

Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas
Anuario de Historia de América Latina

62 | 2025 | 64-96

Miguel Adolfo Galindo Pérez

Lateinamerika-Institut, Freie Universität
Berlin

**Retratos hablados: iconografía y
representación visual del delincuente en
Colombia. Siglo XIX, principios del XX**



hosted by



Except where otherwise noted, this article is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International license (CC BY 4.0)

<https://doi.org/10.18716/ojs/jbla.62.2997>

Retratos hablados: iconografía y representación visual del delincuente en Colombia. Siglo XIX, principios del XX

Miguel Adolfo Galindo Pérez

Resumen. – En este artículo se estudian los diálogos históricos entablados entre el ejercicio artístico y la construcción de imaginarios y representaciones visuales sobre la figura del criminal en Colombia desde mediados del siglo XIX y hasta principios del XX. A partir de una aproximación a una selección específica de dibujos, cuadros costumbristas y caricaturas, se analiza el rol que cumplieron los artistas y caricaturistas como agentes mediadores en la configuración de significaciones en torno a la corporalidad de los criminales, y de aquellos considerados peligrosos, a través de una variedad de estereotipos raciales, sociales y morfológicos. Con esto observaremos cómo los usos de estos íconos, interesados tanto en la exageración satírica de las realidades políticas y sociales, como en la recreación precisa del entorno de la naciente República independiente, cumplieron con una labor híbrida de identificación de los peligros sociales. Acercarnos al cruce de estos saberes con postulados raciales, discusiones evolucionistas, teorías criminológicas y prácticas policiales, permitirá evaluar cómo la elaboración de registros de delincuentes avaló la construcción de un arquetipo criminal que estigmatizó identidades sociales, étnicas e ideológicas.

Palabras clave: Caricatura, artistas, criminalidad, degeneración, raza.

Abstract. – This article examines the historical dialogues between artistic practice and the construction of imaginaries and visual representations of the criminal figure in Colombia from the mid-19th to the early 20th century. Through an analysis of a specific selection of drawings, *costumbrista* scenes, and caricatures, it explores the role of artists as mediating agents in shaping meanings around the corporeality of criminals and those deemed dangerous, using a variety of racial, social, and morphological stereotypes. The article shows how these visual icons, driven both by satirical exaggeration of political and social realities and by the detailed depiction of the environment of the emerging independent Republic, served a hybrid function of identifying social threats. By examining the intersections of these visual practices with racial theories, evolutionary debates, criminological thought, and police practices,

the study evaluates how the creation of criminal records contributed to the construction of a criminal archetype that stigmatized social, ethnic, and ideological identities.

Keywords: Caricature, artists, criminality, degeneration, race.

Introducción

En enero de 1842 fue capturada en Bogotá la temible banda de atracadores de Judas Tadeo Lozano. Entre finales de la década de 1830 y principios de 1840 esta cuadrilla de malhechores fue funestamente conocida por haber azotado a Bogotá y sus alrededores con impresionantes robos en comercios y viviendas locales. La capital colombiana, al igual que el resto del país, no tenía en ese entonces un cuerpo de Policía organizado, y apenas contaba con unos cincuenta agentes de vigilancia, lo cual le facilitó a la banda realizar innumerables golpes de conocida audacia. Cansados de sus crímenes, y temerosos de ser víctimas del siguiente golpe, el gobernador civil de la ciudad, Alfonso Acevedo Tejada (1809-1851), en medio de una campaña emprendida para limpiar a la ciudad de vagos, prostitutas y desocupados se propuso hacer todo lo posible por capturar a Tadeo Lozano y a su cuadrilla.¹

No obstante, las pretensiones de Acevedo Tejada estaban limitadas por una seria problemática. Ni el gobernador ni su cuerpo de vigilancia local sabían cómo lucía el afamado malhechor ni sus compinches, porque estos diestros criminales siempre se habían preocupado por cubrir sus rostros para proteger su identidad. Por lo que, salvo algunas de sus desafortunadas víctimas, nadie podría reconocerlo a plena luz del día y, por lo tanto, era imposible capturarlo. Aun así, la obsesión por su captura llevó a las autoridades a acercarse a nuevas estrategias de combate del crimen hasta entonces no empleadas en Colombia, y la solución se planteó desde las artes visuales. Luis García Hevia (1816-1887), pintor y miniaturista autor de, entre otros, el óleo que recrea la muerte del general Santander (1841), sugirió al gobernador civil que, siguiendo las declaraciones de algunas de sus víctimas, él podría realizar un retrato hablado del jefe de la banda o de sus integrantes,

¹ Luis E. Gilibert Vargas, *Historias desconocidas de la Policía 1791-1891*. Bogotá: Intermedio, 2002, p. 37.

siguiendo el procedimiento que había visto que hacían los detectives de la Policía de Nueva York.²

Al principio esta idea generó todo tipo de críticas. Por una parte, estaban las suspicacias de aquel método novedoso importado y nunca antes aplicado; y por el otro, se dudaba de la objetividad pretendida con la construcción de la efigie de un criminal a partir de una polifonía de voces, que por sus heterogéneas subjetividades podrían ser contradictorias y llevar a errores judiciales. Aun así, tras quince días de entrevistas, bosquejos y tachones, García Hevia logró que el ejercicio artístico extendiera las labores policiales de vigilancia creando un retrato hablado que más o menos coincidió con las declaraciones de los asaltados. El dibujo fue distribuido entre agentes y comerciantes para que, si alguien veía a un individuo con esos rasgos físicos, diera aviso inmediato en los portales de la casa consistorial. La urgencia por capturar a Judas y la curiosidad por reconocer el rostro de quienes eran la principal amenaza para la pequeña urbe capitalina, hicieron del dibujo todo un suceso en el que los ciudadanos participaron activamente. La tarea transformó el azar en probabilidad y rindió frutos. Una semana después, una habitante del barrio Egipto le dijo al gobernador civil que el hombre del retrato se parecía mucho a un vecino suyo. Inmediatamente, frente a un piquete policial de diez agentes el famoso bandido fue capturado cuando intentaba fugarse junto a tres mujeres y cuatro hombres que integraban su banda.³

Las artes visuales tuvieron un rol esencial como herramienta mediadora en una serie de preocupaciones históricas por identificar, estereotipar y satirizar el peligro dentro de las sociedades modernas, sirviendo como dispositivo para identificar al criminal, al enfermo y al anormal dinamitando su anonimato y homogeneizando sus caracteres

² Gilibert, *Historias desconocidas*, p. 56.

³ La historia de Judas Tadeo Lozano no terminó con su encierro. Pocos días después de su captura logró fugarse junto a sus cómplices rompiendo una pared de la cárcel, tres días después fue recapturado y condenado a la pena de infamia y trabajos forzados por ocho años en Chagres, Panamá. Sin embargo, antes de empezar su condena ostracista logró escapar de nuevo y nunca volvió a ser capturado ni volvió a sonar en otro crimen. El Constitucional de Cundinamarca agosto 7 (1842), p. 193. Gilibert, *Historias desconocidas*, pp. 56-57. Miguel Galindo, *Vagos, apaches y chapoles. Identificación criminal, policía y delito en Colombia. Finales del siglo XIX, principios del XX*, Freiburg: Verlag Herder, 2025, pp. 57-60.

a través de la exageración de sus rasgos más particulares.⁴ Los usos de la imagen para proyectar estéticamente las expresiones del cuerpo estuvieron definidos dentro de un proceso de largo aliento en el que mediaron una serie de rupturas sucedidas tras el fin del periodo colonial, con las que se abrió la puerta a los más humildes para participar en numerosos espacios políticos y sociales. Tras la independencia, el dibujo, la pintura y la caricatura cumplieron un rol esencial en la configuración de un ideal de Nación que se quería construir en Colombia. Las representaciones artísticas de próceres, individuos y símbolos cambiaron sus referentes europeos por los locales como parte del proceso de legitimación de la nueva nación, y de su naciente élite. Entre ellos adquirieron relevancia los retratos y las alegorías a los caudillos del panteón republicano, a sus gestas, batallas e íconos que recordaban el heroico martirio libertador en óleos, en miniaturas y retratos en formatos medianos que ofrecen lecturas sobre las características de las dinámicas electorales, sociales y culturales, como lo recuerda la importante obra de Beatriz González⁵. Esta cultura visual se vio a la vez alimentada por un ingrediente tradicionalista que impulsó a muchos miembros de la sociedad a retratarse para la posteridad como parte de unas pretensiones, si no narcisistas, imitadoras de las tradiciones patrióticas europeas que caracterizó a las élites de la época que querían ocupar los espacios vacíos dejados por el imperio en retirada⁶. Entonces se empezó a construir una iconografía

⁴ Hilderman Cardona Rodas, "Fotografía, medicina y corporalidad: el dispositivo de la imagen en las formas de aprehensión discursiva de la enfermedad": *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, 31 (2024). En Línea: <https://doi.org/10.1590/S0104-59702024000100020> (consultado el 10.11.2025)

⁵ Beatriz González, *Historia de la caricatura en Colombia. Tomo I / Independencia – 1860*. Bogotá: Villegas Editores, 2020a. Beatriz González, *Historia de la caricatura en Colombia. Tomo II / 1860-1936*. Bogotá: Villegas Editores, 2020b.

⁶ Como apuntan Beatriz González y Verónica Uribe Hanabergh, estos cambios en la iconografía fueron una consecuencia local del auge la pintura de género europea del siglo XVIII, interesada en mirar ahora la vida íntima y privada de la burguesía europea, a la que se sumaron los retratos de los integrantes de las capas altas de la sociedad, entre quienes se puso de moda. En Europa, con los cambios sociales y laborales surgidos como consecuencia de las revoluciones industriales y de clase durante el siglo XIX, el arte empezó a capturar con interés la rutina de la clase trabajadora, que hasta entonces no había sido naturalmente retratada. Museo

en la elaboración del arquetipo de héroe o heroína ejemplar en figuras como Simón Bolívar, “La Pola”, Nariño, Sucre, entre otros, adornados con idiosincráticas estrategias visuales que atendían a objetos, posturas y teatralidades inevitables.⁷

Este fue un periodo bastante rico en la producción y difusión de dibujos al óleo, caricaturas, cuadros costumbristas que, en su interés por relatar sucesos locales, se ocuparon de elaborar contenidos con temáticas políticas que satirizaron pugnas, ridiculizaron enemigos y recordaban debates estructurales⁸. La recreación de sujetos y espacios de sociabilidad que caracterizaron este periodo a través de cuadros costumbristas, que representaban los eventos de la vida cotidiana incluyendo espacios públicos y privados e individuos que interactuaban en ellos, abrió camino a otro tipo de costumbrismo de tipo satírico, esto es la caricatura. Esta, por su parte, estaba más interesada en presentar los sucesos y a los sujetos de forma exagerada y satírica, peor de lo que eran en realidad⁹. Diversas investigaciones han observado cómo en ellas se incorporaron las experiencias, nociones, sentimientos y todas

Nacional, José María Espinosa, p. 7. Yobenj Aucardo Chicangana Bayona, “Pintando la historia nacional: representaciones sobre la independencia de Colombia, 1830-1880”: *Almanack*, 29 (2021), pp. 1-64. Beatriz González Aranda, *Manual de arte del siglo XIX en Colombia*, Bogotá: Ediciones Uniandes, 2013, pp. 165-166.

⁷ Chicangana, “Pintando la historia nacional”, p. 24. Yobenj Aucardo Chicangana Bayona, “La Campaña del Sur (1813-1816) en las telas de José María Espinosa Prieto”: *Historia y Sociedad*, 17 (2009), pp. 69-95. Camilo Calderon Schrader, “La pintura histórica en Colombia”: *Boletín de Historia y Antigüedades*, 88: 814 (2001), pp. 627-657.

⁸ Julián Eduardo Prada Uribe / Judith Lucía Ramírez Carrero / Diana Carolina Pinzón Mejía, “Articulación de la caricatura política como fuente para la investigación social en Colombia: estado del arte y perspectivas a comienzos del siglo XXI”: *Reflexión Política*, 20: 40 (2018), pp. 198-199. Juanita Solano, “El grabado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Su función como ilustración y la relación con la fotografía”: *Revista de Estudios Sociales*, 39 (2011), pp. 146-156.

⁹ Carlos Abreu, “Periodismo iconográfico (VI). La caricatura: historia y definiciones”: *Revista Latina de Comunicación Social*, 38: 1 (2001), pp. 1-7. Rubén Darío Acevedo Carmona, “La caricatura editorial como fuente para la investigación de la historia de los imaginarios políticos reflexiones metodológicas”: *Historia y Sociedad*, 9 (2003), p. 153.

las subjetividades del artista y del contexto que lo rodeaba¹⁰. Allí se ha abordado cómo, en la elaboración de sus productos, los artistas generalizaron ideas y crearon imaginarios de cara a situaciones, instituciones y, en especial, sobre los personajes subalternos que pasaron entonces a acompañar en la iconografía nacional a los próceres durante distintos periodos históricos que van desde la independencia nacional, pasando por el surgimiento de los primeros diarios ilustrados, el estallido de las guerras civiles de finales del siglo XIX y hasta las discusiones en torno a la idea de raza de principios del siglo XX.¹¹

Este artículo pretende incluirse en esta línea de investigación interesada en las representaciones visuales de los individuos que integraban la sociedad colombiana echando una mirada específica a aquellos sujetos clásicos de los “bajos fondos”. Para ello, se observará el cruce entre retóricas sociales, raciales, electorales e higienistas con la configuración de representaciones visuales en torno a una figura, la del

¹⁰ Véase Beatriz Álvarez Rincón, Ricardo Rendón en el diario *La República* 1921-1923. Bogotá: Banco de la República, 2005. Cesar Augusto Ayala Diago, *Pintando al enemigo. Chapete: caricatura, diseño e historia política*. Colombia, 1944-1958. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, 2022. Yobenj Aucardo Chicangana Bayona, “Pintando la historia nacional”, pp. 1-64. Beatriz González, “Guerras civiles y testimonio artístico”: Juanita Rivera Hernández (Coord.), *Las guerras civiles desde 1830 y su proyección en el siglo XX*, Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 1998, pp. 173-182. Rafael Rubiano Muñoz, “Las guerras no se liberan solamente en los campos de batallas. La mujer y la caricatura en los inicios de la Guerra de los Mil Días”: *Debates*, 89 (2023) pp. 10-45. Museo Nacional de Colombia, José María Espinosa: *Abanderado del arte y de la patria*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 1994. Fernando Restrepo Uribe, *Pintura Colombiana. José María Domínguez Roche 1788-1858*, Bogotá: Publicismo y Ed, 1988. Prada / Ramírez / Pinzón, *Articulación de la caricatura política*, pp. 195-207. Jairo Morales Henao / Luz Posada de Greiff, *Panorama de la caricatura en Antioquia en el siglo XX*. Medellín: Biblioteca Pública Piloto, 2015.

¹¹ Maria Elena Bedoya Hidalgo, “Chinos and Palomillas: Comics, Childhood and Race in Colombia and Peru (1920-1940)”: *Quaderni Culturali IILA*, 5 (2023), pp. 15-25. Beatriz González, “Visiones periódicas: risas, demonios, jocosidades y caricatuas”: *Revista de Estudios Sociales*, 30 (2008), pp. 72-79. Oscar Iván Calvo Isaza / Marta Saade Granados, *La ciudad en cuarentena. Chicha, patología social y profilaxis*, Bogotá: Ministerio de Cultura, 2002. González, *Manual de arte*, p. 43. Amada Carolina Pérez Benavides, *Nosotros y los otros. La representación de la nación y sus habitantes. Colombia, 1880-1910*, Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2015, pp. 22-30.

delincuente. Se han seleccionado un número específico de ilustraciones, de entre las muchas de este tipo existentes entonces, elaboradas entre principios del siglo XIX y principios del siglo XX que se establecieron como puentes que reflejan cambios no solo estéticos y formales, sino también de contenido dependiendo del autor, los estilos y los momentos históricos, que entre sátira y exageraciones imprimieron un sentido crítico en sus obras. Esto se verá en los primeros cuadros costumbristas y posteriormente con la introducción de los debates científicos biológicos que crearon una pedagogía visual del miedo que quiso persuadir a los ciudadanos tanto de la transgresión como del transgresor, por las significaciones visuales con las que estos estaban cargados.

La reconstrucción puntual de estos diálogos no pretende hacer un análisis cuantitativo ni de la evolución de estas imágenes porque las mismas fueron creaciones esporádicas que no necesariamente heredaron sus lenguajes entre artistas y periodos. Por el contrario, comprendiendo que los factores que definieron la corporalidad del criminal en las artes visuales fueron diversos, se analizan las mismas dentro de cada contexto y con un criterio definido por la característica extrapolación, principalmente satírica, de los elementos morfológicos y por el interés que despertó una figura del que, más que ser un mero integrante de urbes y zonas rurales, fue un agente determinante en la construcción de usos artísticos, de las prácticas de observación de los individuos y de las instituciones que componen el Estado. Se estudia, pues, cómo la práctica artística no es solo un elemento capaz de mediar en la comprensión de aspectos político-históricos, como ya se ha abordado en múltiples ocasiones, sino que su potencial permite leer cruces sutiles, muchos de ellos involuntarios, entre conceptos, ideas y discursos a través de sus simbolismos visuales al trastocar el sentido de las costumbres y los usos sociales.¹²

Primeros bosquejos

Desde sus primeros años de vida republicana, en Colombia se mostró un especial interés por retratar la realidad social en imágenes inspiradas por las corrientes ilustradoras traídas de Europa por

¹² Acevedo, "La caricatura editorial", p. 152.

viajeros nacionales y extranjeros. En estas, se quiso presentar con diversión las costumbres locales, la miseria popular, las tradiciones, los vicios y el rompimiento con la vieja estructura colonial. En medio de este ejercicio que llevó a los artistas a observar con atención a su alrededor, los pueblos y sus pobladores fueron prontamente representados y retratados exageradamente con una carga de humor que dejó un rico testimonio de las figuras de sacerdotes, próceres, extranjeros, barberos, ricos, pordioseros, y muchos otros que conformaron toda una “galería de personajes insanos y desgreñados de la comedia nacional”.¹³

Entre estas y muchas otras figuras, la del criminal, del prófugo y del reo a punto de ser fusilado se adelantó a muchos de los intereses visuales de aquella caleidoscópica idiosincrasia colombiana. Como lo recuerdan Beatriz González y Camilo Calderón Schrader, en la segunda década del siglo XIX la funesta y particular figura del delincuente empezó a ser representada en las obras de José María Espinosa (1796-1883) durante su periodo de encierro en el presidio de Popayán, en el que él, junto a otros individuos, se encontraba preso en 1816 tras la derrota del ejército patriota ante las tropas realistas durante la batalla de La Cuchilla del Tambo¹⁴. Para pasar el tiempo y soportar de alguna manera las durezas del encierro, en el que los carceleros patriotas les recordaban que “¡El que cae aquí no vuelve á salir sino para la horca!”¹⁵, los presidiarios con los que Espinosa compartió celda solían divertirse escribiendo letreros y poesía en las paredes. Pero Espinosa, aficionado a la pintura y diestro dibujante, dotado de un lápiz y una barrita de tinta china, se dedicó a realizar algunas caricaturas en muros y papeles¹⁶:

“Yo, llevado de mi buen humor (...) hice una caricatura de don Laureano Gruesso, con mi barrita de tinta china que saqué de Santafé, y que no me abandonó en toda la campaña hasta mi regreso (...) quedó tan parecido y tan ridículo, que fue motivo de larga chacota y risa por todo el día; y para mayor abundamiento la

¹³ González, Visiones periódicas, pp. 75-76.

¹⁴ González, Historia de la caricatura en Colombia. Tomo I, pp. 47-48. Calderon, La pintura histórica, p. 628.

¹⁵ José María Espinosa, Memorias de un abanderado, Bogotá: Imprenta El Tradicionalista, 1876, p. 153.

¹⁶ Espinosa, Memorias, p. 129.

prendieron en la pared metiéndole por la garganta un alfiler que se encontraba tirado en el suelo.”¹⁷

La caricatura, como arma de ataque o defensa, sirvió como divulgador de represiones apoyándose en iconografías y alegorías que, en el encierro, hacía perceptible la realidad, deformándola e inmortalizándola con la recreación de las rutinas diarias del presidio, la crueldad del encierro e incluso la representación de retratos de reos patriotas quintados allí, entre los que se encontró el propio Espinosa¹⁸. En agosto de 1816, desde el calabozo, Espinosa retrató la escena de los momentos previos de un fusilamiento del que él logró salvarse (Figura 1). El dibujo muestra dos filas, una de prisioneros y otra de soldados realistas junto a su jefe español con la espada desenvainada, que puede leerse más fácilmente si nos aproximamos a sus recuerdos reunidos en *Memorias de un abanderado* (1876) que relatan su experiencia así¹⁹:

“La triste condición del cautivo hace al hombre más infeliz que la miseria, y preferiría uno mil veces la muerte á la servidumbre ociosa, y humillante por el ocio mismo á que se ve uno condenado y por la necesidad de meditar sin tregua, día y noche, en su amarga suerte y en su incierto porvenir. Es preciso haber sido prisionero de los españoles para saber lo que es saborear el refinamiento de la crueldad, y apurar el cáliz hasta las heces; siempre amenazados, siempre vejados, siempre designados para ser víctimas de un momento a otro.”²⁰

¹⁷ Espinosa, *Memorias*, p. 164.

¹⁸ Acevedo, “La caricatura editorial”, p. 161.

¹⁹ Calderón, *La pintura histórica*, p. 628.

²⁰ Espinosa, *Memorias*, pp. 149-150.

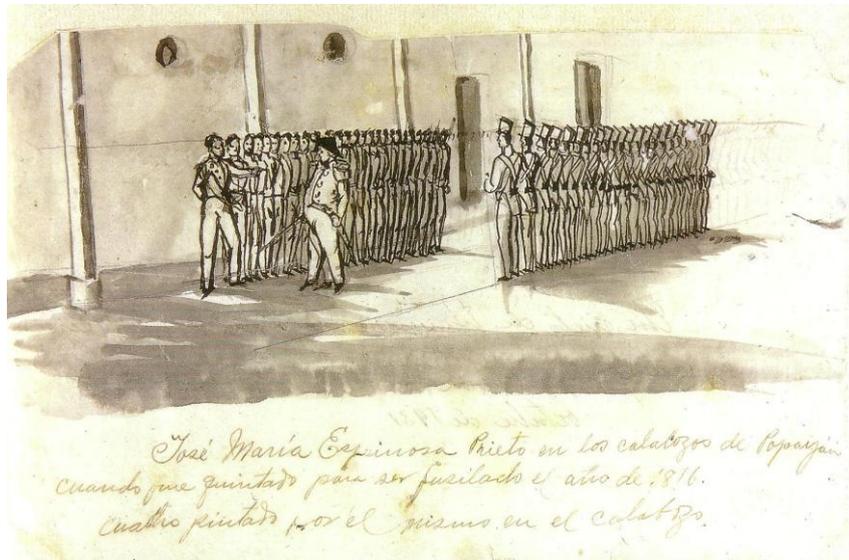


Figura 1. “José María Espinosa Prieto en los calabozos de Popayan cuando fue quintado para ser fusilado el año de 1816. Cuadro pintado por él mismo en el calabozo”. Fuente: <https://neogranadino.wordpress.com/>

La caricatura de Espinosa, más allá de reflejar el acto mismo de la ejecución, pretendía denunciar la sevicia de los españoles durante el quintamiento, que consistía en hacer formar a los reos en fila para luego contarlos de derecha a izquierda desde uno hasta cinco, a quien le tocaba este número era sentenciado a muerte. En su caricatura del “desfile fúnebre” de los reos quintados que ilustraba los momentos intermedios entre la salida de presos y la detonación de las descargas, los prisioneros fueron intencionalmente retratados con el heroísmo del mártir como los recordaba Espinosa, “con fisionomía tranquila y la cabeza erguida, sin que ninguno de ellos notase la menor señal de miedo o cobardía”.²¹

Una segunda referencia se puede ver en la caricatura denominada *Muerte del joven Angiano*, hecha en 1833 en la que se recreó el asesinato de Manuel Angiano, un joven de 17 años condenado a muerte por conspirar contra la vida del presidente Francisco de Paula Santander, ilustrado en la imagen mientras da la orden de fuego con una pose ridícula y exagerada por la indignación causada por este fusilamiento

²¹ Espinosa, *Memorias*, p. 172.

(Figura 2). Además de este contenido, la imagen venía acompañada de un texto que exageraba críticamente el suceso. Esta recreación de su ejecución hecha el 17 de diciembre de 1833 en la Plaza de Bolívar de Bogotá, junto a los reos quintados e incluso el retrato al óleo de La Pola en Prisión hecho por Espinosa y otros cuadros anónimos sobre su marcha al cadalso dan cuenta, por una parte, de los primeros atisbos de los usos de las artes gráficas por inmortalizar grandes sucesos sociales, como lo era el morboso deseo de hacer públicos los actos de ejecución de aquellos individuos que se encontraban en el corredor de la muerte²². También es una muestra de las agendas que ocuparon a la caricatura desde sus primeros años de elaboración, cumpliendo un rol esencial la elaboración de críticas agudas sin que la sátira haga presencia (pues no era este un valor en juego en estas imágenes) al orden social en lo represivo y lo político, evidenciando la violenta respuesta de las instituciones y de sus líderes ante cualquier acto que sacudiera sus bases.²³

²² González, Manual, p. 67.

²³ González, Historia de la caricatura en Colombia. Tomo I, pp. 80-81. Jorge Andrés Turnarosa Gómez, La Visceralidad de los cerdos: la caricatura clandestina del siglo XX en Colombia (Tesis de Grado en Historia del Arte), Bogotá: Universidad de los Andes, 2020, p. 4.



Figura 2. Muerte del Joven Angiano (1833). Fuente: González, Historia de la caricatura en Colombia. Tomo I, p. 80.

Tras su encierro, la vocación artística de Espinosa definió el carácter de la caricatura de la época, en la que la burla empezó a ser protagonista en el entretenimiento característico de la caricatura social²⁴. Espinosa se interesó por retratar a todos aquellos que poblaban las calles capitalinas en acuarelas de escenas y retratos individuales, ya que fue un artista particularmente interesado en las profesiones de la época, bien fueran los carteros, los comerciantes o los amoldadores de navajas, los cuales le sirvieron de inspiración suficiente para elaborar un jocoso inventario de fisionomías sociales para el goce popular, definidas por las labores de los sujetos, satirizadas en poses teatrales y exageradas proporciones. Con esto lo que se quería era caracterizar a los individuos desde sus singularidades como tipos sociales anónimos pero que por sus rasgos e imaginarios fácilmente reconocibles eran identificados como individuos clásicos de pueblo²⁵. Espinosa tuvo un particular

²⁴ González, Manual, pp. 88-106.

²⁵ González, Visiones periódicas, p. 77.

interés por retratar a personajes raros y desadaptados, a los locos de Bogotá como la loca Benita, el loco Tamayo, el Chánchiros, en Bobo Pasitos, etc., que captaron mucho su atención por sus excentricidades y ocurrencias, y a los cuales retrató de frente, de perfil y de espaldas como anticipándose a los usos de las técnicas de identificación criminal que se empezaron a emplear a principios del siglo XX. Esto, empero, sin intenciones académicas ni sin mediación de postulados científicos que definieran la corporalidad de acuerdo a elementos raciales o biológicos, sino como parte de una atracción por su vestimenta desarrapada, vagabunderías, diálogos y morfología la cual exageró satíricamente con serias deformaciones físicas.²⁶

Este interés por los integrantes de las comunidades rurales y urbanas también puede observarse en otros artistas y caricaturistas de la época como José María Domínguez Roche (1788-1858) y José Manuel Groot (1800-1878) quienes, junto a Espinosa, miraron a la capital con tono de burla y abrieron la puerta al uso de la caricatura social para ilustrar con sátira a los personajes que poblaban la capital, entre ellos próceres, extranjeros y militares llevados a menos. Entre estas, destaca la figura de un criminal que, pese a sus trazos anónimos y generalizables a gran parte de la población, era fácilmente reconocible como tal por llevar una apariencia descuidada, acompañada de una piel quemada por el sol, por su ropa sucia, sus cotizas y su sombrero de paja, elemento común en los uniformes usados por reos en el siglo XIX ordenado por el presidente José María Obando en el *Decreto Reglamentario de los Establecimientos de Castigo* (Figura 3)²⁷. Estos son elementos que simbólicamente enunciaban la identidad del reo, y que hablaban no solo de sus pobres disposiciones, sino que lo integraron en una categoría social, produciendo significados que hablan de individuos y de rivalidades sociales. Esta es pues, la relevancia de estas categorías que, sin la pretensión intrínseca del autor, permite acceder a los elementos raciales, sociales y laborales que inscribían y caracterizaban la naturaleza del individuo por sus engañosas idiosincrasias, que

²⁶ González, Historia de la caricatura en Colombia. Tomo I, pp. 124-131. Museo Nacional, José María Espinosa, pp. 21-25. Galindo, Vagos, apaches y chapoles.

²⁷ González, Historia de la caricatura en Colombia. Tomo I, pp. 15-22. Galindo, Vagos, apaches y chapoles, p. 296.

terminaban inmortalizadas con humor y quizás de la peor manera y en el peor momento posible.²⁸



Figura 3. “El Criminal”, José María Domínguez Roche (c. 1850). Fuente: Restrepo Uribe, Pintura Colombiana. lámina 24.

Como apunta Katherine Parrado, esta observación de los individuos de la calle:

“lleva a pensar la caracterización en términos de los defectos o rasgos particulares que no exaltan su estatus, sino que los muestran precisamente como personas distintas y ocurrentes (...). Estos personajes están cargados de posturas, vestidos, gestos, comportamientos e incluso actividades que se realizaban en la época; muestran formas de ser, comportamientos y temperamentos catalogados como indecorosos, inadmisibles o poco aceptables

²⁸ Beatriz Bastarrica Mora, “Identidades de tela y papel. La indumentaria de reas y reos en la Penitenciaría de Escobedo de Guadalajara (1867–1912)”: Jorge Alberto Trujillo Bretón / Daniel Fessler (eds.), *El rescate de la memoria. Historias de transgresión, marginación y justicia en América Latina, siglos XIX y XX*, Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2021, pp. 79-112.

bajo la mirada evaluadora de un artista que al mismo tiempo ejercía como retratista contratado por las clases altas para múltiples tareas relacionadas con la creación de una imagen burguesa para la posteridad.”²⁹

Con la llegada de las nuevas teorías de la criminología italiana y de la biología evolutiva a finales del siglo XIX, desde la medicina, la psiquiatría, la higiene, entre otros saberes, profesionales médicos, juristas y antropólogos se encargaron de categorizar el cuerpo del individuo en partes interpretables como manifestaciones somáticas del carácter criminal, de su determinismo por el delito y sus taras raciales. La vulgarización de estos saberes a través de impresos, de la práctica profesional e incluso en la cultura popular fue generando una serie de cambios en la forma en la que se percibía al criminal, con explicaciones que relacionaban los factores hereditarios, biológicos, climáticos, físicos y sociales como causantes de enfermedades y del delito, cuyas características somáticas pasaron a jugar un rol esencial en la denuncia del crimen y de quienes lo cometían.³⁰

Retratos del crimen

Hacia la segunda mitad del siglo XIX las características fisionómicas con las que los artistas invitaban a mirar con risa las tradiciones, la miseria y los caprichos, abrieron la puerta a análisis sutilmente cruzados con aquellas lecturas científicas que se cuestionaban con inquietud por las causas de ciertas deformidades y exageraciones en la apariencia de las personas. De la misma manera que el pensamiento ilustrado penetró en el Nuevo Reino de Granada con tendencias al racionalismo que

²⁹ Katherine Parrado Morales, “Humor y política en la caricatura del siglo XIX en Colombia. Iconografía y humorización de la imagen del soldado patriota en la obra “Don Rafael Lazo” de José María Espinosa”, Manuscrito.

³⁰ Gilberto Enrique Parada García, *Teorías, métodos y conceptos para la historia del delito en Colombia (siglos XIX y XX)*. Ibagué: Editorial Universidad del Tolima, 2023, pp. 99-100. Stefan Pohl-Valero, “¿Agresiones de la altura y degeneración fisiológica? La biografía del “clima” como objeto de investigación científica en Colombia durante el siglo XIX e inicios del XX”: *Revista Ciencias de la Salud* 13 (2015), pp. 65-83. Miguel Galindo, “‘Esa extraña marca de los más célebres bandidos’: el tatuaje en Colombia en la primera mitad del siglo XX”: *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, 32 (2025). En línea: <https://doi.org/10.1590/S0104-59702025000100009> (consultado el 10.11.2025).

influenciaron la sociedad y el arte, la representación iconográfica de criminales, indígenas y negros entró en sincronía con cuestionamientos en torno a discusiones como el de la cuestión criminal³¹. Con esto no se quiere decir, pues, que una fue directamente influenciada por la otra. Al contrario, se insiste en que, para la época, puede que los artistas no fueran muy conscientes de ello. De hecho, es evidente que los fines de cada uno de estos campos, ciencias y artes, apuntaban en direcciones contrarias. Como recuerda Beatriz González, para la ciencia el problema de la imagen era el problema de la verdad, pero las artes, en especial la caricatura, como veremos, no se interesaron siempre por la verdad. Mientras que la primera pretendía indagar en las causas de lo “anormal” y lo monstruoso, el segundo buscaba representarlo con una ironía no discreta. A lo sumo podría hablarse de gestos inconscientes de artista que aspiraba a la perfección del semejante y reprochaba los rasgos que las ciencias consideraban dejados atrás en el proceso evolutivo y que diferencia al humano de los animales³².

El nacimiento de la prensa ilustrada, cargada de representaciones gráficas que generaban humor mientras se criticaba por medio de la caricatura, tuvo un rol importante en la proliferación de este tipo de expresiones y de muchas otras como la denuncia política, la crítica social y la sátira en tiempos de guerra y paz. Desde la primera mitad del siglo XIX los públicos y los espacios de consumo de estos productos habían cambiado radicalmente³³. Ya no se trataba de las obras de García Hevia, Espinosa o de Domínguez Roche mencionadas con anterioridad, elaboradas antes de la aparición de las publicaciones periódicas gráficas, y, por lo tanto, de menores espectadores y de divulgación más bien doméstica, íntima, que pasaban de mano en mano, muchas veces clandestinamente. Ahora se trataban de contenidos de amplia circulación capaces de generar un impacto importante en la opinión pública y en las disputas políticas³⁴. La caricatura en este periodo se

³¹ González, Manual, pp. 14-15 y 143.

³² González, Manual, p. 20. Eduardo Matos Díaz, *La Fisionomía, la caricatura y la risa*. Santo Domingo: Ediciones de Taller, 1988, pp. 27-32.

³³ Álvarez, Ricardo Rendón, pp. 6-7. Ayala, *Pintando al enemigo*, pp. 10-20. Chicangana, “Pintando la historia nacional”, pp. 1-64. González, “Guerras civiles y testimonio artístico”, pp., 173-182. Rubiano, “Las guerras no se liberan solamente en los campos de batallas”, pp. 10-45.

³⁴ Matos, *La Fisionomía*, pp. 48-49.

valió de unos cánones estéticos en los que lo bello, lo peligroso y lo ridículo de un individuo retratado eran leídos con relación a las expresiones animales que se pudieran exagerar en su fisionomía. Entonces, cuanto más se acercaba el personaje a las formas y expresiones animales, más se alejaba del arquetipo de individuo noble y justo. Bastaban trazos de jorobas, narices simiescas, bocas gruesas o pieles velludas para delatar su conducta moral, sus pasiones, sus instintos, no necesariamente expresos ni dichos, pero atados a factores biológicos, raciales, climáticos o geográficos diferenciables e inconfundibles.³⁵

Extrapolar la fisionomía sin alejarse de la realidad, pero acercándose a lo monstruoso era la tarea de los artistas, siempre buscando que las aspiraciones académicas no perjudicaran el éxito de la imagen. Sin embargo, el artista, al igual que el médico, el psiquiatra o el frenólogo, requería de ejercicios de observación penetrante para conocer profundamente al paciente, de su fisionomía natural y de los rasgos proclives a ser exagerados, de los movimientos torpes y de los gestos particulares³⁶.

El valor esencial de la caricatura y los retratos de la transición al siglo XX era poder decir mucho y bien con poco, lo cual fue aprovechado en los ejercicios de identificación criminal³⁷. Así, en este último ámbito, como vimos en las primeras líneas y como se abordará más adelante, la caricatura jugó un rol importante como medio de identificación y herramienta de visualización de los caracteres morfológicos del reo ausente, del prófugo y del buscado. Para ello fue elemental el rol tanto de artistas caricaturistas y fotógrafos llamados por los cuerpos policiales para subsanar las carencias de los sistemas de vigilancia. Como recuerdan las crónicas del periodista Ximénez, estas prácticas artísticas fueron a la vez aprendidas por muchos agentes de policía, aunque fuera de oídas o de vistas, para luego aplicarlas en investigaciones criminales, o en caso de perder su empleo, eran saberes aprovechados para ellos mismos dedicarse a la labor del dibujo retratando a transeúntes en las calles y paisajes de la ciudad.³⁸ Aunque

³⁵ Matos, *La Fisionomía*, p. 27.

³⁶ Matos, *La Fisionomía*, p. 38

³⁷ Matos, *La Fisionomía*, p. 38

³⁸ José Joaquín Ximénez, *Las famosas crónicas de Ximenes*. Bogotá: Editorial Planeta, 1996, p. 122.

su uso fue poco común por las exigencias que implicaba elaborar una caricatura de tales características y precisión, esta fue una herramienta auxiliar que esporádicamente llenó los vacíos dejados por el sistema de reconocimiento a través de filiaciones. Procedimiento que, pese a sus pretensiones para visualizar al ausente a través de la recolección de diversos datos morfológicos, solía dejar impresiones vagas de los sujetos.³⁹

En imágenes que se presentaban como un atisbo de las pretensiones y de la necesidad de los Estados y la sociedad por identificar, controlar y reconocer criminales, los cuerpos de vigilancia en presidios y comisarías se valieron ocasionalmente de los artistas para la producción de retratos de los criminales más buscados. Con esto se quiso suplir la ausencia de cuerpos policiales no consolidados hasta finales del siglo XIX, a través de breves ejercicios de investigación en visitas a calabozos, recolección de testimonios y observaciones en rondas de reos, algo no ejecutado por los agentes de policía hasta entrado el siglo XX.⁴⁰ El dinamismo iconográfico de la caricatura en el reconocimiento de criminales quedó plasmado en retratos hablados como el de García Hevia o el de los responsables de *El Crimen de El Aguacatal*, actual Envigado, en 1873 (Figura 4), en el que se rescató el uso del retrato hablado para identificar y dar a conocer al público cómo lucían los cinco responsables de masacrar a seis personas a golpe de hacha por cobrar pesos adeudados por las víctimas a uno de los asesinos⁴¹. Esta imagen describe tanto la anticipación de los saberes artísticos a la puesta en práctica de muchos saberes criminológicos, como la interacción entre los mismos, porque cumplía una doble función de dar al lector una experiencia de entretención y fascinación morbosa causada por los sucesos criminales diarios. Pero a la vez ofrecía metáforas y analogías de los rostros de los enemigos sociales, destacando la vestimenta, sombrero y ruana, mencionada con anterioridad, las miradas torvas, desafiantes y sin vida, y los rostros ennegrecidos e indiferentes, puestos en una galería criminal que

³⁹ Lila Caimari / Máximo Sozzo (eds.), *Historia de la Cuestión Criminal en América Latina*. Rosario: Prohistoria Ediciones, 2017. Max S. Hering Torres, *1892: un año insignificante*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2018.

⁴⁰ Galindo, *Vagos, apaches y chapoles*, p. 141.

⁴¹ Véase Francisco de Paula Muñoz, *El crimen del aguacatal*, Medellín: Ed. Autores Antioqueños, p. 199.

garantizaba la publicidad y les daba a estos rostros una constancia innegable de sus actos. La idealización gráfica de estas fisionomías removía la abstracción del crimen, ofreciendo modelos delincuentes con características amalgamadas que podían encontrarse en cualquier calle.⁴²

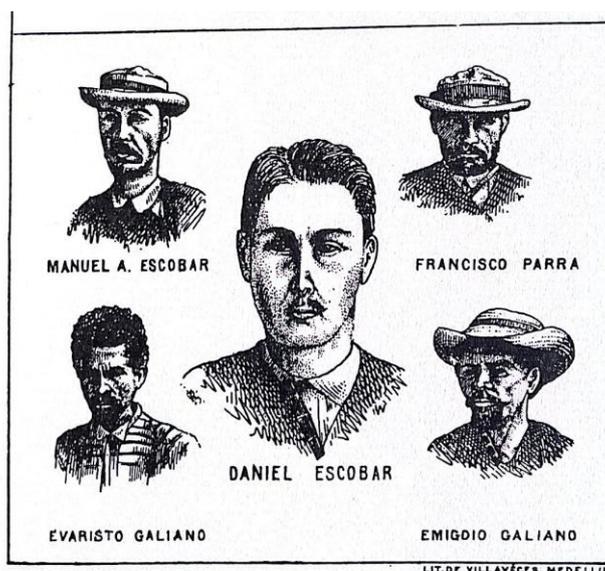


Figura 4. Retrato de los responsables del crimen del Aguacatal. Fuente: Francisco de Paula Muñoz, *El crimen del aguacatal*. Medellín: Ed. Autores Antioqueños, 1998, p. 375.

Estas son apenas algunas muestras de la anticipación de las artes a los vectores discursivos de las disciplinas científicas preocupadas por el crimen en Colombia, y de cómo estas se introdujeron desde la utilidad profesional, e incluso con potenciales lúdicos y satíricos, en los anhelos de control social a través de lenguajes que se movían entre asimetrías y paralelismos con la frenología y la fisionomía. Destacando rostros toscos, rasgos bruscos, pieles oscuras y ruanas para enunciar identidades y pobres disposiciones de vida. A través de elementos sociales y raciales se hicieron presentes los rostros tipológicos de hombres delincuentes fácilmente memorizables por la peculiaridad de

⁴² Galindo, Vagos, apaches y chapoles, pp. 136-140.

su contenido y su enfoque artístico interesado en el retrato social y en el interés morboso por inmortalizar delincuentes.⁴³

En este cruce de prácticas y saberes los artistas fueron adquiriendo un rol preponderante como profesionales híbridos capaces de estereotipar la figura del criminal en prensa y espacios de vigilancia. Con el carácter relativamente innovador de las ilustraciones buscaron crear nuevas versiones de la realidad y reflejar los peligros que en estas habitaban. Este fue un ejercicio de comunicación masiva de las realidades sociales que para muchos implicó penetrar en los bajos fondos colombianos, reproduciendo tipos delincuenciales como chinos, borrachos, apaches extranjeros, ladrones, prostitutas, etc. con los que se creó toda galería de personajes típicos de pueblo, destacando razas, labores, géneros, etc., que acompañaban las notas de crónica roja de diarios ilustrados, pero también en los gabinetes de identificación, los museos criminales y en las “galerías de ratas” o “de cacos” en revistas, diarios y estaciones de Policía.⁴⁴ Estas galerías estaban compuestas por los rostros de los criminales más célebres y perseguían el propósito de entrenar el ojo vigilante de la policía y del ciudadano, observando a los delincuentes como integrantes de determinadas razas o grupos sociales por la característica tensión entre aspectos morfológicos con idealismos visuales raciales y posteriormente con las teorías higiénicas y criminales que pretendieron convertirse en políticas de Estado en la transición al siglo XX. Así, con los años, estos artistas fueron garantizando a estos cuerpos un sinóptico que les permitió ejercer las labores de carcelero celoso de los individuos retratados.⁴⁵

⁴³ Bastarrica, “Identidades de tela y papel”, pp. 79-112.

⁴⁴ Al respecto puede verse prensa gráfica como *El Amoldado*, que solía presentar temas sociales relacionados con el delito como crímenes de sangre, peleas, alcoholismo, etc. acompañados de representaciones gráficas. Las galerías criminales pueden verse en: “Notas de Policía”: *El Nuevo Tiempo*, noviembre 29 (1913), p. 3. “Exposición de Milán”: *El Yunque*, órgano de la clase obrera, marzo 24 (1904), p. 2. “Una galería de ratas en la policía”: *El Trabajo*, septiembre 20 (1929), p. 1. *Revista de la Policía Nacional* 9 (1912), p. 158. Eduardo de Toro Pereira, “Policía Científica”: *Revista de la Policía Nacional* 29 y 30 (1914), pp. 171-176. “Nuestros grabados”: *Papel Periódico Ilustrado*, octubre 15, 77 (1884), pp. 76-77. Solano, *El grabado en el Papel Periódico Ilustrado*.

⁴⁵ Hering, 1892: un año insignificante, p. 173. Hélène L’Heuilliet, *Baja política, alta policía. Un enfoque histórico y filosófico de la policía*, Buenos Aires: Libros Prometeo, 2010, pp. 245-249. “Obra destacada: el *Papel Periódico Ilustrado*,

Por otra parte, el interés artístico por la fisionomía, sus imaginarios y sus representaciones en las artes visuales adquirió relevancia con la publicación en Colombia de “El Teatro Social del Siglo XIX” de Fray Gerundio en 1849. Este fue el primer libro ilustrado con caricaturas del país en el que se reprodujeron las ilustraciones fisiognómicas de J. J. Grandville. En él, se hacía eco de la fisionomía comparada de Giambattista della Porta (1535-1615) y Johann Kaspar Lavater (1741-1801), que defendían la relación entre el aspecto externo y el carácter interno, y que analizó la importancia de las cualidades somáticas en el rostro y el cráneo humano como reveladoras de determinadas tendencias⁴⁶. Estas permitían al artista realizar una lectura corporal del individuo y así manifestar en la caricatura su malicia u honradez. Con este libro, que señalaba de manera gráfica el concepto de caricatura, dio lugar a la configuración de determinados estereotipos satíricos que delataban con analogías el carácter somático del crimen y del criminal. Con esto, las caricaturas ofrecieron además de lecturas humorísticas, algunas cargas científicas, de culto a la tradición y de nacionalismo.⁴⁷

Diagnósticos iconográficos

Desde mediados y hasta finales del siglo XIX la caricatura social, dotada de costumbrismo, dependió del desarrollo técnico de las artes gráficas, por lo que en sus primeros años la producción de imágenes fue limitada por las condiciones de insipiente que padecía entonces la prensa ilustrada⁴⁸. Pero a finales del siglo XIX con la aparición de una variedad de diarios ilustrados, en especial del Papel Periódico Ilustrado (1881) y con la apertura de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá, ambos por Alberto Urdaneta (1845-1887), la caricatura costumbrista, inspirada en el pintoiresquismo inglés y el realismo francés, abrió la puerta a la época

primera publicación cultural en Colombia”: Revista Credencial Historia 314. En línea: <https://www.revistacredencial.com/historia/temas/obra-destacada-el-papel-periodico-ilustrado-primera-publicacion-cultural-en-colombia> (consultado el 04.12.2024).

⁴⁶ Paula Fayos Pérez, “Grandville: la transformación fantástica de la fisionomía”: Varios Autores, El arte fantástico, Madrid: Museo del Prado, 2019, p. 231-250.

⁴⁷ González, Historia de la caricatura en Colombia. Tomo I, pp. 147-154. González, Visiones periódicas, pp. 72-79.

⁴⁸ González, Historia de la caricatura en Colombia. Tomo I, p. 169.

de oro de la caricatura, que llegó hasta la caída del conservadurismo en la década de 1930.⁴⁹ De tal manera, este arte se convirtió en una forma provechosa para hacer pensar a los ciudadanos sobre las problemáticas sociales y las manifestaciones de abuso y violencia de los gobiernos a través del chiste, la burla y la ironía, cargados siempre de valores morales y políticos. Aunque este tipo de espacios para la sátira fueron esporádicos y de poca continuidad por los ataques de las leyes de censura de la época, allí la fotografía y el dibujo fueron empleados como arte crítico para denunciar desacuerdos con el gobierno de la Regeneración Conservadora de Núñez, de Holguín y de Caro, de sus escándalos electorales, la corrupción, los abusos, las carencias educativas, la censura a la prensa y la Guerra de los Mil Días.⁵⁰

En muchos casos, vale decirlo, la caricatura no siempre constituyó la voz independiente del artista, sino que en muchos casos estuvo sometida al orden de una ideología, de un partido político y de unas relaciones de poder. Los ilustradores, caricaturistas y artistas, cuya fama en muchos casos dependió precisamente de su cercanía a partidos políticos y a diarios de opinión oficiales y opositores, encontraron en estos un espacio para hacer de su labor un medio para retratar acontecimientos insólitos y cotidianos que abrieron camino a la reportería gráfica⁵¹. Desde el poder de la caricatura se aventuraron a evidenciar a los gobiernos, a sus cuerpos represivos, a sus opositores y a los individuos que integraban a la sociedad, aportando a las disputas políticas y sociales.⁵²

La caricatura brindaba entonces a los diarios una capacidad de comunicación masificando lo visual. A pesar de que en la transición al siglo XX los periódicos eran objetos de lujo que no todo ciudadano podía comprar, y que por deficiencias en la instrucción escolar tampoco era posible para muchos leer las noticias, la capacidad ilustrativa de la caricatura solapó estas carencias e hizo que los vectores que trazaban

⁴⁹ González, *Historia de la caricatura en Colombia*. Tomo I, p. 15. Beatriz González, "Gráfica y crítica entre 1886 y 1900": Rubén Sierra Mejía (ed.), Miguel Antonio Caro y la cultura de su época, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2002, p. 280. González, *Manual*, pp. 219-220.

⁵⁰ González, *Historia de la caricatura en Colombia*. Tomo I, p. 279. Rubiano, *Las guerras no se liberan solamente*, p. 30.

⁵¹ Ayala, *Pintando al enemigo*. Álvarez, Ricardo Rendón.

⁵² Solano, *El grabado en el Papel Periódico Ilustrado*.

las características de los sujetos considerados peligrosos fueran reconocibles como tal para el resto de la sociedad por los lenguajes mismos de las imágenes. Los elementos raza, vestimenta, apariencia física, etc. ofrecidos por los dibujos y posteriormente por la fotografía, cumplieron con la tarea de alertar sobre los peligros sociales y quedarse más fácilmente en la retina de los receptores en un rápido ejercicio de observación en cafés, parques, quioscos y tranvías, sin necesidad de hacer una lectura profunda sobreponiéndose así a la fugacidad de las noticias escritas cuya información era desplazada por otra rápidamente sin entrar en contacto con la sociedad⁵³. De esta manera, estas imágenes se fueron configurando como elemento mediador entre procedimientos de vigilancia con los espectadores, haciendo de los artistas unos profesionales híbridos conscientes en la creación de significaciones e imaginarios sociales.

La construcción visual y periodística de la cuestión criminal es apenas una muestra del poder que tienen estos medios para producir e identificar las figuras del mundo del delito a través de la caricaturización de estigmas y estereotipos sociales, cuya función didáctica y satírica se aprovechó para señalar lo peligroso en las nacientes repúblicas latinoamericanas⁵⁴. De esta manera, la representación gráfica de criminales, y de todo lo que fuera considerado peligroso o enfermo, a través de los potenciales lúdicos de la fotografía y la caricatura se interseccionó con las iniciativas de las agendas represivas del Estado, preocupado por las tareas utópicas de mantener el orden social, prevenir delitos e identificar peligros sociales.

Una muestra de las formas de negociación de prácticas entre el ejercicio de denuncia mordaz y recreación de tipos criminales con labores de identificación de peligros sociales puede verse en los trabajos de Ricardo Rendón (1894-1931) cuya obra, destinada

⁵³ Sven Schuster / Jessica Alejandra Neva Oviedo, Colombia un viaje fotográfico. Las colecciones de Stübel y Reiss (siglo XIX), Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, 2022. Luz Ángela Núñez Espinel, El obrero ilustrado: prensa obrera y popular en Colombia 1909-1929, Bogotá: Universidad de Los Andes, 2006.

⁵⁴ Andrea Cuarterolo, "Entre caras y caretas: caricatura y fotografía en los inicios de la prensa ilustrada argentina": *Significação*, 44: 47 (2017), pp. 155-177. Nicolás Duffau, *Armar el bandido: delito, prensa y folletines en el Uruguay de la modernización. El caso de El Clinudo (1882-1886)*, Montevideo: Ediciones Universitarias, 2014, pp. 13-17.

netamente a la denuncia y la sátira política, caracterizadora de ambientes, de identidades y de los rasgos de sus objetivos, permite asociar y valorar significaciones, acontecimientos y personajes.⁵⁵ Detengámonos brevemente en las elecciones presidenciales de 1922 en las que el conservador Pedro Nel Ospina venció por cerca de cincuenta mil votos al liberal Benjamín Herrera. Estas caldeadas elecciones se vieron marcadas por duras acusaciones de fraude en contra de los conservadores, a quienes los liberales acusaron de haber obligado a votar a los miembros de la Policía y el Ejército por el candidato Ospina. Esto generó un ambiente de malestar entre los liberales, que denunciaron a los miembros de estos cuerpos por haber distribuido armas entre civiles progubernistas a pocos días de las elecciones, otorgándole a los conservadores más intransigentes la capacidad de asesinar. Durante los días previos a las jornadas electorales se verificaron una serie de disturbios entre ospinistas y herreristas, en los que los conservadores de la mano de varios agentes de la Policía Nacional arremetieron a tiros contra sus contrincantes.⁵⁶

Tras los disturbios y la publicación de los resultados que anunciaron la victoria conservadora, Rendón expuso su visión de las jornadas en una serie de caricaturas publicadas en el diario La República. Entre ellas, Rendón elaboró lo que, a su parecer, era el retrato del votante ospinista a través de la figura del *Rentier* o rentista (Figura 5). Este era un *cliché*, o ficha policial de un personaje pintoresco, característico por ser alguien que se pretendía próspero y destacado pero que en realidad no lo era. Por el contrario, Rendón lo representó irónicamente como un campesino de apariencia chabacana, tosca e incivilizada valiéndose, entre otros simbolismos, de los elementos visuales y artísticos del *mugshot*, esto es, de la fotografía criminal o de reos, que integraba las técnicas de identificación criminal basadas en la antropometría y de los postulados de la antropología criminal italiana, cargadas de heterogéneas significaciones morfológicas, tan negativas contra la dignidad de las personas. Con estos elementos, Rendón elaboró un perfil criminal fácilmente asimilable por la vulgarización de estos saberes y de las prácticas de registro criminal en la prensa nacional, que

⁵⁵ Álvarez, Ricardo Rendón, pp. 6-7.

⁵⁶ Adolfo León Atehortúa / Humberto Vélez Ramírez, Estado y Fuerzas Armadas en Colombia (1886-1953). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana de Colombia, 1994, p. 102.

diariamente hacía ecos de las fotografías de los criminales más célebres, responsables de los hechos de sangre más sonados y de los prófugos que estaban en proceso de búsqueda y captura. Estos valores le dieron al retrato criminal del *Rentier* un aire cabalístico cargado de conceptos *a priori* reconocidos en la sociedad, de elementos discursivos y de reglas no dichas ni escritas, pero sin embargo no ocultas, con las cuales se criticó y humilló al votante ospinista.⁵⁷



Figura 5. Ricardo Rendón. “Ficha antropométrica de uno de los “rentiers” que dieron la mayoría ospinista”. Fuente: La República Febrero 17 (1922).

Este “registro de las medidas y dimensiones propias del tipo de rentista”, individuo criminal cuyo voto le dio la mayoría al ospinismo, puso sobre el papel una visión arbitraria y satírica de la realidad que permite observar las redes sutiles y complejas sobre las que se tejió la

⁵⁷ Jairo Tobón Villegas, 400 personajes en la pluma de Ricardo Rendón. Bogotá: Universidad Central, 1994, pp. 5-8. Galindo, Vagos, apaches y chapoles, pp. 43-44. William González / Juan Carlos Alegría / Manuel Arce, Nosopolítica de los discursos biomédicos en Colombia. Finales del siglo XIX y principios del XX, Bogotá: Editorial Universidad del Valle, 2017, pp. 13-20.

conciencia colectiva de la época.⁵⁸ En ella, los votantes conservadores eran representados como campesinos incivilizados típicos de las zonas rurales, donde se dieron gran parte de los votos de Ospina frente a los de Herrera, que los registró en las zonas urbanas. Además, esto dejaba de manifiesto las connotaciones negativas que traía para el ospinista o rentista el hecho de ser retratado en el marco de una ficha policial, pues esto significaba un ataque de Rendón a los conservadores, que se suponían cultos. Como lo señala Germán Colmenares, la ficha antropométrica del votante conservador se produjo dentro de una serie de ilustraciones en las que Rendón insistió en oponer el “país rural y semibárbaro, manejado por curas y por gamonales capaces de una violencia primitiva” al país urbano y civilizado, “los portadores de la razón y el progreso”.⁵⁹

Estas dinámicas y lógicas encajaron su marco argumental en algunas creaciones que, aunque esporádicas y por lo tanto difícil de hacerles seguimiento, impactaron en la conformación de unos fines didácticos en la caricatura de prensa que, en la transición al siglo XX, tenía motivaciones políticas, electorales, morales, higiénicas, entre otras. Dentro de este marco era necesario catalogar visualmente las diferencias, las emociones, las patologías y las razas que con sus excentricidades poblaban las urbes. Un ejemplo de esto se puede ver con los *chinos* de la calle (Figura 6), mencionados con anterioridad, un característico tipo de pueblo “sin imitación en ninguna parte”.⁶⁰ Conocidos por ser huérfanos abandonados, hábiles pilluelos, diestros lustrabotas y voceadores de prensa surgidos en el siglo XIX como individuos que anunciaban una Bogotá moderna y populosa, y que se convirtieron en símbolos de la ciudad y en un tema de preocupación social, higiénica y educativa por su particular forma de vida.⁶¹ Así los recordaba el *Papel Periódico Ilustrado*:

⁵⁸ Tobón, 400 personajes, pp. 5-8.

⁵⁹ Germán Colmenares, Ricardo Rendón: una fuente para la historia de la opinión pública, Bogotá: Tercer Mundo Ed, 1998, pp. 95-97.

⁶⁰ “Nuestros Grabados”, p. 76.

⁶¹ Yeimy Cárdenas Palermo, “Chinos y gamines: imágenes de los habitantes pobres de Bogotá en la primera mitad del siglo XX”: *Pro-Posições*, 23: 1 (2012), pp. 85-97. Ximena Pachón Castrillón / Cecilia Muñoz Vila, “Los chinos bogotanos a principios de siglo 1900-1929”: *Revista Maguaré*, 6 (1991), pp. 153-163.

“pernocta en el portal más inmediato al lugar donde le coge la noche, que se alimenta de los despojos de otras comidas ó de algún pan estafado con ardides ingeniosos (...) sabe la casa de todos los habitantes de la ciudad; juega con los criados en el zaguán y engaña a los niñitos; sigue á los sordo-mudos y los impaciente; persigue á los locos y los enfurece; roba frutas en los mercados; acompaña á todos los presos hasta la puerta de la cárcel (...) Su fisionomía es graciosa, despierta, inteligente; sus ojos de víbora brilla por entre el cabello largo que anda siempre por la cara; el descuido y la mugre ocultan el resto de las facciones (...) Este conjunto de fealdad y de belleza, de maldad y de gracia, de inteligencia, malicia, perversidad... qué se yo, es el chino de Bogotá, el ángel de la picardía.”⁶²

Para locales y extranjeros, la apariencia física de esta “turbamulta haraposa i son corazón” como la llamó Rafael Pombo, se debatía entre las ambivalencias románticas como la citada, pero también entre condenas que detonaban el idealismo del bello niño de arrabal, y que se preocupaban por su fealdad de “indio chibcha (...) de tipo mongólico (...) a lo sumo mezclados con blancos”.⁶³ Las autóctonas y fantásticas características que de estos muchachos mostraban los cuadros costumbristas fueron reinterpretados y reevaluados desde la medicina y el derecho como problemáticas morales, de higiene y de justicia que transformaban a esa picardía en criminalidad.⁶⁴

⁶² “Nuestros Grabados”, pp. 76-77.

⁶³ Rafael Pombo, “Toros en calle I en plaza”: José María Vergara y Vergara, Museo de cuadros de costumbres y variedades, Bogotá: Imprenta de Foción Mantilla, 1886, p. 70.

⁶⁴ Hering, 1892: un año insignificante, pp. 173-176.

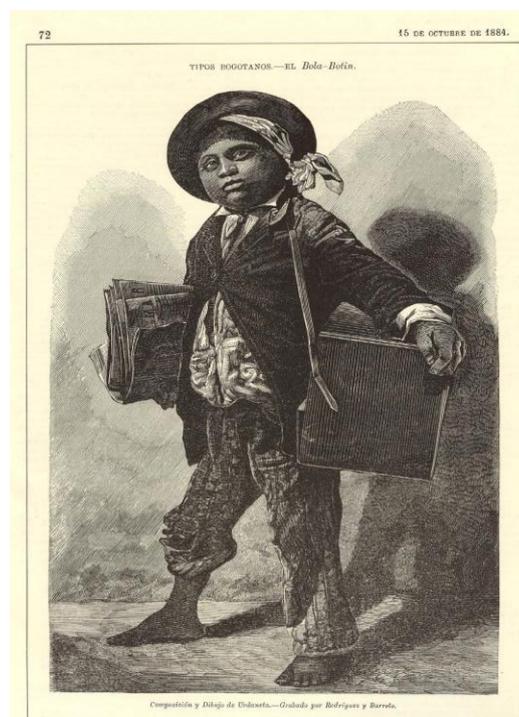


Figura 6. El “chino” de la calle. Fuente: Nuestros Grabados, p. 72.

Como apunta María Elena Bedoya a propósito de *Para los niños Mojicón* (1924-1938), el primer comic publicado en Colombia que narra la historia de un grupo de *chinos* de la calle, en torno a estos se construyeron unas narrativas gráficas catalizadoras de distinciones basadas en su género, raza y posición en la estructura social. Con la estereotipación de estos caracteres las caricaturas alcanzaban unas dimensiones capaces de dialogar con los elementos que componían las amenazas sociales. El énfasis puesto por los artistas en las extrañas morfologías de sus productos, asociados a la raza negra o mestiza, se sustentaban en proyecciones hechas en la época sobre estos sujetos, sobre los cuales se tejieron toda una serie de teorías raciales e higiénicas que les vaticinaban un futuro en el vicio y en la pérdida de las calles.⁶⁵ Esta idea fue repetida desde finales del siglo XIX en la prensa ilustrada:

⁶⁵ Bedoya, *Chinos and Palomillas*, p. 16.

“Otra variante hay hoy del chino de Bogotá, y es el niño desamparado. Este es el chico que la sociedad recoge para educarlo, vestirlo y alimentarlo, para abrirle con el trabajo un puesto en la sociedad, y reemplazar á la madre, á quien tal vez hizo sucumbir la miseria, á la familia que no ha dado calor á esa alma, que sin oportuno el Socorro iba á ser probablemente presa del vicio y del crimen.”⁶⁶

Tanto el cómic como las demás representaciones gráficas percibieron a los chinos como sujetos propensos a la degeneración, que, por sus características indígenas observadas desde una concepción de normalidad, fue percibido como un sujeto ignorante y servil.⁶⁷ Estas representaciones adquirieron relevancia en los análisis jurídicos e higiénicos en especial durante el primer tercio del siglo XX, en el que se realizaron una serie de debates en torno a la supuesta degeneración física, intelectual y moral de la raza en Colombia en conferencias presentadas en el Teatro Municipal de Bogotá en mayo de 1920. En estas, médicos psiquiatras como Miguel Jiménez López, Luis López de Mesa, Jorge Bejarano, Calixto Torres Umaña, entre otros, discutieron los factores biológicos, climáticos y evolutivos como explicación de la pobreza, la violencia y el atraso en el país. Y con ello, las medidas a adoptar para encausar a la sociedad y a la nación hacia el progreso y la civilización.⁶⁸ La discusión, que giró en torno a la tesis de Jiménez López que sostenía que el país atravesaba un proceso de “degeneración” racial, no solo reveló los temores y esperanzas frente a las posibilidades de progreso en el país. También evidenció las formas de percibir la configuración de la ciudadanía de acuerdo a unos discursos deterministas y diferenciadores de base racial, concebida no solo en términos morfológicos, sino también geográficos, de actividad económica y de filiación religiosa. Para responder a los “mil y un peligros” que acechaban a la raza, se propuso la necesidad de intervenir la población, controlándola y transformándola para mejorar su decadencia a través de la higiene social y la inmigración extranjera blanca.⁶⁹

⁶⁶ “Nuestros Grabados”, p. 77.

⁶⁷ Bedoya, Chinos and Palomillas.

⁶⁸ Núñez, El obrero ilustrado, pp. 22-23.

⁶⁹ Catalina Muñoz Rojas, Los problemas de la raza en Colombia. Más allá del problema racial: el determinismo geográfico y las dolencias sociales, Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, 2011, pp. 11-17.

Entre toda una serie de factores causantes de este regresivo atavismo se encontraron el desempleo, la prostitución, el mestizaje, los problemas en la alimentación y, en especial, se señaló al alcoholismo causado por el consumo de chicha como responsables de esta degeneración. En las élites colombianas y en sus estrategias por prevenir su degeneración, la raza se descubrió como un vértice para la construcción de la nación. Por lo que el Estado implementó una serie de políticas públicas para invertir esta tendencia degenerativa con campañas de higiene pública, de educación y de lucha contra el consumo de chicha, consistentes acciones coercitivas y propaganda masiva. Entre otras, se realizaron labores educativas en prensa, en escuelas, en agrupaciones obreras y a través de la Iglesia católica para intervenir la dieta de los ciudadanos y los espacios de consumo de bebidas y alimentos. La estrategia difusora de toda la propaganda higiénica se planteó desde las artes visuales por sus facilidades para transmitir conceptos breves en caricaturas que, además de advertir a los consumidores menos letrados, cumplieron con el objetivo paralelo de criminalizar y patologizar el chichismo, las chicherías y a los ciudadanos “enchichados” desde un afán por construir espacios de intercambio y consumo asépticos, funcionales y urbanizados.⁷⁰

En estas se ilustraba a las chicherías como espacios de libertinaje, desvergüenza, atraso y desorden, asociados con la venta del cuerpo y como focos de crimen. Mientras que la chicha fue caracterizada como un vicio causante de graves efectos nocivos biológicos y sociales, pues se decía que esta contenía una toxina que atrofiaba el cerebro y conducía a la degeneración de las razas. Para los médicos, estas consecuencias eran palpables en la degradación moral del individuo, la visible afectación de su fisionomía y el embotamiento de los ciudadanos, lo cual originaba un estado de criminalidad patológica sobre la cual descansaban las altas cifras de delitos. De esta manera, la bebida y sus espacios de consumo se convirtieron en objeto de control por parte de las autoridades policiales, civiles y eclesiásticas que aprovecharon todo un lenguaje visual para presentar didácticamente lecciones moralizantes sobre el chichismo. Entre estas, se hizo énfasis en la

⁷⁰ Núñez, *El obrero ilustrado*, pp. 231 y 278. Juan Carlos Alegría Montaña, “La mujer ‘enchichada’ y la ‘herencia herida’”. *La biopolítica y la condenación fisiológica de la mujer en los umbrales del siglo XX*: La Manzana de la Discordia, 10: 2 (2015), pp. 27-43.

decadencia fisiológica y moral que acarrea el consumo de aquella bebida, las taras hereditarias que podría causar a futuro y los riesgos de una regresión a un estado de salvajismo. Todas estas representadas a partir de determinadas características fenotípicas, como razas negras e indígenas, expuestas dentro de determinados espacios que daban cuenta de los nexos de la bebida con el crimen, como presidios o tabernas donde las peleas y el desorden eran el común denominador (Figura 7).⁷¹



Figura 7. A la izquierda y al centro: Carteles contra la chicha (c. 1949). Fuente: Calvo / Saade, *La ciudad en cuarentena*, pp. 350-351. A la derecha “La chicha y el carácter impulsivo”. Fuente: *El Tiempo*, mayo 26 (1948).

El interés morboso de la tradición gráfica preocupada por deformar a las clases subalternas fue fundamental para mostrar los procesos de transformación y degeneración destacando rostros zoomórficos y cuerpos considerados sucios, mestizos, mal vestidos y desnutridos de los individuos “enchichados”. Esta combinación entre la cultura material, intelectual y visual recabada por los artistas en un proceso de

⁷¹ María Fernanda Vásquez, “Degeneración, criminalidad y heredo-alcoholismo en Colombia, primera mitad del siglo XX”: *Saúde e Sociedade*, 27: 2 (2018), pp. 338-353. Hering, 1892: un año insignificante, pp. 91-95. Stefan Pohl-Valero, “The scientific lives of chicha: The production of a fermented beverage and the making of expert knowledge in Bogotá, 1889–1939”: *Osiris*, 1: 35 (2020), pp. 204-227. Calvo / Saade, *La ciudad en cuarentena*, pp. 82-88.

largo aliento que inició en el siglo XIX se combinó hasta mediados del siglo XX con una serie de lenguajes médicos, criminológicos y profilácticos representando entre sí una narrativa de la problemática. Allí, las escenificaciones aleccionadoras que establecían dualidades entre civilización y degeneración, entre progreso y atraso, destacaron los rasgos faciales y corporales del mestizo y del mulato para asociar entre sí el embrutecimiento animal, la delincuencia, la degeneración de las razas y la miseria.⁷²

Conclusiones

Desde principios del siglo XIX las artes, entre ellas el dibujo, las pinturas al óleo, los cuadros costumbristas y la caricatura fueron implementadas para influir en la sociedad a través de la recreación de imaginarios en torno a situaciones, individuos y experiencias comprendidos por la colectividad dentro de cada contexto histórico, urbano y social. Este artículo ha querido aproximarse al estudio de cómo las pretensiones de estas artes por representar identidades trascendieron a la realidad de sus objetos, en este caso los criminales, comunicando sus singularidades desde lo satírico, elemento aprovechado por otros saberes para realizar lecturas más sutiles, no ya interesadas por lo picaresco de las expresiones somáticas, sino por las explicaciones científicas de los mismos. Parecería obvio decir que una imagen no es un reflejo absoluto de la realidad, y que, por lo tanto, esta se encarga de reproducir estereotipos por su naturaleza satírica y por su deseo de hiperbolizar fisionomías. No obstante, asumir esta conclusión implica analizar cómo el proceso histórico de producción visual de la figura del criminal, o de aquel sospechoso de serlo, estuvo determinado por unas condiciones de posibilidad definidas por las rupturas entre las expresiones artísticas del siglo XIX, entre ellas el cambio de modelo a representar gráficamente, y la incursión de nuevas formas de ejecutarlo, centradas en la crítica social y política. Este contexto definió el quehacer artístico y la producción iconográfica no solo como agentes y objetos de entretenimiento a través del costumbrismo y la remembranza de hechos históricos y próceres, sino también como aglutinadores tanto de críticas electorales y sociales representadas en

⁷² Calvo / Saade, *La ciudad en cuarentena*, pp. 82-88.

torno a los individuos que integraban la sociedad. En su legado lleno de humor, los artistas acá referenciados y sus obras consolidaron una visión de la sociedad que, bien fuera desde el sesgo del humor y sin aspiraciones académicas o científicas, inscribieron al crimen y a la enfermedad dentro de unas categorías políticas, sociales y raciales visualmente aceptadas y generalizadas que, entre asimetrías y paralelismos con discursos biológicos, evolucionistas, higiénicos y criminológicos, fueron generando oposiciones identitarias. Sin intención probada de ello, sino como parte integral de sus labores de crítica mordaz y sátira de las condiciones del país, se establecieron como agentes y herramientas mediadoras en las dinámicas de identificación de las gentes típicas de pueblo, reforzando sus labores, procedencia, género y rol social a través de rasgos morfológicos fácilmente identificables. Dentro del proceso de construcción del estado, estas figuras fueron aprovechadas no solo como un arma de ataque dentro de las disputas políticas, sino también como un insumo dentro de las estrategias de denuncia del peligro, y como un elemento para reconocer lo peligroso, lo enfermo y lo indeseado.