que la confrontación, el desentendimiento permanece tal cual fue en un inicio y que cambia de rostro y nada más.

Revisé los dibujos de Don Felipe tratando de localizar el dibujo respectivo de donde, como creía, *Carlín* había tomado. El signo icónico, el dibujo, la *carlincatura*, se me hacía conocida. Pero la gran sorpresa de la que fui invadido se evidenció al buscar en el facsímil, publicado en Internet, que en el tema de los corregimientos de minas no había ninguna imagen que se pareciera a la representada por *Carlín*. Me fue fácil localizar la sección derecha de nuestra percepción que corresponde a los «hidalgos» cabalgando que no son más ni menos que los conquistadores Sebastián de Benalcázar y Hernando Pizarro acometiendo al Inca Atahualpa como se muestra en el dibujo 153 de Guamán Poma:



La impaciencia que tenía iba en aumento ya que no lograba localizar específicamente el dibujo del cronista peruano al que hacía referencia *Carlín*. De alguna manera sabía que no lo encontraría porque era cuestión de fijarse en ciertos indicios que el creador de la caricatura había dejado:



Ésta es la caricatura que *Carlín* nos muestra como parte de su percepción subjetiva de un evento político suscitado en alguna parte del Perú. Los actores de la escena permiten especificar y determinar el contexto geográfico e histórico al cual hace referencia. Pero, por el momento, lo que interesa es precisar que la caricatura ha sido recompuesta, ha sido manipulada no sólo en el cambio de rostro de los conquistadores, sino también en la parte estructural del dibujo originario. Aquí se asume que la caricatura de *Carlín* necesariamente fue creada a partir de los elementos y contenidos icónicos de los dibujos de nuestro cronista Guamán Poma porque en la parte inferior derecha de la caricatura se aprecia: «Guamán Poma/Carlín». Lo cual denota un sincretismo de posturas de la que *Carlín* es cómplice porque forma parte de la autoría y se sitúa en un segundo plano, como si tratara de decirnos que lo que ha hecho solamente son retoques convenidos a su intencionalidad. Además podemos darnos cuenta que los agregados icónicos son impresionantes.

Los indicios que deja *Carlín* en su *dibujo* para dejarnos en claro que ha reconstruido los dibujos de Guamán Poma de Ayala y que le ha puesto su sello personal, a mi parecer, son dos: la caricatura no tiene número de folio lo que me indicaba que no correspondía a ninguna parte de los temas de *El primer nueva corónica i buen gobierno* y las acotaciones en minúscula que corresponden al título no tienen el tipo de letra correspondiente a un cronista de la época colonial. Estos dos indicios hicieron que mi búsqueda terminara y me focalizara en otros dibujos de Guamán Poma para descodificar la *carlincatura*.

Al seccionar la caricatura en dos partes tenemos de un lado a los conquistadores y del otro la resistencia Inca. Se considera de esta manera asumiendo que la caricatura es producto de la conjunción de dos fuentes, de dos dibujos. La parte izquierda, para nuestra percepción, es una modificación completa: los guerreros incas que aparecen no refieren a ningún dibujo en especial de don Felipe, por lo que he considerado elegir al cuarto capitán Maytac inga, *apu*:



Como podemos observar en este dibujo, en la vanguardia de una batalla está un capitán que lleva en una de sus manos un escudo o emblema sinónimo de su rango o poderío así como su indumentaria marca un grado de diferenciación respecto a los guerreros que comanda. Este emblema es usado tanto por incas como por capitanes en el imperio incaico.

El marco de esta representación está supeditado a una confrontación y/o resistencia a una inminente invasión. De tal manera que si *Carlín* usó cualquiera de los dibujos referidos a los capitanes incas debió tener en cuenta que correspondían al pasado glorioso de los mencionados como los hace parecer el cronista.

Pues bien, se ha mostrado las dos fuentes o referencias que le han servido al caricaturista para mostrarnos un episodio de confrontación y resistencia entre conquistadores y capitanes del pasado glorioso incaico. Así, tendríamos la siguiente figura donde se ha compartido los dos dibujos de

Guamán Poma para visualizar la correspondencia o analogía que tiene con la caricatura objeto de este trabajo. Sin duda, se puede afirmar que los episodios no corresponden a una misma época. El cronista sostiene que la conquista de Atahualpa en Caxamarca y por consiguiente la del imperio incaico se debió a la intervención de una Virgen, con lo que se intenta justificar la escasa o nula resistencia de los incas frente al poderío español. Por lo tanto, en la perspectiva del cronista no hubo ningún escenario de batalla en que fuera manifestada la confrontación y resistencia inca, de ser así lo hubiera registrado, lo hubiera dibujado.

En la imagen izquierda no hay similitud del escudo o emblema que el capitán inca lleva con el escudo o emblema dibujado en la *carlinatura*, esto no significa que se haya hecho una elección equivocada del dibujo de Guamán Poma, ya que en todas las imágenes que muestran a *los Incas de este reyno*, como también en las de los capitanes, se aprecia tal instrumento de guerra. En este punto, se puede considerar que lo que el capitán lleva en la mano izquierda realmente es un escudo con un emblema, motivo, netamente incaico. Esto se puede corroborar con el dibujo de *El cuarto Inga Mayta Capac, Inga*:



Ahora bien, con las referencias antes mencionadas, se puede asegurar que la caricatura hecha por *Carlín* asume parte de la cosmovisión del cronista andino y por lo tanto de la visión indígena respecto a un hecho histórico-social.

El tema de la confrontación y resistencia está planteada por el autor de la *carlincatura*. Lo que él ha querido que nosotros veamos es el encuentro de dos mundos, de dos razas, en un escenario de batalla, de una resistencia implícita. Aunque para nosotros se nos muestre a Sebastián de Benalcázar como el presidente Alan García Pérez y a Hernando Pizarro como el *past* presidente del consejo de ministros Yehude Simon Munaro, el tema sigue siendo la confrontación y la resistencia de un pueblo inca. Y al referirme a los actantes presentes en la caricatura de *Carlín*, existe un personaje que desconozco. En la parte de los conquistadores se me hace fácil identificar a los dos personajes que cabalgan, pero al tercero no logro encontrarle un referente objetivo. Sin embargo, esto no disminuye ni desvía la decodificación del signo icónico porque ambos constituyen un lado de la confrontación. Como ha señalado U. Eco (1976) sobre la elaboración de un signo icónico que está condicionado por: (1) el reconocimiento de una cultura de los objetos representados, pues *no existe signo icónico de un objeto ignorado*, (2) una segunda convención (de tipo gráfico) que establece una correspondencia de ciertas propiedades necesarias y rasgos de reconocimiento del objeto representado y (3) la misma convención que establece las modalidades de *producción* de correspondencia entre los rasgos de reconocimiento y los rasgos gráficos (p. 58). Es decir, el icono debe mostrar ciertas cualidades o funcionalidades inherentes del objeto representado que permita localizar sus características analógicas. Y en efecto, ningún peruano podrá asegurar que los rostros implantados por *Carlín* en los *conquistadores* de Guamán Poma no corresponden a las autoridades referidas al inicio de este párrafo.

Del lado izquierdo no queda duda que los actores representan a una casta de la élite incaica que trata de oponerse a un inminente ataque. Las posiciones en defensiva indican resistencia a ser invadidos. La diferencia de las armas es un elemento icónico que refuerza al contenido icónico de desigualdad de condiciones en la pronosticada contienda. El contenido icónico de resistencia está sustentado en la disposición de piedras que tiene por objetivo dificultar el avance de los caballos de los conquistadores, es más ese cierre de pase se presenta como un hecho realizado con anticipación porque no forman parte de la geografía del contexto, se asume que los guerreros incas que portan piedras en las manos como arma de ataque han efectuado tal acción.

Sobre la función de los dibujos de nuestro cronista, en opinión de Rolena Adorno, estos amortiguan las acusaciones contenidas en los textos verbales ofrecidas por el autor, haciendo clara la idea de que Guamán Poma

tanto en el texto de su crónica como en sus dibujos trata de mostrar al Rey Felipe III el mundo al revés que se vive en las *indias*. Las cosas se hacen visibles a los ojos de los iletrados por medio de los dibujos, Guamán Poma de Ayala asume la literalidad alternativa al trasladar la oralidad andina a un medio de expresión gráfico no andino como es la escritura, nos indica Quispe-Agnoli (2006: 193-205).

Ahora veamos la configuración del pensamiento indígena en los dibujos del cronista peruano Felipe Guamán Poma de Ayala para demostrar que la postura de *Carlín* modifica la concepción que tenía el cronista andino y a través de la sutileza del humor instaura un antagonismo de las pretensiones y búsqueda de entendimiento de dos visiones distintas.

En un estudio de la iconografía de Guamán Poma de Ayala, de Carlos González y otros, se sostiene que los dibujos de nuestro cronista indígena siguen la perspectiva dual del mundo andino del Han y el Hurin (arriba-abajo), izquierda-derecha. Por lo que «la jerarquización del pensamiento incaico ordena valóricamente los cuatro cuadrantes del Tahuantinsuyu, de tal modo que el Chinchaysuyu es más que el Antisuyu dentro del mundo Hanan, y el Collasuyu es más que el Cuntisuyu en el mundo Hurin» (González *et al.* 2000). Siguiendo esta perspectiva metodológica estos investigadores mencionan que existe un patrón de lateralidad en la disposición de los personajes en los dibujos de Guamán Poma que corresponde a un cierto grado de valoración. En tal sentido, en el dibujo de la *Conquista*, Atahualpa ocupa el lado derecho desde la perspectiva del cronista cuya denotación mantiene. Es decir, el cronista se identifica y pone en relevancia la predominancia del mundo incaico frente a los *viracochas*.

Otro de los puntos importantes de los dibujos de Felipe Guamán Poma de Ayala es que los títulos de sus dibujos sirven para delimitar los temas que son representados. Sin embargo, en la caricatura de *Carlín* el título no corresponde al tema elaborado. Como se había observado, la parte de los personajes a caballo corresponden al tema de la *Conquista* en la percepción del cronista y no al de los *Corregimientos*. Además, las zorras no aparecen en la escena que muestra *Carlín*. En el dibujo del indio acosado por las autoridades coloniales se puede observar que la sierpe representa al corregidor y la zorra al padre de la doctrina. En el contexto iconográfico de la caricatura no aparece ningún padre de la doctrina como sí hubiese aparecido en un escenario de conquista ofrecido por Guamán Poma. Es por ello que se reafirma que la *carlincatura* nos muestra un episodio de confrontación de dos mundos y una resistencia a un acto de dominación.

5. EL DESENCUENTRO PERPETUO

Blanca Muñoz (1999: 60) ha mencionado que «la conjunción entre símbolos y valores originaría sistemas mitológicos y mitologías genealógicas en las que cada cultura encuentra sus orígenes imaginarios».

La confrontación y resistencia de dos mundos, de dos razas, de dos cosmovisiones: desencuentro de dos mundos, se manifiesta en la caricatura como una posibilidad de constancia, de permanencia en distintos órdenes temporales. En esta caricatura se nos muestra los rostros de un presente y se nos presenta la indumentaria de un pasado: el problema de confrontación en el presente y el contexto histórico de resistencia en un pasado. El juego temporal del presente y el pasado con la permanencia de los actores hace que la caricatura de *Carlín* se convierta en un concepto mitológico.

El concepto mitológico que se pretende encontrar en la *carlincatura*, pareciera estar escondido en la postura que asume el autor para mostrarnos su percepción de la realidad coyuntural peruana. Aquí se pone en relevancia la actitud de los conquistadores, de los dominadores, de los que tienen el poder e intentan quitar las tierras a los indios y no solamente el intento de expropiación, sino también el de asimilación, de subyugación (comen gente). Si la intención del caricaturista hubiese estado enfocada al lado indígena ¿por qué no cambió el rostro de los capitanes incas? La persistencia, la permanencia está para el lado indígena. El cambio de rostro, la modificación de la presencia no suprime la intención de dominio por parte de los conquistadores en la perspectiva de Guamán Poma, de los corregidores en perspectiva de *Carlín*.

La modificación de perspectiva que hace el autor de la caricatura tiene que ver con el desconocimiento de los elementos constitutivos iconográficos de los dibujos del cronista indígena y de las simbolizaciones respectivas. Pero aquí, se pretende con este aparente desconocimiento dar una visión distinta de los hechos históricos de la conquista encubierto en la sutileza del humor político. Sea que se haya pretendido mostrar o representar una realidad de convulsión social, producto de los desentendimientos de las autoridades republicanas actuales con las comunidades indígenas en la explotación de los recursos naturales (tal es el caso de los minerales), no por ello nuestra lectura quedaría reducida a entender la caricatura como reflejo de la realidad y emitir una sonrisilla de aceptación.

Como ya se había mencionado, en la postura del cronista andino no hubo conquista porque no se dio una resistencia y una batalla digna de ser

glorificada, el encuentro de estos dos mundos y la subyugación de uno de ellos se había dado porque «los de este reino» se desviaron del camino del señor, por lo que era necesario rectificar su camino. Es por ello que la conquista de los incas en opinión del cronista indígena estaba justificada por la intervención divina. Pero sus dibujos, así como su texto, se orientan hacia una denuncia de los abusos cometidos por las autoridades coloniales, el mundo al revés que se vive en este reino y la correspondiente petición al monarca español de la restitución del poder político-económico al autor por considerarse príncipe, parte del linaje incaico. Además, Guamán Poma refuerza su planteamiento de no resistencia del pueblo incaico cuando en muchos de sus dibujos presenta el apoyo de algunos capitanes incas en favor de la corona española. *Carlín*, recurre a los dibujos del cronista para recrear la realidad coyuntural peruana y mostrarnos su caricatura dándole un toque de humor e ironía al cambiar los rostros de los conquistadores españoles por el del presidente Alan García Pérez y el del *past* presidente del consejo de ministros, modifica y agrega personajes, añade un segundo sentido al dibujar cadenas de piedras que obstaculizan el paso libre de los caballos y por lo tanto dificultan la «conquista», cambia el tema de la conquista por el de corregimiento, adiciona un término coloquial contemporáneo (mañoso) y una caracterización inadecuada de «los conquistadores» (zorras, padres de la doctrina en la simbolización de Guamán Poma). En otras palabras, rediseña el dibujo o dibujos del cronista indígena y reorienta el imaginario colectivo.

De este modo, la *carlincatura* instaura sutilmente una percepción distinta de un hecho histórico. Reconfigura y mantiene latente la herencia cultural de antagonismo perpetuo entre dos visiones distintas. Aquí, en ningún momento se pretende desmotivar el signo icónico y orientar el sentido del mito hacia un desenlace de entendimiento. La lectura es que las «sierpes» y las «zorras» no han cambiado y pretenden llevar a cabo con su *mañosería* su proyecto de sumisión. Pero los capitanes incas se han defendido, han utilizado la táctica militar del bloqueo de la vía de acceso al «enemigo». Se nos transmite un escenario de confrontación y resistencia perpetuado a todas luces. El rostro de los «corregidores» (para *Carlín*), que en realidad son «conquistadores» (para Guamán Poma), se convierte en caretas que pueden ser cambiadas sin importar las épocas ni los contextos históricos, pero no la investidura, la actitud, las intenciones. Y la respuesta de los capitanes incas, de los de la otra visión, será la misma tanto en intenciones como en el modo de enfrentar, de contener, las intenciones de los «conquistadores». En todo caso, en palabras de Carlos Lomas (1997: 56), esto plan-

tea la necesidad pedagógica de construir una mentalidad crítica en los estudiantes. Estudiar los componentes de [todo tipo de] imágenes publicitarias, poner al descubierto sus mecanismos, abrir sus significados y los desvalores que, en su interior, se simulan valiosos. Sólo así podremos descubrir la verdadera finalidad y el sentido de las imágenes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland (1986). *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos y voces*. Traducción de Carlos Fernández Medrano. Barcelona: Paidós.
- (1999). *Mitologías*. Traducción de Héctor Schmucler. México: Siglo XXI Editores, 12.^a edición.
- CHANDLER, Daniel (2001). «Semiotics for Beginners». En <http://www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/sem08c.html>.
- ECO, Umberto (1976). *Semiótica general*. Barcelona: Labor.
- (1985). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen, 3.^a edición.
- FONTANILLE, Jacques (2001). *Semiótica del discurso*. Lima: Fondo de Cultura Económica/Universidad de Lima.
- GONZÁLEZ, Carlos *et alii* (2000). «Sinopsis del estudio de la iconografía de la *Nueva crónica y buen gobierno* escrita por Felipe Guamán Poma de Ayala». En http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-71942001003400003.
- KRISTEVA, Julia (2001). *Semiótica I*. Traducción de José Martín Arancibia. Madrid: Fundamentos, 4.^a edición.
- LOMAS, Carlos (1997). «El masaje de los mensajes públicos. La seducción de los objetos y la identidad de los sujetos». *Signos. Teoría y práctica de la educación* (Gijón) 21, abril-junio, 50-57.
- MUÑOZ, Blanca (1999). «Ideología y dominación simbólica en el modelo post-industrial: para un proyecto teórico y temático de semiología crítica». *Revista Anthropos, huellas del conocimiento: Semiología crítica: de la historia del sentido al sentido de la historia* (Barcelona: Proyecto A Ediciones) 186, septiembre-octubre, 57-72.
- QUISPE-AGNOLI, Rocío (2006). *La fe andina en la escritura: Resistencia e identidad en la obra de Guamán Poma de Ayala*. Lima: Fondo Editorial de la UNMSM.

RAYDER, Martin (2001). «Semiotic: Language and Culture». En <http://www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/sem08c.html>.

RIVAROLA, José Luis (1991). *Signos y significados. Ensayos de semántica lingüística*. Lima: Fondo Editorial PUCP.

ROJAS, I. N. (1994). *Lengua I. Escuela de educación superior a distancia*. Lima: Universidad Inca Garcilaso de la Vega.

SEBEEK, Thomas (1996). *Signos: una introducción a la semiótica*. Traducción de Pilar Torres Franco. Barcelona: Paidós.

<http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es.com>

<http://www.larepublica.com.pe>

Recibido el 22 de febrero de 2010.

Aprobado el 29 de septiembre de 2010.