

Economía psíquica de la caricatura política: retórica del sujeto y lazo social



GABRIELA PATIÑO-LAKATOS*

Universidad París 7 Diderot, París, Francia

Economía psíquica de la caricatura política: retórica del sujeto y lazo social

The Psychic Economy of Political Caricature: Rhetoric of the Subject and the Social Fabric

Économie psychique de la caricature politique: rhétorique du sujet et lien social



CÓMO CITAR: Patiño-Lakatos, Gabriela. “Economía psíquica de la caricatura política: retórica del sujeto y lazo social”. *Desde el Jardín de Freud* 17 (2017): 213-234, doi: 10.15446/djf.n17.65527.

* e-mail: lakatosgabriela@orange.fr

© Obra plástica: Angélica María Zorrilla

Partimos del análisis de la representación oficial del poder encarnado en la figura humana para compararlo con el procedimiento de la caricatura como representación subversiva que cuestiona la figuración del Otro. Mostraremos que la caricatura opera con figuras de estilo que implican a un sujeto que resiste a la figura del amo. El humor iconoclasta de la caricatura política revela una economía psíquica que se juega en la tensión irresoluta entre alienación y emancipación del sujeto con respecto al Otro, garante del lazo social. Sin embargo, al deshacer la figura del amo, el sujeto se juega su propio pellejo.

Palabras clave: caricatura, representación, poder, simbólico, diabólico.

The article starts out with an analysis of the official representation of power embodied in the human figure in order to compare it to caricature as a subversive representation that questions the representation of the Other. It shows that caricature operates with figures of style that entail a subject who resists the figure of the master. The iconoclastic humor of political caricature reveals a psychic economy that is played out in the unresolved tension between the alienation and the emancipation of the subject with respect to the Other, as guarantor of the social fabric. However, by dismantling the figure of the master, the subject risks his or her own neck.

Keywords: caricature, representation, power, symbolic, diabolic.

Notre point de départ est la représentation officielle du pouvoir incarné dans la figure humaine pour le comparer avec le processus de la caricature comme représentation subversive qui questionne la figuración de l'Autre. Nous montrerons que la caricature opère avec des figures de style qui impliquent un sujet résistant à la figure du maître. L'humour iconoclaste de la caricature politique révèle une économie psychique qui est en jeu dans la tension irresolue entre aliénation et émancipation du sujet par rapport à l'Autre, garant du lien social. Pourtant, au moment de défaire la figure du maître, le sujet risque sa propre peau.

Mots-clés: caricature, représentation, pouvoir, symbolique, diabolique.



1. Utilizamos aquí el término simbólico como orden del signo convencional opuesto al registro diabólico que divide y desune radicalmente la unidad compuesta del símbolo. No sin tener en cuenta una tradición que identifica el símbolo con el emblema, con la alegoría y con lo impropio, insistimos aquí, sin embargo, en que lo simbólico constituye aquel orden que presenta el signo como unificado, pese a la fractura original que lo atraviesa; en este sentido, lo simbólico instauro lo sagrado, implica sacralización, unidad, convergencia y propiedad, contrariamente a la desacralización, la división, la divergencia y la impropiedad del orden diabólico. Nuestra lectura de la oposición reposa en la distinción lingüística entre el prefijo “sim” (con, junto, lo cual da con-junto, uno, unión) versus el prefijo “dia” (dos, división).

La caricatura es una forma de expresión que denuncia el dispositivo tradicional de la representación simbólica¹ y, a partir de cierto momento en la historia, de la representación que, fundada en el principio de su semejanza con el objeto representado, se declara realista. En esta denuncia, dicho procedimiento gráfico hace surgir, por medio de la deformación de la figura, el artificio imaginario, por no decir la engañifa que, alojada en su centro, sostiene la función simbólica. Al ser este su procedimiento estético, la caricatura se inscribe en la historia occidental como representación impropia, grotesca, en contraposición con las formas de representación declaradas como propias, las cuales pretenden ser tan adecuadas como fieles al carácter supuestamente elevado del objeto. De modo que no es posible entender el gesto figural de la caricatura sin su tensión constitutiva con la representación pretendidamente literal, a la vez realista e ideal, de la figura humana y del mundo que se ordena en torno a esta. Así, por ejemplo, al suscitar la distancia cómica en la mirada, la caricatura subvierte los cánones históricos del retrato, juega con la pantalla oficial de la perspectiva planimétrica que aspira a capturar en su superficie, de manera objetiva y con regularidad matemática, la realidad de las cosas, imponiéndoles un lugar fijo, un orden y las justas proporciones. En este sentido, para pensar la subversión que dicha forma de expresión introduce en la representación del mundo humano, es necesario considerar sus relaciones con otras manifestaciones, tales como los estudios de la fisonomía humana y el simbolismo satírico.

REPRESENTACIÓN OFICIAL: LA PERSPECTIVA COMO MIRADA TOTALIZADORA DEL OTRO

Es preciso recordar que la invención y el perfeccionamiento progresivo de la perspectiva planimétrica durante el *Quattrocento* marcaron un hito en la historia de la representación del mundo en general y de la figura humana que ocupa la escena del mundo, una vez entrada en ella como objeto de representación. En esta historia de la representación oficial, la caricatura propiamente hablando —es decir, la caricatura en cuanto retrato individualizado, tal como aparece en el siglo XVI— adquirió una función subversiva

específica que conocemos aún hoy en nuestro mundo occidentalizado. La caricatura revierte la mirada ordenada por el Otro en la representación oficial simbólica, unificada.

La perspectiva planimétrica, monofocal y centralizada, que reemplazó en Europa a las convenciones de la representación grecorromana y gótica, no es en absoluto una técnica necesaria para la imagen. No obstante, su aparición introdujo una serie de cambios fundamentales, en la medida en que esta “supone un espectador inmóvil, fijado a cierta distancia de lo observado y que observa con un solo ojo”². Nos contentaremos con señalar un cambio decisivo introducido por este dispositivo en cuanto a la posición del sujeto. Al suponer un ojo único, absolutamente inmóvil, este dispositivo produjo un efecto de sujeto entre Dios y el hombre. Tras haber atribuido a Dios esta mirada absoluta y eterna, hecha palpable, por decir así, a través de la geometría proyectiva, el hombre trató por este medio de tomar el lugar de Dios, de ponerse en su lugar. La mirada del hombre pretendió entonces más que nunca, bajo esta forma, desprenderse de su *situs* particular hasta alcanzar la posición universal. Al formar parte del mundo, y ocupar en él un lugar determinado, aspiró al mismo tiempo a sustraerse a este para contemplarlo desde ninguna parte, sin una real posición en el espacio. Por consiguiente, la escena de la representación conforme a las reglas de la perspectiva supone una imagen humana que aspira a ser imagen divina. De este modo, el hombre se constituye y se borra al mismo tiempo como sujeto, puesto que su mirada puede ser asimilada a la de Dios.

Por medio de este lugar inexistente, el hombre quiso apropiarse del espectáculo del mundo, representándolo como escena conforme a relaciones numéricas invariables en función de un punto de vista único, independientemente del punto de vista cambiante de la perspectiva vivida del individuo. Podemos decir entonces que, a través de la técnica de la perspectiva planimétrica, el gran Sujeto —expresión utilizada por el filósofo Dany-Robert Dufour en *On achève bien les hommes* para designar al Otro en cuanto supuesto como sujeto³— dominó el mundo simbólicamente, dominación que el hombre, en su calidad de pequeño sujeto alojado dentro de los contornos de esta figura vacía, podía realizar en el reino bajo del mundo. Este dispositivo estético contribuyó así a dar forma a una imagen totalizadora del mundo, en donde los objetos individuales se someten a un orden único, al mismo tiempo teológico y político. Se comprende entonces que la apropiación de dicho dispositivo oficial haya podido constituir un arma del poder en busca de dominar el mundo. Y quizás de este modo se pueda entender mejor el gesto subversivo y el auge de la caricatura moderna que, como retrato individual, surge en el siglo XVI en contraste con los principios realistas rigurosos de la representación ampliamente dominantes desde el Renacimiento.

2. Daniel Arasse, *Histoires de peintures* (París: Denoël, 2004), 37. La traducción es mía.
3. Dany-Robert Dufour, *On achève bien les hommes. De quelques conséquences actuelles et futures de la mort de Dieu* (París: Denoël, 2005), 140. En su definición del gran Sujeto, D.-R. Dufour retoma claramente la conceptualización que avanza Lacan del Otro como necesidad estructural para el sujeto. Ahora bien, con base en la visión sincrónica del Otro que Lacan transmitió en su enseñanza, D.-R. Dufour pone énfasis en la diacronía que caracteriza las variaciones históricas de la figura del Otro.

FUNCIÓN POLÍTICA DE LA REPRESENTACIÓN DEL OTRO

Como lo muestra el filósofo y semiólogo Louis Marin en *Le portrait du roi*, la representación es un acto político. Y esto al menos por dos razones. Por un lado, la representación puede ser actividad personal y solitaria del sujeto solo en la medida en que ya está estructurada por gramáticas histórica, social y políticamente determinadas. Por el otro, la representación es un acto político porque es un acto fundador del lazo social: se representa al poder⁴ bajo una forma determinada, así como a la realidad sobre la cual este debe gobernar.

Un problema particular se plantea, entonces, cuando el poder mismo se vuelve objeto de la representación y no solo aquella potencia que dicta las condiciones de la representación del mundo. El poder es en gran medida un lugar vacío, simbólico, que debe sin embargo ser moldeado, fijado en el imaginario de cada sociedad, y esto en cada época, con el fin de ser apropiado y encarnado temporalmente, de manera eficaz, ante los ojos de un grupo sobre el cual debe ejercer su influencia. Dicho de otro modo, el poder político debe ser representado ante los ojos de quienes están sometidos a él. El gesto auto-fundador de las sociedades humanas consiste en que estas han tenido que fabricar incesantemente las figuras del Otro, que se postulan en seguida como condición previa a la constitución de su cuerpo social. Estas figuras representativas de la legitimidad del poder político permiten a cada sociedad organizada alrededor de ellas construirse una imagen, fabricarse una identidad más o menos estable, con el fin de adquirir cierta consistencia y cohesión, de garantizar una manera colectiva de pensar y de actuar.

Hemos de analizar ahora, brevemente, algunas implicaciones de la representación del poder, del gran Sujeto en particular, en cuanto apuntalado por el poder de la imagen como representación. Así entenderemos mejor lo que vacila en esa forma particular de expresión que es la caricatura política. A saber, la metáfora cumple una función esencial en la estructuración de las representaciones tanto oficiales y simbólicas del poder, como las no oficiales y, digamos, diabólicas que subvierten el orden humano de dichas imágenes oficiales cuidadosamente lustradas.

Según Louis Marin, el poder se apropia la representación y la representación ejerce a su vez su propio poder. En el sentido político, la representación produce, en primer lugar, un *efecto de presencia* que se instituye con el fin de asignar la ausencia del lugar vacío del poder. En segundo lugar, la representación produce un *efecto de sujeto* en la medida en que confiere a lo representado “la legitimidad de la cual se reclama”⁵ ante los ojos de quien la observa. La representación posee un poder de institución

4. Adoptamos aquí la definición del poder dada por Louis Marin: potencia o capacidad de acción, reserva de fuerza inagotable. Louis Marin, *Le portrait du roi* (París: Les éditions de Minuit, 1981).
5. Marin, *Le portrait du roi*, 10. Es difícil traducir el término francés de “sujet” empleado por L. Marin en este contexto, pues este designa algo más que el simple “objeto” de una producción: es el objeto, tema, razón de ser de una obra en cuanto sometido a la facultad humana que lo produce.

y de autorización: en primer lugar, aporta, por decir así, una dignidad ontológica al objeto, al hacerlo advenir y ligarlo a su propia imagen —dicho de otro modo, el objeto se transforma en su propia imagen—. En segundo lugar, expone a la mirada de sus súbditos (sujetos) esta reserva de fuerza del objeto en su calidad de imagen para transformarla en poder, en coacción obligatoria, e instituir la por lo tanto como ley. Así podemos afirmar que la imagen sostiene en su centro la función simbólica del poder.



FIGURA 1. Luis XIV de H. Rigaud.



FIGURA 2. *Las Meninas* de Diego Velázquez.

Estas elaboraciones teóricas de L. Marin, relativas al sentido político de la representación, se apoyan en el análisis del célebre retrato de *Louis XIV en costume de sacre*, realizado por Hyacinthe Rigaud en 1701; este retrato constituye efectivamente un prototipo notable de la representación oficial del poder. Es comparable en este sentido a *Las Meninas*, obra pintada en 1656 por Diego Velásquez y de cuya estructura visual Michel Foucault hizo un análisis famoso en el primer capítulo de *Las palabras y las cosas* —el cuadro de Velásquez revela un dispositivo especular que permanece implícito, aunque fundamentalmente presente, en la obra de H. Rigaud—.

La pintura se volvió a partir del siglo XV el medio privilegiado de la representación personalizada del poder en la cultura europea. El retrato del rey Luis XIV condensa, en este sentido, el gesto fundador de la monarquía absoluta de derecho divino en Francia. Este gesto consiste en la auto-fundación política de ese “gran Sujeto” que es el monarca —retomamos aquí los términos del análisis que elabora D.-R. Dufour en su libro *On achève bien les hommes*⁶—. Gesto de auto-fundación producido de manera esencial por el acto de su representación que transforma a Louis-Dieudonné en el rey Luis XIV. Ahora, una condensación metafórica, proyectada sobre la figura misma del rey, estructura el centro mismo de esta representación oficial, aun si es invisible en este cuadro: el rey es el Sol —referencia histórica a la figura de Apolo y tras ella a las divinidades más arcaicas tales como Helios o Syrius—.



6. Dufour, *On achève bien les hommes*, 173.

FIGURA 3. Emblema de Luis XIV, llamado también Rey-Sol.



FIGURA 4. Traje para Luis XIV en el Ballet Royal de la Nuit (1653).

En dichas imágenes de Luis XIV, hay representación en el doble sentido indicado por L. Marin: el individuo concreto que encarna la figura del rey se eclipsa para dejar surgir el objeto de la representación, es decir, la figura de poder del rey de Francia. Ese pequeño otro es literal y metafóricamente vestido, investido y travestido con las insignias del Otro. En el capítulo cuatro de su más reciente libro, *La situation désespérée du présent me remplit d'espoir*⁷, D.-R. Dufour retoma el dispositivo de fabricación política de la imagen de Luis XIV, para cuya ilustración utiliza justamente un dibujo humorístico que el escritor satírico William M. Thackeray realizó en 1840:

7. Dany-Robert Dufour, *La situation désespérée du présent me remplit d'espoir. Face à trois délires mortifères, l'hypothèse convivialiste* (Lormont: Le Bord de l'eau, 2016), 129.

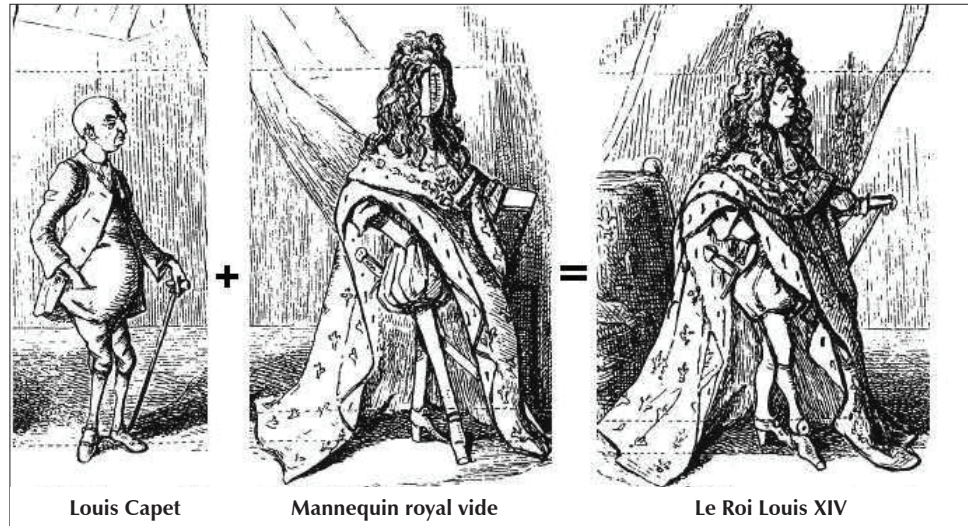


FIGURA 5. Montaje realizado por D.-R. Dufour a partir del dibujo de Thackeray.

Esto genera el doble efecto de presencia y de sujeto: la imagen asigna a un individuo el lugar vacío del poder monárquico e indica, por medio del primero, la presencia del segundo; la imagen fabrica al mismo tiempo la figura del monarca, primero ante su propia mirada y luego ante la mirada de sus súbditos:

El retrato del rey que el rey contempla le ofrece el icono del monarca absoluto que desea ser, al punto de reconocerse e identificarse por él y en él en el momento mismo en que el referente del retrato se ausenta. El rey no es verdaderamente rey, es decir monarca, que en sus imágenes. Éstas son su *presencia real*.⁸

La *mirada* desempeña, pues, un papel fundamental en el efecto de sujeto producido por la representación. Ella supone una “dinámica escópica” sobre la cual reposa el acto de representación del rey. D.-R. Dufour reinterpretó este aporte de L. Marin al afirmar que el efecto de este retrato *real* se funda en un “estadio del espejo entre el rey y su retrato”⁹: el espectador del cuadro debe suponer una escena anterior en la cual el rey contempla su imagen en el “espejo” del cuadro y se identifica a esta. Solo en seguida el rey posa su mirada sobre el espectador —quien está observándolo— para hacer de él su sujeto; la *suposición* de la primera escena es la condición para la instalación de la segunda, la contemplación de su majestad por sus sujetos, conforme a un orden jerárquico unidireccional. Agregaremos, no obstante, que pese a este orden

8. Marin, *Le portrait du roi*, 12.
La traducción es mía.

9. Dufour, *On achève bien les hommes*, 171.

jerárquico unidireccional, según el cual el monarca hace del espectador su sujeto, el monarca adviene plenamente como tal en la mirada del pequeño sujeto que asiste a su erección en gran Sujeto.

De manera análoga, Foucault había analizado, unos quince años antes que Marin, el juego de miradas que estructura el cuadro *Las Meninas*, en la medida en que este constituye un ejemplo genial de la representación clásica: en un nivel aparente, observamos en el cuadro un pintor que parece a su vez observarnos; además, otros personajes parecen ya sea observarnos también, ya sea ofrecerse en representación a nuestra mirada. Al mirar más detenidamente, nos apercebimos de que, en nuestra calidad de espectadores, nos hemos deslizado hacia el lugar ocupado por el modelo, motivo y causa del cuadro. Este modelo no es en absoluto banal: se trata, nada más y nada menos, de los reyes de España. Son el lugar soberano de una mirada invisible, una mirada exenta de toda mirada y a la cual los personajes —de los cuales la infanta es el personaje central—, el espejo y la existencia misma del cuadro están sometidos. Foucault identificó así, con gran perspicacia, el cruce de tres tipos de miradas que el pintor hizo tangibles en este cuadro célebre: “la mirada del modelo en el momento en que se le pinta, la del espectador que contempla la escena y la del pintor en el momento en que compone su cuadro”¹⁰. El genio de Velásquez consiste en haber presentado estas tres funciones observadoras en un lugar común y como si fueran simultáneas, como si se produjeran al mismo tiempo en el proceso de la representación. Dicho artificio genial es, sin embargo, equívoco —en ello reside la fuerza del arte— y ha dado lugar a interpretaciones filosóficas diferentes. Es así como, en *On achève bien les hommes*, D.-R. Dufour responde a la interpretación de Foucault: el tiempo de la mirada del modelo y el tiempo de la mirada del espectador están en realidad marcados por un desfase importante. Debido a este desfase las tres miradas no son simétricas, ni realmente recíprocas.

Los análisis previos del sentido político de la representación ponen de manifiesto dos efectos fundamentales de esta: la constitución del objeto, en este caso la figura del poder como imagen, y la constitución como sujeto (sujeto al poder) de aquél que contempla la escena de la representación. De modo que, a causa de su mirada, este sujeto se encuentra fascinado, sometido a la erección de un supuesto gran Sujeto que el objeto representado, como delegado, hace figurar; ese gran Sujeto, el poder del soberano como lugar vacío, toma forma, se insinúa y se instituye gracias al poder de la representación. El gran Sujeto representado y el sujeto observador están así ligados el uno al otro por medio del dispositivo de la imagen oficial.

El tipo de imagen particular en que consiste la caricatura opera de manera análoga, pero inversa. Veremos que la caricatura pone en juego, ante todo, una mirada

10. *Ibíd.*, 30.



FIGURA 6. Ilustración de Tenniel para *Alicia en el país de las maravillas*, 1865.

en negativo respecto a la representación oficial —la mirada del sujeto que sorprende al gran Sujeto en una posición inadecuada, ya sea de insuficiencia o de desmesura, respecto a la función que le ha sido atribuida—. De modo que la función observadora a través de la cual la caricatura constituye a su objeto, en lugar de erigir o sostener en su elevación el artificio del Otro, lo derrumba al suscitar la carcajada. Mientras que en la representación oficial el Otro es elevado a un nivel trascendente y superior, en la representación caricaturesca este es rebajado a su condición humana por medio de la deformación grotesca de su figura. Por medio de la técnica de la deformación, la caricatura pone en movimiento la mirada, introduce una dinámica contraria al ojo único e inmóvil de la representación oficial. La deformación del perfil del soberano denuncia la dimensión imaginaria que, alojada y oculta en su seno, sostiene la función simbólica del poder político. Deformar la figura del soberano implica, entonces, no solo cuestionar su legitimidad, sino amenazar su existencia misma.

LA REPRESENTACIÓN DIABÓLICA DE LA FIGURA HUMANA

Ahora bien, la caricatura, tal como se le conoce en Occidente y en el mundo occidentalizado hoy en día, ataca el proyecto de exaltación de la posición humana asimilada a la posición divina —subyacente, por ejemplo, en el dispositivo de la perspectiva planimétrica—, y a la erección del individuo humano en gran Sujeto —como ocurre en la representación oficial del soberano—. En el núcleo de la caricatura se manifiesta el juego de menoscabar la figura de majestad que eleva al humano por encima de su condición de insuficiencia con el fin de asegurarle una estatura imponente y una identidad sólida.

La caricatura llama a primera vista la atención por la clara distorsión de la figura humana considerada como “significante” del sujeto. Giorgio Agamben hace algunas consideraciones al respecto en su libro *Estancias*¹¹. Según este filósofo, la caricatura porta en sí el principio metafórico, por el cual hace manifiesta la dislocación entre significante y significado. Esta fractura entre forma y contenido, significante y significado, en el registro de la imagen, es fundamental para entender la condición inmanente al lenguaje que la metáfora pone en evidencia. La caricatura, en cuanto metáfora gráfica, subvierte el significante de tal manera que lo hace extraño al significado al que reenvía. El procedimiento de subversión de la figura puesta en el lugar del significante consiste en su deformación. La caricatura des-figura al transformar, por ejemplo, al hombre en bestia, al animal en fisonomía humana; el hombre deja de ser así idéntico a sí mismo, por lo que se abre ante sí el abismo del sentido de su existencia. Dicha deformación, operada por mecanismos de condensación y desplazamiento de figuras, produce,

11. Giorgio Agamben, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental* (Valencia: Pre-Textos, 2001).

entonces, una dislocación entre significante y significado que genera un efecto semántico en el cual reside su dimensión cómica. De manera semejante a la técnica del chiste que estudia Sigmund Freud, el resultado de este procedimiento en la caricatura es una figura compuesta que en su concisión y economía engendra primero, en el instante de la mirada, una suspensión del sentido inicial —supuesto por la representación oficial— al hacer surgir en este una contradicción semántica aparente, un sin-sentido, para luego, en el momento de la risotada, precipitar una interpretación por la cual el sin-sentido en su ambigüedad, o el sentido inicial, parece adquirir súbitamente otro sentido que aparece sin embargo como inane. De este modo, la caricatura revitaliza la perplejidad que se oculta al naturalizar el vínculo que liga a cada objeto con su apariencia.

Dada su actual popularidad, es un hecho sorprendente que los retratos caricaturescos no fueran conocidos antes del siglo XVI. Ernst Kris y Ernst H. Gombrich¹² precisan que ello no significa que el mundo no conociese antes muchas formas de arte cómico como el payaso, el personaje cómico, la ilustración satírica y lo grotesco. Jules Champfleury consagró varios estudios a la caricatura, entre ellos uno relativo a la caricatura antigua¹³ que muestra bien que el ser humano conocía desde la antigüedad diferentes formas de lo cómico. No obstante, la práctica del retrato caricaturesco como tal no se practicó en Occidente hasta la época de los hermanos Carracci, quienes trabajaron en Bolonia y en Roma entre los siglos XVI y XVII. G. Agamben explica que la caricatura de la figura humana apareció relativamente tarde en la cultura europea debido a que revestía una intención blasfema en el mundo cristiano —la acusación de blasfemia no era infundada pues, desde sus orígenes, la frontera entre la broma inocente procurada por lo cómico, la injuria y el ataque personal no es clara en la caricatura. En efecto, hasta ese momento, había estado prohibido transformar la figura humana, hecha a “imagen y semejanza” de su divino creador: “la dislocación de la figura humana de este ‘significado’ teológico debía por eso aparecer necesariamente como el acto demoníaco por excelencia, lo cual explica el aspecto monstruoso y ‘caricaturesco’ que el demonio reviste en la iconografía cristiana”¹⁴.

A pesar de esta censura de origen religioso, entre la primera mitad del siglo XVI y la segunda mitad del siglo XVII, el interés por lo incongruo, por la dislocación entre la apariencia y la esencia del objeto, alcanza una importancia considerable —por tal razón, Agamben señala que esa época puede definirse, en palabras de J. G. von Herder, como “época emblemática”—. En esa época se alegaba que la distorsión revela mejor que la congruencia la verdad de la forma y que, según el “principio de incongruencia”, respecto de lo divino, las negaciones son más verdaderas que las afirmaciones. Por tal razón, cesa la pretensión de llegar a la verdad del objeto por términos propios y se eleva a máxima la aproximación al objeto por términos impropios. La atención se dirige por

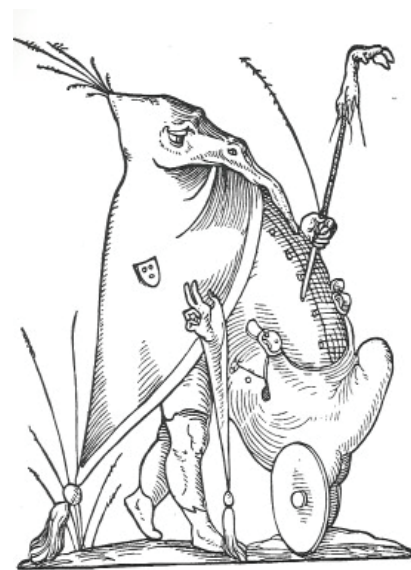


FIGURA 7. Jacques Callot, grabado para *Songes drôlatiques de Pantagruel* de Rabelais, siglo XVII.

12. Ernst Kris y Ernst H. Gombrich, “Los principios de la caricatura”, en Ernst Kris, *Psicoanálisis y arte* (Buenos Aires: Paidós, 1955).

13. Jules Champfleury, *Histoire de la caricature antique* (París: Hachette Livre BNF, 2013).

14. Agamben, *Estancias*, 241.

doquier al emblema, al blasón y a las *imprese* “amorosas y heroicas”, en las que, dice G. Agamben, “el vínculo que liga a cada objeto con la propia apariencia, a cada criatura con el propio cuerpo, a cada palabra con su significado, se pone radicalmente en tela de juicio: cada cosa es verdadera solo en la medida en que significa otra, cada cosa es ella misma solo si está por otra”¹⁵. Es así como Freud recuerda que sus predecesores indicaron que lo cómico busca lo semejante en la semejanza; a la manera del chiste, la caricatura articula la diferencia, busca el contraste con el fin de descubrir algo oculto en la representación oficial de la figura del gran Sujeto.

LA CARICATURA COMO PROCEDIMIENTO RETÓRICO: METÁFORA Y METONIMIA

La caricatura conlleva en sí, entonces, una disociación: como la forma emblemática, hace extraño el significante a su significado y, de este modo, evidencia su fractura. Según G. Agamben, la caricatura como retrato individual es el lugar en el que la dislocación emblemática alcanza la figura humana. E. Kris y E. H. Gombrich señalan que, conforme a la concepción emblemática del siglo XVII, esa distorsión de la figura humana tenía, más allá de un propósito de diversión, el valor de penetrar en la esencia de la realidad. Se afirmaba que una caricatura puede parecerse más a una persona que una simple copia realista de las facciones. La caricatura buscaba “revelar al verdadero hombre que existía detrás de la máscara de simulación y ‘mostrar’ su pequeñez y fealdad esenciales”; en otras palabras, “muestra cómo el alma del hombre se expresaría en su cuerpo, si la materia fuese lo bastante dócil a las intenciones de la Naturaleza”¹⁶. La caricatura no fue, pues, en aquella época, un mero entretenimiento ocioso, sino la búsqueda de una solución para revelar algo que no puede expresarse a través del retrato convencional. Y para revelar aquello del objeto que no puede decirse por sí mismo, que no puede ser dicho por la forma desgastada y convencional, tiene que recurrir a la distorsión de la forma. Que lo falso diga la verdad: la caricatura es una expresión que deforma la apariencia pero solo con vistas a revelar una verdad más honda.

De manera general, en la caricatura humana, la figura —al poseer un valor de significante— es deformada o transfigurada con el fin de decir algo sobre el hombre en cuanto significado supuesto a buscar incesantemente. Al carecer de significado propio, dado de antemano, el hombre es, para sí mismo, el elemento inabsorbible de su propia experiencia. Por consiguiente, en su autorepresentación se juega algo fundamental con respecto a este elemento inabsorbible. La imagen es el soporte unificador del sujeto —es lo que parece revelar la experiencia bien conocida que Jacques Lacan llamó el “estadio del espejo”, que permite la formación de la función

15. *Ibíd.*, 240.

16. *Ibíd.*, 207.

del yo en su molde imaginario—. A partir de las observaciones de Henri Wallon, Lacan puso de manifiesto todas las implicaciones y consecuencias subjetivas de esta experiencia especular en su célebre ensayo *El estadio del espejo como formador de la función del yo*. La captación especular de la imagen corporal como totalidad articulada es una condición que permite, en el ser humano, la construcción del espacio visual familiar. Sin embargo, la unidad y estabilidad de esta imagen nunca está muy asegurada; está siempre presta a desbaratarse, amenaza con deshacerse según las circunstancias. Así pues, la angustia de perder su forma y su unidad especular en el campo del espacio visual es el revés del placer que el hombre experimenta al jugar con la deformación de su figura —sobre todo la del otro, y a través de esta, con la propia—. El hombre ama jugar con su forma, romper su identidad para luego aprehenderla mejor a partir de una imagen manifiestamente falsa.

La representación caricaturesca consiste a menudo en una transposición literal de un juego de palabras, de una expresión verbal, con el fin de revelar su extrañeza. Para poner de manifiesto por medio de la dislocación de la figura un sentido latente, la caricatura se inspira en expresiones lingüísticas semánticamente equívocas. El trabajo de deformación de la imagen es, pues, el equivalente de la dislocación del significante en el enunciado metafórico y metonímico. Este procedimiento de dislocación figural generador de sentido se asemeja también a la técnica de los “versos quebrados” (“*vers brisés*”, en francés) que juega con el doble sentido que se pone de manifiesto al romper literalmente la unidad de un texto y considerar solo la mitad de este, ya sea de los hemistiquios izquierdos o derechos marcados por las cesuras de los versos de una estrofa, ya sea de los versos impares de una estrofa que exigen una lectura intercalada. Este procedimiento que vuelca la relación entre figura y fondo —al dislocar no solo sintáctica sino visualmente el texto como totalidad, aparece una figura que de otro modo pasaría inadvertida— ha sido utilizado, por ejemplo, en la burla política. El siguiente texto anónimo es un ejemplo de invectiva política:

Vive à jamais l'empereur des Français
La famille royale est indigne de vivre
Oublions désormais la race des Capets
La race impériale doit seule lui survivre
Soyons donc le soutien de ce Napoléon
Du comte de Chambord chassons l'âme
hypocrite
C'est à lui qu'appartient cette punition
La raison du plus fort a son juste mérite.

Viva el emperador de los franceses
La familia real no merece vivir
Olvidemos ahora la raza de los Capetos
La raza imperial debe sola sobrevivir
Seamos así el apoyo de este Napoleón
Del conde de Chambord desalojemos el alma
Hipócrita
A él pertenece esta punición
La razón del más fuerte lo amerita.

En este sentido, E. Kris y E. H. Gombrich postulan que la caricatura de este tipo es un retruécano visual: condensa una doble significación, funde dos figuras en una. Faltaría solo hacer una precisión a esta observación, de nuevo, con base en los desarrollos de G. Agamben sobre la metáfora: si la caricatura se rige por el principio metafórico, entonces el encuentro de los dos términos, que mencionan Kris y Gombrich, constituye un tercero, un nuevo término. A menudo se concibe la metáfora como una relación entre dos términos en la que el segundo, llamado a estructurar el primero, aporta algo nuevo al significado de este, como si dicho término quedara enriquecido al sumársele algo nuevo que, no obstante, no modifica su naturaleza. En oposición a esta concepción, es fundamental insistir en que en el encuentro de dos términos emerge uno nuevo, de naturaleza diversa a la de estos y constituido por su recíproca diferencia. D.-R. Dufour expresa de manera notable esta naturaleza ternaria del lenguaje: “Para ser uno (un sujeto), es necesario ser dos, pero cuando somos dos, ya somos tres. Uno igual a dos, pero dos igual a tres. En breve, esto da: Uno igual a Tres”¹⁷. El carácter ternario de la representación caricaturesca concierne tanto al nivel de su “enunciado” como al de su “enunciación”. Desde el punto de vista de la representación como “enunciado”, el objeto de la caricatura humana se declina en tres figuras del Otro: se ha de suponer, incluso de manera implícita, la antecedencia de la representación oficial, “propia”, del personaje representado; a esta se opone otra figura heterogénea, a veces latente, a veces manifiesta, de otro ser con el cual se compara dicho personaje; una síntesis de las dos figuras anteriores se condensa en el resultado de la representación caricaturesca. Desde el punto de vista de la “enunciación”, tres son las posiciones discursivas que hacen efectiva la caricatura: el Otro representado sobre el cual porta el sarcasmo; el sujeto que realiza la caricatura y la presenta a la mirada, primero del semejante y, en última instancia, del Otro quien descubrirá su imagen deformada; el otro, semejante que recibe y reconoce el gesto caricatural por medio del goce de la carcajada. Al final de este circuito enunciativo, si la caricatura resulta eficaz, un efecto recae sobre el sujeto enunciador, quien retira un goce suplementario de la reacción del otro y del Otro a su gesto inicial.

Por último, si bien hemos puesto énfasis en que la caricatura porta un principio metafórico, ello de ninguna manera excluye el principio metonímico de su campo. Como lo señaló el lingüista Roman Jakobson, en 1956, los polos metafórico y metonímico son procesos que operan continuamente y de manera conjunta. Tan solo hay variaciones en la preferencia del uno sobre el otro de acuerdo con determinaciones culturales, personales y estilísticas. De este modo, aunque ambos procesos operan continuamente, puede prevalecer cualquiera de los dos polos. Si esto es así, tanto en las versiones anteriores del simbolismo satírico como en la caricatura están

17. Dany-Robert Dufour, *Les mystères de la trinité* (París: Gallimard, 1990), 96.

presentes los principios metonímicos y metafóricos de representación. Debemos distinguir teóricamente, entonces, por lo menos dos tipos de caricaturas básicos: un tipo en el que prevalece el principio metafórico y otro que opera principalmente por principio metonímico.

Cierto aspecto de la caricatura basado en el principio de contigüidad procede por una deformación metonímica de la figura. En la caricatura, generalmente, se privilegia y exalta una parte de la figura que está en relación de contigüidad con las demás partes que componen dicha figura. Así, se exagera una parte que metonímicamente llega a representar la totalidad del objeto: un hombre de nariz ganchuda es representado con una nariz enorme que subvierte evidentemente la proporción de las partes que constituyen la figura; o se dibuja una cabeza enorme puesta sobre un cuerpo empequeñecido —es el caso de la caricatura de Louis-Napoléon hecha por Honoré Daumier en 1848—. Estas partes exageradas y deformadas se erigen en rasgos característicos que se toman por la figura misma; por ejemplo, en términos de Kris y Gombrich, un copete particularmente exagerado “nos da a todo el hombre”¹⁸. El lingüista George Lakoff señala acertadamente que estas operaciones metonímicas tienen una función de referencia marcada: a través de la exageración de gestos y aspectos del rostro o del cuerpo, la caricatura dice algo importante sobre las características físicas y morales de la persona caricaturizada.

Por otra parte, cuando la caricatura se funda en el principio metafórico busca fundir dos símbolos dispares, equivalentes bajo cierto aspecto y diferentes bajo otro. Sin embargo, los dos símbolos relacionados metafóricamente en el retrato caricaturesco no mantienen ninguna relación de contigüidad natural ni conceptual; pertenecen a dos esferas distintas. En tanto que en la caricatura preponderantemente metonímica no hay transporte de una esfera a otra, sino una diferencia de énfasis en una misma esfera —una parte del cuerpo humano por otra o por el cuerpo entero—, en la caricatura metafórica se toma una esfera para representar otra distinta: se impone sobre la figura humana la forma de un animal, un vegetal o un objeto, como en las caricaturas de los hermanos Carracci, quienes transformaban personas en objetos, ollas, cazuelas y morrales. Este tipo de caricatura es la que produce más extrañeza, pues se hace patente una dislocación entre la forma y el significado.

El principio metafórico opera al transformar, por ejemplo, una cabeza humana en la de un animal como una vaca, o en una fruta como una pera. En los dibujos de la fisonomía humana, Philippon presentó una serie de dibujos caricaturescos que muestra la metamorfosis de Luis Felipe en... ¡una pera! Esta metamorfosis sugiere un sentido poco glorioso para el último rey de los franceses, considerado aquí un bobo vanidoso. De ahí que esta representación gráfica figura un juego de palabras según

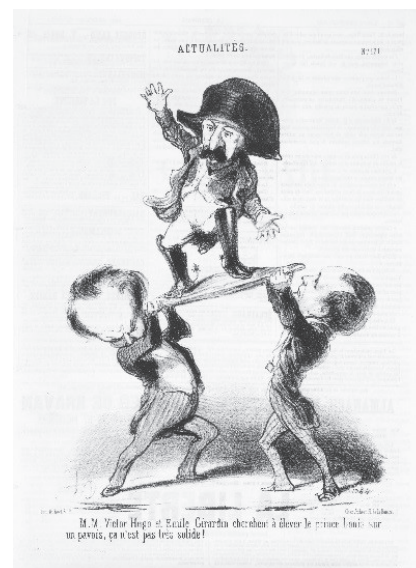


FIGURA 8. Caricatura de Luis-Napoléon por Honoré Daumier, 1848.

18. Kris y Gombrich, “Los principios de la caricatura”, 209.

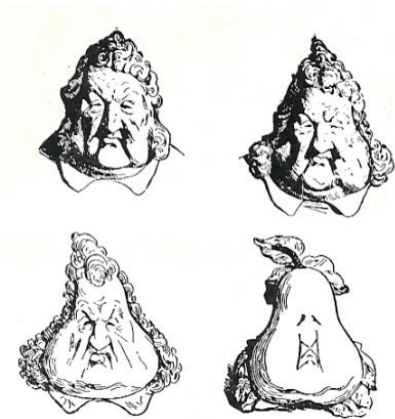


FIGURA 9. Caricatura del rey Luis Felipe.

el cual el rey es una pera (en francés, “être une poire” significa ser un papanatas). La operación metafórica puede pretender resaltar en mayor o menor medida rasgos de carácter y rasgos fisonómicos. Es decir, a veces la selección metafórica que pretende revelar una característica moral del personaje atiende a cierta semejanza morfológica advertida entre la forma física del objeto y la fisonomía del personaje. En otros casos, solo pretende plasmar el espíritu del personaje eligiendo un símbolo semánticamente semejante, sin atender a la semejanza en la forma física de ambos símbolos —entre otras cosas, porque esta semejanza de la forma física no es necesaria ni siempre posible—.

El modo operatorio de la caricatura procede así por figuras de estilo en una retórica del sujeto que resiste al discurso del amo erigido en gran Sujeto.

UN LOBO CON PIEL DE OVEJA: EL ARTE DEL RETRATO Y LA CARICATURA MODERNA

La tesis según la cual cierto tipo de arte del retrato se funda en la metáfora gráfica no se limita al retrato caricaturesco, que tiene un momento de aparición preciso y unas características propias en Occidente. Se reconoce, claro está, que el simbolismo satírico y las figuras grotescas anteriores al siglo XVII no son, estrictamente hablando, caricaturas. Es importante saber que las figuras grotescas antes de esa época eran conocidas, pero solo para ridiculizar ciertos tipos generales, no a personas concretas, y que el simbolismo satírico empleaba para sus representaciones fórmulas, símbolos ya fabricados de fácil identificación. Los retratos caricaturescos, en cambio, tienen la particularidad de remoldear creativamente a un individuo particular con el fin de darle una categoría de tipo. De ahí que cuando no se conoce a la “víctima” ya no se puede valorar el éxito de la caricatura; el reconocimiento del individuo representado es esencial para el éxito de la caricatura. Esta busca la reinterpretación del hombre por el talento del artista.

Por otra parte, las representaciones anteriores eran a menudo dibujos puramente agresivos, carentes de la intención de conseguir un efecto estético. Eran, en cierto sentido, garabatos insultantes, no caricaturas de dibujo hábil. En contraste, la caricatura busca el efecto estético, la transformación juguetona a través de la semejanza oculta en lo incongruo. No obstante, a pesar de estas diferencias, todas estas formas de representación gráfica tienen en común un principio general: cada vez que se evidencia la dislocación entre significante y significado, se puede reconocer en ellas el principio metafórico. Y el procedimiento metafórico consiste en una suspensión del principio de identidad.

Uno de los procedimientos comunes de la caricatura de la figura humana es su representación con rasgos animales. Kris y Gombrich comentan que en la época del surgimiento de la caricatura se volvió popular la creencia, codificada en un texto atribuido a Aristóteles, de que para leer el carácter de un hombre no había más que trazar en su fisonomía los rasgos del animal al que más se parecía: “el hombre de mirada de pescado sería entonces frío y taciturno, el rostro de bulldog revelaría terquedad”¹⁹. Jurgis Baltrušaitis confirma en “Physiognomonie animale” —primer ensayo de un interesante libro que se titula *Aberrations. Quatre essais sur la légende des formes*²⁰— que en la historia del arte europeo ha habido un considerable número de artistas interesados en el estudio de la semejanza de la figura humana con la animal: entre ellos tenemos los famosos estudios gráficos de Giambattista della Porta, Leonardo Da Vinci, P.-P. Rubens, Charles Le Brun y F. Lehnert. En 1601 se publicó un libro de G. Della Porta que exponía esa antigua teoría y contenía grabados para ilustrar la similitud existente entre los tipos humanos y los animales.



FIGURA 10. G. B. Della Porta, Hombre-Oveja, 1602.

En su libro intitolado *More than Cool Reason*, G. Lakoff y Mark Turner afirman que los seres humanos disponen de esquemas elaborados para caracterizar a los animales, en los que les atribuyen características habitualmente humanas. Algunos ejemplos presentados por los autores son los siguientes: el cerdo es sucio, descuidado y burdo; el león es valiente y noble; el zorro es astuto; el perro es leal, dependiente y se puede confiar en él; el gato es inconstante e independiente; el lobo es cruel y asesino;

19. *Ibíd.*, 213.

20. Jurgis Baltrušaitis, *Aberrations, Quatre essais sur la légende des formes* (París: Olivier Perrin, 1957).

el gorila, agresivo y violento... Los autores denominan “proposiciones *metafóricas*” a estas caracterizaciones que hacen parte de dichos esquemas. Estas proposiciones son usadas profusamente, por ejemplo, en proverbios, expresiones y cuentos populares. De este modo, el lobo suele representar a un personaje maligno y asesino (por ejemplo, en los cuentos de *Caperucita roja* y *Los tres cerditos*), el zorro a un personaje astuto (por ejemplo, típicamente en los cuentos populares húngaros, como *El cuervo y el zorro*, *El zorro que pedía posada*, o *Amigo zorro*) y la hormiga a una prudente e incansable trabajadora (por ejemplo, en la muy conocida fábula *La hormiga y la cigarra*). Las célebres fábulas de J. de La Fontaine juegan, efectivamente, con estas metáforas animales en las que no nos cuesta mucho trabajo reconocernos.

Las proposiciones con las que personificamos animales suelen ir acompañadas de ilustraciones de estos, imágenes que podemos calificar de metafóricas. Por ejemplo, el conejo puede ser caracterizado, debido a su desplazamiento veloz y a la dificultad de atraparlo, como una criatura nerviosa, ansiosa y esquiva, que mide el tiempo y siempre tiene prisa; así se observa en la famosa ilustración que hizo Tenniel del conejo caracterizado por Lewis Carroll en *Alicia en el país de las maravillas*: el conejo tiene algunos símbolos característicos de un *gentleman* inglés, entre ellos un reloj de bolsillo en referencia al tiempo, por el que este personaje siempre está muy preocupado y anda de prisa.



FIGURA 11. Francisco de Goya. “Los desastres de la guerra”, desastre 74.

Estas metáforas proposicionales y de imagen son bidireccionales. En efecto, creer que el cerdo es sucio y descuidado no solo permite personificar al animal a través de la superposición de una figura humana sobre la del cerdo, sino que, ante todo, permite caracterizar a personas que consideramos sucias y descuidadas, y por lo tanto cercanas a la especie porcina, a través de la figura del cerdo: “¡es un cerdo!”, “vive en una porqueriza”. Algo semejante ocurre cuando empleamos las expresiones “es un viejo zorro” o “es un lobo con piel de oveja” para referirnos a alguien. La imagen personificada del cerdo apunta no simplemente al cerdo mismo sino, de una manera más fundamental, al ser humano en cuyo lugar está. El hombre es el centro del mundo creado por él: es más importante lo que esta caracterización metafórica dice del ser humano que del cerdo mismo. Teniendo esto en cuenta, resulta interesante pensar que estas proposiciones metafóricas que usamos para caracterizar a los animales son visibles en formas particulares de metáfora gráfica, como los mencionados estudios gráficos de la fisonomía humana, el retrato caricaturesco y el simbolismo satírico.



FIGURA 12. Caricatura de Luis XVI. *La familia de cerdos conducida al establo.*

LA CARICATURA POLÍTICA: LO GROTESCO DE LA FIGURA QUE ENCARNA AL OTRO

Al bestializar a un personaje ilustre nos situamos lejos de las convenciones más respetables de la representación oficial del gran Sujeto. Así aparece representada, vil y bestial, la familia de Luis XVI durante la Revolución francesa: una familia de cerdos conducida por fin a la porqueriza, antes de pasar por la guillotina.

Si en principio una caricatura puede tomar como objeto cualquier individuo, esta adquiere plena fuerza solo cuando, a través de esta imagen deformada, el observador reconoce al Otro, a un personaje célebre representado. Dicho de otro modo, la caricatura política lleva hasta su punto extremo la razón de ser de cualquier caricatura: es necesario que su objeto sea reconocido socialmente como un sujeto que ocupa una posición social asimétrica, es más, de poder, frente a los demás; burlarse de aquél que se presenta, ya de entrada desfavorecido, produce un goce no desdeñable ligado ciertamente a la fascinación ejercida por la dimensión abyecta del objeto a, aun si es menor en la medida en que es mínimo el trayecto de la caída del objeto desde su estatura inicial hasta la final²¹.

Lo que está en juego es la mirada que disloca la figura haciéndole perder su grandeza vertical familiar: la mirada se posa sobre el Otro en cuanto construcción imaginaria que sostiene la función simbólica del poder en la representación oficial. La caricatura denuncia por medio de la deformación la traición de la imagen, la superchería de la representación oficial. Mientras que esta última se aplica a entronizar una

21. Lacan indicó en su seminario sobre la angustia, entre 1962 y 1963, esta dimensión abyecta del objeto a como desecho; la relación doble del sujeto con el objeto de su deseo se caracteriza por su desdoblamiento entre la *agalma* griega, objeto de amor — conceptualizado en el seminario VIII sobre la transferencia—, y la *palea*, objeto causa de angustia —conceptualizado en el seminario X sobre la angustia—.

representación del humano que se pretende simbólica —no dislocada—, la caricatura subvierte de manera diabólica —dividida— la representación de lo humano para marcar la distancia grotesca que separa el ideal de la realidad. La mirada dislocada, un tanto paranoico-crítica, revela otra cara de aquél otro que pretende asumir el lugar del Otro, zapatos que no pueden quedarle sino demasiado grandes: ya sea porque el pequeño otro se revela insuficiente para llenar esa posición, ya sea porque esa posición misma es presentada, en última instancia, en sí misma, como nada más que una ilusión, una estafa.

La caricatura política busca, entonces, revertir a sus “justas” proporciones lo infundado del artificio político en su pretensión de dominar el mundo. El Otro sorprendido como imagen, como imagen deformada y rota se presenta. En este sentido, la caricatura realiza en el plano de la imagen lo que el sarcasmo o la sátira realizan en el registro del discurso: la fractura del Otro, su división misma, como en los versos rotos. La erección imaginaria en gran Sujeto del individuo en carne y hueso se resquebraja. El humano emperifollado en rey pierde su rostro unificado, potencia digna y estatura, y deja ver, de paso, el carácter ridículo y grotesco del individuo que emprende la encarnación del Otro ante sí mismo y ante los demás. Ahora bien, si el gesto que está en juego en la caricatura política es la mengua y sustracción de la talla del Otro en cuanto imagen, se le mengua nada menos que en el lugar de la potencia vertical del poder. Por lo tanto, su acto consiste en nada menos que cercenar en la función fálica del Otro que se ha acaparado el goce. Lo que se le corta al otro/Otro, degradado en su potencia, se transforma, en la economía de la caricatura, en la carcajada del sujeto, quien debería estar sometido a aquél. Se sustrae así una parte del goce del Otro para hacer gozar a sus expensas.

El humor iconoclasta de la caricatura política revela una economía psíquica que se juega en la tensión irresoluta entre la alienación imaginaria y la emancipación del sujeto con respecto al Otro. Entre la mirada de la representación oficial y la mirada de la caricatura emerge una distancia crítica. Crítica en el doble sentido de juicio y de crisis. La representación diabólica compromete al sujeto a deshacer para rehacer constantemente las figuraciones del Otro, garante del lazo social. Este trabajo de incesante desconstrucción y reconstrucción conlleva la posibilidad de generar una inestabilidad que amenaza con romper el orden social, ensangrentar la calle e incendiar la plaza pública. De ahí que la distancia de la mirada que permite ver de otro modo al gran Sujeto sea peligrosa para el poder instituido. El poder, especialmente en su aspecto totalitario, prohíbe y censura la caricatura que desnuda al soberano —y castiga a su autor como criminal—.

Hacer, pues, mella en la figura humana del gran Sujeto no es un gesto carente de consecuencia; este se paga caro, social y subjetivamente. Socialmente, la consecuencia última de la dislocación de la figura del Otro es el “desmembramiento” del “cuerpo social” imaginariamente constituido. Se ha de recordar que dicho cuerpo social dista de ser homogéneo y es, al contrario, un cuerpo atravesado por fracturas profundas cuya relativa unificación es siempre precaria. De modo tal que la burla caricaturesca del gran Sujeto raras veces suscita una reacción unívoca —risa y deseo de destitución— en todas las facciones de una población. El riesgo de que los antagonismos —generalmente instigados por el poder reinante— degeneren en guerra civil está siempre presente.

En este punto, el precio social del gesto de la caricatura coincide con su precio subjetivo. El sujeto que ejecuta la caricatura es quizás el primero, pero no el único, en acusar recepción de ella. De modo que, en el trayecto de su circulación social, la contradicción que caracteriza el efecto de sujeto provocado por la mirada de la caricatura es proporcional a la ambivalencia que caracteriza la relación del sujeto con la figura del amo: si la burla a costas del Otro suscita la risa, genera por otro lado angustia y cólera. Ilustra recientemente esta situación el caso de las protestas, amenazas, ataques y controversia política generados alrededor de la publicación de las caricaturas de Mahoma, desde 2005, en el periódico danés de derecha Jyllands-Posten, reproducidas luego por otros como el periódico noruego Magazinet —asociado a cierto fundamentalismo cristiano— y el periódico satírico de izquierda francés Charlie Hebdo. Y si algunos reivindicaban estas caricaturas como manifestación del derecho a la libertad de expresión en una sociedad democrática y pretendidamente laica —aunque fundamentalmente judeo-cristiana—, para otros estas —en esa misma sociedad y por fuera— demolían el último asidero identitario, agregando así una humillación a la lista de humillaciones históricas de los musulmanes, tanto reales como imaginarias. Dichas reacciones parecen sorprendentes, desproporcionadas e inaceptables en una sociedad occidental mayoritaria en la cual la representación de la función política ha perdido su brillo y lugar de excepción, como lo muestra D.-R. Dufour en *La situation désespérée du présent me remplit d'espoir*. Incomprensión, entonces, en una sociedad en la que la risa a costa del Otro parece haberse banalizado junto con la trivialización del poder político.

No es posible, entonces, olvidar que al atacar el gran Sujeto se ataca el zócalo de cierto sujeto que, en tal caso, se siente amenazado en su existencia misma; derribar la figura del Otro es amenazar la integridad del sujeto sostenido por la figura que imaginariamente él sostiene. Por consiguiente, en el desvelo del artificio el sujeto comprometido en la caricatura se juega el pellejo, puesto que él mismo se degrada al deshacer la figura del amo: de creer ser todo, lo que hace posible que él mismo



no sea nada. Un puro artificio, una ilusión carente de consistencia. Un huérfano en duelo del Otro.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, GIORGIO. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-Textos, 2001.
- ARASSE, DANIEL. *Histoires de peintures*. París: Denoël, 2004.
- BALTRUSAITIS, JURGIS. *Aberrations, Quatre essais sur la légende des formes*. París: Olivier Perrin, 1957.
- CHAMPFLEURY, JULES. *Histoire de la caricature antique*. París: Hachette Livre BNF, 2013.
- DUFOUR, DANY-ROBERT. *Les mystères de la trinité*. París: Gallimard, 1990.
- DUFOUR, DANY-ROBERT. *On achève bien les hommes. De quelques conséquences actuelles et futures de la mort de Dieu*. París: Denoël, 2005.
- DUFOUR, DANY-ROBERT. *La situation désespérée du présent me remplit d'espoir. Face à trois délires mortifères, l'hypothèse convivialiste*. Lormont: Le Bord de l'eau, 2016.
- KRIS, ERNST, Y GOMBRICH, ERNST H. "Los principios de la caricatura". En *Psicoanálisis y arte*, editado por Ernst Kris. Buenos Aires: Paidós, 1955.
- MARIN, LOUIS. *Le portrait du roi*. París: Les éditions de Minuit, 1981.