

LA GLORIA SÚBITA DE CHARLIE HEBDO

POR GABRIEL MURO¹

RESUMEN

Los atentados en la redacción del semanario humorístico Charlie Hebdo desataron un intenso debate acerca de la naturaleza del humor gráfico y su vínculo con la libertad de expresión. Este artículo propone un recorrido a través de la historia de la caricatura política en Europa, su relación con el movimiento ilustrado y las resonancias que estas viejas historietas pueden tener en la actual disputa global sobre el uso de las imágenes.

PALABRAS CLAVE: Ilustración, Caricatura, Rostro

¹ Sociólogo y co-editor de la revista digital Espectros.

*Si fuera fuego, quemaría el mundo;
si fuera viento, lo arrasaría;
si fuera agua, lo ahogaría;
si fuera Dios, lo hundiría.*

Cecco Angiolieri
(1260-1313)

Entre 1751 y 1772, los franceses Denis Diderot y Jean d'Alembert editan *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, el mayor esfuerzo realizado hasta ese momento por compendiar y sistematizar el conocimiento humano y ponerlo al alcance del creciente público lector. La *Encyclopédie* fue la máxima realización del afán taxonómico y experimental típico de la Ilustración, cristalización de un desbloqueo epistemológico que engendrará nuevos saberes y nuevas técnicas. El siglo XVIII europeo es un siglo de enorme curiosidad que ve proliferar diccionarios, manuales y tratados acerca de diversas materias. El proceso de secularización se expresaba como afán de experimentación práctica, en un espíritu contrario a todo dogmatismo religioso. La visión liberal-burguesa del mundo comenzaba a tomar un seductor impulso democratizante, cautivada por las matemáticas, las ciencias naturales y la mecánica experimental.

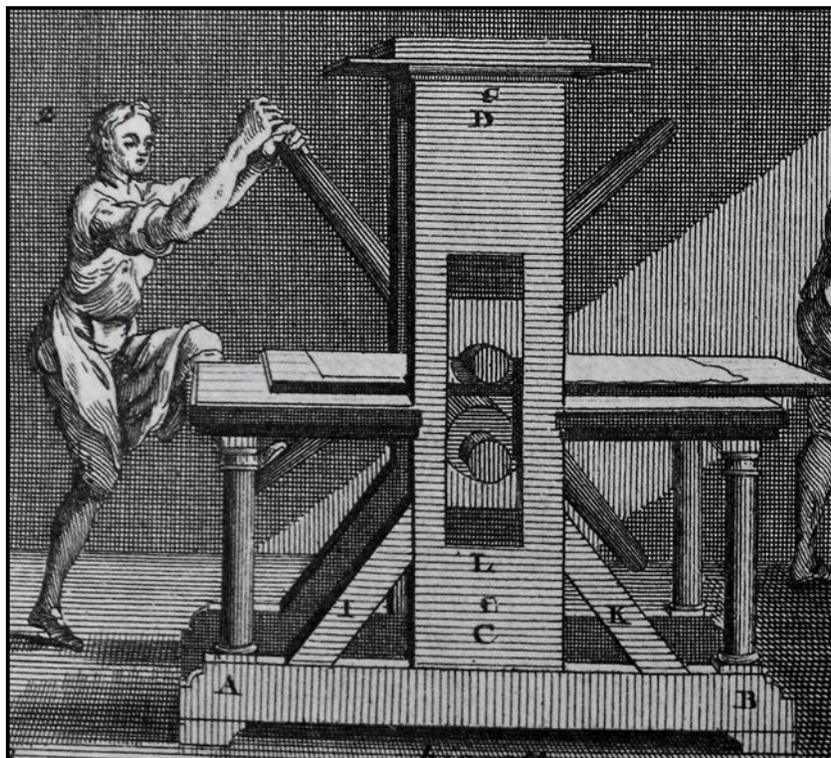
La Enciclopedia contaba con 140 colaboradores para redactar sus numerosos artículos, entre ellos algunas de las figuras más destacadas del “siglo de las luces”, como Voltaire, Rousseau, Buffon, Quesnay y Montesquieu. El *staff* de la Enciclopedia contaba con dos directores a la cabeza, un conjunto amplio de redactores y con varios ilustradores encargados de realizar grabados para los artículos principales. El lugar de los dibujantes, en este emprendimiento editorial, no fue menor. La Enciclopedia debía resultar instructiva y de utilidad para el lector común, por lo que los dibujos ayudaban enormemente a entender los artículos, en donde se explicaban cuestiones de anatomía o, por ejemplo, el funcionamiento de una máquina de imprenta. El ideal Ilustrado, como el nombre lo indica, contiene la necesidad del dibujo, de la ilustración en el sentido gráfico del concepto, la confección de imágenes capaces de acercar al público el conocimiento general de las cosas. La Ilustración no refiere solamente a la “república de las letras”, sino también a la república del dibujo. En la medida en que ilustrar significa clarificar, facilitar y divulgar, los dibujantes son, junto a los que escriben, agentes fundamentales del *exotersimo* moderno.

La Ilustración europea, sobre todo en Francia, se edificó sobre el suelo fecundo de novedosas instituciones amparadas por los déspotas ilustrados y su afán por crear culturas nacionales capaces de hacer funcionar de manera eficaz a la máquina estatal. Durante el siglo XVIII, la ciencia se profesionaliza y jerarquiza, nacen las grandes academias estatales de investigación, así como las revistas académicas y la figura del experto en temas específicos, el *savant*, que trabaja bajo el régimen de patronazgo del soberano. Simultáneamente, emergen los proyectos de “ciencia nacional” promovidas por el absolutismo, pero también el cosmopolitismo de libre pensamiento, cuyo sustrato maquinico es la imprenta. Junto al tecnócrata y al funcionario calificado, piezas fundamentales de la máquina estatal moderna,

aparecen el publicista cosmopolita y el escritor plebeyo que forjan proyectos editoriales, como la *Encyclopédie*, de precio alto pero accesible para las ascendentes clases medias.

Los enciclopedistas libraron permanentes querellas contra los poderes eclesiásticos, que consideraban al proyecto editorial contrario a la religión, especialmente por el tono provocativo de muchos de sus artículos. La opinión de Luis XV oscilaba entre la opinión de los detractores y la de los simpatizantes de la empresa. A los funcionarios estatales no se les escapaba que la *Encyclopédie* resulta beneficiosa para los intereses del Estado, ya que contribuía a la masificación del conocimiento de toda clase de oficios y a la formación de la clase trabajadora de la época del industrialismo incipiente. Por otra parte, la Enciclopedia reclamaba la libertad de pensamiento y el derecho a la desobediencia, identificada con las luces del progreso y la racionalización tecnológica, lo que amenazaba el dominio mismo del clero y la monarquía.

En 1757, Luis XV sufre un fallido intento de asesinato a la salida del palacio de Versalles. El autor del hecho fue Robert-François Damiens, un hombre fanatizado que trabajaba como empleado doméstico para diversos funcionarios contrarios al rey, al que solo había logrado infligirle una herida superficial, con un cuchillo. Fue fácilmente capturado por la guardia real. El regicida malgrado fue enjuiciado y condenado a muerte en un terrible rito de suplicio público, torturado con hierros candentes y desmembrado por caballos, hecho célebremente retratado por Foucault en el inicio de *Vigilar y Castigar*.



Detalle de una prensa rodante, de la Encyclopédie de Diderot.

El atentado llevó a reforzar los controles sobre la libertad de imprenta, procurando eliminar toda forma de irreverencia en contra de la Iglesia y del Estado. Tanto el papa como el parlamento real prohibieron la edición de la *Encyclopédie*. Por primera vez, un proyecto editorial se veía envuelto en una trama sangrienta que involucraba atentados y políticas represivas amparadas en doctrinas de seguridad nacional.

“Según esta teología política o teología policial de las imágenes, los “retratos cargados” presentaban el problema de ser ellos mismos también, en tanto imágenes, accesibles a la comprensión de las clases populares, y por lo tanto aún más peligrosos que los textos heréticos.”

Sin embargo, algunos años después, la edición fue retomada, ya sin Jean d’Alembert, quien no había podido soportar las presiones políticas provenientes de los detractores del proyecto. Diderot terminó el trabajo por su cuenta y todos los tomos, en total 34, acabaron por ser publicados en 1772. A pesar de las persecuciones, el proyecto estaba condenado al éxito. Las ventas se multiplicaron y su financiador, el librero André Le Breton, se había hecho rico. Ningún negocio editorial había resultado nunca tan redituable.

PARADOJAS DEL COMEDIANTE

De los pintores bologneses post-manieristas, principalmente los primos Carracci, nace la práctica de la caricatura, nombre proveniente de la palabra italiana *caricare*, es decir, cargar a alguien en el sentido de la burla. La propagación de los dibujos caricaturescos, llamados “retratos cargados”, en la Italia renacentista, no dejó de provocar fuertes discusiones teológicas. En 1582, el arzobispo de Boloña, Gabriele Paleotti publicó el *Discurso en torno a las imágenes sagradas y profanas*, en donde, al calor de la Contrarreforma, buscaba dar fundamento a una política de las imágenes capaz de mantener la labor de los artistas bajo los límites precisos del catolicismo. Para Paleotti, las imágenes son bellas y útiles en la medida en que contribuyen a la transmisión de la palabra divina. Paleotti reconocía que la pintura tenía sobre los pobres y analfabetos un poder y una influencia que el verbo no tenía. En su discurso establecía las bases para la confección de un código capaz de encarrilar al arte por la vía de la devoción y la instrucción religiosa del pueblo. El artista, para Paleotti, es como un “teólogo mudo” que deleita con su discurso visual, al mismo tiempo que alecciona sobre los valores religiosos. Según esta teología política o teología policial de las imágenes, los “retratos cargados” presentaban el problema de ser ellos mismos, en tanto imágenes, accesibles a la comprensión de las clases populares, y por lo tanto aún más peligrosos que los textos heréticos. Las caricaturas solo serían toleradas en la medida en que sirvieran a la instrucción del pueblo y no fuesen ni indecorosas o profanas, ni se exhibiesen en el espacio público.

Los dibujos satíricos acompañaron, desde sus inicios, a la tecnología de la imprenta. Ya en la Alemania protestante, los tipógrafos se dedicaban a la impresión y divulgación en la plaza pública de imágenes que ridiculizaban al papa y a la iglesia de Roma. La imprenta fue desde un comienzo una fabulosa herramienta de propaganda religiosa, también implementada por los católicos, sobre todo en contra de los judíos, mediante grabados en donde aparecían representados al modo estereotipado del ser sombrío y perverso que asesina niños cristianos. Sin embargo, entre los siglos XVI y XVII, no hay registros de dibujos satíricos europeos referidos a musulmanes. La razón es que los imperios musulmanes de entonces, fundamentalmente el otomano y el mogul, eran Estados poderosos, sólidamente constituidos, y practicaban una mayor tolerancia en comparación con las sangrientas luchas religiosas que convulsionaban a Europa. En ese entonces, los musulmanes eran respetados a la vez que temidos por los europeos.²

Hacia el siglo XVIII, con la definitiva expansión de las técnicas de impresión masiva, se produjo la aparición de novedosos objetos gráficos accesibles para las clases medias europeas. Los grabados comenzaron a ser demandados por el gran público para coleccionar y adornar los hogares. Los grandes diarios, como el *London Evening Post*, publicaban, como suplementos especiales, grabados con caricaturas aleccionadoras que, a la manera de campañas de sanidad pública, perseguían la erradicación de los vicios entre las clases populares. William Hogarth, el más célebre caricaturista de la época, decía extraer de Rafael y de Leonardo la inspiración para la realización de sus caricaturas, en donde los rostros de las figuras representadas aparecían exagerados en sus facciones más destacadas. El objetivo de Hogarth no era la pura burla, sino moralizar sobre las malas costumbres. Es que, detrás de los satiristas, suelen encontrarse grandes moralistas, como puede apreciarse ya en los artistas flamencos como El Bosco y Peter Brueghel, con su estilo cómico e ilustrativo de proverbios morales holandeses.

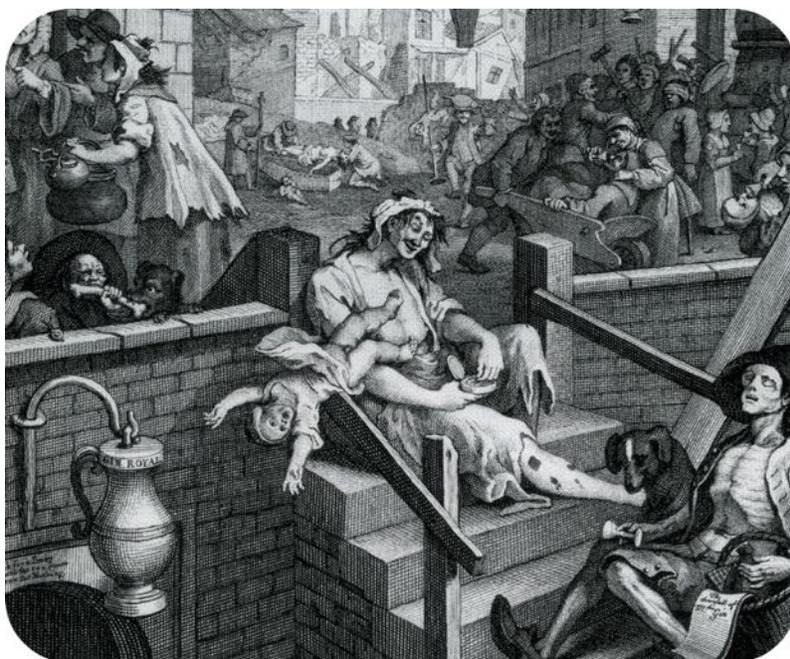
En las calles de Londres brotaron repentinamente pequeños comercios dedicados exclusivamente a la venta de esas impresiones, los *print shops*, en donde también se organizaban populosas exhibiciones de caricaturas. Junto a Hogarth, la Inglaterra del siglo XVIII vio aparecer a muchos caricaturistas amateurs, quienes suplían la demanda de estampas, en un verdadero boom especulativo de impresiones satíricas. Uno de los dibujantes con mayor éxito fue un militar de renombre y dibujante aficionado, el oficial George Townsend, miembro de la aristocracia inglesa que había comenzado a dibujar para el puro entretenimiento de sí y de sus amigos. Fue Townsend el primero en caricaturizar a personajes públicos de la época, políticos y militares, y publicar sus caricaturas en los *print shops*. Este tipo de dibujos, que anteriormente solo circulaban como divertimento en el ámbito privado y en los clubs de caballeros, por primera vez se ponían a circular en la vía pública,³ impresos sobre tarjetas pequeñas de cartón (*cartoons*), muy económicas, en blanco y negro o coloreadas.

La sátira política floreció fundamentalmente en la Inglaterra del siglo dieciocho porque allí no existía un régimen de monarquía absoluta, sino una monarquía constitucional,

² Adriano Proserpi, *Historical Reminder of Charlie Hebdo*, publicado en revista Eutopía.

³ *Principios de la caricatura: Seguidos de un ensayo sobre la pintura cómica*, escrito por Francis Grose, estudio introductorio por José Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski.

con sus luchas parlamentarias entre *whigs* y *torys*. El crecimiento de las grandes urbes y la extensión de los debates sobre asuntos públicos en las tabernas, las calles y los clubes, forjaban una nueva esfera de la *publicidad*, en donde la ampliación de las tecnologías de la imprenta jugó un rol determinante. Un complejo de tecnologías semióticas, en donde la imagen se imponía sobre la palabra, impulsó el desarrollo artístico del humor gráfico. Así, a medida que, en Inglaterra, aumenta el nivel de alfabetización de la clase trabajadora, los dibujos satíricos comenzaban a incorporar uno de sus rasgos más distintivos: el globo con texto, o bien una leyenda que acompañaba el efecto humorístico del dibujo.



William Hogarth, detalle del grabado Gin Lane, que alerta sobre el peligro del alcoholismo.

A fines del siglo XVIII, Londres estaba saturada de sátiras impresas y las exportaba tanto al resto de Europa como a Estados Unidos. En Francia, muchos nobles se habían vuelto fervorosos coleccionistas clandestinos de tarjetas humorísticas, aunque su publicación estaba prohibida por el Antiguo Régimen. Por ejemplo, Luis Felipe II de Orléans, célebre noble borbón simpatizante de la Revolución Francesa, fue acusado, por sus enemigos de la casa real, de importar tarjetas satíricas de Inglaterra.⁴ Así, por medio de la caricatura política se afianzaba la alianza entre el liberalismo inglés y la Ilustración francesa. Sin embargo, a partir de la revolución y la hostilidad desatada entre Francia e Inglaterra, la caricatura política

⁴ Amelia Rauser. *Caricature Unmasked: Irony, Authenticity, and Individualism in Eighteenth-Century English Prints*, Cindy McCreery, Pág 129.

francesa comenzó a ser usada cada vez más en contra de los propios ingleses, ridiculizando su falso universalismo liberal.

Además de burlarse de la realeza, la sátira inglesa de fines del siglo XVIII se había vuelto menos conservadora y más liberal, dirigiendo sus dardos a las políticas impositivas, consideradas como avasallantes de las libertades individuales que los satiristas defendían con tenacidad. La excepción fue el otro gran caricaturista inglés de la época, James Gillray, que simpatizó con la revolución hasta la implementación del terror y la proclamación de Napoleón como emperador.

En Francia, los jacobinos prohibieron toda circulación de caricaturas contrarias a los valores revolucionarios y encargaron al gran pintor Jacques-Louis David la realización de caricaturas propagandísticas. Así como, con el nacimiento de la imprenta, el dibujo satírico se había convertido en una forma de propaganda política, con el jacobinismo se vuelve propaganda instrumentalizada por el nuevo Estado. De este modo, la sátira exhibía su plasticidad ideológica, a la mano tanto de conservadores, liberales y radicales.



William Pitt y Napoléon Bonapart por James Gillray

Fue precisamente un filósofo inglés y testigo de las grandes guerras de religión europeas quien, adelantándose algunas décadas al boom de los *print shops*, advirtió sobre los efectos políticos de la risa. La carcajada, para Hobbes, es uno de los principios de la guerra civil. Quién ríe lo hace siempre de alguien, arrebatado por un repentino sentimiento de superioridad. La risa afirma la razón individual por encima de la razón de Estado. La risa es

agresiva, disgregadora, anárquica, individualista, impredecible e ingobernable. Descubre el aspecto ridículo en el cuerpo glorioso de la soberanía. Por eso, Hobbes llamó a la risa una “gloria súbita”, en donde el individuo se glorifica a sí mismo por encima del resto de los súbditos: “*La risa no es otra cosa que una gloria súbita que surge de una concepción repentina de cierta eminencia nuestra en comparación con la debilidad de otros*”.⁵

HUMOR SATÁNICO

A mediados del siglo XIX, Baudelaire escribió un tratado enteramente dedicado a la caricatura, a la que admiraba y consideraba el arte satánico por excelencia. Baudelaire coincidía con Hobbes en el principio fundamental de que la risa proviene de la idea de la propia superioridad, por eso es satánica y loca, puesto que, en general, los locos suelen delirar con ser superiores a los demás. El que ríe del que se cae en la calle ríe orgullosamente porque él no se ha caído. La risa está siempre en el espectador y no en el que sufre una desgracia. Por lo cómico, el ser humano es inundado por un doble sentimiento de superioridad: frente al resto de los hombres, y frente a la naturaleza, por eso reímos de los animales, mientras que los animales ignoran la risa, ya que nada saben del sentimiento de superioridad. Algo similar afirmaba Freud cuando postulaba que, en el humorismo, el acento psíquico se traslada desde el yo al superyó. En el humorismo, el superyó encuentra todo aquello que atormenta y preocupa al yo como insignificante. Abandona su función tiránica usual y pasa a comportarse frente al yo como un padre que consuela y espanta los fantasmas ilusorios que asustan a su pequeño hijo.⁶

A medida que la civilización se aleja de los textos sagrados, la comicidad se vuelve más expansiva. En el lenguaje aún religioso de Baudelaire, lo que gana la civilización en progreso y libertad, es decir en el Bien, lo gana también en inteligencia para el Mal. La risa expresa un pacto con Satán. Es vano oponerle a esta definición de la risa salvedades tales como que los niños ríen sin desprestigiar al otro. Para Baudelaire, la risa del niño expresa alegría y no sentido de lo cómico. Alegría del abrirse, del contemplar, del ver por primera vez, del crecer. El niño aún no ha introyectado lo suficientemente la moral y las costumbres como para desarrollar un sentido de lo propiamente cómico.

Observa también Baudelaire que todo arte entraña una dualidad, un “*como si*”, una ilusión. Para que haya efecto cómico, el actor de pantomimas debe simular que ignora que sus tropiezos y caídas son intencionales, para así permitir al público disfrutar del goce de sentirse superiores al actor. Para que haya “*emanación de lo cómico*” deben haber dos seres presentes, pero es fundamentalmente en el que ríe en donde se da la comicidad. El arte del comediante consiste en desdoblarse, en ser al mismo tiempo uno y otro, él mismo y otro ficticio que ignora sus trucos para hacer reír. El artista de comedia es el primero en revelar que tal o cual persona resultan cómicos porque ignoran su propia naturaleza. Por su capacidad

⁵ Citado en *Principios de la Caricatura*, pág 115.

⁶ Sigmund Freud, *El humor*. Deleuze va a invertir la hipótesis, planteando que, en el masoquismo, el humor emerge de la burla que hace el yo con respecto a las órdenes del superyo. Ver: *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel*.

mimética y de desdoblamiento, el artista también debe fingir que ignora la naturaleza cómica de lo que produce.

Además, existe para Baudelaire una comicidad intrínseca a la Modernidad que consiste en lo risible que resulta una determinada moda cuando ya ha sido abandonada. Hay dibujos y pinturas del pasado que resultan involuntariamente cómicas porque ilustran modas en el vestir, en las poses, en los gestos o en los temas, que han sido desechados por las nuevas generaciones. La moda vencedora ríe de la moda caída en desuso.⁷

Baudelaire ya señalaba también que lo que caracteriza a los rostros de las personas son sus arrugas y sus marcas, producto de la risa, del llanto, de la expresividad y de los *ricus* que trabajan el rostro a lo largo de una vida. Un rostro que nunca riese, comenta Baudelaire, sería como el rostro del primer hombre, siempre liso e inalterado hasta la muerte.

La fisionomía es el campo de juego de la imaginación caricaturesca. La expresividad de los rostros, su singularidad, su infinita diversidad al mismo tiempo que su asociación con otros seres, constituyen el estímulo para el caricaturista. Esta atención estética hacia el rostro coincide con el auge, entre los siglos XVIII y XIX, de las ciencias de la fisionomía y de la frenología.



Detalle del tratado *De humana physiognomonia*, por Giambattista Della Porta

⁷ Francis Grose, uno de los primeros teóricos de la caricatura, ya en el siglo XVIII coincide también en señalar al anacronismo en la moda como fuente de comicidad: *“Los anacronismos en los trajes tienen paralelamente un efecto muy cómico. Representémonos, por ejemplo, para juzgarlo, al Rey Salomón pintado en toda su pompa con una peluca de cola o de redecilla, una corbata adornada con puntillas, grandes mangas, en una palabra, vestido a la moderna”*. Francis Grose, Principios de la Caricatura, pág. 121.

En el Renacimiento, la búsqueda de semejanzas entre los rostros humanos y los de los animales constituyó la primera forma de la ciencia de la fisionomía, especialmente a partir de la obra del erudito e inventor italiano, Giambattista Della Porta. En el saber popular del Renacimiento, cada animal simbolizaba un determinado afecto y una determinada potencia: la liebre la velocidad, el león la valentía, el caballo la fuerza, etc. La ciencia fisionómica de Giambattista Della Porta operaba por analogía y mimesis mágica. Aquella persona con rostro alargado, semejante al de un caballo, podía ser considerada alguien fuerte, así como alguien con cara semejante a la de un zorro, alguien astuto.

No obstante, la fisionomía moderna tiende a antropomorfizarse.⁸ Tanto a los caricaturistas como a los fisionomistas o criminólogos les va a interesar el rostro y la figura humana en lo que tiene de propio, más allá de lo bestial y lo monstruoso, aunque pervivirá una asociación entre lo criminal y “lo atávico”. Entre los caricaturistas se trata especialmente de recargar sobre lo indecoroso, lo ridículo, lo genital y lo escatológico. Los caricaturistas, no perderán oportunidad de establecer analogías entre las figuras caricaturizadas y los reinos de lo vegetal, lo mineral o lo animal, pero será un efecto humorístico secundario en relación a la burla de las pasiones humanas.

Con el auge de las ciencias fisionómicas nace una verdadera *anátomo-política*, no sin rasgos racistas, que asediara a los rostros de las poblaciones modernas. Los grandes caricaturistas sacaron provecho de estas investigaciones científicas con pretensiones de seriedad, para extraer de ellas su aspecto cómico. El caricaturista crea una máscara exagerando o cargando los rasgos del caricaturizado, pero para desenmascararlo. Pervive en el dibujante cómico la creencia de que la rostridad revela la interioridad.

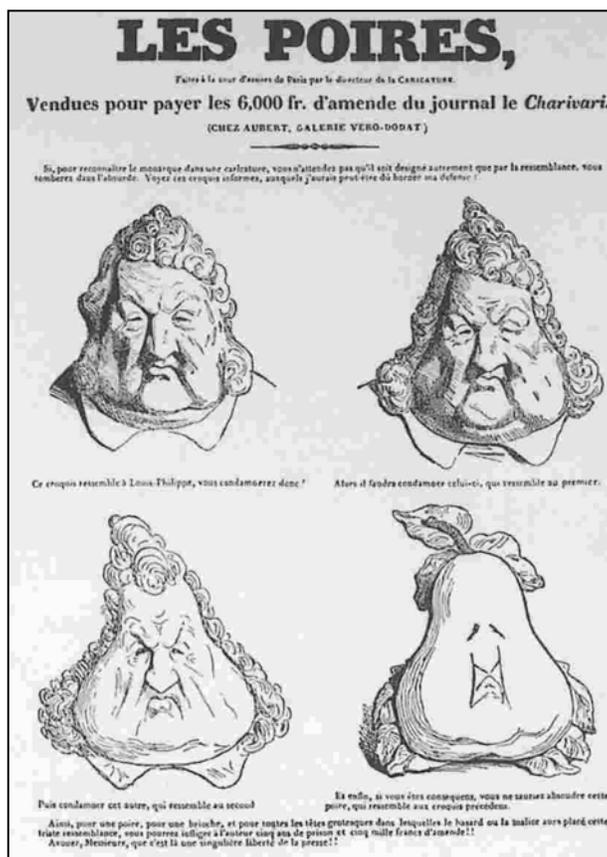
El caricaturista que más admiraba Baudelaire era el gran Honoré Daumier, quien había hecho sus primeras publicaciones al calor de las revoluciones de 1830, época alrededor de la cual la caricatura francesa vivía una época de oro y ya formaban parte integral de diarios y revistas. Toda revolución moderna, dice Baudelaire, genera “una fiebre caricaturesca”.⁹ Las revueltas de febrero pusieron a circular caricaturas feroces, en donde el rey aparecía retratado como ogro, y el arquetipo femenino de la libertad siendo violada por ministros y cortesanos.

Fue por aquel entonces que se produjo un hito en la historia política de la caricatura: el proceso judicial desatado por el dibujo de la cara del rey Luis Felipe convirtiéndose en una pera, dibujo realizado por Daumier en base a un esbozo del otro célebre caricaturista de la época, Charles Philipon. El dibujo fue publicado en la popular revista *La Caricature*, y provocó un juicio por el delito de *lesa majestad*. Philipon pagó con una estadía de algunos meses en prisión, así como también lo hará Daumier un tiempo después por realizar otra caricatura del rey Luis Felipe. En 1835, Francia aprueba una ley en donde se debía contar con un permiso especial del Estado para publicar caricaturas, la cual se mantendrá vigente durante cuarenta años y provocará el encarcelamiento y el pago de multas por parte de muchos dibujantes y editores. La caricatura política se extendía en la Francia del siglo XIX al mismo tiempo que se intensificaba su persecución y censura por los poderes del Estado. La libertad

⁸ Estudio introductorio de los *Principios de la caricatura* de Francis Grose por José Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski, pág. 40.

⁹ Charles Baudelaire, *Lo cómico y la caricatura*, ediciones La Balsa de Medusa, pág. 68.

de expresión en Francia nunca fue un valor indiscutible, sino el producto de una encarnizada lucha entre los caricaturistas y los semblantes del poder.



Luis Felipe convirtiéndose en una pera, dibujo realizado por Honoré Daumier en base a un esbozo de Charles Philipon

EL RAPTO DE EUROPA

La originalidad histórica del siglo XVIII europeo consistió en ser el primer lugar en el que se declararon los derechos universales del hombre y del ciudadano. Es el mismo impulso que vio ascender al arte de la caricatura política. Un universalismo sostenido sobre el ideal de la autonomía individual y el rechazo de la tiranía. Ese proyecto de igualdad radical, nunca antes figurado en ningún otro lugar del mundo, encuentra hoy un nuevo límite y una nueva impugnación, en una Europa signada por el ascenso de la desigualdad y la pérdida de su histórica centralidad mundial. Del proyecto europeo, amenazado hoy por la disgregación y el avance de los frentes nacionalistas, solo queda el euro, una moneda para cuyo sostenimiento se hace necesario, por la vía del recorte permanente y la austeridad como único horizonte programático, el abandono mismo del igualitarismo europeo.

Mientras Europa, en las últimas décadas del siglo XX, crecía a base de financiarización generalizada y creciente dependencia con respecto a EEUU, la *faz* demográfica del continente

se transformaba. Oleadas de inmigrantes venidos de países árabes y africanos inundaban las grandes metrópolis del continente. La población europea comenzaba a envejecer y los inmigrantes provenientes de las ex-colonias a reproducirse con mayor velocidad.

“El presente europeo presenta un rostro agobiado por la desocupación, la recesión, la falta de proyectos alternativos y la incapacidad de integrar a los inmigrantes llegados de las lejanías. Europa languidece, como el personaje de Mersault en *El Extranjero* de Camus, que asesinaba a un árabe sin nombre solamente porque lo alteraba el sol abrasante del verano argelino.”

Lévi Strauss señalaba que la enorme fuerza que adquirió Europa a partir del Renacimiento se debió a su capacidad de apoderarse de los aportes culturales y materiales provenientes de las diversas culturas con las entraba en contacto. Pero ese encuentro cultural fue echado a perder rápidamente bajo las formas del colonialismo, la extracción y el saqueo. Europa tomaba mucho más de las culturas con las que entraba en contacto en comparación con lo que les daba.¹⁰ Al mismo tiempo que declaraba los derechos universales del hombre, ponía en funcionamiento una gigantesca maquinaria de expansión capitalista destinada a atraer y acumular para sí las riquezas de todo el mundo.

El presente europeo presenta un rostro agobiado por la desocupación, la recesión, la falta de proyectos alternativos y la incapacidad de integrar a los inmigrantes llegados de las lejanías. Europa languidece, como el personaje de Mersault en *El Extranjero*, de Camus, que asesinaba a un árabe sin nombre solamente porque lo alteraba el sol abrasante del verano argelino. El continente tiende a convertirse en un gigantesco parque temático cultural, un paraíso turístico para el placer de los visitantes provenientes de los países emergentes, que van a Europa a consumir su patrimonio monumental.¹¹

La identidad europea no existe, excepto con referencia a este pasado glorioso del que dan cuenta sus edificios y sus monumentos. Pero no hay identidad sin alteridad, y el islamismo jihadista le ofrece a Europa la mejor coartada para contrarrestar los efectos de su disipación social.

Según el analista francés Gilles Kepel, el jihadismo está en proceso de reconversión.¹² La nueva *jihad*, posterior al fracaso de Al Qaeda y al asesinato de Osama Bin Laden, tiene

¹⁰ Citado por Marc Augé, en *El Antropólogo y El Mundo Global*, pág. 140.

¹¹ Entrevista a Walter Laqueur, en diario La Nación, suplemento *Enfoques*, Domingo 29 de julio de 2007.

¹² Gilles Kepel, *The Limits of Third-Generation Jihad*, publicado en The New York Times. 16 de Febrero del 2015. Kepel recuerda que el islamismo radical es una expresión relativamente reciente en la política árabe. Nace en los años ochenta como corolario del fracaso de los regímenes laicos. La primera generación de jihadistas emerge en Afganistán, Egipto y Chechenia, como grupos vanguardistas que no logran movilizar a los creyentes. La segunda generación de jihadistas en cambio, se apuntala con la red Al Qaeda y su espectacular golpe contra las torres gemelas, así como durante las invasiones de Irak y Afganistán por EE.UU.

un ideólogo fundamental: el sirio nacionalizado español Mustafá Setmarián, quien escribió un manual de 1.600 páginas titulado *Llamada a la resistencia islámica global*. El modelo de Setmarián se diferencia en gran medida del de Al Qaeda. Propone como blanco principal a Europa y no a EEUU, ya que es un continente mucho más cercano a los países árabes y con numerosos combatientes potenciales entre los jóvenes musulmanes desafiliados que habitan las periferias. Setmarián propone un modelo organizativo horizontal. Los jihadistas ya no obedecerían tanto a una cadena de mando ni viajarían a países lejanos para llevar a cabo sus misiones, al modo de Al Qaeda, sino que actúan con relativa autonomía en los países que habitan, siendo previamente adoctrinados y entrenados militarmente. Así, los combatientes resultan menos costosos de mantener y más difíciles de detectar por los servicios de inteligencia enemigos. Los objetivos principales de los nuevos jihadistas son los judíos, los intelectuales liberales anti-islámicos y los musulmanes heréticos por haberse incorporado a las fuerzas de seguridad europeas. Exactamente los perfiles de los asesinados en la masacre de Charlie Hebdo: los miembros de la redacción, los judíos en el supermercado de Vincennes, y el policía árabe que custodiaba la redacción.

El fracaso estrepitoso de las primaveras árabes, el caos desatado en Siria, y el debilitamiento de Al Qaeda le dieron un gran impulso a la teoría jihadista de Setmarián, coincidiendo con el avance del grupo Estado Islámico en Siria e Irak, a donde los nuevos jihadistas viajan a combatir y a recibir entrenamiento.

La nueva generación de combatientes islámicos también se caracteriza por hacer un uso intensivo de Internet y de las redes sociales. Ya no son necesarias las reuniones secretas o la difusión de cassettes clandestinos. Internet provee del equipamiento comunicacional necesario para poner en contacto a los combatientes con las jefaturas religiosas, aumentando la velocidad de los intercambios. El salafismo jihadista se vuelve así virtual y ubicuo.

Paralelamente al operativo contra Charlie Hebdo, hackers islámicos atacaron numerosas páginas web y cuentas de twitter francesas. La *ciberjihad* constituye hoy una parte esencial de la estrategia de ataque islamista.¹³ La guerra se propaga y descentraliza. Los ataques del ciber-jihadismo persiguen, al igual que los hackers occidentales, el impacto semiótico y comunicacional.

Es curioso advertir que mientras el islamismo considera una gravísima ofensa la representación mediante imágenes de Mahoma, no tiene ninguna reserva en hacer un uso obscuro y cruel de otras imágenes. Las decapitaciones mediatizadas por el Estado Islámico expresan una marcada inclinación por parte de los militantes islamistas a favor de una pornografía de la muerte. Los videos feroces de matanzas indiscriminadas en Irak y Siria, viralizados en las redes sociales y a través de los portales de noticias de todo el mundo, no tienen nada que envidiarle a las siniestras imágenes de tortura tomadas por los soldados

¹³ “Desde el atentado contra Charlie Hebdo, cerca de 20.000 mil portales de Internet franceses fueron atacados: escuelas, municipalidades, diarios, revistas, televisiones, iglesias, catedrales, consejos regionales o empresas francesas como Carrefour, BNP Paribas o Terraillon vieron sus portales de Internet borrados de la red por los ciberpiratas islamistas, asaltados para cambiar su contenido o alterar la dirección de Internet para que se abra, por ejemplo, en la página de un portal islamista. Cientos y cientos de páginas web aparecieron con frases como “Sólo Alá es Dios”, “Death to France”, “Death to Charlie”. Del artículo: *La guerra virtual contra los jihadistas*, por Eduardo Febbro, Página/12, Domingo 25 de Enero del 2015.

estadounidenses en la prisión de Abu-Ghraib. En el plano de las imágenes parece haber una sobre-identificación del jihadismo con respecto al enemigo occidental. Tal es así que los hombres capturados y decapitados por el Estado Islámico visten los mismos trajes de color naranja impuestos sobre los prisioneros de Guantánamo.

Si en la Modernidad la guerra atravesó un acelerado proceso de estatización, en donde se formaron los grandes ejércitos profesionales y las batallas se libraban, fundamentalmente, entre grandes unidades estatales,¹⁴ en el siglo XXI asistimos cada vez más al advenimiento de una nueva dimensión bélica, propia de las sociedades de control. En el presente, las guerras tampoco se terminan nunca del todo. Se perpetúan bajo la forma de bombardeos preventivos, ocupaciones transitorias, tutelajes permanentes, estados de excepción inmovibles, virtualización y descentramiento de las redes de combatientes. Es el modo mismo en que el imperialismo estadounidense ha intervenido en Medio Oriente desde fines de la Segunda Guerra Mundial, tejiendo y destejiendo alianzas alrededor de toda clase de extremismos, con el objetivo de sostener sus propios intereses geoestratégicos. Simultáneamente, el jihadismo aparece como una máquina de guerra no estatalizable, una especie de retorno a las guerras pre-modernas. El islamismo, en su rechazo de las tecnologías modernas de dominación secular, se reencuentra con las concepciones de la guerra medievales, especialmente con la defensa de una idea post o pre-nacional de la guerra como práctica cotidiana y privada, nunca absorbible del todo por ninguna gran unidad estatal legal-burocrática.

APOCALIPSIS CULTURAL

Pero no toda risa significa un desprecio hacia el otro y la aparición de un repentino sentimiento de superioridad frente al burlado. Los chistes, por regla general, se sitúan en el hiato mismo entre las reglas y sus aplicaciones concretas.¹⁵ Siempre hay un abismo entre una regla y los modos posibles en que puede ser aplicada. El chiste señala un desvío. Hace un uso nuevo e inesperado de las reglas y de las normas que ordenan los usos del lenguaje. Los juegos de palabras y los doble sentidos expresan el carácter innovador y creativo del humor. Si, como propone Paolo Virno, las sociedades actuales ponen en un primer plano la naturaleza humana, explotando las prerrogativas mismas de la especie *Homo Sapiens*, fundamentalmente la capacidad de innovación como insumo clave de la fuerza de trabajo posfordista, no es casual que el chiste, la risa y el humorismo circulen socialmente como nunca antes. El plano de la cultura se tiñe de una coloración marcadamente chistosa, particularmente visible en los programas televisivos, los intercambios en las redes sociales o en el lenguaje de la publicidad, con sus permanentes pasos de comedia.

¹⁴ Michel Foucault, *Defender la sociedad*, pág. 53.

¹⁵ Paolo Virno, *Ambivalencia de la multitud*, pág. 45.

Para que haya correspondencia entre una norma y su aplicación no basta con la validez abstracta de la pura norma, como ha sido pensado por el liberalismo jurídico, sino que siempre hace falta la instancia de la decisión. Pero la decisión no es solamente patrimonio del soberano estatal, como quería Carl Schmitt, sino de todo ser humano. Los dispositivos normativizantes de soberanía han servido para calmar la incertidumbre que engendra toda aplicación de una norma por un individuo particular en tal o cual situación específica. El adiestramiento y la costumbre tomaban históricamente, y en todas partes, el relevo de la decisión individual. Las grandes religiones normativas han cumplido siempre esta función de sobre-codificación, impidiendo formas excéntricas de aplicar las reglas. No es extraño entonces que allí donde se lucha por el regreso de los ordenamientos jurídico religiosos sobre la vida, como en el islamismo fundamentalista, el humor y la broma sean tomados como afrontas fatales que deben ser censuradas y castigadas. El chiste desautoriza, cuestiona el principio de autoridad, desvía la norma y decreta el estado de excepción verbal o imaginario. Por eso Hobbes, partidario de la soberanía única del Leviatán, lo asociaba con el principio de la guerra civil. La risa es una forma de desinhibición frente a las normas.

“El chiste, súbitamente, hace aparecer un nuevo tipo de relación entre pulsiones y lenguaje. Por eso hace reír, genera espasmos, hace mostrar los dientes, remite a lo animal siendo demasiado humano.”

Sin embargo, Hobbes no dejaba de tener razón cuando decía que la risa es una gloria súbita. Lo inesperado del chiste surge porque opera una suerte de vuelta hacia atrás. El chiste se deposita ahí donde se articulan las pulsiones elementales y las expresiones verbales. El chiste hace aparecer, *súbitamente*, un nuevo tipo de relación entre pulsiones y lenguaje. Por eso hace reír, genera espasmos, hace mostrar los dientes, remite a lo animal siendo demasiado humano. Para Freud, el chiste es semi-instintivo, o tiene la forma de una idea involuntaria,¹⁶ ya que, para quien lo elabora, liga de un modo nuevo e inesperado las sensaciones con las palabras. El chiste es una *di-versión* con respecto a las normas. Pero la risa es ella misma ambivalente. Hay carcajadas que redoblan la intensidad de la presión social. Chistes sistemáticamente dirigidos a aquéllos que no se adaptan del todo a las normas del grupo. Bromas e ironías destinadas a humillar al que no ha sucumbido del todo a tal o cual ordenamiento social. En esos casos, el chiste funciona como reforzamiento del gregarismo.

Pero si se instala una discordancia permanente o una indistinguibilidad crónica entre reglas y hechos, sin que la acción innovadora logre nunca solidificar nuevas reglas, aparece el peligro de desatar crisis de formas de vida en donde la desinhibición de las pulsiones se torna excesiva. Si el fondo normativo se vuelve inestable, como sucede en las sociedades capitalistas contemporáneas, las reglas se vuelven demasiado fluidas y cambiantes. El vértigo de esta situación produce incertidumbre, angustia, y agudiza las pulsiones agresivas que antes estaban

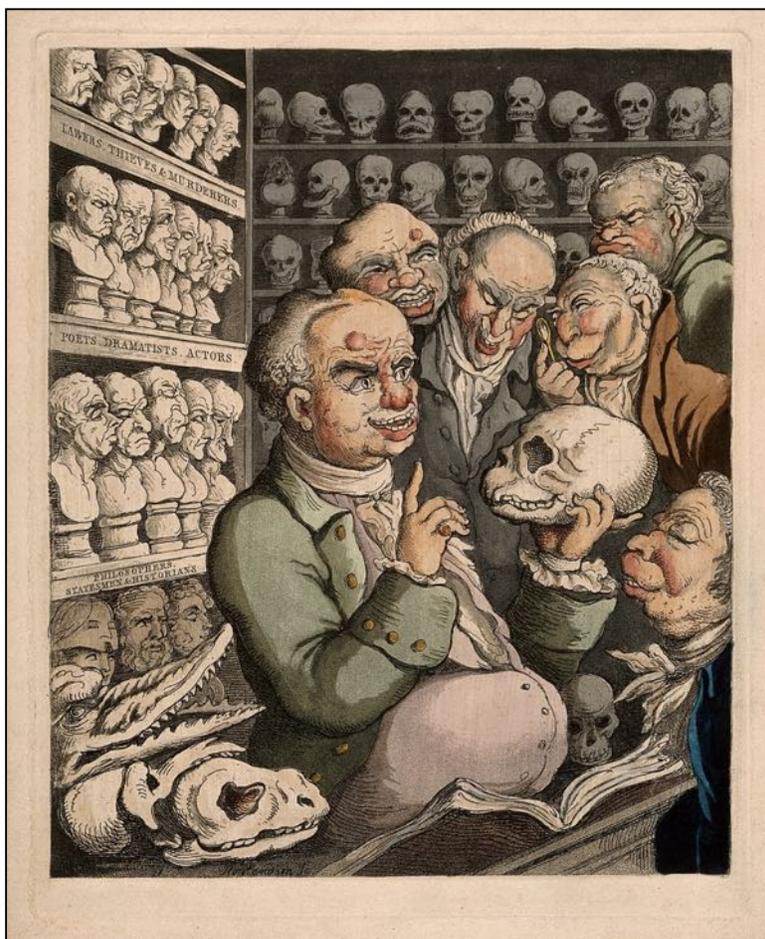
¹⁶ *Ibíd.*, pág. 63.

relativamente contenidas por los fundamentos proposicionales de la cultura. Para el antropólogo Ernesto De Martino, estas catástrofes sociales y psicopatológicas solo pueden ser contrarrestadas por medio de ritos llamados de “apocalipsis cultural”, en donde se experimenta el resquebrajamiento de la humana apertura al mundo y al mismo tiempo se restablece la vigencia de las normas. Para De Martino, la función tradicional de los mitos, los ritos y los folklores ha sido evitar las “crisis de presencia”. Un mismo comportamiento ritual puede ser síntoma de crisis y también símbolo de reintegración.¹⁷ Pero al igual que en el estado de excepción, el apocalipsis cultural hoy ya no se produce esporádicamente para rescatar una forma de vida de una crisis pasajera, sino que se da en forma recurrente. La experiencia cotidiana contemporánea oscila, permanentemente, entre las crisis por “pérdida de presencia” y el restablecimiento de la orientación. Ya no existen pseudo-ambientes sociales que regulen los comportamientos humanos de manera estable. Por el contrario, la naturaleza humana, en tanto ambivalencia y apertura indeterminada al mundo, es explotada como fuerza de trabajo y fuente de innovaciones mercantiles ilimitadas. Esta desestabilización cultural puede producir crisis psicopatológicas y culturales recurrentes o la emergencia de nuevas formas de vida no coercitivas, así como también la irritación de los fundamentalismos religiosos y étnicos como mecanismos de protección extremos frente a la repetición continua del apocalipsis cultural.

FACCIONES

La promoción del individuo, en la Modernidad, elevó también la importancia del rostro humano. La extrema refinación alcanzada por la práctica del retrato al óleo a partir del Renacimiento expresó una nueva atención hacia el rostro y la infinita variabilidad de sus rasgos. El rostro será, por excelencia, el lugar en donde se buscará volver inteligible la interioridad del sujeto así como su irrepetibilidad. De la pintura a la fotografía, los rostros singulares de las multitudes reemplazarán a la cabeza única del déspota, a la efigie del emperador o al cuerpo único del soberano. Pero esta investidura del rostro no será inocente. Una nueva tecnología bio-estética ordenará y jerarquizará a los rostros. Algunos serán expresión de poder y otros, señal de peligro. El rostro será un campo de batalla facial, en donde se instaurarán regímenes significantes y grandes modelos identificatorios amparados en las ciencias fisionómicas y frenológicas. ¿Qué otra cosa indica la extensión actual de la práctica de la cirugía estética sino la dominación de los rostros por un régimen de rostridad tecnológicamente potenciado, capaz de intervenir y manipular las caras para endurecerlas según patrones significantes hegemónicos?

¹⁷ *Ibíd.* pág. 159.



Franz Joseph Gall liderando una discusión sobre frenología. Por Thomas Rowlandson

Siempre han existido rostros ejemplares sobre los cuales se han espejado los rostros particulares, pero solo con el capitalismo las rostridades proliferan como complejos de signos exhaustivamente codificados. Para las sociedades arcaicas, el rostro no era tan importante como la totalidad del cuerpo, ritualizado en danzas y posturas. En las sociedades modernas, al mismo tiempo que los individuos tienden a particularizarse, los rostros adquieren una nueva importancia expresiva y política. El rostro del padre, de la madre, del médico, del policía, del presidente, pero también el rostro del loco, del enfermo y del criminal, hacen coincidir cada cara con roles y jerarquías prefijadas.¹⁸ Hoy, cuando las instituciones sociales se han flexibilizado y fluidificado, corresponde a los medios de comunicación la producción de rostros ejemplares, estandarizados y funcionales. La producción iconográfica de Andy Warhol ya expresaba el reino de la seducción estelar y de la mediática facial. Rostros que por un lado son función de poder y de reproductibilidad, y por otro lado, índice de singularidad e irrepetibilidad.

¹⁸ Félix Guattari, *Líneas de Fuga*, pág. 39.

Las religiones monoteístas operaron mediante una centralización de las expresiones fisionómicas y corporales. Determinados usos del cuerpo para rezar o determinados códigos acerca de qué puede ser visto y qué no. En cuanto al uso de los íconos, el rostro blanco, rubio y sufriente de Cristo será el rostro paradigmático del cristianismo, un imán de atracción que preside toda ritualidad. El dios encarnado en hijo es el dios con rostro ante el cual cada fiel debe sujetivarse. En cambio, para el Islam, que continúa a la iconoclastia judía, el rostro de Mahoma es irrepresentable.¹⁹ La *iconofobia* islámica es un rechazo de la idolatría y del paganismo. Como en el judaísmo, es preciso cuidar a los creyentes de todo contacto con estatuas e imágenes figurativas, porque pueden provocar su adoración. Se trata de un rechazo de la Ilustración similar al declarado por el teólogo cristiano Gabriele Paleotti. Las ilustraciones, entre las personas iletradas, pueden ser peligrosas y confundir a los creyentes, sembrando en ellos ideas erróneas acerca de Alá, que está más allá de toda representación y nada puede asemejarsele. Los artistas e ilustradores serán aniquilados por Alá el día del juicio final, ya que al imponerles Dios la tarea de resucitar a las imágenes que han construido, serán incapaces de hacerlo.²⁰

Esta grave interdicción, sobre todo vigente entre los sunníes, no ha impedido a lo largo de los siglos la realización de ilustraciones y pinturas sobre la vida del Profeta. Sin embargo, en la mayoría de ellas no se representa su rostro, dejando allí donde se esperaría que se pinte su cara un espacio en blanco. La no figuración del rostro de Mahoma ha contribuido a la formación de un régimen de rostridad islámico, patriarcal y jerárquico, en donde los rostros del padre, del sultán, del califa, del jeque o del imán, son los encargados de transportar la ley. Al hacer del rostro del Profeta lo irrepresentable por excelencia, los jefes, padres y sacerdotes serán los encargados de mediar entre el profeta y los creyentes, a quienes se les impide así un tipo de relación directa o autónoma con la divinidad. La codificación puritana del rostro en el Islam es una codificación negativa y prohibitiva, de donde la rostridad toma

¹⁹ Al mismo tiempo, el Islam, entre los siglos XII y XIII, vio desarrollar su propio arte fisionómico, un saber adivinatorio capaz de leer, entre los rasgos faciales, las señales del destino. Si bien la lectura del rostro es una preocupación común a todos los seres humanos, los griegos fueron los primeros en escribir tratados sobre fisiognomía. Es muy probable que las investigaciones árabes hayan sido motivadas por la recepción de Aristóteles durante la Edad Media. El arte árabe de interpretar las señales de los rostros era llamado *Firasa*, que puede ser traducido como *discernimiento*. Los fisionomistas eran aquéllos que tenían el don místico de ver más y así poder leer las señales del cuerpo, no solo del rostro, sino también de la voz, de las manos e incluso de los entes no humanos, al punto que *Firasa* llegó a significar, también, el arte de orientarse en el desierto. Los fisionomistas árabes eran citados en los tribunales para participar de la investigación de los procesos judiciales mediante la evaluación del aspecto de los imputados, anticipándose, en este sentido, a la incorporación de la fisiognomía por la criminología occidental. El principal tratadista de fisiognomía islámica fue Fakr al-Din al-Razi, un médico que había sido muy influenciado por la lectura de Aristóteles. Este arte fisiognómico se expandirá cada vez más hasta anudarse con la quiromancia y la astrología, lo que le trajo, con el tiempo, un cierto descrédito, quedando asociado con una práctica supersticiosa. No obstante, es muy interesante observar que en el mundo islámico se produjo una de las principales corrientes de investigación fisiognómica, mucho antes que los textos europeos de Giambattista della Porta. Al respecto, ver el artículo: *Historia de la Fisiognomía. Interrogantes éticos y antropológicos de una pseudociencia*, por Belén Altuna, Publicado en *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, n° 40, 2008, pp. 129-148, disponible en la web.

²⁰ *La representación de Mahoma: Lo prohibido y lo permitido*. Fernando Klein, pág. 6.

su poder de fascinación. Las mujeres, como el artista con el profeta, deben velar su rostro, ya que solo puede ser visto por el marido al que pertenecen.

No es casual tampoco que la decapitación mediática, recurrente entre los guerreros del Estado Islámico, sea en donde más claramente se expresa esta profunda ambivalencia islámica hacia las imágenes. No hay nada más impactante, para un mundo en donde prima el rostro, que ver una cabeza siendo cortada por un verdugo que tapa su propia cara. La transgresión de la interdicción islámica produce un goce estético con el fin paradójico de reforzar la ley. También ha sido el caso del atentado contra las torres gemelas, acaso el mayor espectáculo mediático del siglo XXI. Paradójicamente, la prohibición iconoclasta desinhibe la capacidad de producir imágenes abyectas. El puritanismo jihadista participa plenamente del mundo espectacular que pretende exterminar, aportando algunas de sus más escabrosas manifestaciones.



Portada de Charlie Hebdo. Octubre del 2014. Traducción: Encabezado: “Si Mahoma reviviera...” – “Soy el profeta, estúpido”. – “Cerrá el pico, infiel”.

La Ilustración seculariza el segundo mandamiento monoteísta, la prohibición de pronunciar el nombre de Dios en vano. Mediante la popularización de opiniones y saberes, a través de dibujos e ilustraciones, persigue el desencantamiento del dogmatismo. La Ilustración también combate la idolatría y el fetichismo, pero no mediante la prohibición de las imágenes, sino mediante su uso gozoso y reflexivo, haciendo la crítica de las imágenes por medio de las imágenes. Que las imágenes recaigan constantemente bajo el embrujo fetichista de la mercancía no hace sino seguir impulsando el trabajo crítico e infinito del satirista, que guarda también una relación ambivalente con la rostridad. Por un lado, es quien mejor hacer ver la codificación que se dibuja sobre los rostros de los poderosos. Muestra el carácter construido, ridículo y contingente de los rostros dominantes. El caricaturista puede develar la actual comedia del poder,²¹ en donde las figuras públicas son actores mediáticos que representan un papel ante el público de votantes y consumidores. En la medida en que el que aspira al poder debe exteriorizarse y hacerse ver, siempre está al borde del traspíe y del ridículo. El caricaturista sabotea los rostros cada vez más maquillados de los políticos profesionales. Persigue como una sombra al ejército de asesores en imagen y sonido que escoltan y apuntalan a todo candidato.²²

Pero el arte de la caricatura puede servir siempre de ayudante a las rostrificaciones fascistas, petrificando la codificación dominante de los rostros y reforzando su estratificación. Las caricaturas nazis de judíos en la década del treinta son la expresión palmaria de este uso racista y jerarquizante del dibujo cómico, en donde unos rostros serán exagerados para hacer de ellos los signos del peligro racial.²³ Identikit grotescos que se imponen sobre los rostros particulares de etnias y comunidades enteras para asegurar su destrucción.²⁴ No es el caso de

²¹ Como señala Marc Augé, el poder soberano siempre ha opuesto toda clase de técnicas para evitar el desnudamiento de los hombres de poder: “*En África, un jefe de aldea no responde directamente a sus interlocutores; hay quienes ‘llevan su palabra’.* Él las susurra al oído de un auxiliar que lo transmite a los otros. (...) Esta representación no está completamente ausente del ritual republicano y no nos gusta que un alto dignatario dé una imagen de agitación o de febrilidad. La función del portavoz de gobierno es siempre importante.” En *El antropólogo y el mundo global*, pág. 138.

²² En una entrevista reciente, Julian Assange afirma que los únicos a los que los grandes medios de comunicación concentrados hoy conceden cierto margen de libertad de expresión es a los comediantes y a los caricaturistas, que son los que en general están más cerca de expresar lo que el poder mediático censura. Los humoristas cuentan con un importante as bajo la manga, siempre pueden decir: “fue solo un chiste”. Entrevista a Julian Assange, *Diario Perfil*, 14/12/2014.

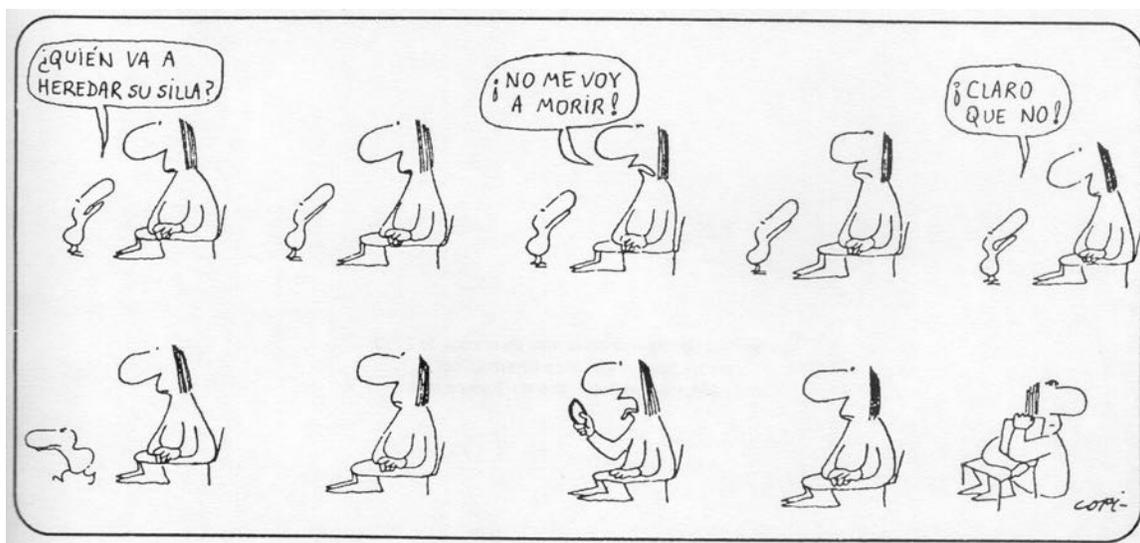
²³ La historia de la caricaturización de los judíos es tan antigua como la propia caricatura europea. En un cuadro de 1506 sobre el tema iconográfico de Jesús entre los doctores, Durero utilizaba la recientemente inventada técnica de la caricatura para deformar los rostros de los teólogos judíos que discuten en el templo de Jerusalén con un joven Jesús. Según Erwin Panofsky, la caricatura auténtica, la que no se utiliza para burlarse del otro y afirmar la propia superioridad, es un invento barroco, posterior a las caricaturas monstruosas que no hacen reír, esbozadas por Da Vinci y de donde Durero pudo haber tomado su modelo de caricatura antisemita, modelo que llegará a formar parte fundamental de la maquinaria propagandística nazi. Ver: *¿Qué es el Barroco?* de Erwin Panofsky.

²⁴ Irán respondió a las caricaturas de Chalie Hebdo convocando a un concurso de caricaturas negacionistas del Holocausto. El concurso ya había tenido una primera edición en el año 2006 como respuesta a las primeras caricaturas de Mahoma publicadas en Dinamarca. El régimen iraní propuso caricaturizar a los judíos a pesar de que las caricaturas de Mahoma fueron publicadas por diarios y revistas europeas y laicas.

los dibujos de Charlie Hebdo, que mediante la caricaturización del rostro prohibido de Mahoma han querido desenmascarar a los hombres de poder musulmanes, sacerdotes, ideólogos y encomendados de Alá que organizan y arrastran a millones hacia una guerra santa sin destino, desplazando peligrosamente a las corrientes laicas y nacionalistas que habían dominado la política árabe hasta la década del ochenta. Sin embargo, los dibujantes de Charlie Hebdo han podido acabar por parecerse a los déspotas ilustrados que, en el siglo XVIII, incorporaban la filosofía de la Ilustración mientras exigían obediencia irrestricta a su autoridad. Quizá, en su bromista furia anti-religiosa, los dibujantes de Charlie Hebdo han querido ejercer un tutelaje paternalista y salvaje.

INCENDIARIOS

Existen tendencias políticas opuestas entre los cultores del humor ilustrado. Los satiristas mordaces, que arden en su propio fuego, no siguen las directrices de Francis Grose, aquel primer teórico de la caricatura que, en su tratado fundacional sobre la disciplina, les exigía a los dibujantes moderación, buen gusto, sentido de la urbanidad y cuidado en la ofensa del otro. Para Grose, la risa del buen caricaturista burgués debía ser blanca, amable, moralizante, así como promover la tolerancia y la buena convivencia entre los hombres.²⁵ Una risa culta, correcta, humanitaria, discreta y piadosa. Lo contrario a la subversión que opera la risa *satánica* promovida por Baudelaire y que continúan los satiristas radicales y experimentales, para quienes el humor es un asunto mucho más serio y crítico que lo postulado por el humorismo reformista.



La mujer sentada, por Copi

²⁵ *Principios de la caricatura*, pág. 117.

Copi fue un escritor nacido en Argentina que vivió y publicó toda su obra en Francia. La revista Hara-Kiri, el antecedente de Charlie Hebdo, publicaba a principios de los años setenta sus bestiales cuentos. Hay un relato llamado “¿Cómo? ¡Zis! ¡Zas! ¡Amor!” en donde Copi se burla de la propia revista. El relato cuenta la historia de Ninu-Nip, un calígrafo japonés anciano, encargado de escribir, con enorme destreza, las frases que irán dentro de los globos de todas las viñetas de la revista. La redacción del semanario satírico, descrita por Copi como un grupo de dibujantes medio imbéciles e iletrados, ama al japonés. El viejo y discreto calígrafo, en cambio, solo hace su trabajo. No le importa la revista, a la que encuentra vulgar, sino la escritura de su propia obra poética. Repentinamente, Ninu-Nip recibe un premio del emperador japonés. Es invitado a volver a su país, donde se le otorgará una isla como premio por ser considerado el mejor poeta del Japón. La redacción entera salta de alegría y el director de la revista le comunica que todo el staff lo acompañará en el viaje. El anciano calígrafo, apesadumbrado por la humillación que implicará para él volver a su tierra acompañado de la estúpida banda de bromistas, decide suicidarse en su departamento de París por medio del rito del Hara-Kiri. Prefiere la muerte antes que empañar el gran momento de su vida, recibir un premio mayor de manos del mismísimo emperador del Japón, acompañado de semejante runfla.

El procedimiento de este cuento es típico de Copi. Se trata del *exotismo invertido*. Es decir, ya no el relato de tierras exóticas contado por el escritor ciudadano, sino la incorporación de personajes exóticos en el espacio familiar de la gran ciudad. En el cuento de Copi, que parece casi una fábula, el otro, el exótico, aquel proveniente de otra cultura, es en verdad el refinado y super-civilizado. Los dibujantes franceses, en cambio, aparecen como lo más bárbaro y vergonzoso. De ese modo, el escritor Copi, que ya es un extranjero que triunfa en Francia, deviene, por medio del exotismo invertido, doblemente extranjero, y logra el extrañamiento y descubrimiento de lo más cercano. Expulsa así el peligro del exotismo convencional, que no es otra cosa que una *fetichización de la nacionalidad*.²⁶

El poeta japonés se da muerte con el mismo rito que usan los dibujantes para darle título a su semanario satírico, un título que ya expresaba una incierta tendencia suicida y masoquista, una oscura voluntad de seguir dibujando hasta la muerte. La masacre de Charlie Hebdo parece ella misma salida de los relatos de Copi, repletos siempre de una violencia inusitada desatada por los motivos más insignificantes e inexplicables.

Copi también se dedicó al humor gráfico. Durante muchos años realizó una tira llamada “La Mujer Sentada”, publicada por el diario *Le Nouvel Observateur*. El personaje principal era una mujer sentada en una silla. Nunca se mueve de ahí y sin embargo es completamente mutante. No tiene identidad definida. En una tira puede ser una monja y en otra una puta. Lo único de fijo en el personaje consiste en permanecer sentada en una sillita apenas esbozada con trazos rápidos. El sedentarismo extremo del personaje contrasta con la imposibilidad de definir su identidad. Por eso, su máximo terror es perder su sitial.

Para el humorista mordaz, el estereotipo es el principal enemigo. La guerra a muerte que lleva a cabo es en contra lo excesivamente fijado, contra lo inamovible, contra lo

²⁶ César Aira, *Exotismo*.

estereotipado. Copi se burlaba hasta de las pretensiones de la propia revista *Hara-Kiri*.²⁷ El deseo del humorista crítico es escandalizar, levantar polvareda, que se hable de él, lo cual no deja de ser el principio mismo del ridículo. El humorista incorrecto sufre el síndrome de *Eróstrato*, una forma de arrebató que toma su nombre de un pastor de Éfeso que, en la Antigüedad, incendió el templo de Artemisa, una de las siete maravillas del mundo, sin otra razón que la de dejar su nombre inscripto en la Historia. A pesar de que las autoridades de la época, luego de ajusticiarlo, prohibieron decir su nombre para que no se cumpliera su cometido, el significante *Eróstrato* sobrevivió y dejó su marca como el nombre mismo de la actitud incendiaria que, como la risa de Hobbes, persigue la gloria súbita.

Sin embargo, ¿a qué gloria puede aspirar un caricaturista si está en la esencia misma de su naturaleza anti-heroica señalar la cercanía entre lo sublime y lo grotesco?

Por medio de la inversión de los rasgos más familiares y cercanos, el caricaturista genera la percepción de un exotismo invertido, una mirada grotesca acerca de la propia cultura. No alcanza entonces con contentarse con la crítica del etnocentrismo europeo, sino que es necesario, como propone Félix Guattari, posibilitar los medios para producir contra-etnografías que viabilicen, entre los que suelen ser estudiados como primitivos, el desarrollo de su propio punto de vista acerca de los occidentales, que han ocupado siempre el rol del sujeto inquisitivo.²⁸ Los medios del humor gráfico y de la ilustración pueden acaso cumplir este propósito mejor que los informes asépticos del científico social.

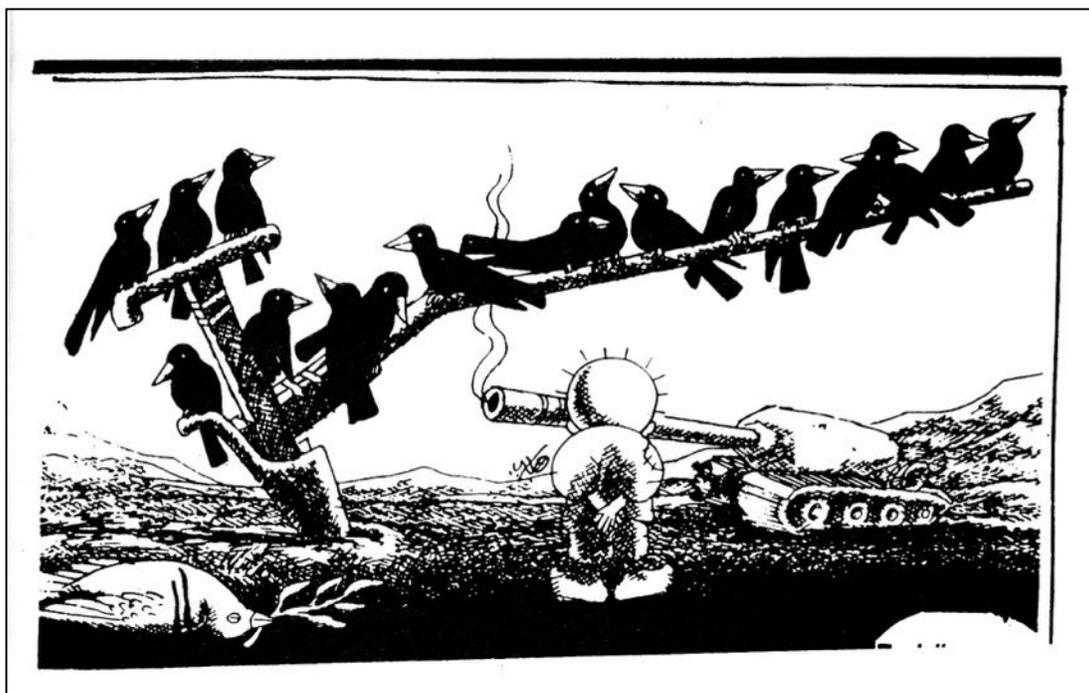
Es el caso del dibujante palestino Nayi al Ali, forzado, junto a su familia, a abandonar su Palestina natal en 1948, cuando tenía diez años. En 1987 fue asesinado en Londres, bajo oscuras circunstancias, en las cercanías de la redacción del diario kuwaití para el que trabajaba. Hasta el día de hoy resulta incierto si su asesinato fue ordenado por el Estado de Israel o por Arafat. Los dibujos de Nayi al Ali tuvieron una gran resonancia en los países árabes entre las décadas del sesenta y del setenta. Como la mujer sentada de Copi, en las viñetas de Nayi al Ali siempre se repite un mismo personaje. Se trata de Handala (que es también el nombre de una planta venenosa típica de Medio Oriente), un niño harapiento que le da la espalda al

²⁷ Otro caso de alianza entre un escritor argentino y un dibujante francés fue el de Ezequiel Martínez Estrada con Siné. A principios de la década del sesenta, Martínez Estrada se encontraba viviendo en Cuba, comprometido con el proceso revolucionario. También estaba allí el dibujante francés Siné. Juntos escribieron un libro ilustrado y anti-imperialista titulado *El verdadero cuento del Tío Sam*. El libro relata, sardónicamente, las aventuras del Tío Sam, personificación gráfica y símbolo nacional de Estados Unidos, un hombre de raza blanca, rostro severo, traje con los colores estadounidenses, chiva y largas cabelleras blancas. Por medio del dibujo y de la escritura, Martínez Estrada y Siné ridiculizaban al personaje, mostrándolo como un explotador insaciable. Poco tiempo después, Siné volvería a Francia y fundaría una revista de humor gráfico llamada, significativamente, *Siné Massacré*. También participó de la revista *Hara-Kiri* y, más tarde, de la redacción de *Charlie Hebdo*. En el año 2008, Siné publicó una columna en *Charlie Hebdo* donde aseguraba, infundadamente, que el hijo de Sarkozy se iba a convertir al judaísmo para casarse con una mujer proveniente de una rica familia judía. Su artículo causó indignación y fue acusado, por la opinión pública francesa, de antisemitismo. El escándalo resultó tan grande que el director de *Charlie Hebdo* echó a Siné de la revista. Todo un debate se generó desde entonces: ¿era aceptable hacer chistes sobre los musulmanes pero no sobre los judíos? ¿Con qué criterio los directores de *Charlie Hebdo* establecían los límites de lo risible, siendo que a la vez se mostraban capaces de satirizarlo todo?

²⁸ Félix Guattari, *Líneas de fuga*, pág. 245.

espectador. Su rostro, por lo tanto, permanece invisible. Lo que varía en cada tira son las imágenes que Handala observa como un espectador a veces activo y otras veces quieto y distante. Imágenes desoladoras y amargas en donde desfilan alambres de púa, barriles de petróleo y figuras desahuciadas que vagan por campos de refugiados.

En las viñetas de Nayi al Ali aparecen satirizados tanto los poderes israelíes y estadounidenses como petroleros árabes y dirigentes palestinos. Son imágenes grotescas pero que no hacen reír. Expresan la experiencia del despojo vista a través de la mirada de un niño que, permaneciendo siempre de espaldas, reclama un rostro que aún no ha sido dibujado.



Viñeta de Nayi al Ali

BIBLIOGRAFÍA

César Aira, **Exotismo**, Boletín/3 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Rosario, Argentina, 1993.

Belén Altuna, **Historia de la Fisiognomía. Interrogantes éticos y antropológicos de una pseudociencia**, publicado en *Historia, Antropología y Fuentes orales*, nº 40, 2008, pp. 129-148. Disponible en la web.

Marc Augé, **El antropólogo y el mundo global**, Siglo Veintiuno editores, Buenos Aires, Argentina, 2014.

Charles Baudelaire, **Lo cómico y la caricatura**, ediciones A. Machado Libros, colección La Balsa de Medusa, España, 2001.

Gilles Deleuze, **Presentación de Sacher Masoch: lo frío y lo cruel**, Ediciones Amorrortu, Buenos Aires, Argentina, 2001.

Michel Foucault, **Defender la sociedad**, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, Argentina, 2011.

Sigmund Freud, **El humor**, artículo de 1927, disponible en la web.

Francis Grose, **Principios de la caricatura: Seguidos de un ensayo sobre la pintura cómica, estudio introductorio por José Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski**, Editorial Katz, Buenos Aires, Argentina, 2011.

Félix Guattari, **Líneas de Fuga**, Editorial Cactus, Buenos Aires, Argentina, 2014.

Gilles Kepel, **The Limits of Third-Generation Jihad**, publicado en *The New York Times*. 16 de Febrero del 2015

Fernando Klein, **La representación de Mahoma: Lo prohibido y lo permitido**, Entelequia, Revista Interdisciplinar, 09, Primavera del 2009. Páginas 49 a 62, España.

Cindy McCreery, **AMELIA RAUSER. Caricature Unmasked: Irony, Authenticity, and Individualism in Eighteenth-Century English Prints**, University of Delaware Press Studies in Seventeenth- and Eighteenth-Century Art and Culture.) Newark: University of Delaware Press. 2008.

Adriano Prospero – **Historical Reminder of Charlie Hebdo**, publicado en la revista Eutopía:
<http://www.eutopiamagazine.eu/en/adriano-prosperi/issue/historical-reminder-charlie-hebdo>

Paolo Virno, **Ambivalencia de la multitud, entre la innovación y la negatividad**, Ediciones Tinta Limón, Buenos Aires, Argentina, 2011.