

Kristhian Ayala Calderón

LA PATRIA EN DISPUTA

Representaciones de la nación en la caricatura
política de la guerra civil entre Andrés A. Cáceres y Nicolás de Piérola
(1892-1896)



YO NO AFLOJO, YO TAMPOCO.



Fondo
Editorial
UCSS



Kristhian Ayala Calderón
(Pucallpa, 1975)

Mtro. en Estudios Culturales por la PUCP. Comunicador social por la USMP. Profesor universitario en el área de Letras y Humanidades. Autor del libro *El Periodismo cultural y el de espectáculos. Trayectoria en la prensa escrita. Siglos XIX y XX*. Estudios de maestría en Literatura, en Historia del Arte y en Antropología Visual. Escritor, periodista, narrador y crítico de cine, teatro y temas históricos y sociales para el portal de La Mula. Actualmente, es jefe del Departamento de Comunicación de la DMCC y docente en la Universidad Católica Sedes Sapientiae, así como en la Universidad San Ignacio de Loyola.

El estudio del humor y de la caricatura política resulta decisivo para reconstruir los debates políticos ocurridos en la historia del Perú. La investigación tradicional ha desaprovechado un objeto donde pueden observarse no solo un conjunto de tensiones ideológicas sino la producción de estereotipos asociados a patriarcalismos constitutivos, a formas de racialización y a colonialidades diversas. En todo caso, el humor es un arma que puede reproducir tanto una relación de poder como denunciarla. A partir de la lucha entre “caceristas” y “pierolistas”, este libro muestra las bases mismas de la construcción de la nación y de una clase política cuyas herencias y cambios merecen una risa y siempre un comentario crítico.

Víctor Vich

LA PATRIA EN DISPUTA

Representaciones de la nación en la caricatura política de la
guerra civil entre Andrés A. Cáceres y Nicolás de Piérola
(1892-1896)

Kristhian Ayala Calderón



Fondo
Editorial
UCSS

LA PATRIA EN DISPUTA

REPRESENTACIONES DE LA NACIÓN EN LA CARICATURA POLÍTICA DE LA GUERRA
CIVIL ENTRE ANDRÉS A. CÁCERES Y NICOLÁS DE PIÉROLA (1892-1896)

© Kristhian Ayala Calderón

© 2021, Universidad Católica Sedes Sapientiae

Esquina Constelaciones y Sol de Oro s. n. Urb. Sol de Oro

Los Olivos, Lima, Perú

Teléfonos: (51-1) 533-5744/ 533-6234/ 533-0008 anexo 211

Dirección URL: <www.ucss.edu.pe>

ISBN digital: 9786124030994

Hecho el depósito legal en la Biblioteca Nacional del Perú N. 2021-07001

Universidad Católica Sedes Sapientiae

Gran Canciller

Mons. Lino Panizza Richero

Rector

P. Dr. César Buendía Romero

Cuidado de edición

Fondo Editorial UCSS

Diseño y diagramación

Oficina de Marketing, Comercial y Comunicación UCSS

Publicación electrónica disponible en <https://www.ucss.edu.pe/fondo-editorial/publicaciones-descargables>

Primera edición (virtual): julio, 2021

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra sin permiso escrito de la Universidad Católica Sedes Sapientiae

A la familia que partió,
por haber despertado la pasión
de contar historias.

Índice

Introducción

Capítulo I. La representación femenina de la patria 17

1.1. Marianne: la iconografía de la patria 22

1.2. La patria en disputa 29

Capítulo II. La representación del político 51

2.1. Cocinando ideologías 53

2.2. Un “baile político” entre travestismo y circo 61

2.3. Deformación burlesca y retrato histórico 67

2.4. El sujeto y la caricatura 78

Capítulo III. Caricatura vs. caricatura: humor y violencia contra el imaginario de nación 81

3.1. La prensa de unos y otros 84

3.2. La censura y su efecto contrario: la batalla por la imprenta 89

3.3. La caricatura contraataca 95

3.4. El Bravo contra Cáceres 99

3.5. *El Montonero* y la voz de la conciencia “pierolista” 106

El poder de la caricatura	113
Bibliografía	119
Hemerografía	123

INTRODUCCIÓN

A fines del siglo XIX en Lima, luego de un período republicano marcado por las guerras que reafirmaran la independencia, el conflicto con Chile y la posterior ocupación de Lima, se produce una de las más encarnizadas guerras civiles de la historia: la lucha por el poder entre Andrés A. Cáceres y Nicolás de Piérola.

Nunca antes se había librado una batalla ideológica y mediática tan intensa y violenta en torno al poder. Y, en esta etapa, la caricatura política protagonizó grandes y contundentes espacios dentro de la prensa combativa de un bando y otro. Certeros ataques del lápiz, la pluma y la represión en la carrera por el sillón presidencial.

La caricatura, constituida en un valioso aparato ideológico, desplegó una batalla donde la sátira y el humor (aliados a la literatura) jugaron un rol fundamental en la lucha por revelar verdades, legitimar ideas, negar la ideología del otro; cuando no en la propia búsqueda de la hegemonía en manos de ambos caudillos.

A lo largo de toda su producción, la caricatura política de este segundo militarismo, reflejó la desmitificación del ideal de reconstrucción nacional frente a la responsabilidad de los partidos políticos situados en el poder tras la nefasta guerra con Chile. Pero, por otro lado, la prensa reclamaba un gobierno efectivo que devolviera al país la esperanza y el legado “glorioso” de su historia en América del Sur. Este imaginario de grandeza, de nación y

de honestidad política, vistió los periódicos con caricaturas que reflejaban el sentir del pueblo: rechazo, indignación y oprobio.

En medio de este combate se dio un interesante surgimiento del arte de la pluma y el lápiz, con sus respectivos matices e influencias de las otras luchas ideológicas políticas en otras latitudes y como el legado de las épocas independentistas, el inicio y apogeo de la sátira y el humor como poderosos recursos simbólicos. En la pluma, aparece la letrilla o epigrama, técnica literaria que en pocas líneas y con una rima picante y picona descargaba la crítica más filuda, finamente elaborada y profundamente ideológica que promovía el oprobio de las masas en contra del enemigo político. Una vieja sentencia que viene de los inicios de la república decía de ella: «A la abeja semejante para que cause placer, el epigrama ha de ser pequeño, dulce y punzante».

La letrilla acompañaba a la caricatura, ese ejercicio cáustico del lápiz que, mediante el humor y la sátira, deformaba al enemigo y lo retorció entre sus líneas, ridiculizándolo y exagerando sus desdichas, colocándole el san benito de la inquisición más justa en la plaza de la opinión pública. La risa, producto de la caricatura, antecedió a la reflexión, como acto implícito, no dicho ni expresado, oculto subliminalmente dentro del colectivo social, presente y, a la vez, silente como la propia ideología de su tinta.

El humor como esencia del chiste, la comicidad e hilo conductor de la caricatura adquiere, en este sentido, un carácter provocador por «contraste de representaciones», como diría Freud, en donde se halla un sentido en

lo desatinado y se pasa del desconcierto al esclarecimiento (1970: 10). Del retorcimiento de un trazo, de la ridiculización de un político y de la vejación contra el simbolismo patrio se puede hallar un sentido y un esclarecimiento: la denuncia y el develamiento de aquello oculto que puede resultar más cáustico que cualquier editorial de panfleto. La caricatura política decimonónica será esa verdad entre líneas que, en medio de lo cómico y transgresor, colocará al centro del pueblo mismo una historia real, desnudando al político y despojándolo de cualquier privilegio, para burlarse de él y su discurso, así como develar la injusticia, el ansia de poder y la desigualdad.

En este sentido, la burla, como primera manifestación del contacto entre la caricatura y lector, será esa punzada incómoda que arrebataría esa categoría de lo políticamente correcto o lo políticamente moral, pues expresaría esa incomodidad y desconformidad que, en primera instancia muestra toda caricatura política: no es igual la burla personal que la burla social, pues la segunda está orientada al deterioro en grandes magnitudes (González Ramírez 1955: IX).

De esta manera, la práctica se hizo más intensa que las propias ideas, la prensa protagonizó el enfrentamiento que se produjo desde la creatividad de sus caricaturistas y columnistas, algunos de ellos intelectuales consagrados y otros anónimos, que plagaron el papel de cuanta prosa y trazo irreverente se permitiese. No es desatinado decir acaso que este combate finisecular por el poder fue mediático (si se compara el término con la actualidad y el *boom* de los *mass media* y las nuevas tecnologías de la información), pues no solo

se utilizó el arte de la letra y la caricatura, sino también la industria gráfica primigenia para la impresión de panfletos y periódicos que se publicaban eventualmente. Quiérase o no, tecnología aparte, la época de estudio es totalmente comparable con cualquier otra batalla mediática contemporánea por el poder.

Lo que se pretende demostrar, en primer lugar, es cómo la caricatura política florece y se va configurando a partir del uso de los íconos de la nación-estado para denunciar la corrupción y ansia por el poder, apuntando con ello a una hegemonía militar que se hace de él *ad vomitum* y que, con suerte, logra cumplir un ciclo en el sillón presidencial o acaba siendo derrocado por otro opositor. Se trata de demostrar cómo la imagen de nación puede adquirir una imagen etérea, femenina y abstracta que no es más que la representación misma de un imaginario copiado, tomado de un ideal europeizante, blanco, letrado, en un país que se siente república en medio de la desigualdad y exclusión de sectores subalternos (indígenas, esclavos libertos, obreros y pobres) no considerados como pueblo detrás del propio discurso político de “por el pueblo y para el pueblo”. En muchas de estas caricaturas, la imagen de la patria asume la figura de la “madre”, la mujer que, por inspiración de los vientos libertarios de la Francia revolucionaria, se instala en cadena en los diferentes países latinoamericanos en tanto van logrando la independencia. La república peruana adquiere así la figura femenina como una estampa maternal que, a su vez, le recuerda la tierra y establece el sentimiento de pertenencia, configurando su espacio territorial, pero al mismo tiempo

inspirando el respeto tanto por el vientre que da la vida, como el seno que alimenta. Bajo esta concepción, la lectura de la mujer, de la patria, se imprime a lo largo de las caricaturas de esta época como la imagen divina, persistente y sagrada que le recuerda al político, al caudillo y al revolucionario la esencia de sus ideales generados de libertad, de unidad e identidad, en medio de la lucha por el poder.

Un segundo momento de este análisis se centra en el político como personaje objetivo del descontrolado trazo que lo deforma y lo condena, lo interviene y lo coloca al centro de la burla. Denuncia frontalmente su concupiscencia y abaste a la opinión pública de inmenso poder de decisión, mediante el escarnio y la recuperación de los ideales de integración, progreso y nación del discurso republicano, en medio de la reconstrucción de un país azotado por un enfrentamiento político sin precedentes y un debate intelectual por el progreso y la noción de patria. El escenario se da en medio del Segundo Militarismo y el enfrentamiento entre dos bandos políticos: el de Cáceres y el de Piérola, dos caudillos que protagonizarían la más violenta guerra civil en la historia del Perú y cuyo azuzamiento estuvo en manos de la caricatura política. Aparece la prensa “cacerista” y “pierolista”, ambas con producción de caricaturas en grandes y privilegiados espacios en medio de no menos cáusticas letrillas, epigramas y editoriales. Pero también hay que ubicarse frente al rezago de un discurso nacionalista que, mientras los otros países del cono sur americano abrían sus puertas a la migración europea y buscaban insertarse en la economía mundial con la inyección de mano de

obra extranjera y la consolidación de una Nueva Europa, en el Perú se buscaba revalorar el “pasado glorioso” como imaginario de lo que fuimos y podemos volver a ser, mientras paradójicamente se segregaba a los personajes que la propia economía invisibilizaba, se vanagloriaba de un pasado incaico esplendoroso, pero se relegaba al indígena a un círculo subalterno. Y, por otro lado, aparece el discurso anarquista de Manuel González Prada, con el cual increpa a todos los partidos el hecho de no haber logrado la idea de nación y mucho menos restaurarla después de la derrota con Chile, como también se consagró el libre pensamiento y su discurso de progreso anticlerical con eco en sendos argumentos académicos y culturales sobre la oportunidad de la migración europea al Perú y la “mejora de la raza”, desatando un clima de conflicto de intereses entre Estado, Iglesia y libres pensadores. Así también, se publicaría la tesis *El porvenir de las razas en el Perú*, de Clemente Palma, en las postrimerías del siglo XIX, en plena efervescencia por la modernidad y el progreso, pero en medio de la cada vez más evidente desigualdad y exclusión. Con toda esa gama de antecedentes, la caricatura política se encargaría de develar estas relaciones de poder y lo que los anhelos particulares ocultaban.

Un tercer aspecto, está ligado al lado más oscuro del combate ideológico y está estrechamente relacionado a la violencia gráfica, ideológica y social en la que el pueblo se vio inmerso en los años previos al estallido de la última Guerra Civil del siglo XIX. Aparece una caricatura violenta, que desuella el cuerpo, lo interviene, lo retuerce y lo asesina, en el mismo tono burlesco de las comedias antimonárquicas o en el malabar de juglares que danzan sobre la

muerte del enemigo y se regocijan en la caída del opositor, cabeza cercenada en alto. La caricatura aparece mordaz, ondeando una bandera política e integrando también esa lista de periódicos que reflejaban ese deseo y goce por la ridiculización del otro, siempre dubitativa entre el servicio al pueblo o el servicio al poder. La imprenta, en este sentido, ha sido crucial en el proceso de la producción y reafirmación de ideologías a lo largo de la historia. Y, en este período, no se puede dejar de comparar su existencia con aquella pieza clave que en el ajedrez tiene que ser eliminada. Así, “caceristas” y “pierolistas” desplegaron una encarnizada batalla por las imprentas con la finalidad de acallar este poderoso aparato ideológico y enmudecer la voz de la letrilla y la caricatura. Este tercer aspecto propuesto en este libro tiene que ver con el uso del poder y la consecuencia de la censura: una caricatura que reaparecería clandestinamente con tal violencia que exacerbaría a la propia sociedad y serviría de soporte al discurso anarquista contra el estado-nación y su incongruencia moral. Una época donde el caudillismo se enquistaba en Palacio de Gobierno y la democracia es tan corta y frágil, al mismo tiempo que utópica.

Tres momentos y tres puntos de vista alrededor del poder a través de las representaciones de la caricatura política muestran la decadencia de un proyecto nacional y devela que, efectivamente, como diría Anderson, es una comunidad políticamente imaginada en la que nadie logra (re)conocerse entre sí (1993: 23), pues no logra incorporar a sus diferencias y diversidades en un todo, dejando de lado hondas heridas y alentando la eterna lucha de clases por el acceso a los beneficios de un Estado ausente y lejano.

Hay en estas caricaturas un reflejo singular de la percepción del orden social mediante la metáfora, la deformación y la burla. Nos encontramos frente a una de las interpretaciones más remotas del ejercicio de poder en la naciente república peruana, un testimonio gráfico, una innegable memoria lúdica y perpetua que refleja los viejos imaginarios de nación, patria y progreso. No hay, siquiera, un testamento más elocuente como el legado de los caricaturistas que fomentaron la aparición de otro gran fenómeno: la opinión pública. La misma a la que se debió por entero y en la que se entretejieron los más vívidos, pero irreconciliables, imaginarios, en un espacio tan propicio como los finales del siglo XIX.

Las representaciones caricaturescas no hicieron más que interpretar ese sentimiento frente a lo político, ese arraigo en el pueblo desde donde se siente el discurso político mismo y, a la vez, cuestiona el poder, lo descarna, lo arranca y lo muestra ante el riesgo de la traición a los ideales, para desenmascarar otros discursos y denunciar la banalidad de la política, la corruptela y la inmoralidad. La caricatura, en este sentido, consolida de manera importante su aspecto social por haber ingresado al debate mismo por la opinión. Pero también, y esto ha de observarse en la presente investigación, está al servicio de las ideologías que, haciendo uso de su ingrediente cáustico, pueden traicionar al propio pueblo y situar el debate político en medio del ansia más desbordada por el poder, mientras existe en paralelo una vergonzosa desigualdad social y exclusiva del otro en el imaginario de la nación.

Capítulo I

La representación femenina de la patria

Habría que definir en principio cuáles son las diferencias categóricas entre lo que se conoce como patria y nación. El término patria hace mención a la paternidad de la tierra, al espacio físico, geográfico donde se nace y donde yacen los antepasados; su uso como término se remonta al mundo clásico, aproximadamente al siglo VI a. C., en que significaba aquello que era transmitido de padres a hijos, como un legado o tradición. Por su parte, el concepto de nación aparece luego de la Revolución Francesa y norteamericana, como un traspaso del significado de reino al nuevo orden. Patria, por tanto, es ese espacio físico o herencia paternal en el que la nación se instala como orden.

En un sentido simbólico, la patria, al ser considerada como tierra, es innegablemente femenina si tomamos en cuenta cómo en las propias culturas precolombinas la *pachamama*, la madre tierra, es un poderoso símbolo de la fertilidad y la generosidad con el hombre, pues produce lo que este consumirá; lo acogerá y lo sostendrá a lo largo de su existencia pasajera, pues la tierra, la patria, es eterna. La nación, en tanto representación de la virilidad del orden simbólico, rige, domina y abarca a la patria. La nación es la representación masculina de la política, del Estado, del ideal de unidad e integración donde, en apariencia, se vive bajo el bienestar de un espacio creado en torno a la tierra. Como diría Bhabha, la metáfora de la nación transfiere el sentido del hogar y la pertenencia (2002: 176).

Fue el XIX el siglo de la creación de los estados-nación y, en este sentido, el estudio de la historia, que partiera de la noción de “individualidad histórica” y serviría para reafirmar el concepto en la formación de la nueva

república (Dager Alva 2009: 25). La historia iba a la búsqueda del pasado glorioso de las naciones, en aquel entonces, sin profundizar en los hechos históricos con sentido crítico, sino como una sucesión de hechos positivos y heroicos que legitimaran las nociones de patria y nación. Paralelamente, la historia se convertía en una respetable especialidad académica a lo largo del siglo XIX.

Tras la Independencia del Perú, como ocurriera con los otros países emancipados de América Latina, fue necesaria la creación de íconos que representaran el ideal de nación y patria, los cuales estaban destinados a plasmar y reafirmar la identidad y la libertad como pilares de la nueva nación. Una nación que renegara de su vieja condición de colonia española (aun cuando mantuviera el color rojo de la bandera española en la naciente versión peruana), pero que se tomara algunos aspectos ciertamente “gloriosos” del pasado ancestral y el legado cultural, particularmente el precolombino, para instaurar un sentimiento propio, particular y diferente de las otras naciones. No es difícil, en este sentido, entender cómo el símbolo del sol, que fuera el ícono supremo del imperio incaico, ocupara la iconografía emancipadora en las banderas de varios de los países sureños y, particularmente, del diseño de la primera bandera peruana.

Por su parte, tras la Proclamación de la República del Brasil, en 1889, la iconografía brasileña de la patria también se sumó a esta femenina representación, no solo en la icónica de las ilustraciones, sino en la concepción de la tierra, de la madre y de la mujer fértil presente en la letra del propio himno

nacional brasileño, que explícita como ningún otro himno en el continente este maternalismo idolatrado:

Ó Pátria amada,
Idolatrada,
Salve! Salve!
[...]
Terra adorada
Entre outras mil
És tu, Brasil,
Ó Pátria amada!
Dos filhos deste solo
És mãe gentil,
Pátria amada,
Brasil!

Esto se explica en la alegoría presente en la caricatura brasileña “Glória à patria”, del artista Pereira Neto, publicada en 1889, en la Revista Ilustrada, basada en esta figura femenina con aires de divinidad que se pasea victoriosa junto a

los héroes de la independencia del Brasil y ante la que se inclina reverente la propia monarquía, representada en una corona. Así, la patria era representada como la mujer gloriosa elevada a lo supremo; pero también era la mujer doliente y quebrada, como muestra la caricatura del mismo artista, publicada en la Revista Ilustrada de 1891, en la que aparece lamentando la muerte del Gral. Benjamin Constant, militar y profesor que organizó el golpe contra la monarquía.

Para el vecino país del este, esta imagen representaba poderosamente la naciente idea de república, pues en el caso del Brasil, es el país que tardíamente inicia su camino republicano, hacia las postrimerías del siglo XIX, respecto de los otros países sudamericanos.



En tal sentido, la imagen de la madre, de la mujer, de la tierra que se representa en el himno nacional brasileño sería muy importante para la unificación de esta república federativa, donde cada estado es independiente, pero a la vez vinculados a una sola idea de nación.

Hay aquí un punto importante respecto de la representación femenina de la patria en Latinoamérica y es que esta es representada mayormente como una mujer blanca ataviada con elementos y ropas propios de una cultura “occidental”. Aunque en el caso de México, durante la revolución mexicana, es curioso cómo en algunas caricaturas es representada como una mujer indígena en sus rasgos físicos como en su vestimenta y elementos. Esto es un factor *sui generis* en la historia de la caricatura,



pues en el Perú, que a la par con México constituyen los países colonizados más emblemáticos, no se había intervenido la figura de la mujer de esta manera por parte de los caricaturistas o ilustradores, sino que colocaba elementos como el sol, la riqueza histórica y otros en sus composiciones.

En el caso de la independencia del Perú hay un factor importante y es el de su particular nacimiento, no como un movimiento masivo que haya surgido como las grandes rebeliones, aun en la propia historia del Perú, sino como una iniciativa sin campaña militar de por medio que enfrentase a una elite indecisa y a la convenza de firmar un acta como única salida ante la crisis que generara la retirada del virrey (Dager Alva 2009: 80). José de San Martín, a la sazón de libertador, tiene que crear inmediatamente los símbolos que reafirmen la nueva identidad y eliminen de la memoria cualquier símbolo anterior que aluda a la colonia, y lo hace el 21 de octubre con la firma de un decreto provisorio por el cual crea la bandera y escudo nacionales.

La nueva nación peruana debe así sus íconos a la inventiva libertadora inspirada en la Revolución Francesa, razón por la cual, en varios de los países de la otrora América española se yergue la imagen de la mujer con el gorro frigio y el cetro: Marianne, la representación de la patria libre y maternal que se instala como el símbolo de la liberación y la nueva era protagonizando así los escudos nacionales hasta, posteriormente, convertirse en el ícono más usado por la caricatura para representar a la patria en las diversas denuncias contra la política inmoral de la nueva república.

1.1. **Marianne: la iconografía de la patria**

¿Cómo puede entenderse la representación de la patria desde la imagen de una mujer? En principio, debemos remontarnos a los sucesos en torno de la Revolución Francesa, en donde surge la mujer parisina, la *sans-culotte*, armada y en pie de lucha, quien al lado de los hombres se media en las protestas que antecedieron a la revolución, cuando no en la revolución misma. Su rol protagónico, incluso más allá del aspecto familiar en torno a la lucha, significó además una presencia vital en la integración de las multitudes, pues desde ya suponía un reclamo a la sumisión de la mujer y su conminación al hogar, frente a una sociedad que había asentado profundamente las diferencias en todo sentido, desde la vestimenta hasta la forma de gesticular, oler y moverse (Sennett 1997: 305).

Mientras que en otros momentos de la historia la figura heroica, sobrenatural y finalmente masculina se erguía como icono de revoluciones y gestas, la revolución francesa crearía para sí un icono propio que desafiaba las tradicionales creaciones simbólicas. Los revolucionarios buscaron una imagen que representara neutralidad y que además rescatara la imagen de la *sans-culotte*. De alguna manera, la imagen de una mujer que personificara al nuevo orden social estimulaba la imaginación popular al darle al colectivo revolucionario un nuevo significado al movimiento, desde el mismo uso del cuerpo femenino (Sennett 1997: 305).

De esta manera, Marianne es elegida como el símbolo de la nueva era y se instala en el imaginario de la revolución como la figura femenina que genera una nueva vida y la alimenta. Es la mujer que, además, posee rebosantes

pechos con los que amamantaré a la nueva generación. Su creación y posicionamiento reforzaría así el ideal de libertad, igualdad y fraternidad de la revolución francesa, al instalarse en los propios conceptos de patria y nación, surgidos después de 1789. La imagen de Marianne se apoderó de los diarios, monedas, estatuas que reemplazaban a los antiguos íconos de la aristocracia para constituirse como la figura bajo la cual se proyectaba la personificación de la patria.

La elección de Marianne no es gratuita ni obedece al simple deseo de transgredir la tradicional masculinización de los iconos sociales y revolucionarios. Sino que parte de símbolos asociados a la libertad y la maternidad, no como un mero impulso en contra ni a favor del género femenino, sino recomponiendo una nueva política,



LA FRANCE RÉPUBLICAINE.

Marianne. Aguafuerte de una pintura de Clement, 1792.

Musée Carnavales, París, foto Edimedia.

una nueva sociedad, bajo la naturaleza de la propia maternidad, la tierra que es madre y la patria, constituida en la nación, que se corporiza en la fisonomía de la mujer-madre, la tierra que dio la vida, la tierra que la alimenta y la tierra que finalmente le pertenece. Es una reivindicación de la naturaleza maternal del espacio que ocupa una nación.

La figura de Marianne es la de una mujer, madre y joven, con el perfil de una diosa griega, lo que destaca su carácter sobrehumano. Usa un gorro frigio que era el distintivo de los esclavos libertos en el imperio romano. Inicialmente, usa ropas griegas y posee unos pechos rebosantes que denotan juventud, fertilidad y acentúan su condición maternal¹, los cuales no deja de exhibir. Sin embargo, esta exposición de la desnudez y feminidad no proyectaba en absoluto la idea de una mujer lasciva, sino más bien la idea de una mujer virtuosa, puesto que hacia finales de la Ilustración, los pechos femeninos eran considerados tanto una zona erógena como virtuosa en sí misma (Sennett 1997: 308).

Debería considerarse aún más este aspecto materno al reconocer el mismo nombre de Marianne como la unión de dos nombres en sí: María y Ana. De esta manera, vinculada a dos iconos bíblicos: la matriarca, el germen de la que sería la elegida por Dios, Ana, y la propia Virgen María. En consecuencia, la representación femenina está cifrada en dos figuras de la historia religiosa cristiana que vinculan la naturaleza humana hacia la apertura divina de lo

¹ En los ejemplos posteriores se verá cómo es que la representación de la patria en la caricatura política la mostraba amamantando a los políticos, como una sátira a los políticos que solo se servían de la lactancia de la patria para un propio bienestar; una imagen recurrente no solo en la escena local, sino en la caricatura de otros países latinoamericanos.

trascendente, dándole a la idea de patria el sentido místico religioso que, ante todo, es sagrado.

La idea de la maternidad en las representaciones femeninas ha sido una constante a lo largo de la historia del arte. Sin embargo, hay en el misticismo de la representación religiosa de la Virgen Madre una ligación con el sentido de maternidad de Marianne, como patria y madre. Existe un cuadro pintado por el indigenista cusqueño Ignacio Chacón, que se encuentra en el claustro del Convento de la Merced, en el Cusco, en el que se aprecia a la Virgen María amamantando al Niño Jesús y a San Pedro Nolasco. Hay en esta imagen mucho de la representación de Marianne en el sentido de la lactancia y la naturaleza semidivina entre la patria (tanto madre como sagrada) y el hombre. La imagen es tan sublime y a la vez tan irreverente para su contexto. El seno que corresponde al Niño Jesús representa la idea natural, el acto mismo de la lactancia, incluso en la propia naturaleza humana del Cristo niño que necesita ser amamantado. Por su parte, el seno que corresponde a Pedro Nolasco es la representación del acto simbólico de la lactancia, el permanente deseo humano por el seno alucinado, proyectado en la cotidianeidad del hombre al que incluso la Virgen dirige su mirada (y no al Niño), como una contemplación especial, como una sintonía con el deseo y el ideal del hombre (en este caso representado por el santo). Los tres personajes se encuentran unidos, enlazados protagónicamente por el contacto: la Virgen coge al Niño y a Pedro Nolasco, quien a su vez coge al Niño. La matriz, la Virgen, es la naturaleza del deseo: el seno mismo que coge a ambos. En el cuadro de la escuela cusqueña, el plus-de-goce es al final el deseo mismo representado en

el cuadro por la Virgen, que es el tipo de goce al que se refiere Nasio (1993: 35) y que guarda, por sobre todo, una perfecta precedencia a la icónica figura de la patria representada en Marianne.

Para ser más exacto aún ¿No es acaso la representación del nacimiento del imperio romano, con Rómulo y Remo amamantados por la loba, la plasmación de esa naturaleza a la que está vinculado todo sistema de gobierno, léase imperio, monarquía, nación, a lo largo de la historia de la humanidad? La propia condición humana es respecto a la lactancia una condición dependiente, que precisa del alimento que la madre le brinde. Es una suerte de conexión política y natural del hombre para con su espacioración, que funge de regazo materno.

Otro aspecto importante es la conexión que tiene la representación femenina a lo largo de la historia de la colonia y la independencia en toda Latinoamérica. Desde Guadalupe, Santa Rosa de Lima, la Monja Alférez, Micaela Bastidas, María Parado de Bellido y, por qué no, la contemporánea Eva Perón; han personificado y protagonizado la iconografía de la mujer líder a la que se le endilga devoción y respeto. Sobre esta figura se instala Marianne.



Virgen de la Merced y San Pedro Nolasco. Anónimo.

Foto: Cristina Cabrera. Fuente: Arca. Museo Histórico Regional del Cuzco. S. XVIII.

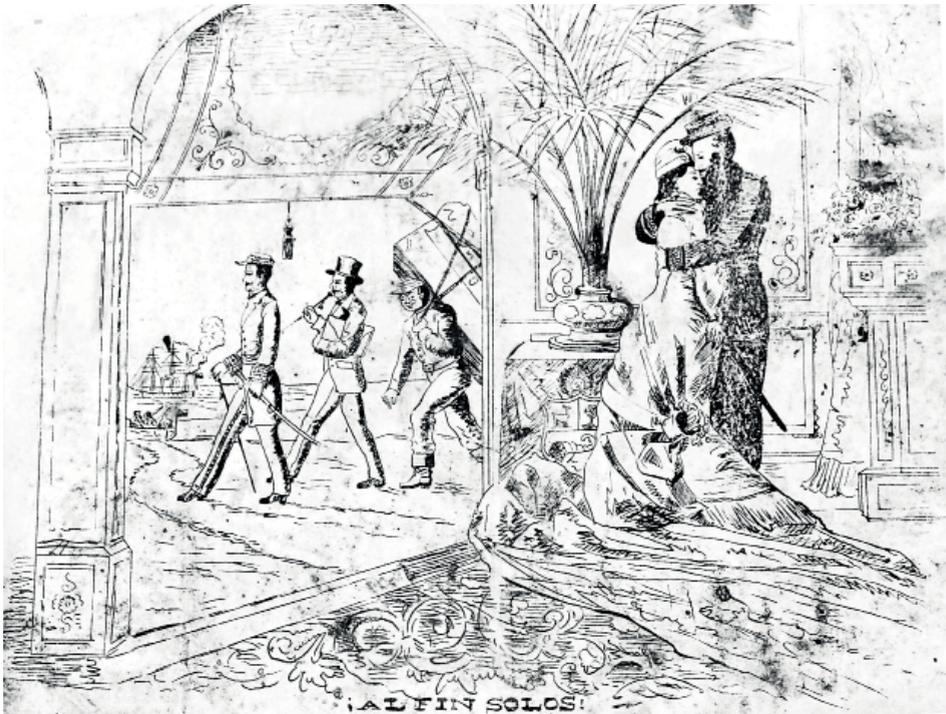
De esta manera, a lo largo del siglo XIX, la caricatura política representó tanto a la patria como a la nación con la figura femenina de Marianne, con la imagen de la mujer rolliza que protagonizaba la escena política, era el objeto de la denuncia contra la inmoralidad y todo aquello que atentara contra la integridad nacional proclamada con la emancipación. El principio de resanar la patria herida y refortalecer la nación tras la guerra con Chile estuvo presente en el discurso intelectual y político plasmado en las páginas de opinión de la prensa. La imagen de Marianne, la patria, aparece en todas las caricaturas como una figura divina omnipresente, pero vulnerable e impotente, en tanto objeto de codicia, ante la corrupción y el oprobio político que tiñó la carrera política de los caudillos.

1.2. La patria en disputa

El Segundo Militarismo de la historia del poder en el Perú comprende el periodo posterior a la guerra con Chile y fines del siglo XIX. Respecto del imaginario de la patria y la nación, esta época se caracteriza por la urgencia de la reconstrucción nacional después de la conflagración con el país del sur. Mientras el Primer Militarismo era la constante de militares y caudillos en el poder que, a la luz de la emancipación y la construcción de la nación independiente aparecía consagrada en la victoria de Ayacucho, el segundo estaría ensombrecido por la derrota de la guerra y, más aún, la ocupación de la capital. Un profundo sentimiento de revaloración del patriotismo, una consagración a la heroicidad de los combatientes y un ensalzamiento de los caudillos que, otrora valerosos o cuestionados militares, envolvía el enfrentamiento entre sí por la carrera política y el gobierno de la nación.

Esta etapa, que marca el final del siglo XIX, el clima político fue no menos inestable que en el Primer Militarismo. Sin embargo, tal como lo denominara Basadre: «es un periodo en el que los ministros y consejeros, así como también los opositores del gobierno, actúan entonces con un sentido concreto y circunscrito de su actuación, al enfrentarse a problemas específicos de predominante carácter administrativo y económico, o también de orden internacional» (1983: T.II, 1).

Después de la guerra y la ocupación de Lima, la vida institucional del país iría restituyéndose lentamente, a pesar de las contiendas políticas y la posterior guerra civil por el poder. Con ella, la prensa y la caricatura volverían a ocupar el espacio público. El tema más urgente sería la reconstrucción de la patria y habría para ello que limpiar la casa buscando el origen de la derrota.



«Al fin solos», *El Diablo Predicador*, del 23 de agosto de 1884.

La prensa que resurgiría en este periodo reflejaría la inestabilidad política y la guerra civil por la que Andrés Avelino Cáceres desconocía el gobierno de Miguel Iglesias. Un decreto del 16 de julio de 1884 reconocería como Presidente de la República a Cáceres. La más remota caricatura que representara a la patria después de la guerra aparecería en *El Diablo Predicador*, del 23 de agosto de 1884, con el título «Al fin solos» para graficar sarcásticamente esta situación. En ella se muestra a la patria como la mujer

desprotegida a la que el exitoso militar de la Campaña de la Breña abraza mientras Miguel Iglesias abandona el país con sus partidarios, lo cual reflejaba más bien un deseo, pues los “iglesistas” no dejaron el país ni el gobierno, sino un año después, ya que no sería hasta diciembre de 1885 que ambos, Cáceres e Iglesias, tendrían que dimitir para dar paso a nuevas elecciones y un nuevo proceso democrático.

Presentar a Cáceres como la esperanza de la reestructuración nacional fue la intención de esta caricatura, y es que la opinión pública destacaba la exitosa campaña contra el enemigo en la sierra y confiaba en que sería él quien mejor manejaría el destino de la nación.

Es curioso cómo puede contrastarse este discurso junto con el escribiera Iglesias ante su dimisión el 2 de diciembre de 1885, dirigiéndose a Cáceres:

[...] Al proceder así he sido consecuente con mi anterior conducta, dirigida siempre a procurar la concordia de la familia peruana [...] Permítame U.S. que en un oficio de esta naturaleza no discuta las ventajas militares que asegura U.S. haber obtenido, ni me ocupe de los medios de defensa con que cuento. A nadie cedo en amor a mi patria y pienso, como U.S. que siendo peruanos, debemos hacer todo lo posible, dentro de los límites de la justicia y el decoro, para que la paz y la unión sean un hecho consumado y prendas seguras de prosperidad nacional [...]. (Basadre Grohmann 1983: 14 - 15)

Iglesias expresa un profundo respeto a la patria y esa relación de amor con ella reafirma esa figuración femenina donde la patria se convierte en el objeto del deseo, aun desde la derrota política y la dimisión, el imaginario de la patria y la nación son elementos poderosos en el discurso que, al

margen del lugar de enunciación, se convierte en un discurso que enaltece la representación femenina y revalora el honor, como valor masculino, marcial y finalmente conciliador.

Empezaba así un nuevo ciclo, no obstante, en un ambiente en el que el poder se hacía más apetecible para algunos y los reproches por la Guerra se disparaban entre un partido político y otro. Por otro lado, comienzan a salir a flote ciertos sentimientos antipatrióticos y se inventan héroes como actitud propia de los vencidos. Se da entonces un clima favorable a la aparición de una caricatura política más cuajada y punzante:

[...] el criticismo de esos sucesos trae consigo una verdadera división de la familia peruana... Se calumnia, se falsea la historia, se echa al mercado de la maledicencia una infinidad de leyendas sobre negociados, sobre ventas e influencias y en cambio se cierran las puertas de la Historia... Todas las armas son buenas para el caso y así la sátira, el panfleto, la oración tabernaria, la caricatura más estilizada, se producen en proporciones no concebidas [...]. (Anónimo 1924: 45)

Es en este periodo que se afirman las ideologías políticas y acorde con las influencias de los movimientos mundiales, hay una pugna por un poder que se hace más inestable cada vez. Factores como el traspaso de un partido a otro y la inestabilidad de los gabinetes ministeriales fueron determinantes en el surgimiento de las nuevas ideologías a favor y en contra del Gobierno.

Se dice que la ideología legitima, naturaliza y argumenta el poder; es decir, lo mantiene, lo sostiene y le da sentido. Por ende, toda ideología, en tanto discurso mismo, invisibiliza ese interés en las diversas manifestaciones dentro de lo simbólico, que es donde se desenvuelve.

Tal como Althusser afirma, toda formación social se divide analíticamente en un nivel económico, político e ideológico (1977: 49). Y esto, netamente, en su sentido teórico, pues dichos niveles se entienden como construcciones teóricas que sirven para conceptualizar las relaciones de los individuos en las sociedades, a nivel abstracto.

A diferencia de los dos primeros niveles (económico y político), el ideológico se refiere exclusivamente a la relación simbólica que entablan los individuos dentro del orden social, mediante la participación voluntaria o no en sus representaciones correspondientes.

El Segundo Militarismo en el Perú, fue un espacio simbólico debatido entre una y otra ideología, como el resultado de un proceso cultural, cuyas manifestaciones estuvieron ligadas a la lucha y vigencia por la libertad particular creada y defendida por las agrupaciones políticas de la época. Los partidos políticos fueron los aparatos creadores de ideología, convertidos en frentes de batalla que pugnaban por el poder, el control y el dominio hegemónico del orden social.

Ya para la última década del siglo XIX, la lucha por el poder se hace más evidente con el enfrentamiento entre el partido de Andrés Avelino Cáceres y el de Nicolás de Piérola. La situación social y política volvía a convulsionar. El fantasma de una nueva guerra civil rondaba las calles, así como los espectros del golpe de Estado y la censura de la libertad primordial de imprenta. El primer gobierno de Cáceres no satisfacía. El otrora artífice militar contra el ejército chileno en la sierra tenía grandes dificultades en el ejercicio de su gobierno.

Desde el Congreso se ejerce una oposición muy intensa y logran censurar a varios de sus ministros. Diez de sus gabinetes se caen a lo largo de su gobierno. Su mayor problema se da en la economía del país, circulan muchísimos billetes sin valor, faltan recursos para la inversión y la deuda externa se acrecienta.

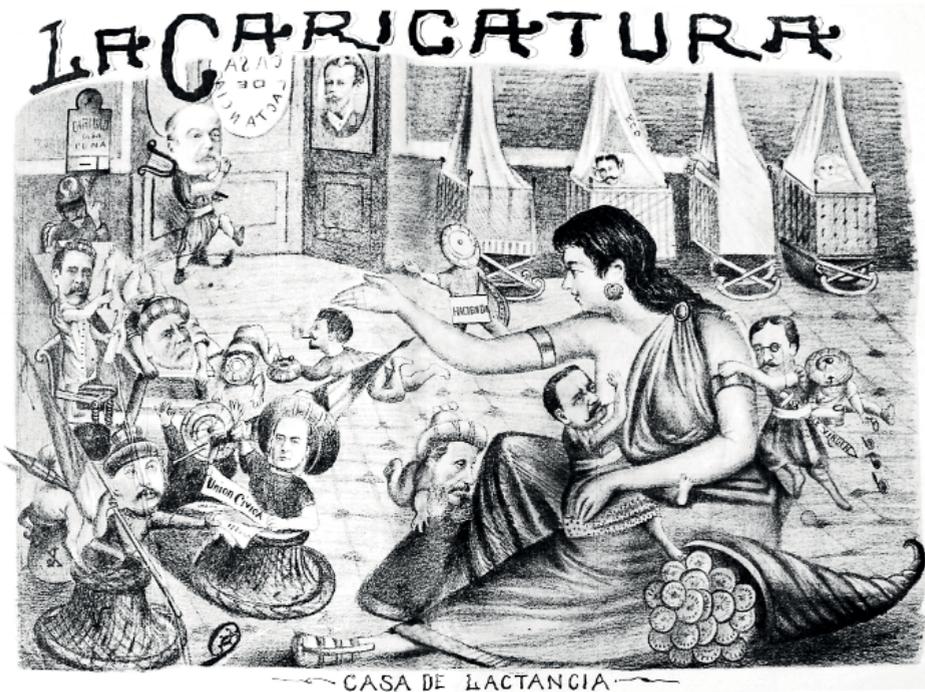
Cáceres, faltando unos meses para culminar su mandato presidencial (1890), convoca a elecciones. Su candidato es el coronel Remigio Morales Bermúdez, tarapaqueño, valeroso combatiente en la Guerra de Pacífico y lugarteniente suyo en la Campaña de La Breña. Por el Partido Civil, está en la partida Francisco Rosas y por el Partido Demócrata va Nicolás de Piérola que, luego de cuatro largos años de espera, decide hacerse del sillón presidencial. Los demócratas pierolistas se constituyen como un partido fuerte. Pero Cáceres le tiende una trampa a Piérola. El 5 de abril, ocho días antes de las elecciones, es detenido y apresado. Morales Bermúdez, libre de oposición alguna, es elegido presidente e inicia su gobierno el 11 de agosto de 1890.

Todos estos sucesos marcaron una etapa que fue decisiva para el resurgimiento de la caricatura política de combate y la naciente caricatura social que se haría presente a principios de 1900. Vale decir que la ocupación chilena, de consabida mella en nuestra historia, no sirvió de mucho para quienes creían en la mentada Reconstrucción Nacional. El país se reconstruyó, es cierto, pero sobre los mismos errores del pasado que, a fin de cuentas, convinieron enormemente al afianzamiento de la caricatura y la sátira gracias a la inspiración en los mismos temas: corrupción, abuso de poder, conveniencia y el radicalismo de las ideologías.

[...] Y es que la prensa, como lo es casi siempre, refleja el medio y la hora que vive un pueblo. Es el espejo, la caja de resonancia, el termómetro, el documento. Y la hora que vive el Perú en el siglo XIX, las diferentes horas de su reloj secular están asignadas por la anarquía, por la angustiada búsqueda de una solución a su problemática nacional e institucional. Si vivimos una existencia caótica, una existencia sobresaltada de “cuartelazos” y “cierra-puertas”, de montoneros y de permanente inseguridad, ese clima lo recogerán los periódicos... De tal manera interviene en el proceso de la vida cívica la prensa que en sus páginas, ya sea en el artículo, en el “comunicado”, en la letrilla o en la caricatura política, viven los personajes, están presentes los hombres que juegan un rol significativo en el gran escenario nacional. A veces, sin embargo la libertad de expresión adquiere temperaturas febriles, la crítica exagerada y la distorsión de los hechos produce verdaderas aberraciones de lo que se entiende por esa libertad [...]. (Miró 1994: 19)

Con el uso de los propios aparatos ideológicos ya no propios del Estado, sino al servicio de las propias ideologías (Althusser 1977: 85), se desplegó un combate donde la sátira y el humor jugaron ese rol fundamental en la lucha por la revelación de las verdades, la legitimación de las ideas, la denigración de las ideologías desafiantes, excluyendo todo lo que se interponía y estuvieron al servicio de las estrategias que buscaban la hegemonía.

Para octubre de 1892 aparece el periódico *La Caricatura* proclamándose como «Periódico independiente, político, ilustrado y de caricaturas –Propagandista de la verdad y la justicia». Su línea política criticaba tanto los actos del Gobierno como los de la oposición. En este periódico aparecería la caricatura titulada «Casa de Lactancia», una de las más elocuentes representaciones femeninas de la patria. Mostraba a la Patria amamantando a todos los políticos gobiernistas vestidos de niños y colocados en cunas, andadores y sillas de comer.



«Casa de Lactancia», *La Caricatura*, N.1. Lima, 11 de octubre de 1892, pp. 2 y 3.

La caricatura, realizada a carboncillo por Francisco Moncayo, muestra a la patria ataviada con ropas griegas, como tradicionalmente se le representaba a Marianne, quien, en una actitud maternal, dirige un aparente caos en la Casa de Lactancia. En ella, los políticos, entre ministros de Estado y líderes de la oposición, protagonizan el descontrol frente a una patria que enérgica pide la calma de sus “inquietos” hijos, pequeños ante su grandeza, dependientes, además, de una mujer.

La imagen muestra una típica casa de lactancia en donde las madres encargaban el cuidado de los hijos a terceros. Sin embargo, lo que la caricatura denuncia en esta composición es precisamente cómo los políticos,

tanto del partido de gobierno, como de la oposición, se sirven de la patria, se amamantan de ella y le sacan el mayor provecho, sin considerar el beneficio de la nación. Son representados aquí como los infantes traviesos que juegan a sus anchas mientras la madre amamanta a uno y otros dos se abalanzan sobre ella para ser alimentados.

Es esta una poderosa representación de cómo era percibida la política en un contexto convulsionado por la polarización entre la Unión Cívica y el Partido Demócrata. La caricatura ejerce aquí un rol crítico determinante, fiel a esa necesidad de exigir el «perfeccionamiento en la convivencia social de todos los órdenes» (Antonino 1990: 10). La situación política del constante enfrentamiento es el pretexto para que la caricatura presente con humor esta composición en donde ridiculiza a los personajes mediante la vestimenta y el acto de desplazarse por el suelo sin control (como infantes o como rastreros).

Es curioso cómo aquí la caricatura, que ciertamente carece para entonces de una estilística y perfección determinante, no distorsiona el rostro de los políticos y sí el cuerpo. Para ello, hay que considerar que la vida pública de los personajes políticos se centraba únicamente en los actos públicos y el retrato fotográfico que la prensa escrita publicaba; por ende, la imagen que la sociedad tenía de sus políticos estaba circunscrita a un retrato oficial no constante en publicaciones donde abundaba más el texto que la imagen. La distorsión del rostro y exageración de los rasgos se daría recién en el siglo XX con el mayor protagonismo de la imagen fotográfica en los periódicos.



YO NO AFLOJO... YO TAMPOCO..

«Yo no aflojo... yo tampoco», *La Caricatura*, N. 10. Lima, 17 de diciembre de 1892, pp. 2 y 3.

El 17 de diciembre de 1892, Joaquín Rigal², afamado y polémico dibujante de *La Caricatura*, publicó una de las composiciones más representativas del combate ideológico entre los bandos de Cáceres Y Piérola. Con el título de «Yo no aflojo... yo tampoco», Rigal satirizó la lucha entre las huestes de ambos caudillos, en donde la patria representaba perfectamente el objeto de la codicia al llevar puesta una banda en la cintura que decía

² Hacia 1872, Joaquín Rigal había protagonizado un escándalo al ser el autor de una de las caricaturas más significativas de la historia por predestinar un suceso lamentable. Cuando trabajaba para *La Mascarada*, parodió la muerte del César en el senado romano y, en vez de este, le puso el rostro del presidente Manuel Pardo. El periódico fue vetado y obligado a salir de circulación. Años más tarde, para 1878, el presidente moriría en las afueras del senado peruano de la misma manera que presentaba la caricatura. Al cumplirse este terrible vaticinio, Joaquín Rigal se encontró en el ojo de la tormenta al ser buscado como principal sospechoso del asesinato de Pardo. Catorce años después, la aventura de adolescente de Rigal quedaba en el recuerdo. Había perfeccionado su arte y, afortunadamente, seguía dedicándose a la caricatura.

«Presidencia». La personificación femenina no solo es adjudicada a la patria, sino al Gobierno mismo. La presidencia de la república es el objeto del deseo que ambos bandos persiguen incesantemente, tirando de un lado y del otro.

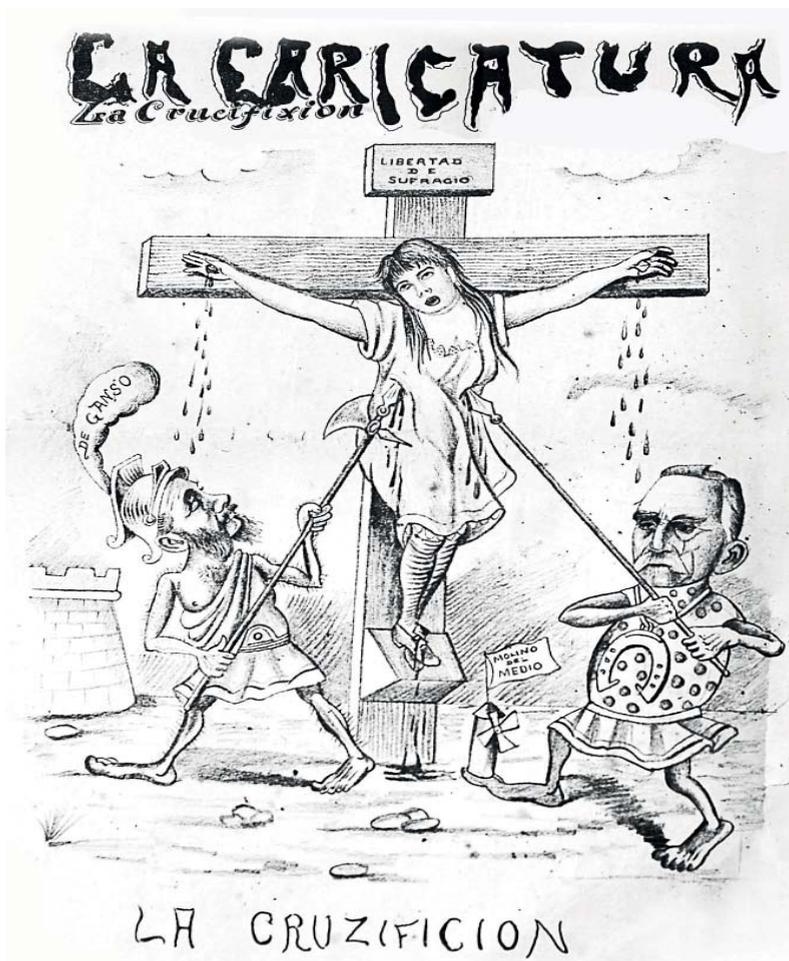
Aquí aparecen Cáceres y Piérola con sus correligionarios de la Unión Nacional y el Partido Demócrata, respectivamente. Los dos grupos jalen de los brazos de la Patria y tiran para sus concernientes lados. Ciertamente, esta caricatura critica más al partido cacerista, a quienes muestra vestidos de militares y armados de espadas, frente a los demócratas que visten de civil. Cáceres, quien tira de uno de los brazos de la Patria, pisa la Constitución, cuyo texto que acompaña dice: «Todo pisará con el taco de su bota», en clara advertencia a no votar por él en las próximas pugnas electorales.

Una de las características más saltantes de la caricatura de este periodo es el uso de los elementos religiosos en sus creaciones. En varias representaciones se coloca elementos cristianos, como la cruz, la religiosidad popular, entre otros. El contexto es un tanto favorable, pues la sociedad enfrenta, para entonces, la constante presencia del libre pensamiento, que promovía la libertad de cultos y una marcada postura anticlerical. En este sentido, estos elementos fueron tomados irreverentemente por los caricaturistas para la ridiculización del entorno político. «La Crucifixión» es una de ellas. Se trata de una caricatura donde la Patria emula a Cristo crucificado y el episodio del soldado romano que le atraviesa la piel para asegurarse que ha muerto. En este caso, ella es atravesada por dos lanzas: una portada por el propio Cáceres; y la otra por el alcalde de Lima, ambos opositores de Piérola

y vestidos de romanos. La Patria se desangra exactamente sobre las cabezas de sus verdugos. Esta imagen, tan intervenida por los elementos políticos de ese contexto, representa el precio de la anarquía en las elecciones que eran amenazadas por el fantasma del fraude y la violencia por parte de los correligionarios de uno y otro bando en un claro atentado contra la libertad de sufragio. La letrilla que acompañaba esta caricatura rezaba:

La Crucifixión

El General y el Alcalde
dos hombres y un solo bárbaro,
han clavado en una cruz
La libertad de Sufragio
Lo mismo hicieron judíos
con el Cristo en el Calvario.
Pueblo de Lima: ahí tenéis un
Herodes y un Pilatos.



«La Cruzifixión», *La Caricatura*, N. 23. Lima, 18 de marzo de 1893, pp. 1, 2 y 3.

Es la representación de la sangre que se derrama sobre la humanidad, la sangre “sagrada” de la Patria que cae sobre los propios victimarios. El detalle es que, además, la sangre de la patria se derrama, desde la herida de los pies, hacia la tierra. Lo que nos remite al binomio patria-tierra y que fue descrito al inicio de este capítulo.

Dos años después, en 1895, aparecería una nueva caricatura en dos cuadros titulada «La Patria Crucificada / La Patria salvada», en uno de ellos parodiaría la misma escena de la Patria (en el caso del ejemplo, la República) crucificada y sacrificada, en este caso por el Gobierno. En el otro, sería la resurrección de Cristo, el tema parodiado por la Patria que, gracias al gobierno de Piérola, sería salvada de la muerte. Aquí, es la figura del caudillo la que sobrepasa al valor mismo de la Patria, pues es gracias al “poder” de este que ella resucita, se salva de la muerte que significaba el gobierno de Cáceres.



«La Patria Crucificada / La Patria salvada», *El Leguito Fray José*, N. 4. Lima, 13 de abril de 1895, pp. 2 y 3.

Manteniendo un combate constante con *La Caricatura* (que no era precisamente un órgano pierolista), a partir de 1893, el periódico *Ño Bracamonte* se definía como un defensor de los ideales caceristas primigenios, desde 1892 en que vio la luz pública. Este medio atacó directamente la Unión Cívica, conformada por ex “caceristas breñistas” encabezados por Mariano Nicolás Valcárcel (con quien sus caricaturas se ensañaron). La Unión Cívica se constituyó cuando Valcárcel fue diputado por Arequipa y presidente de su cámara, se juntó para el efecto con los miembros del Círculo Parlamentario y el Partido Civil y aunque así tendió solo a engrosar el contingente que podía oponerse a la candidatura del general Cáceres, esa alianza auspició la del propio Mariano Valcárcel. Pero la sorpresiva muerte del presidente Remigio Morales Bermúdez (1 de abril de 1894), la discutida asunción del poder ejecutivo por el segundo vicepresidente Justiniano Borgoño, y la consiguiente consagración electoral de Cáceres, lo movieron a forjar la alianza de la Unión Cívica y el Partido Demócrata en 1894.

Con la ira de saber que la traición a los ideales fuera sinónimo de la Unión Cívica, *Ño Bracamonte*, publicó describiéndola:

[...] Refugio de oportunistas
 que ayer con grande cinismo,
 fueron furiosos breñistas.
 Eso son los civilistas que
 Hoy inician el civismo!

Allí están emparedados,
entre doblez y falsía,
mil elementos gastados,
muchos sepulcros blanqueados
que hundieron la patria mía.
Allí están con negra nota
Y con eterno baldón
—escondiendo su derrota—
los que en fatal bancarrota
sumieron a la nación...
Allí se encuentran unidos
los que siempre, sin recato,
en las cámaras ungidos
y en el Poder repartidos
no han cesado un solo rato.
Y así imponernos pretenden
y se titulan sinceros
y lucha y discordia encienden
y hasta denigran y ofenden
a nuestros bravos guerreros [...].³

³ Véase *Ño Bracamonte*, N. 5. Lima, 19 de noviembre de 1892, p. 4.

Ño Bracamonte no cesó en su ataque a la Unión Cívica y a todos y cada uno de los que la conformaban desde el parlamento.

Otra de las caricaturas que refleja la conflictiva relación con la Unión Cívica (o «Cínica», según *Ño Bracamonte*) es la del N. 9, en la que aparecen dos cuadros. En el primero está reflejado «El pasado» y «El presente», donde los exbreñistas, que antes fueran súbditos de Cáceres, eran sus opositores después. El fantasma de la traición amenaza al caudillo, pues estos se aproximan con cuchillos en mano. Mientras que en el otro cuadro está la Patria, con los ojos vendados, tratando de atravesar la “cuerda floja”, que lleva inscrito el nombre de «diplomacia», con el abismo a sus pies. A un lado se encuentra *La Idea*, periódico contemporáneo conocido como “órgano de rescate” y al otro lado aparece Piérola en actitud de indiferencia ante el riesgo y sus consecuencias. Este último cuadro denuncia la situación limítrofe del Perú, principalmente en temas como la liberación del territorio, la respetabilidad exterior y la supremacía marítima.

El texto complementaba:

[...]

I

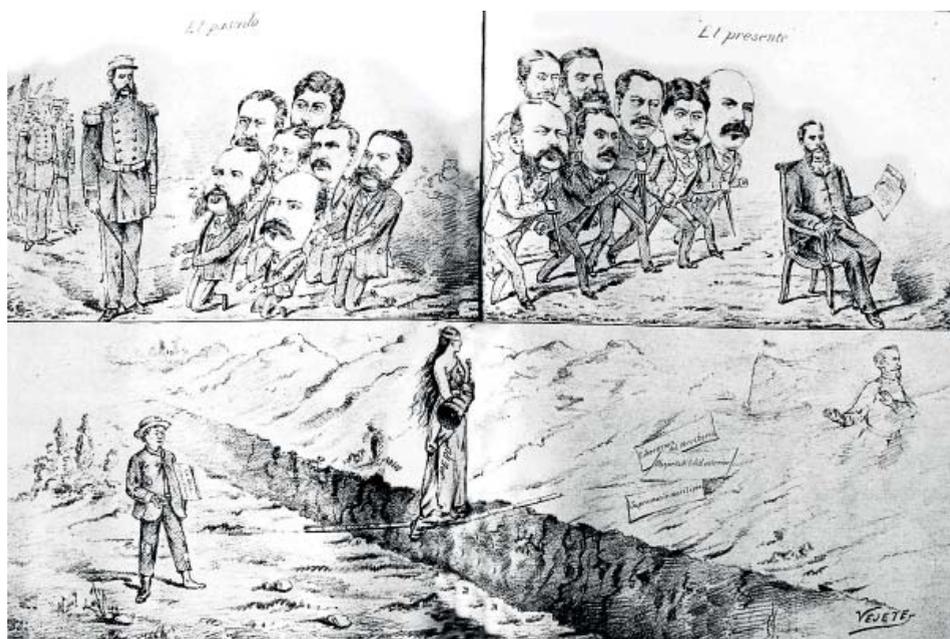
Allí tenéis, de hinojos,
 como hipócritas esclavos,
 besando viles las plantas
 del intrépido soldado.
 Escasearon los principios

sobrando los innecesarios!...

la lisonja era civismo
para hacerse personajes
y repartirse prebendas
y adueñarse del Senado!...

II

Hoy en la altura orgullosos
al amo de ayer pretenden
asesinar por la espalda
temiendo sentir el fuste,
no la punta del acero
que esa turba no merece.
Odian el sable los mismos
que al brillo resplandeciente
de sus triunfos, encontraron
un cubierto en el banquete.
Ley es fatal ¿quién lo duda?
Esta es la historia de siempre:
Tiene cosecha de ingratos
todo aquel que siembra bienes! [...]



«El pasado / El presente», *No Bracamonte*, N. 9. Lima, 17 de diciembre de 1892, pp. 1, 2 y 3.

La representación de la Patria, como la mujer ciega que atraviesa el abismo, es única en la historia de la caricatura. Esta es una composición en la que se presentan cuatro problemas claros: el transfuguismo político, la inestabilidad democrática, el fantasma de la anarquía y la fragilidad de la Nación. Quince años después de la conflagración que afectara la integridad territorial, nuevamente se cierne la amenaza con los temas limítrofes pendientes y la falta de una consolidación de las fronteras. Temas básicos para la consagración de la Patria y la Nación. La caricatura muestra aquí tres protagonistas: el Estado, la Patria y la prensa. Tres ejes que se consolidan como pilares de una democracia que para entonces solo era la sucesión inestable de caudillos en el poder.

Pero, ¿qué ocurre cuando la caricatura protagoniza, no solo la creación, sino también se manifiesta y toma la voz de la Patria? En pleno gobierno de Remigio Morales Bermúdez, del partido de Cáceres, *El Leguino Frai Jose* publicó una caricatura en donde la representación femenina de la Patria interpela al presidente y le advierte sobre los excesos que se pueden dar en su gestión. La letrilla sería enfática: «Cuidado con los caprichos general! Mira a lo que conducen. No te pierdas! En cambio, si eres recto, observa los benéficos frutos de la paz». No ha habido otra caricatura en la que la Patria enfrente al Gobierno de esta manera, pues, como hemos visto en los ejemplos anteriores, ella es constantemente representada como la mujer pasiva, sufriente, e incluso como el objeto de deseo. En esta composición, sin embargo, la Patria asume una actitud opuesta e increpante. Es representada al lado del presidente, le advierte de los riesgos y le presenta oníricamente dos posibilidades. El caos social, el conflicto civil por el poder y la lucha por la hegemonía, la tiranía, la imposición, como las características del abuso del poder.

En este cuadro se muestra a Andrés A. Cáceres como el caudillo tras el poder. Líder, otrora héroe emblemático contra el enemigo nacional, convertido en un caprichoso tirano que combate frontalmente a sus opositores. En la parte superior, se ve representado el imaginario de la sociedad pacífica, donde se percibe el trabajo de la tierra, la producción, la industria, la modernidad y, curiosamente, un conjunto de música que aparentemente entona una zamacueca (el entonces baile más popular) celebrando el progreso. Esta imagen representaría el ideal decimonónico de la Nación, el progreso, la modernidad, el trabajo y la identidad (un esbozo de la identidad nacional que fuera trazándose en estos consecutivos gobiernos militares). Esto es coronado por la bandera del Perú y el sol que nace

detrás de las montañas, dos símbolos de un pasado y un presente que adquieren valores sagrados: el sol, como el dios de los incas; y la bandera, como la consagración de la Patria y la Nación.

Es muy gráfica esta caricatura respecto del imaginario de Nación y lo que la opinión pública le reprochaba al gobierno de Morales Bermúdez, su vínculo con Cáceres y el fantasma de la guerra civil que amenazaba el sistema. Orden simbólico e imaginario que se entrelazan en esta dialéctica de imágenes que se presentan en cuadros antagónicos, pero que perfectamente reflejan la dualidad de un discurso que advierte, previene, interviene, para evitar el fracaso de la Nación.



El Leguito Frai Jose, N. 12. Lima, 27 de abril de 1893, p. 4.

Representar a la patria como la mujer de senos prominentes, fértil, madre, y a la vez vejarla, constituye una afirmación de la virilidad del sujeto político desde la óptica del caricaturista, quien plasma precisamente este devenir de contextos en donde la imagen del caudillo prepondera sobre la imagen de la patria, que —paradójicamente— es el objeto del deseo o la disputa misma. No hay una concepción ideológica de la patria y sí una concepción idealista, vinculada a la comunidad, y para ello qué mejor que la imagen materna, aun cuando el que decida en casa siempre sea otro y sea hombre, mejor aún si es caudillo, según el contexto de la época, quien le dé la salvación divina y gloriosa.

Todas estas representaciones femeninas de la Patria, desde la más remota, han constituido siempre la personificación maternal y ancestral que parte de la idea de la tierra, de la pachamama que incluso denominaron los antiguos peruanos, del espacio en el que se nace y que nos alimenta. Sobre esta base se ha creado la Nación como el imaginario de la estructura masculina que abarca y contempla a la Patria con todo el aparato propio del Estado, que regula, rige y la hace posible con el conjunto de sus iconos y elementos que la consolidan en la sociedad.

Capítulo II

La representación del político

El político, en tanto protagonista del imaginario de la Nación, ha sido siempre el objetivo principal del lápiz cáustico de la caricatura. La exageración y la deformación física fueron los elementos caricaturescos que lo pusieron, a la sazón parlamentario, presidente de la república, ministro, líder partidario o funcionario, en el centro de la atención de la opinión pública para denunciar su inmoralidad. El oprobio contra la corrupción y la falta de integridad hicieron que la política y su sujeto fueran el *pool* de la intencionalidad de la caricatura misma que, al final de cuentas, mellaría en el imaginario de la reconstrucción nacional.

Por su parte, el acto deformativo, como tal, siempre ha significado un planteamiento al servicio de las intenciones expresivas e intelectuales de la caricatura (Antonino 1990: 33). La deformación es burla, escarnio, pero también es denuncia. Y ese proceso de deformar a un político corrupto, de ponerlo al centro de la opinión pública mediante poderosas imágenes humorísticas es un trabajo que exige del caricaturista una enorme sensibilidad por aquello que huele extraño en la política. Es un intelectual del lápiz y un personaje con olfato humorístico que traza el sarcasmo de un orden imaginario sobre lo simbólico. El caricaturista no reproduce una realidad tal como se ve en el día a día, él muestra lo que hay detrás, nos devela el mundo detrás del espejo, lo real, aquello que incomoda, que sobra y que no encaja en lo simbólico. Desbarata finalmente aquel imaginario de la Nación y el espíritu patrio que se recrea sobre el progreso, la modernidad y el desarrollo social sobre sus íconos.

2.1. Cocinando ideologías

Los políticos representados en toda la etapa del segundo militarismo son personajes extraídos de su propio espacio, colocados en ambientes inusitados o realizando actividades ajenas a sus “investiduras” para, de alguna manera, “bajarlos al llano” y someterlos al escarnio, evidenciando sus cuestionados actos y ridiculizándolos en la plaza de la opinión pública.

Es claro que, en esta etapa, la ideología y el acontecer político eran dos de los blancos más atacados por la caricatura y la sátira literaria, esto debido a la constante inestabilidad y el oprobio de una sociedad cada vez más cercada por el caudillismo y víctima de su propio aparato ideológico. La llamada “Reconstrucción Nacional” encuentra en los grabados de los periódicos combativos de la última década del siglo XIX una seria contradicción frente al escarnio que protagoniza el político peruano. “Caceristas” y “pierolistas” se ven inmersos en un contrapunto cuya sinfonía es dirigida por los caricaturistas de uno y otro bando.

El 10 de agosto de 1890, el coronel Remigio Morales Bermúdez asume la presidencia de la república. Ese mismo año, Nicolás de Piérola escapa de prisión y enrumba a Guayaquil, desde donde dirigiría la oposición al gobierno de Morales Bermúdez que, a su vez, contaba con el patrocinio de su archirrival político, Andrés A. Cáceres. Con un total de cinco diferentes gabinetes ministeriales, este gobierno era el blanco de los ataques de la oposición de los “pierolistas” y, con certeza, el tema recurrente en la prensa combativa que contra Morales Bermúdez y Cáceres se había cernido.

La cocina, ese espacio que hacia las postrimerías del XIX sería el lugar confinado a la mujer y sus formas más subalternizadas, se convierte el escenario propicio para la metáfora de la cocción de ideas. Varias de las caricaturas parafrasearon el quehacer culinario como el cultivo de las estrategias más oscuras del Gobierno, así como de las decisiones más cuestionadas por la creciente opinión pública. Sin embargo, se conservaba la vestimenta masculina de los maestros de alta cocina, chefs o, simplemente, el atuendo propio de los políticos.

La punzada de estas caricaturas se centraría en el acto culinario como germen de las ideas, en donde los condimentos, ingredientes y formas de cocción protagonizaban la ironía y estigmatizaban las decisiones políticas, mostrando el proceso de estas como un “detrás del telón”. Algo así como invitar a los comensales —el pueblo— a pasar a la trastienda, al sacro y sigiloso lugar de la cocina y develar los ocultos mejunjes de lo que finalmente les es impuesto en la mesa, como refinados platos. La caricatura devela así ese ingrediente secreto, esa verdad que hay que denunciar y se vale de la ironía de la “alta cocina”, que no es más que la total irreverencia y afrenta a la corrupción.

«Facsímiles de actualidad» era el título de la caricatura que mostraba a los ministros de Gobierno en una gran cocina, cada uno condimentando sus propias recetas. Aparecían los representantes de la cartera de Marina, de Exteriores, de Fomento, de Guerra, de Hacienda, de Justicia y hasta el propio Morales Bermúdez que, con gorra de chef aparece vigilando a su *staff* de

cocineros, con una gran cuchara en mano, presto a aprobar cada plato. El epigrama de esta caricatura decía:

En sus puestos todos fieles
 y en su tarea ocupados,
 preparan siempre... guisados
 que luego salen... pasteles.⁴

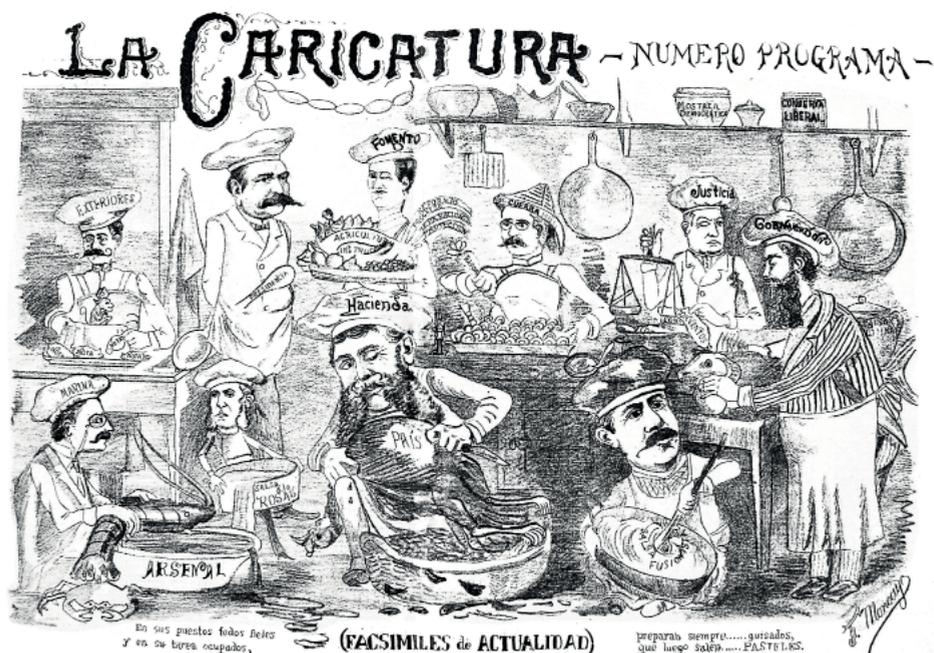
La figura del guisado que se transforma en pastel —enfaticando esa degeneración de lo salado a lo dulce— devela esa ambigüedad en que cae el discurso político, esa doble moral que puede esconder, bajo la elocuencia más pura y contundente, un acto inmoral y cuestionable. No olvidemos que para entonces nos encontrábamos frente al cuarto gabinete del gobierno de Morales Bermúdez, en medio de una oposición recalcitrante desde el Congreso. *La Caricatura* era además un órgano opositor y claramente combativo a la alianza finalmente militar entre Cáceres y Morales Bermúdez, lo que acabaría con la censura y cierre de imprentas arbitrarios que se cometería para prepararle a Cáceres el retorno al gobierno hacia 1894.

Es claro que este tipo de caricaturas realmente exacerbó las bases del Gobierno y reforzó de alguna manera la oposición del Congreso. La desmitificación y el ridículo al que los ministros eran expuestos consolidó ese

⁴ Véase *La Caricatura*, N.1. Lima, 11 de octubre de 1892, pp. 2 y 3.

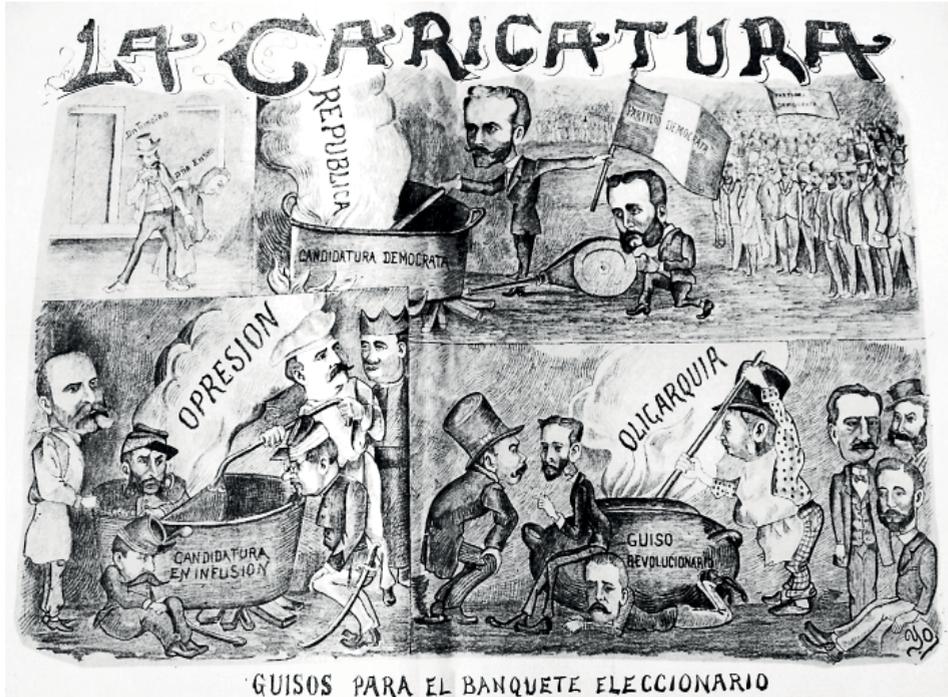
carácter denunciante que, particularmente en dicha época, venía arrastrando los desaciertos y el incumplimiento del famoso Contrato Grace que firmara Cáceres en 1888, por el que cedía todos los ferrocarriles a la compañía inglesa como pago de deuda y que, ante la crisis de hacienda en el gobierno de Morales Bermúdez, no se dio; lo que originó una seria crisis y el oprobio de la oposición y la opinión pública, en consecuencia, un nuevo cambio de gabinete.

Así las cosas, es curioso cómo aquí, a través del tema gastronómico, se muestra la crisis de un gabinete ministerial en donde la Patria ha dejado de ser protagonizada por la figura femenina de Marianne y, antes bien, es el país que se representa como el ave muerta que será preparada como plato de fondo en el gran banquete de la corruptela política. Y es que el error político siempre tiene a la corrupción como trasfondo. La oposición jamás le perdonaría a la dupla Cáceres - Morales Bermúdez, la crisis económica de los primeros dos años de gobierno y tomaría cuenta de esto para denunciar una total corrupción en los bastidores de Palacio y que la caricatura mostraría con esta alegoría de la cocina, como el lugar de la cocción de ideas, de planes maquiavélicos y de la mismísima corrupción, entendida como aquello que corrompe, en este caso, lo salado y lo disfraza de dulce para que el pueblo lo consuma y se crea la idea de una promesa cumpliéndose, que hay un futuro mejor y que la esperanza del progreso y la justicia ha comenzado a unir a la nación. Ideales e imaginarios que se funden en una caricatura de la propia realidad y el contexto político de un gobierno que se encuentra preparando el camino de retorno de Cáceres al poder y una oposición amenazada por la censura.



«Facsimiles de actualidad», *La Caricatura*, N.1. Lima, 11 de octubre de 1892, pp. 2 y 3.

La lectura más poderosa de esta representación nos transmite una clara deslegitimación del político que, dado a la patria, en este momento se la devora, cual ave desplumada lista para la cocción. Esto evidencia una suerte de canibalismo de los valores patrios por los que todo político jura en torno al poder que le es dado. En este festín culinario, el político es quien protagoniza ese despedazamiento de su propio poder e incluso de su propia imagen ante la opinión pública. La ridiculización de su condición como agentes del destino del país al que finalmente se comerán.



«Guisos para el banquete eleccionario», *La Caricatura*, 1893.

Otra caricatura se publicaría bajo este mismo concepto, hacia 1893, con el título «Guisos para el banquete eleccionario», una composición de tres cuadros, en la que primero aparece Piérola y el Partido Demócrata (cuya bandera empuña) mientras prepara, en una enorme olla, la «Candidatura demócrata», entre cuyos vapores se lee: «República». Sus partidarios lo apoyan. En el segundo cuadro aparece Cáceres inmerso en una cuchara (cogida por uno de sus partidarios) que lo deposita dentro de otra enorme olla que dice «Candidatura en infusión», entre sus vapores se lee «opresión». En el tercer cuadro aparecen los políticos que representan a la oligarquía y que cocinan un «guiso revolucionario».

Nada más gráfico que esta caricatura para mostrar el ambiente político un año antes de las elecciones (Morales Bermúdez dejaría el poder el 23 de marzo de 1894 debido a una grave enfermedad), en el que ya se voceaban candidatos y se “cocinaban” las estrategias en los partidos. Lo que destaca en este caso es esta representación de las ideologías, como si fueran una preparación culinaria y la cocción de diversos elementos que reúnen líderes, símbolos e ideas.

Es claro que en esta caricatura hay una postura a favor del partido de Piérola, puesto que dentro de las tres propuestas electorales, presenta a la opción de este como la más positiva y donde abundan los elementos que afianzan el simbolismo de la nación próspera, como la bandera, la idea de república y un elemento particularmente nuevo en la caricatura de aquel entonces: el pueblo, representado en la multitud que, en este caso, reafirma el liderazgo del Califa, caudillo por excelencia, que ya desde los inicios del gobierno de Morales Bermúdez instaba a sus seguidores a oponérsele mediante la prensa combativa y prepararle el camino para su retorno. No olvidemos que fue prácticamente desplazado de las anteriores elecciones de 1890 por el propio Cáceres, bajo los cargos de boicoteo.

El pueblo es representado aquí por una multitud masculina, imponente, viril. No hay mujeres ni niños, pues se trata de la población íntegramente votante. La representación obedece la manera cómo el propio pueblo era percibido en la sociedad, como un ente pasivo, contrastante en una suerte de dilema postcolonial patria/pueblo. Por el contrario, el partido de Cáceres

es presentado como el peligro inminente para el progreso. La opresión es el factor negativo con el que se sataniza la ideología cacerista. A su vez, la oligarquía es denigrada con la burla hacia el partido revolucionario.

Sin embargo, hay dos personajes que representan a ese pueblo mestizo, a esa cultura popular desvestida de todo patriotismo y que más bien emula al peruano criollo, pobre y de a pie. Doña Encarnación y Don Timoteo (hacia el extremo izquierdo) son esos personajes con los que los lectores de quiosco y ciudadanos de una Lima mestiza podrían identificarse inmediatamente. Ella, una beata solterona y madura, con el sarcasmo y la “criollada” propia de una mujer que de día puede ser tan beata como impía. Él, un limeño de cantina, “palabreador” y de maneras cordiales, como también irreverentes. Ambos representaban esa dualidad y volatilidad de la naciente opinión pública limeña, personajes que visibilizan esa conversación de esquina, de arrabal y de callejón de un solo caño, personajes subalternos cuyo discurso simple fue usado por la prensa combativa, azuzando y creando opinión y oprobio. Pero, sobre todo, es la mismísima representación hombre-mujer del pueblo, una caricatura social inteligentemente usada como reflejo del lector, su complicidad y la aprobación de su discurso, difamador o denunciante, detrás del humor. Mientras, los personajes políticos presentados en la caricatura, se encuentran totalmente concentrados en la preparación de sus “guisos”.

Es importante también destacar que en el caso del partido de Piérola solo son dos los políticos que se encuentran, uno removiendo la preparación y otro avivando el fuego, por cuanto el pueblo, que se encuentra agitando una

bandera nacional con el nombre del partido, aguarda la preparación de una nueva idea, donde la república es la consolidación de una ideología basada en él. La caricatura, que por lo general, representa la voz del pueblo, es aquí quien lo retrata, sin deformación alguna, como un ente poderoso, particular y preponderantemente masculino aferrado a la bandera, como reafirmando la nación. Este “pueblo” que se presenta en esta caricatura es finalmente un ideal, pues no es más que la expresión del deseo de Piérola de tener a la multitud de su lado en las próximas elecciones, pero también representa la incursión en el imaginario del caricaturista, como un empoderamiento del líder y una sólida confianza por sobre sus adversarios ideológicos. Estamos aquí frente al uso subliminal de un proselitismo donde la caricatura es el vehículo ideal.

2.2. Un “baile político” entre travestismo y circo

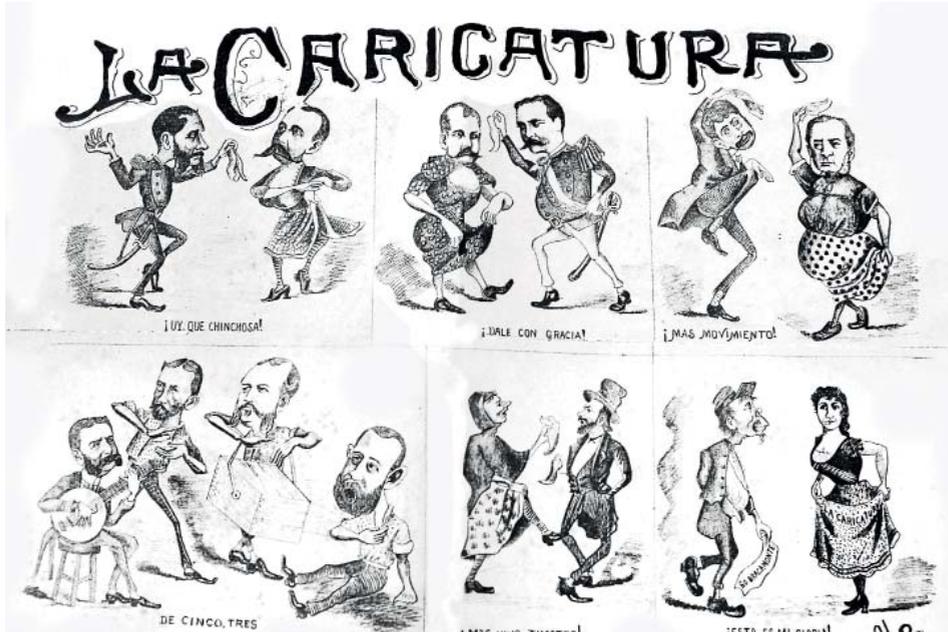
Otra de las características con que fueron representados los políticos peruanos en el Segundo Militarismo fue el travestismo como herramienta punzante y contundente. En la deformación humorística que usa la caricatura, podríamos considerarlo dentro de las situaciones de contraste por incongruencia (Antonino 1990: 30), puesto que la caracterización de roles totalmente diferentes define a los políticos no en el sentido de denuncia contra la homosexualidad; sino, como suele ocurrir aún en nuestros tiempos, como un travestismo presentado como un gran entretenimiento heterosexual (Butler 2002: 185).

La afirmación de Butler se centra en el privilegio heterosexual por el cual la hegemonía masculina usa el travestismo como factor humorístico, de burla y hasta denigrativo, al afirmarse como lo “natural” y lo “normal”. Por ende, no es difícil concebir en estas sociedades decimonónicas al travestismo dentro del aspecto circense, anormal, en el que encajaría perfectamente el oprobio político. Es como una suerte de san benito o el más cáustico de los recursos de humor que atentara contra la virilidad del sujeto político, masculino por antonomasia.

Precisamente, es esta la intencionalidad con la que muchos políticos fueron caricaturizados a lo largo del enfrentamiento político entre Cáceres y Piérola, en que no solo se les travistió en flagrante sátira, sino que además se les acompañó de elementos tan cotidianos y reales, ante los que la población simplemente reía e inconscientemente formaba opinión respecto de la denuncia de la caricatura.

Muchas de estas caricaturas deben su origen a lo carnavalesco de las deformaciones de caricaturistas como Honoré Dummier, a fines del siglo XVIII, o Goya, y más remotas aún en las comedias de la Antigüedad clásica. Para 1893, el periódico *La Caricatura* publicó una contundente caracterización travestida de los políticos de las diferentes tiendas. «Echando una cana al aire...» mostraba, en seis cuadros, un jocoso baile, cuyas parejas estaban conformadas por los políticos antagónicos. En uno de ellos aparecen bailando, incluso, Ño *Bracamonte* (periódico cacerista) bailando con *La Caricatura* (órgano “pierolista”). El epigrama decía:

Como si gran cosa hubieran
hecho en el noventa y dos
Presidente y congresistas
se entregan a la expansión
que da al espíritu el baile
y el alcohólico vapor.
Con las leyes que en el Congreso
en ese año formó,
atándolas se pudiera
llegar a Sevastopol...
Y con lo que hizo el Gobierno
(¡Lo que no permita Dios!)
Se podría un monumento
alzar en la Exposición
para que lo eternizara
y viera que gente dio
esta Patria, en tantos años,
la nueva generación.
¿Y esos guapos militares?...
Esos valientes de hoy
no saben más que mamar
de ellos líbranos, Señor!



«Echando una cana al aire...», *La Caricatura*, N. 15. Lima, 14 de enero de 1893, pp. 2 y 3.

La letrilla de esta caricatura nos muestra el uso no solo del travestismo para la burla, sino también del baile y del carácter festivo como situaciones cotidianas que desmitifican a los personajes. Juega además con el enfrentamiento mediático entre uno y otro periódico, pero con un tono pícaro, inocentón y a la vez agudo. Al finalizar el epigrama, asesta el último golpe con la satanización de Cáceres, en su condición de exmilitar y figura emblemática durante y después de la guerra con Chile, a quien presenta como una amenaza, en clara alusión a la “mamadera” que no es más que el aprovechamiento de la Patria y el enriquecimiento a costa de la mala distribución de la riqueza, el abuso del poder y el crecimiento de la deuda externa. La mamadera parodia la representación de la lactancia que provee la madre patria a sus hijos y que, como elemento nutriente, es anhelado. Para los

efectos de la sátira, esto se traduce en el enriquecimiento ilícito, el provecho propio, a costa de la inacción política. «Echando una cana al aire...», como título, parodia la idea de infidelidad. El político es satirizado como el sujeto infiel que traiciona a la patria y a sus propias convicciones y donde el baile es el espectáculo del absurdo y la ridiculización.

Estas cinco parejas representan particularidades del contexto político hacia 1893. La primera muestra a Andrés A. Cáceres en baile con el presidente Remigio Morales Bermúdez, en alusión a la relación estrecha que había entre ambos. Para fines de 1893, el gobierno de Morales Bermúdez había preparado el camino para el retorno de Cáceres de Europa y promover su triunfo en las siguientes elecciones, aun cuando contase con una prensa en contra a la que reprimiría sin escatimar con el cierre de imprentas y diarios. Al titularla como «Uy, qué chinchosa», es clara la alusión al fastidio que para la oposición representa el retorno de Cáceres al país.

Otro de los cuadros muestra al expremier del primer año del gobierno de Morales Bermúdez, Mariano Nicolás Valcárcel, líder de La Unión Cívica que para entonces se uniría a La Unión Parlamentaria para hacerle oposición. «Más movimiento» evoca la arenga que se estila a lo largo del baile popular de la zamacueca, que es el que aparentemente se está danzando; pero que, a la vez, reza con chanza la cuestionada actitud del partido de Valcárcel y la alianza con La Unión Parlamentaria.

Los dos cuadros siguientes mostrarían dos aspectos relacionados al pueblo en concreto. En primer lugar, el baile de Don Timoteo y Doña Encarnación, personajes anteriormente mencionados y que siempre eran citados en las caricaturas

con aquella complicidad y reflejo del pueblo en el humor político. La comicidad popular estaba plenamente proyectada en estos personajes, donde la beata le dice a su pareja «Más vivo, Timoteo». Este recurso consolida en la prensa combativa esa “voz del pueblo”, cuya sátira sabia sintoniza con el lápiz cáustico del caricaturista que, a su vez, recoge ese sentir no solo de una oposición recalcitrante, sino que la condimenta con la opinión que se asoma en cada esquina, salida de templo o bar.

Por su parte, otra dupla sería la encargada de representar a la prensa, parodiando la rencilla cotidiana entre *La Caricatura* y *Ño Bracamonte*, ambos haciendo oposición a Cáceres y a Piérola respectivamente. En este cuadro, *La Caricatura* está representada como una mujer lozana bailando con un *Ño Bracamonte* anciano, en clara alusión al tiempo y vigencia que ambos tenían en el medio, como también la idea de vitalidad y credibilidad en el medio.

Finalmente, destaca el cuadro del conjunto musical que acompaña a los danzantes. Se trata de la presencia de la música como afirmación de la identidad nacionalista, habida cuenta que se instala el baile de la marinera (y su innegable origen en la zamacueca) en el contexto de la guerra con Chile y desde entonces se reafirma su carácter integrador en la población (de ahí que con el tiempo haya una versión particular en cada región del país). Baile de coqueteo, picardía y elegancia, la marinera acompaña esta caricatura como el ícono popular de integración, una poderosa herramienta de identidad nacional en plena etapa de la reconstrucción, pero a la vez —particularmente en esta caricatura— la cómplice de la denuncia e indignación por los sucesos políticos y el descontento popular animado por la oposición y la prensa, donde el político constituye el centro y el sujeto del oprobio. «De cinco, tres», en alusión a la típica marcación del tiempo en la marinera, muestra

al conjunto musical integrado por los políticos complacientes y seguidores del régimen, responsables de este “baile” que representa, entre otras cosas, la evasión y el desvío de la verdadera responsabilidad política ante la problemática de la deuda externa y la condición social frente a una clase obrera que iba pugnando por un reconocimiento por parte del Estado.

2.3. Deformación burlesca y retrato histórico

Hacia 1895, aparecería una caricatura que parodiaba un hecho histórico: la entrada de Piérola a Lima y el enfrentamiento al gobierno de Cáceres, conocido como la “Entrada de los demócratas” (17 de marzo de 1895).

Los opositores a Cáceres —que se encontraba de retorno al Perú para candidatear la presidencia de la república— encabezados por el Partido Demócrata, le “declaran la guerra”. Piérola, llega el 24 de octubre de 1894 a Puerto Caballas y en Chíncha, el 4 de noviembre, lanzó un manifiesto a la nación titulándose “delegado nacional”. Armó unas montoneras y se unió a la sublevación de Augusto Durand, que se había originado en Huánuco y que se trasladaba a Lima. Ambos líderes forman el llamado ejército “Coalicionista”, se juntan en Cieneguilla el 3 de marzo de 1895 y marchan a Lima para dar un golpe de Estado. El 17 de marzo, Piérola protagoniza la célebre entrada por la portada de Cocharcas y establece su cuartel general en la plazuela de San Agustín. Los caceristas enfrentan a los coalicionistas durante dos días de sangrientas batallas. Cientos de cadáveres se hallaban diseminados en las calles céntricas de Lima con la amenaza de originarse una epidemia.



«Entrada de los demócratas», *El Leguito Frai Jose*, 1895.

Ante tal situación interviene el delegado apostólico José Macchi, en nombre del cuerpo diplomático, pidiendo una tregua entre los contrincantes, que finalmente es aceptada. Luego de enterrar a los muertos y curar a sus heridos, Piérola y Cáceres acceden a dialogar por la paz definitiva. Cáceres acepta ante monseñor Macchi que su gobierno se ha tornado muy inestable y renuncia. El 19 de marzo se nombra una junta de gobierno comandada por el civilista Manuel Candamo, que tenía como principal propósito convocar a elecciones generales. El 14 de abril de 1895 se producen los comicios y se presenta una sola candidatura. Nicolás de Piérola es elegido presidente constitucional del Perú.

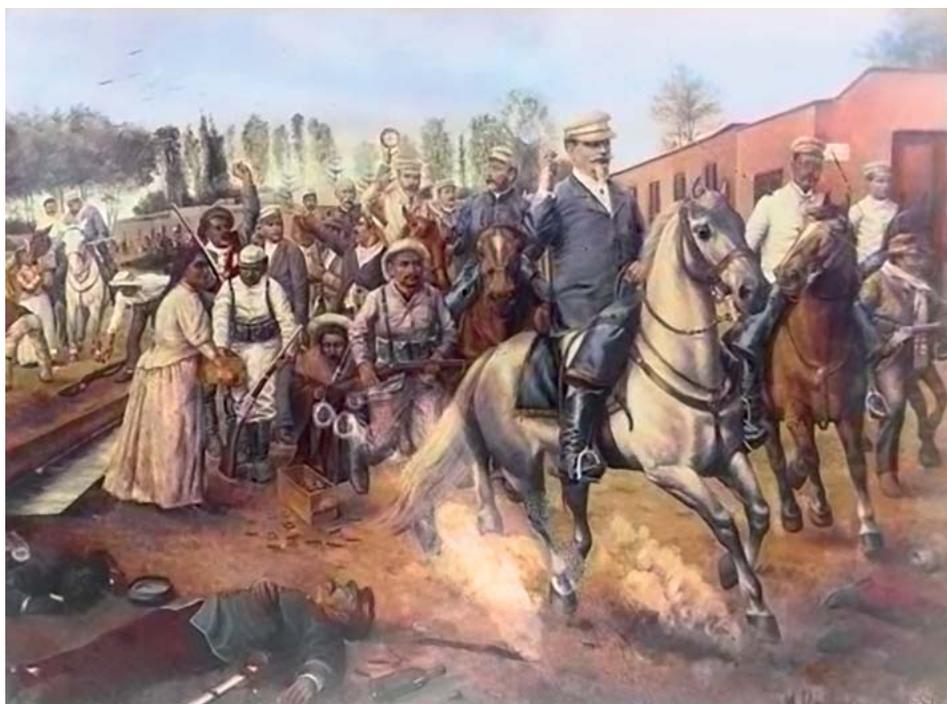
La caricatura que se publicó íntegra, de alguna manera, adquirió un tono serio y reflejó, en ese contexto, cómo repercutió en el pincel de artistas que pintaron el que ha sido considerado como uno de los golpes de Estado más violentos del siglo XIX. Esta reproduciría, de manera singular, la inspiración del cuadro de Juan Lepiani, *La entrada de Cochabamba*, y que posteriormente también retrataría Manuel Ruilova⁵, con su *Entrada de Nicolás de Piérola por Cochabamba*, ambos sobre la guerra civil que marcaría el fin del segundo militarismo y el inicio de la “reconstrucción nacional”, con el gobierno de Piérola, también conocido como el inicio de la era de la República Aristocrática.



La entrada de Cocharcas, de Juan Lepiani, 1895.

La caricatura presenta una analogía satírica entre la entrada de Piérola a Lima y la entrada de los civilistas, unidos a Piérola y que años atrás se deslindaran de Cáceres, a quienes presenta como personajes circenses, travestidos y zoomorfizados. Muestra además una de las categorías que a lo largo de esta época el arte de la caricatura reflejaría: la violencia misma de la revuelta política y el conflicto por el poder. Lo que vemos en la caricatura no es otra cosa que una intertextualidad, un calco casi exacto de la obra de Lepiani donde los muertos están desperdigados en el suelo bajo el paso triunfal de los revolucionarios golpistas con el caudillo al frente (en la caricatura se le presenta con el puño en alto, en señal de victoria, mientras que en la pintura se le presenta con la mano derecha hacia abajo).

Es claro que la caricatura presenta así al caudillo, puesto que es un medio totalmente parcializado con Piérola y contra Cáceres. La idea de presentarlo así obedece a su compromiso con la causa de derrocar al ex héroe de la Breña del sillón presidencial. Piérola, quien también era conocido como el Califa, por el aspecto de la barba y el bigote, tenía que ser representado aquí al centro y al frente de las tropas de montoneras.



Entrada de Nicolás de Piérola por Cochacaras, de Manuel Ruilova.

La caricatura de *El Leguero Frai Jose* contrastaría con la pintura de Manuel Ruilova, que presenta un cuadro mucho más enfocado en las características de una montonera, donde incluso aparece la figura femenina de las rabonas que acompañaban a los soldados peruanos durante la guerra con Chile y que tuvieron una participación trascendental en la campaña tanto en la costa, como en la sierra. La idea del cuadro de Ruilova es reivindicar el golpe de Piérola como un acto del pueblo, donde los personajes que aparecen apagados de todo arte (incluso el de la caricatura misma) sean los que protagonicen, junto al caudillo, el acto heroico. Si percibimos aun más, podremos reparar en que algunos de estos visten la ropa de las tropas peruanas durante la guerra con Chile, el uniforme blanco; mientras que los enemigos muertos visten ropas intencionalmente parecidas al de las tropas chilenas. Sin embargo, hay una marcada subalternización del indígena, aun cuando sea considerado como personaje componente, puesto que los únicos que montan caballo, como signo de liderazgo y poder, son los miembros del partido de Piérola y Durand.

La intención de presentar a los políticos de la Unión Cívica travestidos y zoomorfizados es netamente el ridículo y el oprobio de una gestión insuficiente y aletargante de una reconstrucción nacional que nunca se dio inmediatamente a la guerra. Asimismo, presenta dos actos opuestos, un presente de gloria y oportunidad; y un pasado circense y vergonzoso. Sin embargo, podemos aquí darnos cuenta de cómo, en el caso de la ridiculización sí hay una caricatura propiamente dicha, elaborada, respecto de la copia de la pintura de Lepiani. Lo que confirma, una vez más, que el arte de la caricatura política es un empoderamiento que se realiza en función al otro que incomoda,

al sujeto opuesto a la propia idea de orden simbólico de quien ejerce el poder a través de la sátira y el humor.

La zoomorfización en la caricatura política es otro factor que se hace presente en este contexto y, aunque presenta sus antecedentes en las zoomorfizaciones que Honoré Dummier ya ensayaba a fines del siglo XVIII, no se había presentado con tantas expresiones como en la época del segundo militarismo. Mucho contribuyó para su técnica lo que ya se venía dando en la ilustración de las investigaciones científicas sobre el estudio de los animales, lo cual aportaba una gran contribución para el dibujo. La caricatura aprovecharía enormemente este elemento para la deformización de los políticos.

De esta manera, se mantuvo el rostro de los caricaturizados y se intervino el cuerpo deformándolo como los animales típicamente vinculados a la suciedad, el peligro, el pecado, el ridículo y la carroña. Ratas, perros, burros, serpientes, murciélagos, monos y buitres fueron los animales más recurrentes en estas composiciones que se usaron con mayor frecuencia durante el combate ideológico entre “caceristas” y “pierolistas”.

«El abrazo fraternal», publicada en *Ño Bracamonte* (1892), es el título de una de las caricaturas más representativas de esta índole. En ella aparece el ministro Mariano Nicolás Valcárcel transformado en una serpiente, el animal más satanizado de la historia de la humanidad, ligado a la tentación y al pecado. Valcárcel envuelve y constriñe a su víctima, el ministro Quimper, que está representado como un perro. Valcárcel pertenecía al partido de Cáceres y fue Primer Ministro de Morales Bermúdez, pero decidió luego hacerle oposición

desde el Congreso y fundó La Unión Cívica. El título de esta caricatura alude a esta influencia negativa que Valcárcel ejercería sobre otros personajes, como Quimper, en un contexto de traiciones y la corrupción más evidente y condenada por la caricatura.



«El abrazo fraternal», Ño *Bracamonte*, 1892.

Otro de los contextos que enmarcó el período de la reconstrucción nacional fue el surgimiento del libre pensamiento que reclamaba a la Iglesia Católica, entre otras cosas, la libertad de culto en la Constitución Política. Surge entonces la figura de Manuel González Prada, librepensador declarado que contribuyó significativamente a la reestructuración de la política, la justicia social y la redefinición del poder al servicio del pueblo y las nuevas generaciones. Sobre la guerra civil entre Cáceres y Piérola, Manuel González Prada diría en su famosa conferencia en el teatro Politeama, del 21 de agosto de 1898, ante los partidarios de la Unión Nacional y jóvenes universitarios: «[...] La última guerra civil ha sido mala, tanto por la manera como se hizo, cuanto por el caudillo que nos impuso: ella se iguala con el terremoto en que se desploman las ciudades y se cuarteja la tierra, para lanzar chorros de aguas negras y bocanadas de aguas sulfurosas».

González Prada fue considerado un anarquista para los partidos tradicionales enquistados en el Gobierno y el parlamento. Su discurso reformista y provocador adquirió relevancia en el contexto de la reconstrucción nacional. Con un verso punzante, directo y frontal, González Prada tuvo gran aceptación, como también detractores. Arremetió contra el Estado, los políticos, la prensa y la Iglesia Católica cuando abrazó el libre pensamiento, tan en boga en las postrimerías del siglo XIX y que lo hizo blanco de una prensa católica que contraatacaría a los librepensadores e, incluso, presionaría al gobierno para impedir la migración europea al Perú y, por ende, la propagación de otros cultos religiosos.

En un contexto como este, la prensa no se polarizaría al punto de la guerra civil entre Cáceres y Piérola en los años anteriores, aun cuando la caricatura política contribuyera a desmitificar el ideal de nación y sintonizara, de alguna manera, con el discurso de González Prada. Sería años después, en pleno furor del inicio del siglo XX y la vigencia del Libre Pensamiento, que aparecería con fuerza la prensa anticlerical con un duro ataque a la Iglesia Católica, la moral y la corrupción, teniendo el discurso de González Prada, entre otros, como insignia.

Días después que González Prada diera la conferencia del 21 de agosto de 1898, publicada luego en *Horas de lucha*, su unión a los librepensadores que atacaban al gobierno aristocrático de Piérola y su abierta oposición a la Iglesia Católica le hicieron merecedor de una representación zoomórfica aparecida en *El Leguño Frai Jose*, donde se le mostraba con el cuerpo de asno coceando un crucifijo. La caricatura se titulaba «Trabajos de la Liga de Libre Pensadores» y mostraba además a los otros miembros del movimiento intervenidos como asnos y portando una bandera que decía: «Abajo la relijión, abajo el gobierno, abajo los obreros, viva el Diablo», en alusión a las propuestas “radicales” del libre pensamiento. Esta caricatura motivaría además lo que pocos años después, ya en el siglo XX, se conocería como la caricatura anticlerical, la más ensañada batalla contra el catolicismo y el conservadurismo político.



«Trabajos de la Liga de Libre Pensadores», *El Leguito Frai Jose*, N. 13. Lima, 3 de septiembre de 1898, p. 3.

Esta suerte de animalización significó, de alguna manera, ese imaginario del caricaturista que elaboraba recogiendo y traduciendo lo que la opinión pública manifestaba en sitios públicos y actividades sociales de la época. Es el imaginario de la corrupción y las deficiencias en donde el cuerpo es el objeto de intervención del artista, quien decide pervertirlo y deformarlo para mostrar el “lado animalizado” de la política, como una perversión humana, una degradación de aquella condición que debería diferenciarlo del animal, en tanto sujeto político y sujeto social.

2.4. El sujeto y la caricatura

Sometidos al vilipendio que por la osadía de la pluma y el lápiz era posible, el político del Segundo Militarismo es ese personaje sintomático que representa al poder que se ejerce con cinismo y desequilibrio. Es un personaje que evidencia lo aparentemente oculto, la desigualdad y el desgaste de un discurso de progreso y democracia que se proyecta como los pilares de la nación. Una nación que, representada en la caricatura por Marianne se dirige luego al político como el sujeto de su depravación y sobre él despliega toda su carga. A diferencia de Marianne, el político es un personaje tangible, visible, identificable en la cotidianidad; por ende, es el objeto de la deformación, como herramienta de sometimiento a la burla, al absurdo y al oprobio del pueblo.

Si con Marianne la nación estaba feminizada como la madre que, aun cuando adquiere una categoría divina, excelsa y natural, no deja de ser un personaje abstracto, ideal e ideologizado por la hegemonía del poder, es el político quien aparece en las caricaturas como el personaje oscuro, deformado, cínico y desleal al ideal patrio que se instauró con la independencia bajo la inspiración de la Revolución Francesa y que entonces protagonizaba el fracaso de su propio discurso y su razón de ser. La corruptela y la desigualdad social, la pobreza y la exclusión fueron los clavos que crucificaron el discurso hegemónico de una nación que venía fracasando de una guerra tan innecesaria como injusta, un suceso que abrió la grieta por donde se desangró la patria ideal y por donde el imaginario de nación dejó entrever la larga data de desaciertos, iniquidades, segregaciones y mala distribución de la riqueza. Pero,

más aun, la evidencia de la glorificación del poder en manos de militares, como la develación de políticos en manos y al servicio de estos.

La clase política en el Perú del siglo XX es más circundante que protagonista en el poder respecto a la figura del caudillo, imagen que se alza virilmente como el hombre que la patria —en tanto mujer— necesita. Se establece una lógica de género que encaja en lo simbólico como el discurso perfecto de la fecundación de las ideas, donde la falsa armonía resulta convincente y donde se consolida la imagen masculina del líder que abraza y protege a la patria, a la que muestra desvalida, necesitada y, finalmente, femenina.

Por otro lado, el trabajo del caricaturista devela a un artista que representa la *vox populi* y a la vez posee esa capacidad de interpretar todo lo que se da dentro del orden simbólico y presentar el revés de las cosas, mostrar aquello que incomoda, aquello que no encaja, la realidad que está detrás del poder. La fascinación de un caricaturista político siempre ha sido develar la realidad, representar, de alguna manera, intencional o no, la percepción del pueblo respecto de la honestidad y el respeto a los valores, más aún en un siglo donde la noción de Patria y Nación representan en la opinión pública la consolidación de la república, de la emancipación y de la reconstrucción. Por ello, desbaratar el doble discurso, punzar y generar la polémica y la opinión ha sido la constante en la composición de su agencia. De ahí que el anonimato haya significado la protección de su integridad personal y siempre haya sido el personaje más buscado y su identidad la más cuestionada.

Muy pocos caricaturistas firmaron como tal en lo que respecta a esta época, muy diferente a las caricaturas de autor que se presentan a lo largo del siglo XX, en donde los contextos políticos y el desarrollo de los medios de comunicación podían darles cierta protección. Por el contrario, en todo el siglo XIX el anonimato también evidenció ese uso de la caricatura con fines proselitistas y combativos entre una ideología y otra. De alguna manera garantizaba la estabilidad y el trabajo de los caricaturistas que, ocultos en el seudónimo, eran aquellos que se deslizaban en los bares y reuniones sin ser identificados y condenados por algún dedo acusador, pues sus cabezas tenían un precio y el contexto estaba dado a la convulsión y la represalia.

Capítulo III

**Caricatura vs. caricatura: humor y
violencia contra el imaginario de nación**

Detrás de la caricatura y los personajes políticos que protagonizaron sus más agudos ataques, hay un factor determinante que la reafirma, además, como un aparato ideológico y combativo. Como una suerte de estandarte, surge la caricatura ideológica con el pleno ejercicio de su poder en la opinión pública, así como su consolidación como factor denunciante y la sintonía con el pueblo en oprobio al adversario.

Hay que destacar que, particularmente, en torno a la guerra civil entre Cáceres y Piérola se libró quizá la batalla mediática más intensa de la historia republicana, a la par de la sangrienta lucha que dicho enfrentamiento conllevó; época de represalias y quema de imprentas en donde la caricatura y la sátira periodística eran el origen de la censura y el foco del atentado contra la libertad de expresión y derecho a la información. Caudillos y contendores políticos tenían empresas periodísticas a su servicio, fundadas por simpatizantes y correligionarios, con las cuales libraban una serie de ataques y ensañamientos editoriales. La caricatura pasó a protagonizar las portadas y páginas centrales como el arma más letal que la pluma y el verso para, mediante el humor y la ridiculización, doblegar al enemigo.

Sin proponérselo, esta “caricatura vs. caricatura” contribuye a ese desbaratamiento de aquel imaginario de una nación unificada, reconstruida y próspera que formaba parte del discurso patrio tanto de la emancipación como de la postguerra. La política se convierte en la quimera de las desesperanzas y el desencanto de una sociedad que vive la inestabilidad democrática y una constante ambición por el poder.

La patria, la tierra, la madre que amamanta a sus hijos, desaparece del imaginario y de la propia caricatura, donde el rol protagónico lo ejerce el político enemigo deformado, vilipendiado y ridiculizado. La prensa se convierte en la tribuna y la trinchera de unos contra otros y la reconstrucción se vuelve una utopía, pues surge la República Aristocrática como patrón y anhelo de prosperidad, pero con gran desigualdad social y la incongruencia unificadora con la idea de nación y el respeto a las libertades.

Censuras, golpes bajos a las imprentas que reprodujeron geniales caricaturas para silenciar la burla y el ridículo a los que fueran expuestos los caudillos. Todos estos sucesos marcan una etapa que fue decisiva para el resurgimiento de la caricatura política de combate y la naciente caricatura social que se haría presente a principios de 1900. Vale decir que la ocupación chilena, de consabida mella en la historia, no sirvió de mucho para quienes creían en la mentada Reconstrucción Nacional. El país se reconstruyó, es cierto, pero sobre los mismos errores del pasado que, a fin de cuentas, convinieron enormemente al afianzamiento de la caricatura y la sátira gracias a sus eternas musas: la corrupción, el abuso del poder, la conveniencia y los sórdidos pasillos de la ideología.

La prensa será para entonces un arma de doble filo. Por un lado, la libertad necesaria para el florecimiento de la verdadera y permanente información, captando el sentir de los pueblos e interpretando la realidad para mejorarla. Y, por otro lado, el servicio a las estrategias e ideologías.

3.1. La prensa de unos y otros

Mucha pluma y tinta se desplegó para despotricar contra el rival, como también para exacerbar el ambiente y crear la oportunidad para el enfrentamiento. Lo que la caricatura y la sátira literaria estaban haciendo era evidenciar un síntoma, en donde la ambición política del otro no encajaba y tenía que ser combatida; una pulsión recreada en las tensiones y deformaciones caricaturescas de violencia y muerte; y una desencarnada lucha por el poder, plagada de carne de cañón.

Ño Bracamonte nacería para combatir a la Unión Cívica, partido liderado por el excacerista y entonces parlamentario, Nicolás Valcárcel, que unido a la Unión Parlamentaria, le harían oposición a Andrés A. Cáceres y su consabido retorno a la ciudad y al poder. Contra estos, *Ño Bracamonte* desplegaría la aguda sátira contra quienes consideraba traidores.

[...] Refugio de oportunistas
 que ayer con grande cinismo,
 fueron furiosos breñistas.
 Eso son los civilistas que
 Hoy inician el civismo!
 Allí están emparedados,
 entre doblez y falsía,
 mil elementos gastados
 muchos sepulcros blanqueados

que hundieron la patria mía.
Allí están con negra nota
Y con eterno baldón
—escondiendo su derrota—
los que en fatal bancarrota
sumieron a la nación...
Allí se encuentran unidos
los que siempre, sin recato,
en las cámaras ungidos
y en el Poder repartidos
no han cesado un solo rato.
Y así imponernos pretenden
y se titulan sinceros
y lucha y discordia encienden
y hasta denigran y ofenden
a nuestros bravos guerreros [...].⁶

Como ocurre en torno al poder, el factor traición es una constante amenaza. A lo largo de la historia, las grandes conspiraciones han sido alentadas por la traición que nació de las particulares ambiciones y el desmembramiento de aparentes ideologías. Más aun, si consideramos que el enemigo político se valió de la

⁶ Véase *Ño Bracamonte*, N. 5. Lima, 19 de noviembre de 1892, p. 4.

traición para derrumbar al oponente ofreciéndole en bocado uno u otro beneficio. El transfuguismo asomaba, de esta manera, en la política republicana. No solo fueron los políticos vinculados al poder desde Palacio de Gobierno, ni tampoco los partidarios de las bases, sino los propios congresistas. Los parlamentarios desfilaron en esta suerte de festín de la pluma y el lápiz. Fue así como tanto Ejecutivo como Legislativo se veían retratados en las líneas de una letrilla o los trazos deformantes que, tan incendiarios como burlescos, denunciaban esa bendita pulsión, carencia y desequilibrio en el uso y abuso del poder, visibilizado gracias a la caricatura.

Por su parte, la prensa pierolista tendría a *El Leguito Frai Jose* como herramienta de combate contra aquellos caceristas que defendían “lo indefendible” de un gobierno corrupto. Su denominación era: «Papelín sentencioso y refraneco —que tiene olor a guinda y a queso fresco». Este semanario, dirigido por Estanislao Bravo, entró a la arena combativa a fines de febrero de 1893.

Si el periódico *La Caricatura* atacaba a Cáceres, pero mantenía su independencia política al no apoyar a ningún opositor en especial, *El Leguito Frai Jose*, representado en la imagen bonachona de un fraile que aparecía en las caricaturas, manifestaba claramente su apoyo a Nicolás de Piérola proponiéndolo como candidato a la Presidencia⁷.

El Leguito Frai Jose ingresó a combatir, sin temor alguno, al gobierno de Remigio Morales Bermúdez y con él a toda la hueste cacerista, *ad portas* del indudable retorno de Andrés A. Cáceres para las elecciones de 1894.

⁷ Durante muchas ediciones, *El Leguito Frai Jose* publicaba un recuadro en el que decía: “Candidato de “El Leguito Frai Jose” a la Presidencia de la República, el jefe del Partido Demócrata, Señor Don Nicolás de Piérola”.

Decía en su primer ejemplar:

[...] Soy el Leguito
de los Madgiares
que a nadie temo
decir verdades.
Y daré zurras
con mi cordón
a los tronchistas
de la Nación [...].⁸

El término de ‘troncha’ sirve para denominar una porción de carne⁹ y, particularmente, en el Perú fue muy usado en la sátira literaria y el periodismo a lo largo del primer siglo de la república. Su uso fue aplicado a los políticos que aprovechaban las bondades del poder para el beneficio propio. Ser un tronchista era sinónimo de ser un “comechado” (término que aparecería hacia mediados del siglo XX) la denominación de aquel político corrupto que en otras caricaturas era representado como un “mamón”, un parásito que vive a expensas del poder y los otros y que solo buscaba obtener un gran pedazo de cualquier situación o acción.

⁸ Véase *El Leguito Frai Jose*, N. 1. Lima, enero de 1895.

⁹ En Cuba se denomina así a un trozo de pescado en conserva, según el Diccionario de la RAE.

En la letrilla de *El Leguño Frai Jose* es clara la actitud con la que se presenta a la opinión pública, considerando tronchistas a los caceristas, así como es claro el discurso altivo con el que amenaza a estos. Ahora bien ¿por qué la figura de un lego para un medio de oposición? Queda claro que en el contexto del libre pensamiento y el reflatamiento del catolicismo por parte de una importante prensa combativa religiosa que acababa de surgir, a modo de parodia se perfilara este periódico como la “ira santa” contra los pecadores del Gobierno. Es decir, asumió la postura del dios castigador y, además, bueno, para asignarle al enemigo la contraparte de maldad.

Sin embargo, no le sería sencillo subsistir en el medio. La aparición de una prensa combativa al gobierno de Morales Bermúdez obedecía al cada vez más evidente hecho que Cáceres volvía a Lima y se haría de la presidencia al tener la mayoría de los votos del Congreso y gozar de la aceptación que, amparado en la gloria de la Campaña de la Breña contra la invasión chilena, aunque con un primer gobierno regular como precedente, aún mantenía en la población.

El uso de la prensa como aparato ideológico era ya una práctica bastante ligada a las revoluciones y panfletos en épocas anteriores. La imprenta, en este sentido sería la herramienta más codiciada y era obvio que tanto caceristas como pierolistas iban a protagonizar la batalla por el control de estas y la supresión de otras. En aquella época, las imprentas brindaban servicios a diversos periódicos que salían esporádicamente o lograban mantenerse. La litografía era la práctica más común para la impresión de las caricaturas, por

cuanto suprimirlas era el objetivo de fondo. La intolerancia surge entonces oculta en decretos que pretenden regular la imprenta, mas no lograrían parar la producción literaria combativa y la descarga de una sátira literaria que solo le diera tregua a la caricatura para volver a aparecer.

3.2. La censura y su efecto contrario: la batalla por la imprenta

En abril de 1893 el gobierno de Morales Bermúdez aplicó una seria restricción a algunas imprentas por la difusión de caricaturas. Obviamente, se le culpaba a Cáceres de tener participación directa. La restricción se realizaría, incluso, mediante la fuerza y constituyó una de las censuras más violentas en la historia del periodismo.

Las litografías e imprentas de empresarios italianos fueron las que principalmente resultaron agraviadas con estos actos vandálicos. El asalto a la imprenta de *La Voce d'Italia*, y a la del Sr. Fabri, quien reproducía mediante la litografía las caricaturas de *El Leguito...* y *La Caricatura*, determinaría una total indignación.

Al respecto, *El Leguito...* publicó lo siguiente:

[...]

No más caricaturas

Decididamente, Cáceres es el hombre más bruto que pisa la tierra.

Al fin ha conseguido por medio de amenazas, que el litógrafo señor Fabri se niegue a proporcionar su máquina para caricaturas; pero es tan estúpido, él [Cáceres] que no comprende ni puede comprender que cuanta barbaridad cometa en su favor tiene que serle contraproducente.

¿Qué hará El Leguito Frai Jose si no da caricaturas?

Pues claro: decir con la pluma, *claris verbis*, más, mucho más de lo que expresa con el lápiz.

Se nos quita la caricatura, pero en cambio, se nos deja más espacio para exhibir, ya no simbólica o alegóricamente, sino en carnes vivas a los pícaros que se han aliado al corredor de Huamachuco y de todas partes, para trabajar a fin de que vuelvan los tiempos en que Cáceres, y su mujer doña Antuca, puedan acaparar algunos millones más con el concurso y en provecho simultáneo de aquellos.

[...] Pero, como nosotros no tenemos la culpa de que Cáceres sea tan imbécil como es, ya que prefiere que lo exhibamos desnudo ante el público, en vez de que mostremos su retrato, no tenga cuidado: le damos gusto.

A bien que sarna con gusto no pica [...].¹⁰

Cabe resaltar que la ofensiva era directamente contra Cáceres y no contra el presidente Morales Bermúdez, lo cual da a conocer la imagen que este tenía sobre el propio gobierno y cómo constituía una total amenaza a la oposición.

En el fragmento citado es evidente, además, el enorme poder que tenía la caricatura para entonces en la escena pública. Por ello se pregunta: «¿Qué hará ahora El Leguito Frai Jose si no da caricaturas?». Con lo cual evidencia cómo este arte era entendido. Decir que una caricatura se da, se brinda, expresa una cordialidad, una generosa dádiva que se otorga al servicio de la opinión pública. Muy diferente sería que *El Leguito Frai Jose* hubiese

¹⁰ Véase *El Leguito Frai Jose*, N. 11. Lima, 20 de abril de 1893, p. 1.

expresado ‘tener o no’ caricaturas, como una cosa confinada al mero proceso de la impresión litográfica, a ‘darlas o no’, vinculada a todo un proceso de reconocimiento de ella como arte al servicio de la comunidad y la opinión. Hay para entonces ya un rol categórico de la caricatura dentro del género de opinión, aun cuando, una vez censurada, solo quedara la pluma. Y, contrariamente a lo que se creía, sería la censura la que la exaltara a los altares del humor político como denuncia, pues todo aquello que reprime acaba por dar gloria en medio de la batalla.

El Tuerto u Ojo Turbio eran los mote con los que se conocía a Cáceres por una vieja herida de combate en sus campañas contra el ejército chileno durante la guerra. *El Leguito...* explicaría su versión de estos acontecimientos lamentables diciendo que el incidente ocurrió en dicha imprenta, de propiedad del Sr. Dr. Sequi, italiano responsable de publicar el semanario italiano en Lima. Al haberse negado, según se refiere, a la exigencia de dejar de publicar el semanario *La Tunda* en sus talleres, los censores de Cáceres clausuraron sus máquinas y mediante una notificación oficial se resolvió desaparecerlas. Era la única manera de silenciar *La Tunda*, obviamente opositor y combativo semanario.

En el mismo periódico se declararía después:

[...] Tenemos la satisfacción de enumerar que según informes verídicos que poseemos, S. E. El general Morales Bermúdez recibió con marcada indignación la nota del atropello comandado en la imprenta de La Voce d'Italia.

Sabemos también que el domingo en la noche (16 de abril de 1893), cuando Cáceres vino a visitarlo, le increpó acremente su conducta,

manifestándole que, por su culpa, el Gobierno se iba a ver envuelto en un conflicto con el de S. M. El Rey de Italia.

Conste, pues, que el jefe del Estado ha condenado enérgicamente el asalto y robo de dicha imprenta.

Pero, como a nosotros no nos ciega la pasión política, cumplimos un deber de caballerosidad e hidalguía dejando constancia de que la conducta del señor Ministro de Gobierno le honra sobremanera [...].¹¹

La misma noche del 15 de abril en que ocurrieron los hechos, otra turba, conformada por ochenta hombres, que la prensa pierolista describiría como “El club de los flanqueadores de Cáceres” salieron desde el viejo barrio de Abajo el Puente hasta la calle de Bodegonos: «En su travesía, atronaron el espacio gritando ¡Viva Cáceres! Sembrando la alarma y motivando un cierra –puertas por aquellos barrios, y pasaron por delante del Palacio de Gobierno en cuyo contorno se hallan las oficinas del Prefecto e Intendente» (p. 1). Según refiriera el medio, es de notar el tono de denuncia que, incluso, llega a establecer la culpa en las huestes caceristas coludidas con la propia Prefectura e Intendencia. Al parecer, hubo otro grupo de personas que salió a las calles a evitar la quema de la imprenta y el asesinato de los empresarios italianos y que, en vez de reprimir a los vándalos, fue a estos a quienes reprimieron:

[...] Si, todos sabemos que tal fue la razón por la cual el Intendente y el Prefecto se presentaron en la imprenta asaltada y destruida, cuando ya todos los criminales habían desaparecido [...] se indignaron contra el pueblo sano que protestaba enérgicamente de la destrucción de los talleres de “La Voce d’Italia” y del homicidio frustrado en las personas

¹¹ Véase *El Leguño Frai Jose*, N. 11. Lima, 20 de abril de 1893, p. 1.

de los señores Sequi, director, y Conti, uno de los redactores del colega italiano [...].¹²

El camino que Cáceres había escogido para llegar nuevamente a la presidencia estaba proyectado para pasar transversalmente por encima de la prensa y la imprenta. La caricatura, por considerarse ofensiva, era el único pretexto para acallar la producción de discursos opositores. Flagrantemente, este incidente evidenciaba además el reclamo que la oposición le hacía a Cáceres respecto a delegarle a su esposa la administración de algunos bienes públicos. Un aspecto que visibiliza el conservadurismo político al no concebir que a una mujer, en buen o mal desempeño, se hiciera cargo de los temas económicos y comparta una parte del poder con su esposo. Continuaría afirmándose en el mismo número de *El Leguito*...:

[...] es preciso dejarlo escrito para que se sepa, es decir, para que en los demás pueblos de la República se conozca los caminos por los cuales Cáceres quiere llegar otra vez a la Presidencia para entregarle a su mujer Doña Antuca, como en el cuatrienio pasado, la dirección de los negocios de la Caja Fiscal, de la Aduana y de la Caja de Policía [...].

Pero lo acontecido con *La Voce d'Italia* no sería el único atentado de esa noche. Otra imprenta de propietario italiano sería el blanco de la enardecida turba, la del Sr. Fabri, el responsable de la litografía de *El Leguito Frai Jose*. Y, pese a que finalmente solo significara una intentona, el señor Fabri

¹² Véase *El Leguito Frai Jose*, N. 11. Lima, 20 de abril de 1893, p. 1.

quedó consternado y, temeroso de correr la misma suerte, se negó a publicar caricaturas a todos los semanarios a quienes su imprenta prestaba servicios. Tal como se narrara después en el periódico:

[...] vociferaban en el patio de esta manera: ‘¡Ahora vamos sobre el otro italiano, Fabri, el que hace las caricaturas para “El Leguito Fray José”! ¡Es preciso romperle también su taller y matarlo si es posible! ¡No haya cuidado muchachos! ¡El General nos apoya! ¡Viva Cáceres!’.

Pero como el pueblo que se había agolpado, contestase estos gritos con vivas a Piérola, los caceristas pusieron pies en polvorosa, dispersándose con el dinero que habían robado, destrozando la caja de fierro de la imprenta en el cual el señor Sequi guardaba las entradas de la imprenta y tenía en calidad de depósito una suma respetable [...]. 13

Lo que la turba buscaba, aparte del saqueo, no era otra cosa que eliminar las imprentas y prender o matar al caricaturista. En la más errada concepción, creían que el dueño de la imprenta era el mismo que realizaba las caricaturas. Por ello, los vecinos reaccionarían protegiendo la vida de este y la de su ayudante, pues sabían perfectamente que este vandalismo obedecía a una cuestión íntegramente política en un contexto en que la muerte estaba asociada al combate ideológico con mucha facilidad.

Es de destacar aquí que el ensañamiento contra las imprentas fue motivado únicamente por acallar las caricaturas burlescas y ofensivas contra el gobierno de Morales Bermúdez y la presencia de Cáceres en torno al poder (no era un secreto que su presencia en la sombra enervaba constantemente

¹³ Véase *El Leguito Fray José*, N. 11. Lima, 20 de abril de 1893, p. 1.

a la oposición). Estas caricaturas —mostradas en los capítulos anteriores—, no solo han plasmado la representación del imaginario de nación y patria en la figura abstracta e idealizada de Marianne o en la deformación burlesca de los políticos, sino que no nos hablan de otra cosa más que de la importancia que la caricatura ha tenido, no solo como herramienta de combate, sino como lectura transversal de una lucha por el poder y el constante síntoma que no encaja en lo simbólico de una nación recreada y construida sobre la base de una derrota e invasión, configurándose ante la población como una gran época de reconstrucción nacional.

3.3. La caricatura contraataca

No sería sino hasta la publicación de la caricatura «David y Goliat» que *El Leguño Frai Jose* volvería a la carga con una de las caricaturas más representativas de la violencia ideológica en la historia de la república. Así, parodiando la legendaria victoria del pequeño contra el grande, en la escena bíblica, representaba a Nicolás de Piérola vestido como David, con una banda que cruza su pecho y decía «Democracia», quien acababa de lanzar la piedra e impactarle en la frente a Cáceres que, vestido como filisteo, representaba a Goliat, en cuyo cinturón decía «Cacerismo».

En el segundo cuadro, la caricatura presentaba una composición más violenta aun. Aparece el cuerpo yacente de Cáceres, mientras que Piérola ha utilizado la propia espada del primero para cortarle la cabeza, la misma que sostenía en sus manos, sangrante, como signo de victoria y consumación.

Atrás aparece el personaje emblemático de *El Leguito Frai Jose* ondeando una bandera en la que dice: «Partido Demócrata».

La representación de esta caricatura contempla a Cáceres como el poderoso líder vencido, cuyo derrocamiento y muerte cuelgan de las manos de Nicolás de Piérola, a quien presenta como el caudillo que no necesita más que astucia para vencer al gigante corrupto que ocupa el sillón presidencial. Aquí, el poder está representado en la espada que el mismo Piérola arrebató a Cáceres para cercenarle la cabeza. El otrora desvalido, pero intrépido David, toma el poder en sus manos, desmiembra la cabeza, que a lo largo de la historia ha representado el trofeo y la victoria, y la enarbola a la usanza de los antiguos guerreros.

EL LEGUITO FRAI JOSE

HOJA QUE BRINDA A LA RECIEN LLEGADA | DE SABROSO MELÓN UNA TAJADA

Por el Leguito
de los Ministros
que a nadie temo
decir verdad.

Director propietario i fundador: ESTANISLAO BRAVO

Le daré un rasgo
con mi corazón
a los truchistas
de la Nación.



DAVID Y GOLIATH.



«David y Goliath», *El Leguito Frai Jose*, N. 11. Lima, 20 de abril de 1893, pp. 1 y 2.

Esta caricatura es quizá la más violenta representación de los ideales pierolistas al combatir a Cáceres y su eminente retorno al poder un año antes de cumplirse el período del gobierno de Remigio Morales Bermúdez, quien a su vez preparaba el camino para dicho retorno. Y además es contundente porque, a diferencia de la otra etapa en la historia de la caricatura, donde la deformación y las técnicas evolucionaron al punto de intervenir satíricamente los rostros, aquí se trataba de un calco de los retratos que existían en la época, así como los daguerrotipos que se estilizaba usar para la confección de cuadros que adornaban las instituciones públicas o eran reproducidas en los periódicos más importantes.

La contundencia de usar el propio retrato, sin intervención ni deformación alguna, nos habla de una imagen más que real, como si la caricatura se quitara el disfraz de humor y quisiera develar aquel discurso oculto del ansia misma por el poder. De hecho habrá resultado impactante ver esta caricatura en primera plana en los quioscos de la capital, sin considerar la repercusión en los propios caceristas, Morales Bermúdez y Cáceres. Ya en el primer cuadro vemos a un Piérola que lanza la piedra, pero su mirada está dirigida hacia el pueblo que lo sigue en combate y que una vez muerto Cáceres estalla en guerra.

Otro aspecto a destacar es el personaje de *El Leguito Frai Jose*, un religioso franciscano que en un primer momento de la historia representó a la orden más mendicante y discordante de la Iglesia Católica, dada a los pobres y profundamente revolucionaria en una época de ausentismo y alejamiento del

verdadero ideal cristiano. Sin embargo, este fraile siempre está acompañado de un afrodescendiente representado en menor proporción y tamaño que el fraile, remarcando su condición de subalterno, esclavo y pobre; no olvidemos que en la época predominaba el discurso racista y excluyente que, aun cuando la esclavitud había sido abolida, no quedaba clara aún la inclusión del esclavo liberto, como tampoco la del indígena, ni la del obrero dentro de la sociedad ni en la modernidad promovida por los gobiernos de la Reconstrucción Nacional. Y, por el contrario, se alzaba el discurso del libre pensamiento y la publicación de la famosa tesis de bachillerato de Clemente Palma, *El Porvenir de las razas en el Perú*, que marcaría una intensa batalla anticlerical y desafortunada lucha por la migración de la raza europea al Perú y la inserción de una “nueva identidad e idiosincrasia”. Un aspecto que, en definitiva, también desbarata el imaginario de esa nación que no es más que una comunidad idealizada, tan abstracta como la figura misma de la patria en Marianne, con sus clarísimas diferencias sociales y luchas sintomáticas que evidenciaban más la diferencia que la unidad. Dos caudillos peleándose por el poder en medio de una realidad completamente inestable, desigual, excluyente, en manos de una política “tronchista” y de mamadera.

3.4. El Bravo contra Cáceres

Semanas antes de volver a publicar caricaturas, Estanislao Bravo, conspicuo director de *El Leguito Frai Jose*, sufrió un asalto que, obviamente se le atribuyó a Cáceres:

[...] El que se ha perpetrado el domingo (6 de noviembre de 1893) en la persona del editor de “El Leguito...” a las once del día, en la calle del Tigre, y a media cuadra de la comisaría del cuartel 2º, es inaudito, atroz, y de todo punto cínico; y no acusa sino participación indirecta de la policía, pues ni un solo soldado se encontraba a esa hora de facción en la citada calle, teniendo ocasión de ejecutar su vandálica obra el negro facineroso y ocultarse en seguida, según dicen, en casa de un señor Porras y dejando a la víctima bañada en sangre (le dio un garrotazo en la cabeza), con tremendo escándalo de las numerosas personas que presenciaron el salvaje atentado [...].¹⁴

La situación pudo haber pasado por un asalto cualquiera o, en su exageración, un ajuste de cuentas, hasta que Estanislao Bravo publicara un severo editorial que condenaba la acción y difundía situaciones no conocidas hasta entonces, de los constantes enfrentamientos entre Bravo y Cáceres. El atentado, como es de suponer, se lo atribuía a Cáceres.

Yo y Cáceres

Después de haber recurrido este sujeto a todos los medios posibles, por infames y rastreros que fuesen, para hacerme daño, pues como ya el público lo sabe, ha armado a negros cuyucos –soplones para que me asesinen a mansalva; ha lanzado contra mí a uno de sus corre –ve –y –diles para que me desafíe bajo condiciones desiguales; ha hecho amenazar al litógrafo que me imprimía las caricaturas de “El Leguito...” para que mi periódico carezca de esa arma poderosa contra él y los suyos; ha mandado ganchos donde mí con fines distintos y que es mejor silenciar –por que parecen increíbles; -ha obligado a su agente, en lo criminal, Amat y León, para que denuncie artículos contra el mismo Cáceres publicados en este semanario, después de tanta maquinación cobarde y criminal, ha tenido la audacia de señalarme como comprometido en el amago de incendio del rancho que posee

¹⁴ Véase *El Leguito Frai Jose*, N. 14. Lima, 11 de mayo de 1893, p. 2.

en Chorrillos, por lo cual lo he arrastrado a los tribunales de Justicia, enjuiciándolo criminalmente [...].¹⁵

Bravo presentaría una querrela por difamación contra Cáceres al poco tiempo. No obstante, los enfrentamientos judiciales no serían los que más se comentarían. Los editoriales de *El Leguito Frai Jose* se volvieron más agudos y, sin reparo alguno, rayando en lo vulgarmente ofensivo. Bravo, por su parte, vería cristalizado su anhelo de ver a Piérola en el sillón pocos años después.

Hay que subrayar aquí una nueva evidencia sobre cómo era vista la caricatura desde el mismo dueño del periódico que las publicaba. Es importante destacar que las caricaturas, en la mayoría de sus casos, fueron realizadas por encargo de estos a dibujantes que, por obvias razones, se mantuvieron en el anonimato. Ellos plasmaban lo que observaban, como también lo que el director del diario y su ideología —que debió ser siempre concordante con la del artista— le planteaban. Imaginar una reunión entre caricaturista y director es recrear un espacio bastante cargado de rencor, pero además el toque de humor y sarcasmo propios de una tertulia entre gallos y medianoche. Una suerte de conspiración bohemia que no cesara ante la amenaza política ni la represalia. Estanislao Bravo sabía perfectamente que esta herramienta a la que describe como “poderosa” era su arma letal, pues la burla del pueblo, en consecuencia, es capaz de develar lo oculto detrás del poder y la corrupción y someterla al escarnio.

¹⁵ Véase *El Leguito Frai Jose*, N. 16. Lima, 26 de mayo de 1893, p. 1.

A su vez, también queda claro que la represalia acompañó a la caricatura como una característica que arrastró a lo largo de la batalla entre unos y otros. Tanto caceristas como pierolistas sufrieron el acecho del enemigo y sufrieron el embate de estos. Lo cual acaba por reafirmar también ese carácter punzante que generara la “pica” del adversario y, por ende, su desesperación política ante el miedo a la burla.

Una de las últimas editoriales que Estanislao Bravo dedicara a su archienemigo fue la siguiente:

Al tuerto

Asesino,
miserable,
candidato,
de mal sable,
que soñando
banda estás,
tus deseos
femetidos
vil, cobarde,
ver cumplidos
no podrás.
Los peruanos
saben, todos,

lo malvado,
lo ambicioso
lo pillastre que eres tú;
y en tus manos
criminales,
no han de verse
los destinos
nuevamente
del Perú¹⁶.

Para su siguiente número, el mismo Bravo volvería a arremeter contra Cáceres evidenciando un lenguaje violento y frontal no solo ante el caudillo, sino ante sus seguidores y políticos del partido que ocupara el poder en los últimos dos períodos.

A Cáceres

Ya no te queda,
ser detestable,
otra esperanza
que renunciar;
del pueblo altivo
la formidable

¹⁶ Véase *El Leguito Frai Jose*, N. 11. Lima 20 de abril de 1893, pp. 3 y 4.

lucha, a la Patria
ha de salvar.
...Cae, maldito,
rueda al abismo
con tus legiones
viles, cual tú;
que no hay en tu alma
ni el patriotismo,
y eres carcoma
para el Perú.¹⁷

No obstante, y por otro lado, la sátira escrita presente en las columnas de opinión, irían más allá del género combativo característico de estos años, se volvería más ofensiva y menos prudente al emitir juicios, lo que en muchos casos devendría en la polarización social y la exacerbación popular.

La de Cáceres, sería una situación lamentable dentro de la historia, pues poco quedaba en el recuerdo de la maravillosa campaña de resistencia que hizo durante la Guerra del Pacífico. Una vez llegado al poder, su primer gobierno estaría manchado por las denuncias de corrupción en su gabinete y los serios ataques de la oposición.

[...] Lo lamentable es que las ansias de poder hicieran perder la brújula al que quizá sea el soldado peruano más brillante de todos los tiempos.

¹⁷ Véase *El Leguño Frai Jose*, N. 12. Lima, 27 de abril de 1893, p. 3.

Si Cáceres, después de desalojar a Iglesias de Palacio, hubiese tomado el camino a su casa, la dimensión de su figura habría sido más grande. Pero el afán de poder es consustancial en el hombre. Y, a menudo, la causa de caídas estrepitosas [...]. (Tamariz Lúcar 1995: 138)

El modo de información y el periodismo combativo de esta etapa fueron determinantes en la conducta y las tendencias políticas de la población. La débil frontera entre las deficiencias y excesos dentro de la libertad concebida entonces, fue vulnerada en muchas oportunidades sin reconocer las consecuencias. El ejemplo de la editorial combativa contra Cáceres puede evidenciar una situación poco difundida, sin embargo, la procacidad del lenguaje manifestaría una forma de aprovechar el espacio y el alcance del medio para el proselitismo más encarnizado.

Finalmente, Cáceres se haría del poder nuevamente en 1894, pero no pasaría mucho tiempo para que Piérola y su famosa “Entrada de Cocharcas” le declarara la guerra y cuestionara su ubicación en el sillón presidencial. Se desataría así una de las más cruentas guerras civiles de la historia republicana. Con Piérola en el poder se oficializa la llamada Reconstrucción Nacional y se vive la esperanza de un gobierno democrático y una expectativa de cara al inicio del nuevo siglo. Pero no tardaría en aparecerle una prensa opositora que, tal y como en la etapa previa a la Guerra Civil con Cáceres, hiciera uso de la caricatura para cuestionar su promesa política al pueblo y a la nación que tanto hubiera promovido en su discurso contra el régimen anterior. Pero no sería una prensa opositora *per se* la que se ensañara con él, sino una prensa de alguna manera reflexiva que le recordara constantemente los ideales que lo hicieran derrocar a Cáceres y vencerlo bajo el estandarte de la democracia.

3.5. *El Montonero* y la voz de la conciencia pierolista

Si bien es cierto, el gobierno de Piérola devolvió la tranquilidad necesaria al país y logró cierta recuperación después de la Guerra con Chile y la Guerra Civil con Cáceres. Por otro lado las cosas no andaban muy bien para aquellos que, en la práctica y gracias a su revolución, lo llevaron al poder.

[...] no todo en esos años fue color de rosa. Hubo algunas alteraciones del orden—entre ellas la sublevación Federal de Loreto—, montoneras, acaso propiciadas por Cáceres, y levantamientos indígenas en Huanta, donde se produjeron confiscaciones, saqueos, incendios y fusilamientos. En tanto, en el Congreso algunos cambios que emprendía provocaban grandes trocantinas. En los más ásperos debates, algunos miembros del partido Demócrata, entre ellos Augusto Durand, fueron sus más virulentos críticos. Este hecho aunado a otros factores, determinaron la caída de cuatro de sus gabinetes. Piérola, si bien era un demócrata a carta cabal, tuvo el desatino de desintegrar la Junta Electoral. Fue uno de sus más caros errores [...]. (Tamariz Lúcar 1995: 152-153)

Tal vez fue la desintegración de la Junta Electoral lo que encendió las pasiones de algunos simpatizantes de su ideal, que creyeron que, una vez en el poder, Piérola habría hecho gala de las dotes de dictador que ya había mostrado en 1879, al tomar ciertas decisiones que fueran en contra de los intereses de sus partidarios.

El Montonero, salió para “rescatar” el ideal pierolista que motivó la formación de las montoneras que derrocaron a Cáceres. Con la comparación entre el “Pueblo Nuevo” y el “Pueblo Viejo”, lanzaron su primer ejemplar. En él aparecían las dos opciones. La primera se caracterizaba por dejar atrás el

ideal demócrata que llevó a Piérola a Palacio, mientras que la segunda reflejaba el ideal que mantenían los caudillos y montoneros que lucharon con Piérola.

El texto que acompañaba la caricatura decía:

[...]

La Montonera

Hastiado de las cosas viejas, el señor Piérola ha formado un gobierno con “cosas nuevas”.

¡Ahora todo es nuevo!

De sus amigos, nosotros, podemos responder.

Fuimos, antes, de los mejores, de los más queridos, de los más reconocidos: como que le salvamos la vida en el combate de marzo y a nuestro empuje debió el triunfo.

... Fue gobierno y nos volteó las espaldas.

¡No quiere amigos viejos, ni nada viejo!

... En cuanto al pueblo, también es nuevo. Con el antiguo, que lo engañó por cinco lustros hasta escalar el poder, fue demócrata.

Hoy, es civilista y su “pueblo nuevo” también.

Hasta ayer, el pueblo viejo era el artesano y el obrero que ambicionaban derrocar al civilismo, para iniciar una era democrática; por lo que, cambiaron el poncho, por la blusa del montonero.

Hoy, ese pueblo no es el pueblo nuevo que acompaña al señor Piérola. Su pueblo de ahora, está formado por el gendarme disfrazado, el empleado asalariado y el servidor secreto que, en compañía, forman un comicio especial para representar el sainete y la farsa de manifestaciones populares, como la producida con el señor Durand en el Congreso el año pasado.

El verdadero pueblo pertenece a todo lo viejo que el señor Piérola desprecia [...].¹⁸

En la caricatura aparecen seis cuadros distribuidos sin recuadro en todas las dos páginas interiores. Aparece el pueblo nuevo, representado por Piérola, Candamo y Rosas. El pueblo viejo está debajo representado por Durand y los viejos caudillos que ayudaron a Piérola. Alrededor de estos dos cuadros, aparece escrito: «La promesa de agosto de 1894» que muestra a dos caudillos y sobre ellos una frase: «No haré en adelante armas en contra del general Cáceres»; «Sub prefectura de Cañete» que muestra al subprefecto de Cañete arreando ganado montado en un burro diciendo «A río revuelto...!!!»; «El ariete», un burro con una pluma en la boca y gallinazos en el lomo¹⁹; «Subprefectura de Castro-Virreina», en las que aparecen personajes zoomorfos con garras, refiriéndose al cobro y la abundancia de dinero tanto de la subprefectura como el curato de Huaifará.

Es menester destacar un aspecto presente a lo largo de la era republicana del siglo XIX. Se trata de este discurso que, en un primer momento,

¹⁸ Véase *El Montonero*, N. 1. Lima, 20 de mayo de 1896, p. 1.

¹⁹ En alusión al semanario de combate, satírico, literario y noticioso, ya que, cabe suponer saludaba con un significativo apoyo al gobierno de Piérola (frente a los ataques de la prensa de oposición) quien, no obstante, había facilitado las libertades necesarias para la publicación de diarios sin restricción alguna: “La administración presidida por el ilustre señor Piérola está probando, prácticamente, que sabe respetar las leyes y que es tolerante hasta no más poder; porque dejando a la prensa la más absoluta independencia y libertad de acción, no le hacen vacilar en su propósito de sostener la imprenta libre, ni las injurias ni las calumnias que contra los miembros del gobierno dirigen ciertas publicaciones que, escudándose con el nombre de “independientes”, no son sino el fruto de sentimientos nada nobles y de tendencias nada patrióticas...” (Véase *El Ariete*, N. 12. Lima, 18 de abril de 1896, p. 1).

es lanzado por los caudillos del Primer Militarismo con el tema de la unidad nacional y la gloria de la república independiente. Mientras que en el Segundo Militarismo está inundado del profundo deseo de reconstrucción nacional y afianzamiento de los valores que inspiraron la independencia. Y se trata de un doble discurso, puesto que es el discurso inicial del caudillismo. Nos referimos a la promesa de la patria libre, de la unidad y el progreso propios del discurso de la modernidad y el capitalismo que se asentaba y mimetizaba en el imaginario de las naciones latinoamericanas. Discurso que, no obstante, se desvanecería una vez llegado al poder. Los caudillos abandonan al pueblo que, paradójicamente, los lleva al poder, acabando envueltos en la maraña del poder que los endulza y los transforma en líderes que ven la realidad desde un punto ciego, desde donde el país deja de ser esa nación imaginada, esa unidad y ese progreso igualitario e inclusivo, para convertirse en un elemento efímero, pues ni él mismo logra entender la nación como tal.

Este doble discurso se extiende, además, a lo largo de toda la historia republicana del Perú, pero es en estos dos momentos del siglo XIX que adquiere una condición inseparable de la política una vez adquirido el poder. Por ello, una de las razones por las cuales la caricatura aparece y se hace sólida después de la Guerra con Chile es esta urgencia de volver a los ideales patrios de la independencia; por ello aparece la imagen de Marianne, por ello se deforma al político como ese animal o esa atracción de feria que es incapaz de comandar el futuro del país y donde se funden todos los rimbombantes anhelos de nación recreada.

La reaparición de la caricatura política en el gobierno de Piérola no es más que una nueva llamada de atención a ese ideal. Sobre el pueblo como masa se ha dicho mucho respecto a que obtiene el gobernante que merece, pero es gracias a la caricatura que logra rebatir esta aseveración, pues es ella quien puede recoger y evidenciar aspectos del pueblo invisibilizados en el subalterno y en el excluido, en el pobre y en el obrero que reclama ser parte de esa nación imaginada y que solo forma parte del discurso democrático de un Piérola que lo llena de promesas con la única finalidad del voto. Lo que antes se conseguía a caballo y sable, en la segunda mitad del siglo XIX se conseguía con el doble discurso de los caudillos.



«Pueblo nuevo / Pueblo viejo», *El Montonero*, N. 1. Lima, 20 de mayo de 1896, p. 1.

No se sabe de otra publicación con caricaturas que haya hecho oposición al gobierno de Piérola. *El Ariete*, por el contrario, no siendo un periódico que contenía caricaturas, polemizó constantemente con *El Montonero* y otras de la misma línea editorial. Desde sus primeras planas, esta rescataba la plena libertad que Piérola dio a la impresión de este tipo de prensa.

Respecto de sus caricaturas, *El Montonero* advirtió desde su primer ejemplar que eran de las más claras de su época, tanto en acabado como en significación:

[...]En materia de periódicos de caricatura, se ha dado al público tan imperfectos grabados, que ha sido siempre necesario adivinar su sentido y el nombre de las personas que en ellas han figurado.

Por nuestra parte hemos hecho todo género de esfuerzos para obtener un grabador y creemos que en lo sucesivo iremos mejorando este servicio para conquistar la buena acogida en el pueblo.

Esperamos que nuestros lectores comprenderán sin necesidad de mayor explicación el grabado de las caricaturas de este semanario [...].

20

A puertas de finalizar el siglo XIX, en medio de la situación política y la constante amenaza a la democracia, la sociedad se preparaba para el mítico siglo XX. Nuevas tecnologías y artes al servicio de los medios de comunicación y el entretenimiento, así como una modernidad orientada al progreso y la ansiada identidad nacional sin considerar el desborde y la desigualdad social que, tras la guerra, se acentuaría más en las regiones de menor desarrollo.

²⁰ Véase *El Montonero*, N. 1. Lima, 20 de mayo de 1896, p. 1.

Así también, el centralismo de una República Aristocrática concentrada en la capital desequilibraba la distribución de una riqueza, mientras otras formas de dictadura comenzaban a tomar forma en el mundo y la caricatura política comenzaba a trazar una nueva era: su evolución. La Patria y la Nación adquirirían nuevas formas de representación, orientadas a la Patria Nueva, del presidente Augusto B. Leguía. Una nueva época de caricaturas.

El poder de la caricatura

La caricatura política de fines del siglo XIX ha reflejado dos momentos importantes con la guerra civil entre Andrés A. Cáceres y Nicolás de Piérola. Por un lado, ha representado las nociones de patria y nación mediante la denuncia del abuso de poder y la corrupción, en medio de una constante inestabilidad democrática. Por otro lado, en tanto herramienta de combate, fue objeto de la codicia para la lucha ideológica por el poder, deslegitimó al político deformándolo moralmente ante la sociedad, difuminando así el fallido imaginario de la nación y la reconstrucción nacional tras la Guerra con Chile y en pleno contexto de la Reconstrucción Nacional, promovida a las luces del debate por el progreso y la modernidad.

La narrativa de toda cultura nacional obedece a cinco aspectos (Hall 2010: 381) y nuestra realidad no es ajena a ella. En principio, existe la narrativa de la nación creada y recreada gracias a la literatura, la historia, la cultura popular y los medios de comunicación, donde la caricatura entra a tallar como representadora de este imaginario al jugar con los símbolos nacionales que intentan unificar en torno a íconos que signifiquen gloria, tradición y comunidad. En segundo lugar, tenemos la identidad nacional que se construye en función a los orígenes, la continuidad, la tradición y la eternidad, y este fue parte del discurso nacional y el debate por retomar el pasado incaico de gloria y poder en la región como ícono y estandarte, pero incongruente en la realidad respecto de las comunidades indígenas andinas y mucho más aún las amazónicas, inexistentes en el imaginario. En tercer lugar, la tradición inventada, mucho más en una sociedad iletrada, como la incaica, en donde la tradición oral, tan proclive a la invención, determinó un discurso grandilocuente de un pasado que aún no había sido explorado intelectualmente y mucho menos discutido. Un cuarto aspecto nos habla del mito fundacional

y aquí es donde quisiera recalcar ese intenso afán de publicaciones de fines del siglo XIX, como *El Perú Ilustrado* que, contrariamente a las publicaciones de caricatura política, mostraban este mítico pasado glorioso en ilustraciones que probablemente serían objeto de otros estudios, pero que adquieren comparativa y paralelamente a la caricatura un rol de afirmación de una conciencia nacional por el esplendor de un imperio que fuimos y no somos, pues la sociedad incaica no estuvo construida sobre las mismas bases ni imaginarios nacionales que los posteriores a la independencia. Finalmente, el último aspecto de la cultura nacional está vinculado a la idea de pertenencia al pueblo, pero para los efectos del discurso del progreso (como puede verse claramente en la caricatura de la página 40) no se contemplaría a ese pueblo que muchas veces se veía representado en la opinión de la caricatura o la letrilla, un pueblo mestizo, criollo, indígena, afrodescendiente y, cómo no, migrante, pero subalterno, casi imperceptible aun cuando otros factores sociales de identidad, como la música y la tradición parecieran incluirlo.

Ahora bien, si a esto se refiere el tema de la cultura nacional que sirve de sostén a la comunidad imaginada que menciona Hall, un análisis transversal de la caricatura política, a través de su representación femenina vejada por la corrupción, a través del político deformado, travestido y ridiculizado, y a través de la violencia y la censura reafirma este desbaratamiento del ideal nacional en la opinión pública y no solo por el hecho del humor como herramienta política o ideológica, sino por los mismos actos en que devino la terrible situación de inestabilidad del estado-nación ante la guerra civil.

Por una lado, las representaciones femeninas de la patria, de la madre que concibe y alimenta con su seno a la clase política, la clase regidora del destino del país, evidencian que el imaginario de patria y nación son concepciones inconexas, apartadas, gravitantes respecto de la realidad política, la lucha por el poder y la constante denuncia moral en contraste con el discurso de progreso, reconstrucción y unidad en la clase intelectual. La patria es esa mujer vejada, insultada, pisoteada, crucificada que, sin poder alguno, es dejada a merced de la ambición y el goce tras la inmoralidad política.

En el capítulo II queda sentado que esta representación femenina etérea reafirma el carácter viril, masculino y hegemónico del político que está llamado a protegerla, pero que en la caricatura es su principal verdugo. Se encuentran en estas caricaturas una representación cruel de un político en uso de su condición masculina que acaba por subalternizar a la propia patria.

Por otro lado, estas representaciones, apoyadas en la literatura y la sátira, evidenciaron la poderosa imagen y percepción del contexto político social en una naciente esfera pública que debía a la caricatura un factor influyente en la generación de opinión. Por ello, los políticos y presidentes desfilaron por el papel donde la caricatura deformó a su antojo, vilipendió y desmitificó sus propios discursos de justicia social e inclusión de una clase obrera y un pueblo al que olvidaron, como siempre ocurre, una vez llegados al poder. Se refuerza y adquiere vigor la opinión pública y, desde entonces, una relación prensa-sociedad tan sólida y a la vez objeto de deseo, de control y dominio por parte de la clase política. Los caudillos se apropiarían de

las imprentas para evitar la producción de columnas incendiarias, textos y caricaturas, con la finalidad de evitar la denuncia y el despertar de la masa en contra de los intereses políticos, cuando la libertad, en tanto frágil imaginario, es tan inestable cuanto la propia idea de nación y comunidad.

Aparece, en consecuencia, la caricatura de dominación, aquella que es asumida por el poder político para el ataque y el combate ideológico. Una perversión de su sentido moralista y defensor del imaginario de patria, donde la violencia y el morbo son tan comunes en sus deformaciones y cuyo uso obedece a intereses netamente ideológicos en la carrera por el poder. Muchas de estas caricaturas poseen un tinte realmente voraz por la agresión al otro, por la insaciable lucha por la hegemonía y acompañaron la guerra civil denunciando a unos y a otros, y en donde el pueblo casi ni es retratado, ni compone su arte, salvo la imagen de una mujer que representa a una nación lánguida y desposeída de autoridad, colocada en el altar intocable e irrespetado de la unidad nacional.

Estas representaciones (la patria como madre, la deformación del político y la violencia en la caricatura de combate), son los ejes principales para observar el fracaso de un imaginario de nación en el Perú de la llamada Reconstrucción Nacional, un país innegablemente fragmentado y con una clase social emergente en pleno auge del modernismo y en anhelo de progreso. La caricatura es fiel reflejo, incluso más que el artículo periodístico o la columna de opinión, de una sociedad que mira en direcciones diferentes y cuyos líderes políticos no hacen sino ocultarla en la exaltación de los valores patrios y la

iconografía que devuelva al país la esencia de libertad, aun cuando no sea más que un rezago colonialista que impregna todo acto político y donde el pueblo no sea más que una clase tibiamente emergente en el camino al progreso donde, sin embargo, juegan íconos de un pasado recreado de gloria y se vaya reafirmando la identidad de una nación a través de una modernidad exclusiva y centralizada en el poder de la capital. El inicio de otro largo camino por la identidad nacional.

Los tiempos modernos de la caricatura política en el Perú están marcados por el síntoma del deseo por el poder, donde no hay mayor goce para el autoritarismo que el control de la caricatura como aparato ideológico, evidenciando un profundo sentido de desigualdad, inmoralidad e inestabilidad política en un escenario tan frágil sobre el que se afirma la unidad y reconstrucción de la nación imaginada.

Bibliografía

ANÓNIMO

1924 «La sátira y la caricatura en cien años». En *Mundial*, diciembre, p. 45.

ALTHUSSER, Louis

1977 «Ideología y aparatos ideológicos de Estado». En *Posiciones*.
Barcelona: Anagrama.

ANDERSON, Benedict

1993 *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México, D.F.: FCE.

ANTONINO, José

1990 *El dibujo de humor*. 7.^a ed. Barcelona: CEAC.

BASADRE GROHMANN, Jorge

1983 *Historia de la República del Perú (1822 – 1993)*. Tomo II. 7.^a ed. Lima:
Universitaria.

BHABHA, Homi K.

2002 «Diseminación». En *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.

BUTLER, Judith

2002 *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós.

DAGER ALVA, Joseph

2009 *Historiografía y nación en el Perú del siglo XIX*. Lima: Fondo Editorial de la PUCP. FREUD, Sigmund

1970 *El chiste y su relación con lo inconsciente*. 2.^a ed. Madrid: Alianza Editorial.

GONZÁLEZ RAMÍREZ, Manuel

1955 «La Caricatura Política». En *Fuentes para la Historia de la Revolución Mexicana*. México, D.F.: FCE.

HALL, Stuart

2010 «Identidad y representación». En *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Bogotá: Envión Editores; Lima: IEP.

LEMONS, Renato

2001 *Uma História do Brasil através da caricatura 1840 – 2001*. Rio de Janeiro: Bom Texto Editora e Produtora de Arte y Editora Letras & Expressões.

MIRÓ, Cesar

1994 *Los oficios de Don Ricardo*. Lima: Ediciones Cuper Perú.

NASIO, Juan David

1993 *Cinco lecciones sobre la teoría de Jacques Lacan*. Barcelona: Gedisa.

SENNETT, Richard

1997 *Carne y piedra: el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza Editorial.

TAMARIZ LÚCAR, Domingo

1995 *Historia del Poder. Elecciones y golpes de Estado en el Perú*. Lima: Jaime Campodónico.

UGARTE ELESURU, Juan Manuel

1983 *Adefesios. La caricatura política en el Perú en el siglo XIX*. Lima: Banco Industrial del Perú.

ŽIŽEK, Slavoj

1989 *El sublime objeto de la ideología*. México: Siglo Veintiuno.

2003 «El espectro de la ideología». En *Ideología. Un mapa de la cuestión*. Buenos Aires: FCE.

Hemerografía

- *El Ariete*, N. 12. Lima, 18 de abril de 1896.
- *El Leguito Frai Jose*, N. 11. Lima, 20 de abril de 1893.
- *El Leguito Frai Jose*, N. 12. Lima, 27 de abril de 1893.
- *El Leguito Frai Jose*, N. 14. Lima, 11 de mayo de 1893.
- *El Leguito Frai Jose*, N. 16. Lima, 26 de mayo de 1893.
- *El Leguito Frai Jose*. Lima, marzo de 1895.
- *El Leguito Frai Jose*, N. 4. Lima, 13 de abril de 1895.
- *El Montonero*, N. 1. Lima, 20 de mayo de 1896.
- *La Caricatura*, N. 1. Lima, 11 de octubre de 1892.
- *La Caricatura*, N. 10. Lima, 17 de diciembre de 1892.
- *La Caricatura*, N. 15. Lima, 14 de enero de 1893.
- *La Caricatura*, N. 23. Lima, 18 de marzo de 1893.
- *Ño Bracamonte*, N. 5. Lima, 19 de noviembre de 1892.
- *Ño Bracamonte*, N. 9. Lima, 17 de diciembre de 1892.

ISBN: 978-612-4030-99-4

