



REVISTA DE CULTURA Y COMUNICACIÓN  
UNIVERSIDAD VERACRUZANA

ISSN 2448-4954  
No. 5, Año 3  
Agosto- Diciembre 2016

## ***Postales desde el infierno jarocho: tácticas retóricas gráficas en la obra de Bruno Ferreira***

Carlos Enrique Villarreal Morales  
Universidad Veracruzana  
brazodedios@hotmail.com

### **RESUMEN**

Este artículo pretende analizar la violencia como un elemento polisémico dentro de la retórica, en la que se articulan prácticas discursivas y no discursivas situadas en circunstancias concretas. Se recurre a la categoría género discursivo como primer marco de interpretación de la serie de caricaturas titulada *Postales desde el infierno jarocho*, realizada por el artista Bruno Ferreira. Las caricaturas presentan una práctica retórica distinta a la oficialista tratada en la mayoría de los medios periodísticos locales al abordar el tema de la violencia generada por la inseguridad.

### **ABSTRACT**

This article aims to analyze violence as a polysemic element within visual rhetoric, in which, under specific circumstances, discursive and non-discursive practices are articulated. The discursive genre is used as analytical framework for the study of the series of political cartoons titled *Postales desde el infierno jarocho (Postcards from the Jarocho Hell)*, created by the artist Bruno Ferreria. These cartoons employ rhetorical strategies different from those used by the majority of local media to address the issue of violence generated by insecurity.

### **PALABRAS CLAVES**

Prácticas discursivas, violencia, caricatura política, inseguridad, medios de comunicación, Bruno Ferreira

### **KEYWORDS**

Discursive practices, violence, political cartoon, insecurity, mass media, Bruno Ferreira, *Postales desde el infierno jarocho*.

## ***Postales desde el infierno jarocho: tácticas retóricas gráficas en la obra de Bruno Ferreira***

Carlos Enrique Villarreal Morales<sup>1</sup>

De acuerdo con Artículo 19, Chihuahua, Veracruz y Tamaulipas son las entidades que registran un mayor número de crímenes contra periodistas. Desde 2000 y hasta antes de 2011, hubo alrededor de una decena de periodistas asesinados en Veracruz. En 2011, las balaceras en lugares públicos y a plena luz del día comenzaron a hacerse cotidianas. En marzo, apareció sin vida el cuerpo del periodista Noel López Olguín. En junio, Miguel Ángel López Velasco, periodista del diario *Notiver*, fue asesinado junto con su esposa e hijo. Un mes más tarde, apareció descuartizada su compañera de redacción, Yolanda Cruz Ordaz. Dos días después de este último homicidio, cinco reporteros de *Notiver* renunciaron y abandonaron la ciudad.

Tres meses más tarde, entre el 19 de agosto y el 22 de octubre, Bruno Ferreira, artista y caricaturista político residente en la ciudad de Veracruz, galardonado con el Premio Nacional de Periodismo en 2008, produjo una serie de caricaturas titulada *Postales desde el infierno jarocho*, las que sólo se publicaron a través del blog del caricaturista. Esta serie, compuesta por 48 caricaturas elaboradas con una laptop de 2 GB de ram y Photoshop Cs3 en español, se convirtió en un caso excepcional, porque sostuvo una práctica retórica distinta a la retórica oficialista de la mayoría de los medios periodísticos locales, al abordar el tema de la violencia generada por la inseguridad.



*Postales desde el infierno jarocho*

*New Times: Bad Times*, publicado el jueves 6 de octubre de 2011.

Este caso permite pensar la configuración de prácticas culturales y políticas en circunstancias específicas, y va más allá: posibilita el análisis de la violencia como elemento polisémico dentro del juego retórico, donde se articulan prácticas discursivas y no discursivas situadas en circunstancias concretas. En una nuez, se

<sup>1</sup> Doctor en Historia y Estudios Regionales por la Universidad Veracruzana. Docente de tiempo completo en la Facultad de Ciencias y Técnicas de la Comunicación de la Universidad Veracruzana

trata de averiguar qué repercusiones tiene la violencia en las prácticas periodísticas, pensadas dentro de la tensión autonomía/control social.

Se habla de prácticas cuando ciertos patrones de actividades tienden a sistematizar la conducta de los sujetos sociales. En estos patrones de acción es posible reconocer dimensiones de saber, poder y ética cuando uno se pregunta qué conocimientos se necesitan para realizar ciertas prácticas, quién decide cuáles son correctas y para qué se ejercen, entre muchos otros planteamientos problemáticos. Dichas acciones recurrentes pueden aparecer como experiencias, pensamientos con incidencia en lo material para producir o transformar algo. Incluso la conciencia, indisociable de la práctica, se constituye desde el ámbito del lenguaje, es decir, se configura desde prácticas específicas.

En el último de los casos, la conciencia liberada de sus objetivaciones discursivas lo ha logrado en tanto mantiene una cierta relación con las prácticas predominantes de su contexto histórico. Otro tanto puede decirse de la ideología y sus discursos fundacionales: no es posible deducir a qué prácticas concretas darán lugar, pero sí pueden analizarse las ideologías como prácticas. Así pues, aunque el individuo no se encuentra limitado por determinaciones sociales, tampoco es el origen definitivo a partir del cual se constituye el conocimiento. Esta investigación coincide con De Certeau en que la cuestión tratada se refiere a las prácticas “y no directamente al sujeto que es su autor o su vehículo”,<sup>2</sup> por lo que no profundiza en los terrenos de la conciencia o en la ideología del sujeto practicante.

Al analizar el discurso, Norman Fairclough identifica tres dimensiones analíticas: el texto, la práctica discursiva y la práctica social.<sup>3</sup> En términos propios, se considera que las prácticas relacionadas con la caricatura política pueden analizarse a partir de tres modalidades:

1. Textual, referida al entramado de codificaciones que materializan el discurso. El producto de la práctica discursiva.

2. Discursiva, considerada como la serie de los procedimientos que se ocupan directamente en la producción de los discursos, es decir, de la enunciación. En el ámbito periodístico, este tipo de prácticas suelen articular hipercodificaciones y desvíos retóricos. El decir.

3. No discursiva, correspondiente a la serie de los procedimientos que no están directamente relacionados con la producción discursiva. Pueden ser operaciones programadas institucionalmente, o bien, actualizaciones de las culturas populares y de los movimientos sociales. En las prácticas no discursivas se articulan “esquemas de operaciones y de manipulaciones técnicas”<sup>4</sup> que constituyen una tensión permanente entre la sacralización y la profanación, sin que intervenga necesariamente una dilucidación verbal. El hacer.

De esta manera, las prácticas discursivas son, de acuerdo con Haidar, prácticas socioculturales que no sólo acompañan a otras prácticas, sino que producen, reproducen y transforman la vida social, incluyendo procesos de resistencia y de lucha en materialidades diversas,<sup>5</sup> por lo que se reconoce que la caricatura política no sólo consiste en prácticas discursivas, sino que también involucra a la serie de las

2 Michel De Certeau, *La invención de lo cotidiano, I. Artes de hacer*, p. XLI.

3 Norman Fairclough, “El análisis crítico del discurso y la mercantilización del discurso público: las universidades”, *Discurso y sociedad*.

4 *Ibid.*, p. 51.

5 Julieta Haidar, “Análisis del discurso”, Jesús Galindo Cáceres (coord.), *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación*, p. 134.

prácticas no discursivas. Es decir, a pesar de la heterogeneidad de sus procedimientos, no existe autonomía entre las prácticas discursivas y las no discursivas.

A diferencia de lo que llega a decir Foucault,<sup>6</sup> en este trabajo la distinción entre prácticas discursivas y no discursivas no corresponde a la distinción entre lo enunciable —considerado como lingüístico— y lo visible —considerado como lo no lingüístico—, dado que la caricatura política transgrede esa línea divisoria por sus raíces que se remontan a:

1. La cultura popular de la risa, particularmente la estética del grotesco, tal como la plantea Bajtín<sup>7</sup> en la Europa de la Edad Media y del Renacimiento.

2. La estrategia política durante la Reforma protestante en Alemania, que desarrolla la tradición del *cartoon* en panfletos ilustrados y en carteles, con el fin de movilizar al campesinado analfabeta.<sup>8</sup>

3. La reacción contra el academicismo renacentista. En esta subversión se inscribe la obra de los hermanos Carracci, quienes en Bolonia acuñaron el término *caricatura* a fines del siglo XVI para referirse a la técnica de satirización fisonómica.<sup>9</sup>

4. La ironía moralizante desarrollada entre los grabadistas de los Países Bajos en los siglos XVI y XVII.<sup>10</sup>

5. El desarrollo del capitalismo, la aparición del Estado-Nación y de la esfera pública burguesa en Inglaterra, Francia y Alemania.<sup>11</sup>

6. El desarrollo de tecnologías de reproducción impresa.

7. El desarrollo del periodismo y la inserción en él de la práctica convencional de la caricatura política y, más tarde, del cartón editorial, en Europa, durante los siglos XVII, XVIII y XIX.

La caricatura política, nutrida por la cultura popular y por las heterodoxias religiosas, políticas y artísticas, fue desarrollando un lenguaje heteróclito que fundió retóricamente lo que en las esferas de la cultura dominante era una separación fundamental: lo visible y lo enunciable.

A Bajtín, por ejemplo, no le preocupaba la histórica oposición entre el lenguaje verbal y el icónico, sino la tensión entre la cultura oficial y la cultura popular. Los usos populares no se caracterizan por una vocación iletrada, sino por la indisciplina que parece regocijarse en la corrupción de purezas y en la producción de híbridos, rasgo que constituye históricamente a la caricatura política.

El criterio usado en este trabajo para discriminar analíticamente entre prácticas discursivas y no discursivas corresponde a otra distinción que hace Foucault sobre la organización de las prácticas en torno a tres ejes mutuamente implicados: por un lado, el saber (lo discursivo) y, por otro, los procedimientos del poder y la ética (lo no discursivo).

Así, lo discursivo se identifica con la enunciación y los saberes alrededor de la producción textual que involucra palabras e imágenes icónicas, en tanto lo no discursivo son todos aquellos procedimientos sociales, ya sean autónomos o bajo controles institucionales, que indirectamente permiten la constitución del discurso.

De ahí que la enunciación se convierta en una suerte de clave articuladora

6 Michel Foucault, “El juego de Michel Foucault”, *Saber y verdad*, p. 128.

7 Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*.

8 Dan Backer, “A Brief History of Cartoon”, *Uniting Mugwumps and the Masses: Puck’s Role in Gilded Age Politics*.

9 Dan Backer, *op. cit.*; Rafael Barajas, “Elogio y vituperio de la caricatura”, *La Jornada Semanal*

10 Rafael Barajas, *op. cit.*

11 Jürgen Habermas, *Historia y crítica de la opinión pública*.

entre las modalidades de las prácticas: todo texto es un enunciado y toda práctica social está relacionada indirectamente con algún acto enunciativo.

La enunciación, de acuerdo con Michel De Certeau, tiene cuatro rasgos fundamentales: 1. Opera dentro de un campo sistémico de fuerzas. 2. Consiste en una apropiación o uso. 3. Establece un ahora. 4. Introduce una relación con el otro.<sup>12</sup> Pero De Certeau pasa transversalmente de la pragmática lingüística a una sociopragmática y, en lugar de la búsqueda de estructuras, busca operaciones de carácter histórico.<sup>13</sup>

Para analizar cómo la violencia generada por la inseguridad pública se incorpora al contexto de formulación retórica de la caricatura política a partir de la obra de Bruno Ferreira, recorro en primera instancia a la categoría “género discursivo”.

En el ámbito particular de una actividad humana se inscriben una multiplicidad de prácticas que generan —y al mismo tiempo son generadas por— ciertas formas de comunicación o de discurso, cuya unidad mínima, de acuerdo con Bajtín, es el enunciado, una práctica discursiva concreta y singular.

Cuando la temática, el estilo o la composición de un enunciado se estabiliza, al volverse típico, forma géneros discursivos,<sup>14</sup> que se convierten en criterios comunicativo-pragmáticos y se constituyen en “el primer marco de referencia del trabajo del sentido”.<sup>15</sup> Al ser “una especie de vaso comunicante de la expresión verbal y la circunstancia de su realización”,<sup>16</sup> los géneros discursivos pueden ir desde los casos donde se constituyen como una serie de reglas detalladas y estrictas, hasta las modalidades más flexibles, en que tienden a ser un conjunto de herramientas manipuladas por usuarios. Siempre hay cierto grado de obligatoriedad estratégica y, al mismo tiempo, un intersticio que se puede aprovechar tácticamente.

La institucionalización del género lo convierte en un dispositivo de control, al grado de que Paolo Fabbri lo ha considerado como la unidad fundamental de la cultura de masas.<sup>17</sup> En el análisis crítico del discurso, los géneros son “los órdenes del discurso”,<sup>18</sup> subrayando el plural, porque en cada evento discursivo siempre se involucran dos o más géneros. Julia Kristeva, inspirada en la dialogicidad de Bajtín, llamó intertextualidad a la capacidad de los textos de absorber y transformar a otros textos. Gérard Genette descubrió más aspectos de la textualidad, pero mantuvo al architexto, equivalente al género, como la “claseidad” misma,<sup>19</sup> es decir, como la categoría de la que se derivan todas las demás relaciones entre textos. Por su tono satírico, en la práctica de la caricatura política las relaciones con otros textos son fundamentales, pero no debe cometerse el error de interpretar estos vínculos entre códigos como si fueran formas vacías, sino como producto de prácticas con espesor histórico. El género de la caricatura política no puede tener una relación que asuma la igualdad formal con otros géneros, disciplinas y prácticas institucionales porque sus usos se producen en medio de una arena de lucha caracterizada por la distribución asimétrica de bienes y recursos, la pluralidad de proyectos políticos y el ejercicio desigual del poder.

12 Michel De Certeau, *op. cit.*, pp. 39-40.

13 *Ibid.*, p. 23.

14 Mijaíl Bajtín, 2009

15 Renato Prada Oropeza, *Literatura y realidad*, p. 223.

16 *Ibid.*, p. 245.

17 Paolo Fabbri, “Le comunicazioni di massa in Italia: sguardo semiotico e malocchio della sociologia”, *Versus*, p. 18.

18 Norman Fairclough, “El análisis crítico del discurso y la mercantilización del discurso público: las universidades”, *Discurso y sociedad*.

19 Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, p. 18.

Es decir, el género debe pensarse a partir de un espacio particular de producción y fruición, funcionando como dispositivo de prácticas discursivas que implican prácticas no discursivas sacralizadas, pero también como la condición de posibilidad de sus desvíos retóricos y profanaciones.

El género discursivo como categoría presenta las siguientes ventajas metodológicas:

1. Sirve como gozne entre lo discursivo y lo no discursivo, así como entre lo estratégico y lo táctico.
2. Permite identificar y analizar la dimensión histórica de las prácticas.
3. Permite captar la peculiaridad de la caricatura política.
4. Su carácter pragmático privilegia, a la manera de Wittgenstein, los usos en las prácticas discursivas.

Asumo que la caricatura política es un género discursivo, a diferencia del criterio de Maingueneau, quien afirma que, en este caso, “el único verdadero género discursivo es el diario”,<sup>20</sup> donde se incluyen, entre otros, la editorial, la nota informativa y la caricatura política, porque “no se puede leer una gacetilla sin leer el diario del que forma parte”.<sup>21</sup>

Sin embargo, todo género discursivo es susceptible de contar con una historia particular. Tal es el caso de la caricatura política.

La caricatura política tiene dos raíces particulares: una, muy antigua en el campo del arte y que se aproxima a su constitución formal contemporánea en los retratos caricaturescos de los hermanos Carracci. Su otra raíz, la gráfica satírica, se nutre en las culturas populares y en los movimientos sociales para acercarse a su identidad actual durante las luchas protestantes dirigidas por Lutero. Los hermanos Carracci exhibían sus obras de manera pública para confrontar la ortodoxia artística de la época. Lutero empleaba el grabado para divulgar sátiras de los jerarcas católicos entre las masas campesinas. Pablo de Villavicencio, caricaturista mexicano de la época de la Independencia, publicaba sus caricaturas en mantas, para exhibirlas en plazas públicas mientras agitaba a la gente. Bruno Ferreira plasma sus caricaturas políticas en murales que adornan cualquier rincón en las paredes de las calles del puerto de Veracruz, organiza exposiciones en cantinas o, como en el caso que nos ocupa, publica en su blog o en su página de Facebook las caricaturas que el periódico le rechaza. Es evidente que los géneros periodísticos constituyen una retórica moderna<sup>22</sup> en tanto tienen, necesariamente, un carácter público.

Aunque buena parte de la historia del género discursivo de la caricatura política ocurre en las páginas de los periódicos, un análisis centrado en el periódico no es suficiente para dar cuenta de lo que ocurre en la caricatura política. De hecho, una parte sustancial de su configuración histórica ocurre a partir de la tensión antagónica que algunos caricaturistas, entre ellos los que son referencia obligada en el género, han sostenido con el periódico como institución. Cabe aclarar que los criterios imperantes en el género discursivo no son producto de las prácticas más virtuosas o críticas, sino de la negociación entre lo peor, lo mejor, lo habitual y lo posible en sus prácticas.

En manos de una sociopragmática al estilo de Michel De Certeau, el género

<sup>20</sup> Dominique Maingueneau, *Análisis de textos de comunicación*, p. 60.

<sup>21</sup> *Idem*.

<sup>22</sup> Mijail Bajtín, *Estética...*, *op. cit.*, p. 372.

discursivo posibilita el registro de las prácticas discursivas, ya sea como estrategias o como tácticas. La estrategia es un

Cálculo de relaciones de fuerzas que se vuelve posible a partir del momento en que un sujeto de voluntad y de poder es susceptible de aislarse de un “ambiente”. La estrategia postula un lugar susceptible de circunscribirse como un lugar propio y luego servir de base a un manejo de sus relaciones con una exterioridad distinta. La racionalidad política, económica o científica se construye de acuerdo con este modelo estratégico.<sup>23</sup>

La estrategia, tal como la define De Certeau, es equivalente al dispositivo de Foucault, definido como un conjunto de prácticas discursivas y no discursivas con la función de manipular relaciones de fuerza.<sup>24</sup> En un sentido más amplio, Giorgio Agamben define al dispositivo como:

... todo aquello que tiene, de una manera u otra, la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivos. No solamente las prisiones, sino además los asilos, el panoptikon, las escuelas, la confesión, las fábricas, las disciplinas y las medidas jurídicas, en las cuales la articulación con el poder tiene un sentido evidente; pero también el bolígrafo, la escritura, la literatura, la filosofía, la agricultura, el cigarro, la navegación, las computadoras, los teléfonos portátiles y, por qué no, el lenguaje mismo, que muy bien pudiera ser el dispositivo más antiguo...<sup>25</sup>

En contraste, la táctica es un

Cálculo que no puede contar con un lugar propio, ni por tanto con una frontera que distinga al otro como una totalidad visible. La táctica no tiene más lugar que el del otro. Se insinúa, fragmentariamente, sin tomarlo en su totalidad, sin poder mantenerlo a distancia. No dispone de una base donde capitalizar sus ventajas, preparar sus expansiones y asegurar una independencia en relación con las circunstancias. Lo “propio” es una victoria del lugar sobre el tiempo. Al contrario, debido a su no lugar, la táctica depende del tiempo, atenta a “coger al vuelo” las posibilidades de provecho. Lo que gana no lo conserva. Necesita constantemente jugar con los acontecimientos para hacer de ellos “ocasiones”. Sin cesar, el débil debe sacar provecho de fuerzas que le resultan ajenas. Lo hace en momentos oportunos en que combina elementos heterogéneos [...] pero su síntesis intelectual tiene como forma no un discurso, sino la decisión misma, acto y manera de “aprovechar” la ocasión.<sup>26</sup>

Entre la táctica y la retórica existe una homología.<sup>27</sup> También es posible equiparar a la táctica con la profanación, descrita por Agamben como un “contradispositivo que restituye al uso común eso que el sacrificio hubo separado y dividido”.<sup>28</sup>

La estrategia se apoya en el lugar propio para producir, cuadrangular e imponer, con la finalidad de sostener, por medio de cálculos objetivos, su relación con el poder

<sup>23</sup> Michel de Certeau, *op. cit.*, pp. XLIX-L.

<sup>24</sup> *Ibid.*, pp. 128-129.

<sup>25</sup> Giorgio Agamben, “¿Qué es un dispositivo?”, *Sociológica*, p. 257.

<sup>26</sup> Michel de Certeau, *op. cit.*, p. L.

<sup>27</sup> *Ibid.*, pp. 45-48.

<sup>28</sup> Giorgio Agamben, *op. cit.*, pp. 260-261.

que la sostiene; la táctica se apoya en la inteligencia sobre el tiempo, la astucia sobre las circunstancias, para utilizar, manipular y desviar, a fin de dirimir su cálculo entre el combate y los placeres.

Michel de Certeau considera que la posesión de un lugar de poder es la condición previa para desplegar estrategias que elaboran lugares teóricos consistentes en discursos totalizadores que articulan lugares físicos donde se distribuyen fuerzas.<sup>29</sup> Así, las instituciones a través de prácticas no discursivas respaldan una o varias disciplinas que emplean prácticas discursivas para organizar lugares específicos: esta rueda de prensa, ese puesto de periódicos y revistas, aquella sala de redacción.

Por otro lado, a través de los otros, los “débiles”, se mueve una pluralidad de lógicas que provienen de las artes de hacer en la cultura popular y en los movimientos sociales. Pluralidades incoherentes y contradictorias<sup>30</sup> que aparecen como “rayas, brillos, cascaduras y hallazgos en la cuadrícula de un sistema; las maneras de hacer de los consumidores son los equivalentes prácticos de los chistes”.<sup>31</sup>

No se trata de emplear criterios binarios simplificadores, sino de reconocer el antagonismo entre dos extremos de un mismo eje que genera tensión: ahí donde hay poder, existe resistencia. Y entre ellas, un espectro infinito de matices y combinaciones que sólo adquieren sentido dentro de ocasiones concretas.



Postales desde el infierno jarocho

*Mar Negro*, publicado el martes 18 de octubre de 2011.

Por ejemplo, Bruno Ferreira decidió abordar el fenómeno de la violencia de manera autónoma, pero a partir de la interacción con los compañeros que hacen el periódico, retroalimentándose de la labor de aquellos moneros, reporteros y fotógrafos con quienes comparte su concepción sobre la labor periodística. “Lo semejante busca lo semejante”, sentencia Bruno. A diferencia de Helioflores, Naranjo o los moneros de *La Jornada*, Bruno Ferreira prefiere el espacio del diario para elaborar sus trabajos gráficos en esta etapa de su vida. Esta práctica discursiva genera tácticas

<sup>29</sup> Michel De Certeau, *op. cit.*, pp. 42-45.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. XLI.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 44.

que se consideran parte del *ethos* del caricaturista contemporáneo y puede entrar en conflicto con la estrategia institucional del periódico al controlar la información que publica. En este caso, la mayoría de los periódicos han optado por no publicar toda la información relacionada con la violencia generada por la inseguridad pública. A su vez, la estrategia discursiva del gobierno estatal no sólo ha consistido en establecer la agenda a través de los significados y los sentidos que fija su discurso, sino que ha refuncionalizado la violencia para convertirla en un pretexto para el control de los medios de comunicación y de las redes sociales. En septiembre de 2011, ante la incontenible ola de violencia en la entidad, Javier Duarte optó por encarcelar a tuiteros acusándolos de pagar infundios sobre balaceras.

Si Bruno Ferreira elige la temática de sus caricaturas es porque asume que el caricaturista contemporáneo debe ser el autor que concibe y realiza la imagen gráfica que publica. Sin embargo, permanece latente un conflicto con el periódico, que pretende cierto control sobre la información que publica a través de prácticas sociales estratégicas, como concentrar el trabajo de todos los periodistas en un lugar institucional: la redacción del periódico. O bien, crear un puesto para vigilar el contenido de las publicaciones, tal como lo hace el jefe de redacción. Hasta la fecha existen caricaturistas que firman la ejecución de la idea de alguien más, es decir, estos caricaturistas políticos ceden su práctica al dispositivo del periódico, esperando su orden de trabajo dentro de la redacción, mientras que otros, de manera táctica, se rehúsan a trabajar dentro del periódico y optan por dibujar desde su casa. Además de ser un lugar institucional, la redacción se configura como una región donde se produce el encuentro de diferentes programas: a la redacción suelen llegar las llamadas de diferentes actores sociales para informar, seducir o amenazar. A partir de esta coyuntura, era usual que todas las redacciones contaran con vigilancia privada, lo que refuerza la idea de que la violencia es refuncionalizada estratégicamente para convertirla en un mecanismo intimidatorio para el control. El miedo de cada periodista termina por funcionar como su mejor censor.

Sin embargo, la solidaridad entre periodistas, el acompañamiento que se brindan, funciona como el mejor ariete contra la censura. Pero frente a las estrategias del periódico y del Estado, Bruno Ferreira opta por permanecer en la redacción del periódico, porque de esa manera puede confrontar o defender con argumentos sus opiniones cara a cara con el editor, el director o con quien venga al caso. “A la distancia uno puede suponer muchas cosas, ¿por qué no me habrán publicado hoy?, ¿no hubo espacio?, ¿incomodó mi cartón?” Cara a cara uno puede defender su trabajo”. Y las confrontaciones, recuerda Bruno, han sido tensas, porque un editor, director o dueño de medios debe tener mucha presión respecto al cuidado editorial a seguir.

Bruno señala una razón más para trabajar en la redacción del periódico: cuando uno es padre y debe asumir la crianza del, o de los hijos, resulta complicado trabajar en casa.

Y a pesar de trabajar desde el espacio institucional, Bruno Ferreira usa tácticas que refrendan su autonomía al ofrecer imágenes que la mirada institucional esquiva.



Postales desde el infierno jarocho

*Pescado a la veracruzana*, publicado el domingo 4 de septiembre de 2011

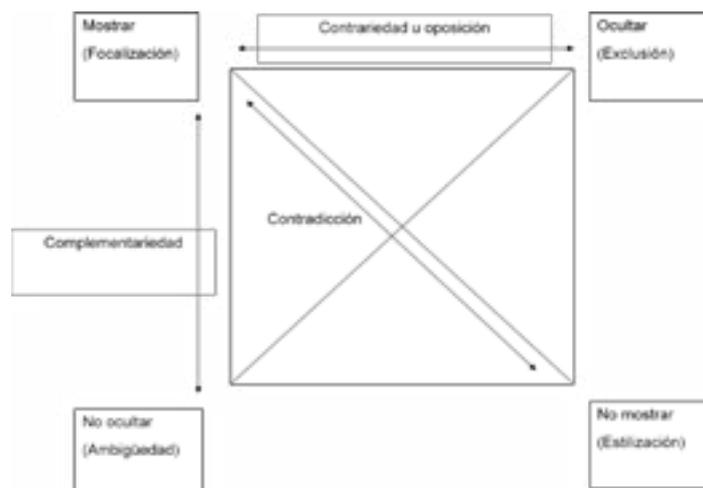
En *Pescado a la veracruzana*, publicado el martes 6 de septiembre de 2011 en su blog, Bruno Ferreira muestra un platillo veracruzano empleando como figura retórica visual una metáfora que une el cuerpo del pescado con uno de los muchos cuerpos encontrados durante la canícula de 2011. A diferencia de todos los medios informativos, Ferreira elige tratar el tema de la violencia sin tapujos. Lo suyo es la crudeza que nos indica que la censura no radica en excluir temáticas, sino en los eufemismos que se emplean para referirse a ellas. Además, el juego de sus postales ofrece un mensaje que el gobierno se esmera por evitar: asimilar la identidad de Veracruz al infierno, el infierno que construyeron sus políticos.

Las prácticas discursivas del caricaturista, del periódico y del Estado implican la serie de las prácticas no discursivas o sociales.

Entre las prácticas discursivas y no discursivas se produce un juego de combinaciones que producen estrategias y tácticas de orden retórico. Por ejemplo, suele suceder que el político niegue, en el discurso, que estemos ante un Estado fallido. Sin embargo, sus prácticas no discursivas, el aparato de seguridad personal de los funcionarios de alto nivel, por ejemplo, indican otra cosa. Pero esta estrategia retórica se extiende a cualquiera que ocupe o haga suya una posición institucional. Por otro lado, la retórica está condicionada por la función particular de cada género discursivo. En el caso de la caricatura política se trata de construir regímenes de visibilidad: los modos de hacer visible la violencia. La visibilidad mantiene una posición de valor estratégico y, por esa misma razón, abre posibilidades de acción táctica.

El cuadrado semiótico de Greimas y la adaptación particular que elaboró Gonzalo Abril<sup>32</sup> permiten identificar los dos conceptos básicos que estructuran el género de la caricatura política: “mostrar” y “ocultar”. A partir de sus relaciones lógicas es posible pensar en un juego de construcción entre categorías fundamentales (“mostrar”, “no mostrar”, “ocultar”, “no ocultar”) a partir de sus relaciones lógicas (oposición, contradicción y complementariedad).

<sup>32</sup> Gonzalo Abril, *Análisis crítico de textos visuales. Mirar lo que nos mira*.



Cuadro 1. Modalidades de visibilidad a partir del cuadrado semiótico de Greimas, adaptado de un planteamiento original de Gonzalo Abril.<sup>33</sup>

El cuadro 1 muestra el cuadrado de Greimas. Siguiendo esta representación esquemática, se afirma una relación de contrarios entre “mostrar” y “ocultar”, por lo que se dice que se implican. Cuando se muestra no significa que haya transparencia absoluta, sino que se arroja luz sobre ciertos aspectos contextuales, por lo que otros quedan ocultos. Existe, en cambio, una relación de contradicción entre “mostrar” y “no mostrar”, donde “mostrar” es el acto de hacer visible para garantizar más verosimilitud, mientras que “no mostrar” consiste en la estilización distorsionante de lo que se muestra. Por otro lado, “ocultar” y “no ocultar” sostienen una relación contradictoria, donde “ocultar” consiste en la exclusión del contexto bajo la apariencia de que no existe o no hay nada valioso que mostrar, mientras que “no ocultar” consiste en el acto de mostrar lo ocultado, introduciendo elementos de ambigüedad que evidencian lo excluido.

“No mostrar” y “no ocultar” también suponen una relación complementaria: en ambas se altera la percepción canónica de la realidad, pero el propósito de “no mostrar” es la alteración de aquello sobre lo que se arroja luz. No se trata de ocultar, sino de introducir elementos que falsifiquen lo mostrado. “No ocultar” también supone la alteración de aquello que se muestra, pero de tal manera que se haga visible lo que está oculto.

Leyendo este planteamiento desde la peculiaridad de la caricatura política contemporánea, puede esbozarse una primera aproximación en estos términos:

El periodismo tiene la pretensión general de “mostrar” objetivamente imágenes focalizadas de los hechos. Como se señaló anteriormente, la mirada no puede abarcarlo todo, así que alguna información deberá ser omitida, usualmente aquella que se considera menos noticiosa o carente de valor periodístico. Pero la violencia introduce un nuevo criterio de censura: se hablará con cuidado, empleando eufemismos, de ciertos temas, so pena de que el periodista ponga en riesgo su vida. Por otro lado, las prácticas de censura están focalizadas en la exclusión a través de diversas estrategias. Entre la voluntad de visibilización absoluta y la censura total existe un amplio espectro de matices. Por otro lado, hay prácticas que se excluyen

<sup>33</sup> *Idem.*

con los criterios periodísticos de visibilización, porque distorsionan retóricamente las imágenes privilegiando la estilización, como ocurre con la información oficialista que se hace pasar como información periodística veraz. En la caricatura también se emplean artificios retóricos. En el caso de la obra de Bruno Ferreira, se asume una posición que mantiene una tensión contradictoria con la censura, al evidenciar lo que ésta ha ocultado, introduciendo ambigüedades para sortear los mecanismos de control. A diferencia de la objetividad periodística, la caricatura crítica distorsiona para recuperar lo que queda fuera de foco, como hacía la pintura cubista, al romper con el canon de representación realista para mostrar lo que queda oculto a la mirada.

Hay una táctica más en la serie *Postales...*: Bruno se dejaba llevar por la “construcción de la imagen”, es decir, ni bocetaba, ni planeaba el trabajo. El miedo, la zozobra le permitían trabajar de manera más rápida, produciendo muchas caricaturas de la serie en un solo día, aparte del trabajo destinado a su publicación en los medios impresos.

También es posible identificar las modalidades de la función de la gráfica satírica en relación con el cuadrado de Greimas: hay caricaturas políticas que pretenden un retrato objetivo de la realidad (“mostrar”), mientras que existen casos donde la caricatura, por alguna forma de censura, omite ciertos temas de actualidad (“ocultar”). Cuando no se opta por la exclusión temática, las estrategias de visibilización pueden recurrir a la frivolidad o a la falsificación (“no mostrar”). Finalmente, se emplea la ambigüedad para hacer visible aquello que se oculta (“no ocultar”).

La serie *Postales desde el infierno jarocho* tiene como referente principal la violencia, pero partiendo del género discursivo como el primer marco de interpretación y, considerando la tensión entre estrategias de control institucional y tácticas de autonomía, uno puede entender que la violencia en la obra de Bruno Ferreira constituye una forma de resistencia.

## Bibliografía

- ABRIL, Gonzalo. *Análisis crítico de textos visuales. Mirar lo que nos mira*. Síntesis, Madrid, 2008.
- AGAMBEN, Giorgio. *Profanaciones*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2005.
- . “¿Qué es un dispositivo?”, *Sociológica*. Vol. xxvi, Núm. 73 (may-ago), 2011, pp. 249-264, consultado el 1 de septiembre de 2011, disponible en: <http://www.revistasociologica.com.mx/pdf/7310.pdf>.
- BACKER, Dan. “A Brief History of Cartoon”, *Uniting Mugwumps and the Masses: Puck’s Role in Gilded Age Politics*. University of Virginia, 1996, consultado el 5 de diciembre de 2009, disponible en <http://xroads.virginia.edu/~MA96/PUCK/part1.html>.
- BAJTÍN, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. El contexto de François Rabelais. Alianza, Madrid, 2003.
- . *Estética de la creación verbal*. Siglo Veintiuno editores, Ciudad de México, 2009.
- BARAJAS, Rafael. “Elogio y vituperio de la caricatura”, *La Jornada Semanal*. 1 de agosto de 1999, consultado el 6 de diciembre de 2009, disponible en <http://www.jornada.unam.mx/1999/08/01/sem-rafael.html>.
- DE CERTEAU, Michel. *La invención de lo cotidiano, I. Artes de hacer*. Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente A. C./Universidad

- Iberoamericana, Ciudad de México, 2000.
- FABBRI, Paolo. “Le comunicazioni di massa in Italia: sguardo semiotico e malocchio della sociologia”, *Versus*. Núm. 5 (may-ago), 1973, consultado en agosto de 2011, disponible en <http://www.semioticamente.it/versus/files/fabbri-vs5.pdf>.
- FAIRCLOUGH, Norman. “El análisis crítico del discurso y la mercantilización del discurso público: las universidades”, *Discurso y sociedad*. Vol. XII, núm. 1, 2008, pp. 170-185, consultado el 1 de septiembre de 2011, disponible en [http://www.dissoc.org/ediciones/v02n01/DS2\(1\)Fairclough.pdf](http://www.dissoc.org/ediciones/v02n01/DS2(1)Fairclough.pdf).
- FERREIRA, Bruno. *BrunoFérias*. Disponible en <http://brunoferias.blogspot.mx/>.
- FOUCAULT, Michel. “El juego de Michel Foucault”, *Saber y verdad*. Ediciones de la Piqueta, Madrid, 1985.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus, Madrid, 1981.
- HABERMAS, Jürgen. *Historia y crítica de la opinión pública*. Gustavo Gili, Madrid, 1994.
- HADAR, Julieta. “Análisis del discurso”, Jesús Galindo Cáceres (coord.), *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación*. Pearson, Ciudad de México, 1998.
- MAINGUENEAU, Dominique. Análisis de textos de comunicación. *Nueva Visión*, Buenos Aires, 2009.
- PRADA OROPEZA, Renato. *Literatura y realidad*. FCE, Xalapa/Puebla, 1999.
- REPORTEROS SIN FRONTERAS, México, disponible en: <https://rsf.org/es/mexico>.