



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DEL PERÚ

ESCUELA DE POSTGRADO

TESIS:

JULIO MÁLAGA GRENET Y LA RENOVACIÓN DE LA CARICATURA EN EL
PERÚ EN LA ÉPOCA DE LEGUÍA: 1904 -1909

Presentada para la obtención del grado de Magíster en Historia del Arte

Autora:

Ada María Llosa Málaga

Asesor:

Dr. Fernando Villegas Torres

Jurados

Luis Ramírez León

Jesús Cosamalón Aguilar

Lima, 2016

Para Leky, con todo mi amor, mamá.

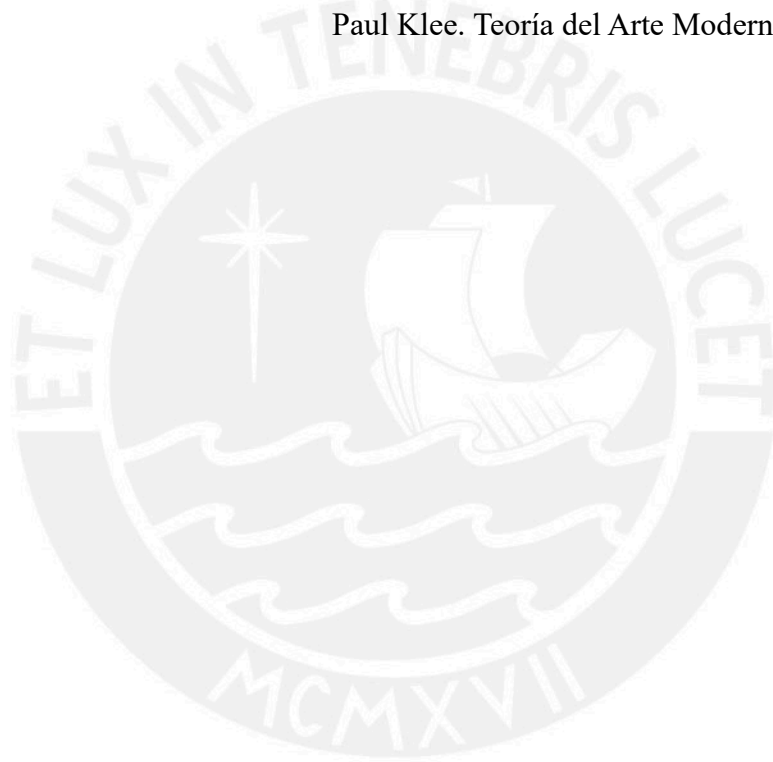


Índice

Introducción	5
Capítulo I: Aproximaciones teóricas a la caricatura política	13
1.1 La caricatura como arte	13
1.2 Humor y caricatura	19
1.3 Sátira y subversión	21
1.4 La caricatura como crítica del poder político	23
1.5 La caricatura en el Perú: orígenes coloniales y republicanos	27
Capítulo II: Málaga Grenet: el nacimiento de una nueva caricatura en el Perú	37
2.1 La renovación de la caricatura.	38
2.1.1 1904: <i>Actualidades</i> y los orígenes	40
2.1.2 Sixto Montealegre	44
2.1.3. 1905: el despegue de Málaga.	47
2.2 Hacia una nueva caricatura política	52
2.2.1 <i>Monos y monadas</i> . Ironía y Crítica	52
2.2.2 <i>Variedades</i> . Las Portadas	58
Capítulo III: Málaga, Leguía y el poder de la representación	63
3.1 La entrega del poder: Pardo-Leguía	65
3.2 Las tradiciones peruanas	72
3.3 Travestismo político	78
3.4 Leguía frente al poder	83
Conclusiones	89
Bibliografía	93
Anexos gráficos y documentales	107

“El arte no reproduce lo visible. Lo hace visible.”

Paul Klee. Teoría del Arte Moderno



Introducción

La siguiente tesis se concentra en esclarecer la primera etapa de la creación artística del caricaturista Julio Málaga Grenet. Para realizar este propósito, la investigación se centrará en su producción de caricaturas en torno a la figura del presidente Augusto B. Leguía realizada a lo largo de la primera década del siglo XX. Seleccionar este cuerpo de obra específico, entre otros posibles, responde a la hipótesis defendida en esta tesis: la caricatura política de Málaga Grenet representa una ruptura y una renovación de la plástica y la discursividad de este género cultivado en el Perú al inicio del siglo XX. Con su trabajo asistiremos a una transformación de las estrategias visuales y críticas de la caricatura política peruana. La renovación que representa su caricatura será determinante para la práctica de sus contemporáneos, como Abraham Valdelomar o Pedro Challe, además de suponer un hito en el diálogo sostenido entre el arte y la política.

¿Por qué es importante estudiar la caricatura de Málaga Grenet? En primer lugar, su obra es un registro excepcional de la historia de la nación peruana. Ella realiza una radioscopia meticulosa del entramado del poder forjado por las familias y partidos políticos que articularon a la *República Aristocrática*. Málaga, como espectador atento, traza en su caricatura los cursos de asociación y ruptura que esta élite desarrolló en su esfuerzo por capturar el control político de la sociedad peruana. Ante su obra, y desde la distancia del tiempo, la historia del arte puede dar cuenta de un devenir en ejercicio del poder que es capturado y cuestionado por una creación artística que interviene activamente en la política. De este modo, el interés histórico por el trabajo de Málaga Grenet no es únicamente documental, es decir, abocado en la reconstrucción de un entramado de actores y circunstancias de la época. Más allá de este enfoque, también es una intensión válida para el estudio hacer la reconstrucción de un imaginario cultural sembrado de tensiones y la identificación de agentes críticos que se distancian de su propio tiempo por vía de la creación.

En segundo lugar, la innovación acontecida en la plástica de Málaga merece por sí misma un estudio atento. El cuerpo de caricaturas seleccionado aquí persigue la estela de una creación plástica radicalmente original para su tiempo. Reflexionar sobre este proceso no se justifica bajo la intensión de establecer un *estilo* en su trabajo o clasificarlo al interior de una corriente artística. El valor de la praxis de Málaga radica en el esfuerzo

por innovar e insistir en un lenguaje visual capaz de materializar sus propias inquietudes como artista y ser humano. Por esta razón, el enfoque histórico y social se ve sustancialmente enriquecido al ser acompañado de una reconstrucción de las técnicas y estrategias visuales que materializan y circunscriben el testimonio adjudicado a Málaga.

En tercer lugar, destacar el trabajo de Málaga en tanto artista que concibe a la caricatura dotada de un potencial crítico, permite poner en cuestión los límites y la potencia que el arte mismo encierra. El caso de Málaga, como el de cualquier otro artista, ilumina una problemática propia del arte y su historia. ¿Qué límites tiene la fuerza creadora del arte y a qué obedece el desplazamiento y la subversión de dichos límites en un momento particular? Lejos de legitimarse bajo la expresión del genio original de un artista, las caricaturas de Málaga evidencian una elaboración acuciosa en torno al rol que las imágenes pueden ocupar en la vida social. Ellas no pretenden expresar ningún ideal de belleza ni animar un humor circunstancial o banal. Por el contrario, su valor radica en su capacidad de generar un nuevo lenguaje de la creación plástica. Es en este sentido que la caricatura de Málaga cuestiona aún la función y el propósito del arte en la actualidad.

Como se mencionó líneas arriba, esta tesis se propone examinar y describir la producción de caricaturas realizadas a propósito de Augusto B. Leguía. No es un hecho accidental que Málaga insistiera en tomar a este personaje como tema recurrente para su producción. Leguía es un paradigma del poder político. Las caricaturas muestran cómo él hace de este poder un botín personal y lo emplea sin escrúpulos. Es un motivo ideal para una empresa creativa abocada al análisis psicológico y la crítica social. La imagen de este político es el blanco de crítica en la medida en que personifica una manera de ejecutar intereses personales soslayados por la imagen de un ciudadano al servicio de su nación. En este sentido, no hay que confundir la insistencia de Málaga como una crítica animada por el resentimiento o diferencias personales. Al contrario, la tensión suscitada entre un artista y un político es recogida en esta tesis como un caso concreto en el que un conjunto de obras de arte pueden articular una perspectiva diferente a la de opresores y oprimidos. Como agente involucrado en la esfera pública hegemónizada por Leguía y sus partidarios, Málaga nunca claudicó a la autonomía que concebía necesaria para su trabajo como artista. Por lo anterior, sus caricaturas exhiben los puntos críticos que el régimen de Leguía se esforzó en invisibilizar o silenciar en su esfuerzo por conservar el poder.

Reconstruir la labor de Málaga a la hora de denunciar a un aparato político

autoritario es el objetivo de esta tesis. Esta labor, ejecutada desde la esfera del arte, le exigió de agudeza e inventiva para evitar que su trabajo fuera suprimido por un poder celoso de toda amenaza. Por eso, el enfoque a las caricaturas de Leguía se realizará destacando las estrategias de representación introducidas por Málaga en tanto artista y crítico. Por estrategias de representación se comprenderá al entramado formado por las imágenes, temáticas, técnicas, composiciones y textos que confluyen en sus caricaturas. Destacar las caricaturas de Leguía obedece a una reconstrucción que desea comprender cómo es que Málaga apostó por crear una reflexión -desde la plástica- capaz de suscitar un debate en torno a la conducción de los asuntos públicos.

Las fuentes primarias empleadas para este propósito son los semanarios ilustrados en los que Málaga publicó a lo largo de siete años, entre 1904 y 1910. De capital importancia serán sus obras reproducidas en los semanarios *Actualidades*, *Monos y Monadas* y *Variedades*. Estos medios gráficos y textuales registran el desarrollo del caricaturista desde su llegada a Lima hasta su partida a Buenos Aires. Es importante constatar las particularidades de dichas publicaciones. Por un lado, están destinadas a un público educado y consciente de pertenecer a un estrato exclusivo –en algunos casos excluyente- de la sociedad peruana. En ellas se registra el pulso y ritmo de vida de una capital que se valora a sí misma en función de los estándares de las sociedades europeas. Sus editoriales y sus páginas centrales están abocadas a reflejar los accidentes notables de una sociedad que aspira a una modernidad cultural y material. En este trasfondo las caricaturas de Málaga y sus contemporáneos ganan un espacio propio que anteriormente era copado por la fotografía, una técnica de representación asociada directamente con el deseo de modernidad.

Por otro lado, estos semanarios son un órgano de discusión y debate de la vida política del Perú republicano. Si bien ofrecen un contenido claramente segmentado para satisfacer los gustos diversos de su público –páginas sociales, deportes, literatura, política internacional, arte, etc.-, no abandonan la discusión de su propia ideología ni cierran sus puertas a posturas divergentes. En estas publicaciones Málaga disfrutó de una libertad editorial y partidaria que le permitió a lo largo de los años construir una visión propia de la realidad nacional y un lenguaje visual capaz de reflejar las contradicciones de su sociedad.

La literatura disponible hasta el momento referida a la obra de Málaga es escasa.

La única tesis realizada a propósito de su trabajo es responsabilidad de Oscar Luna Victoria (2007). En ella se encuentra una tipología de los distintos géneros de la caricatura así como un recuento sumario de los semanarios y gacetas humorísticos publicados en el Perú en el siglo XIX y XX. Luna Victoria sintetiza el valor de la obra de Málaga en los siguientes términos:

En cuanto narrador oficial, nos expone una realidad subjetivamente vivida, sufrida, experimentada, y no reexperimentada en la imaginación sino en los asuntos que conciernen al grupo al que un hombre pertenece, ya sea una nación, una clase o la humanidad.

El verdadero legado de Málaga Grenet se basa en los acontecimientos históricos trasladados al ámbito de las artes aplicadas cuyos relatos gráficos con contenido social y político están expresados estéticamente. (Luna Victoria, 2005: 83)

De lo anterior, es difícil precisar el lugar que ocupa Málaga en la historia del arte peruano. Sostener sin más que Málaga es un “narrador oficial” de la realidad peruana, en la medida en que experimenta y sufre dicha realidad, no hace justicia a la capacidad creativa del caricaturista. Como todo artista, Málaga traslada su experiencia al dominio del arte, sin embargo la “expresión estética” es una categoría abierta a infinitos contenidos y estos deben ser precisados con detalle y rigor. Luna Victoria tiene el mérito de reconstruir y relatar el contexto histórico de muchas caricaturas realizadas por Málaga. Lamentablemente, su tesis carece de una hipótesis claramente demarcada. Brilla por su ausencia una descripción del contexto en que Málaga realiza su trabajo como artista, ni tampoco es posible hallar un análisis de su plástica que vaya más allá de afirmaciones dispersas. El único juicio que ofrece al respecto señala: “Diseñó miles de caricaturas con un talento inconfundible. Dibujó a sus personajes con una creatividad artística sobresaliente.” (Luna Victoria, 2005: 83) Apelar al talento y la creatividad, sin precisar cuál es su mérito concreto, no permite al lector comprender la riqueza contenida en la caricatura de Málaga.

En *Trazos y risas: caricaturistas arequipeños*, realizado por Omar Zevallos Velarde, existe un capítulo dedicado a Málaga. Éste ofrece una biografía realizada con cuidado y una descripción informada de los numerosos puestos laborales que ocupó. Esta investigación resalta por su colección de anécdotas de la vida laboral de Málaga y la

mención de ciertos hábitos y costumbres de su vida personal. Una vez más, lamentablemente carece de un análisis centrado en caricaturas específicas y concluye con una evaluación muy sucinta de su trabajo:

Málaga fue un artista completo. Al revisar su vasta producción artística encontramos una variedad de técnicas y estilos, todos salen de una misma mano y de una misma concepción. Muestran su capacidad de plasmar de manera perfecta aquello que la imaginación le dictaba. Las ilustraciones satíricas exponen el manejo de luces y sombras, volúmenes y perspectivas asombrosas. También las caricaturas de personajes hechas a pincel y sin lápiz previo, son magistrales (Zevallos Velarde, 2010: 33)

Zevallos Velarde deja en manos del lector la labor de desglosar los calificativos que adjudica a la obra de Málaga. Una vez más, la forma con la que describe su creación –plasmar de manera perfecta aquello que la imaginación dicta– no aporta a una comprensión crítica de sus caricaturas. Raúl Rivera Escobar e Isabelle Tauzin son los únicos investigadores con publicaciones que profundizan en la obra de Málaga. En sus trabajos se ha apoyado la argumentación de esta tesis.

Esta investigación está dividida en tres capítulos. El primero se propone establecer un marco teórico para situar la caricatura política como un objeto de estudio formal. En primer lugar se ofrece un breve recuento histórico que destaca sus orígenes en el Renacimiento italiano, época en la que la caricatura nace como una exploración estética y plástica de la idea de la belleza subvertida, es decir, como un estudio de la fealdad y lo grotesco. Este acercamiento a su historia se desarrolla a partir de la teoría del arte desarrollada por Erwin Panofsky para demostrar que la caricatura es una exploración de la belleza que se aparta deliberadamente de la mimesis de los cuerpos y la naturaleza. En segundo lugar, se revisarán algunas teorías sobre el humor y la risa para comprender los mecanismos psicológicos y sociales que otorgan un lugar excepcional a la caricatura al interior del universo simbólico de los seres humanos. La teoría sobre la risa desarrollada por Sigmund Freud será aquí el sustento principal para comprender el procedimiento narrativo que la caricatura elabora para activar el humor y la risa. En tercer lugar, se vinculará el humor propio de la caricatura con el estilo satírico, para así apreciar con mayor cuidado los fundamentos semióticos y críticos que prefiguran las creaciones de este género. En este punto la argumentación se apoyará en las definiciones de Roland

Barthes y Mijaíl Bajtín acerca de la sátira y su poder para representar los símbolos de poder tradicionales de manera crítica o puestos en cuestión. Finalmente, la exposición se concentrará en presentar las características de la caricatura política, atendiendo a sus dimensiones ideológicas para entender las razones por las que ella es empleada como una herramienta más en la constante pugna por el poder simbólico y político de una sociedad.

El segundo capítulo introduce el periodo inicial de la obra de Julio Málaga Grenet, que va de 1904 a 1909. Ante los escasos estudios o monografías publicadas sobre el tema, la investigación se conduce principalmente recurriendo a las fuentes primarias. El objetivo del capítulo es reconstruir el camino por el cual Málaga se afirma como caricaturista en el medio editorial de Lima. Para realizar esta tarea se presentan los trabajos publicados en *Actualidades*, *Monos y monadas* y *Variedades*. La tesis que se defenderá aquí es que su obra temprana marca una ruptura con la tradición de este género en el país. Su producción se insertará en medio de un renacimiento de la prensa ilustrada al inicio del siglo XX, una renovación del género que deja atrás un estilo de caricatura cuyo principal sustento era el empleo de anatomías deformes o zoomorfas. En este sentido, se presentará en primer lugar las obras más tempranas de Málaga (1904) publicadas en *Actualidades*, en un principio poco originales o logradas, pero que rápidamente son remplazadas por una nueva plástica y trazo. A continuación se comparará el trabajo de Málaga con el de Sixto Montealegre Osuna, con quien compartió ciertas características y estrategias de creación, sin embargo se desmarcará su influencia al aparecer las caricaturas de corte político de Málaga. En segundo lugar, el capítulo se concentra en los trabajos en que se representa la escena política peruana, especialmente el caso del partido político civilista. Para cumplir este objetivo se analizan las caricaturas que grafican la relación entre el presidente Pardo y el candidato Leguía, evidenciando el papel que los diarios proselitistas de la época cumplían. Los semanarios *Monos y monadas* y *Variedades* servirán aquí para analizar la postura que Málaga adopta frente a las actitudes elitistas y excluyentes que estos políticos encarnan.

El último capítulo de la tesis se concentra en analizar las caricaturas de Málaga sobre el presidente Leguía. La fuente principal para este trabajo será el semanario *Variedades*. Cuatro coyunturas políticas estructurarán la presentación de los trabajos: la relación de Leguía con el presidente Pardo, el surgimiento de detractores a su gobierno y la ruptura progresiva con los demás partidos políticos de la época. Finalmente, el estudio concluirá con un repertorio de caricaturas que se enfocan en el carácter y la

idiosincrasia de Leguía y su particular concepción del ejercicio político que desarrollo en su primer mandato presidencial. Este análisis también se enfocará en las características plásticas de las caricaturas, para eso se desarrollarán comentarios en torno a las técnicas de dibujo, acuarela, encuadre y perspectivas. Por otro lado se evidenciará el empleo de motivos o temas literarios, religiosos y costumbristas que aparecen como trasfondo de las narrativas visuales.



Agradecimientos

Quiero expresar mi profundo agradecimiento al Dr. Fernando Villegas Torres, por haberme asesorado en esta investigación, por su gran colaboración, dedicación, conocimientos y experiencia que me han servido para la elaboración de esta tesis, sin dejar de lado, su gran calidad humana evidenciada durante su asesoría.

Agradecer también a la Doctora Cécile Michaud, maestra y consejera, cuyos consejos siempre han sido acertados y muy valiosos, poniendo en evidencia su gran calidad de docente y gran disponibilidad.

Un especial agradecimiento a René Van Walleggem Málaga, quien me ha brindado su apoyo incondicional en este trabajo permitiéndome el acceso a fuentes privadas.

Gracias también, a todos aquellos que han estado en el camino de esta investigación y que han posibilitado, de una u otra manera, la elaboración de esta memoria.

Capítulo I: Aproximaciones teóricas a la caricatura política

El siguiente capítulo presentará algunos elementos teóricos y estéticos indispensables para el estudio y la interpretación de la caricatura. Ya que se trata de una materia cuyo desarrollo se encuentra en un estado germinal¹, la exposición de conceptos y teorías requeridos se apoyará por momentos en tópicos en apariencia ajenos a ella, pero que en su conjunto aportarán una base suficiente para la tarea. El primer objetivo es discutir y contextualizar el status de la caricatura como una disciplina artística. Para esto se contrastarán las condiciones históricas y estéticas de su aparición con la función que actualmente la reviste. En segundo lugar, se revisarán algunas teorías sobre el humor y la risa para comprender los mecanismos psicológicos y sociales que otorgan un lugar excepcional a la caricatura al interior del universo simbólico de los seres humanos. A continuación se vinculará el humor propio de la caricatura con el género satírico, para así apreciar con mayor cuidado los fundamentos semióticos y críticos que prefiguran las creaciones de este género. Finalmente, la exposición se concentrará en presentar las características específicas de la caricatura política, especialmente su dimensión ideológica, para entender las razones por las que ella es empleada como una herramienta más en la constante pugna por el poder simbólico y político de una sociedad.

1.1 La caricatura como arte

La caricatura, si bien ha alcanzado una difusión masiva en los medios de comunicación escritos, aún no ha logrado definir su estatuto como arte. Ya desde el siglo XIX la discusión en torno a su naturaleza y sus elementos formales insiste en que posee una capacidad expresiva similar a las demás *bellas artes*. Así Baudelaire, en 1855, la coloca a medio camino entre un documento que registra la cotidianidad de los pueblos y merece la atención del “historiador y el arqueólogo”, pero también señala que las caricaturas “contienen un elemento misterioso, duradero, eterno, que despierta la atención de los artistas.” (Baudelaire: 1988, 15)

Aproximarnos al origen de su práctica puede aportar luces sobre la indefinición de su estatuto. Su mismo origen es discutido. Algunos autores, como Williams Feaver, señalan a Leonardo da Vinci como creador del género (Feaver: 1981, 23). Él habría sido

¹ Cf. Eco: (2007), Baudelaire: (1998), Feaver: (1981), Gombrich: (1938), Streicher: (1967).

el primero en representar la figura humana a partir de rasgos exagerados –especialmente el rostro- y una anatomía deforme en algunos casos (Ilustración 1). El uso indiscriminado del término *caricatura* provendría de esta técnica de representación, pues provendría del vocablo italiano “caricare”, referido a la intención de cargar o acentuar rasgos. Sin embargo, es importante señalar que el objetivo de esta técnica surgida en el Renacimiento no era burlarse o ridiculizar a sus sujetos sino explorar las posibilidades de un arte que se aparta deliberadamente de la mimesis de los cuerpos y la naturaleza (Gombrich: 1939, 320).

Erwin Panofsky ha señalado al respecto que recién es posible en el Renacimiento un arte que pretende representar de forma directa a la realidad exterior, pero ya no como imitación fiel sino por medio de una *elección* determinada por el mismo artista (Panofsky: 1998, 46). A partir de este momento al artista se le exige, por un lado, observar y estudiar a la naturaleza para crear una obra fiel a ella y, al mismo tiempo, que sea capaz de producir una obra autónoma. Es en este sentido que la introducción del concepto de *elección* implica tanto un distanciamiento entre el artista y su objeto a representar -situación desconocida para el arte medieval- y que demanda por otro lado un criterio para determinar la forma *correcta* de captar este objeto distante, de ahí la aparición de técnicas y principios como la proporción o la perspectiva.

La autonomía que conquistaron los artistas renacentistas –el tránsito de la categoría de artesano a la de creador- fue posible por la ruptura con la estética platónica y aristotélica, que impedía al artista a realizar su propia exploración e interpretación. Si el canon renacentista de la belleza buscó desligarse de una mera imitación fiel del mundo dado y, como señala Panofsky, persiguió “ir más allá de la simple verdad natural, en busca de la representación de la Belleza” (Panofsky: 1998, 48), la caricatura posee, desde su inicio, una estrecha vinculación con el arte, en la medida en que se ocupa no directamente de belleza sino de su opuesto, es decir, de la fealdad (Ilustración 2 y 3). Al respecto señala Gombrich, apoyándose en la propuesta de Panofsky, que el caricaturista tiene un propósito similar al del pintor, que busca capturar la esencia y el carácter del personaje retratado, solo que en lugar de buscar una “forma perfecta” de belleza busca “la perfecta deformidad, penetrando a través de la mera apariencia superficial en dirección a su ser interior, con toda su fealdad o mezquindad”. (Gombrich: 1939, 322)

Por lo anterior, es posible afirmar que la caricatura es una expresión precursora de

la idea del arte predominante hasta fines del siglo XIX. Su propósito no es imitar el mundo exterior sino servir al artista para expresar su propia visión del mismo. Ella sirve de soporte para materializar la conciencia particular del artista respecto a hechos sociales o personajes relevantes, procedimiento que de cierta manera prefigura las intenciones del arte expresionista y surrealista, así como el Romanticismo y el Simbolismo, corrientes que conciben al arte como un espejo capaz de capturar la conciencia y el inconsciente del artista.

Para el siglo XVII y XVIII la caricatura aún no lograría conquistar un derecho propio en el dominio del arte. La caricatura realizada por Goya o Howarth sólo era admitida como obras de arte en la medida en que su contenido servía a un propósito mayor: servir de espejo a la bajeza del ser humano para promover su posterior corrección. Valeriano Bozal describe esta particular situación al señalar la exigencia moral con la que se toleraba a la caricatura:

Lo feo, lo grotesco, lo servil de la representación del mundo empírico sólo podían justificarse cuando conducían, indirectamente, a la belleza que carecían. La caricatura, manifestación suprema de lo grotesco, era una forma de sátira: contemplando lo deforme y ridículo se promovía la perfección. (Bozal: 2000, 27)

Desde la modernidad, la caricatura recoge de manera intencional la dimensión abyecta del ser humano, todo aquello que se aparta de los ideales estéticos y morales que cada sociedad requiere para generar una imagen coherente y armónica de sí misma. Al lado de un arte que se aboca por captar lo sublime y heroico del ser humano, la caricatura emplaza la contra-imagen de este ideal, pues no ignora que los defectos y los vicios son inevitables. Al mismo tiempo que la filosofía y el arte se empeñan en vencer la fragilidad y la arbitrariedad del ser humano, la caricatura explota los estrechos límites en los que los más altos motivos de respeto y sublimidad se truecan en el opuesto que esperaban conjurar. Para el siglo XIX, la noción de la fealdad ya encuentra su autonomía en la reflexión estética y filosófica. Karl Rosenkranz, teórico alemán y primer biógrafo de Hegel, identificaba consecuentemente el vínculo entre la caricatura y la subversión de los ideales:

(Lo feo) cambia lo sublime en vulgar, lo placentero en repugnante, lo bello absoluto en caricatura, en la que la dignidad se convierte en énfasis, la fascinación

en coquetería. La caricatura es, pues, la forma extrema de lo feo pero precisamente por esto, por su reflejo determinado en la imagen positiva que distorsiona, deriva en comicidad. (Rosenkranz, 1992: 253.)

La caricatura del siglo XX, en la que se incluye la producción de Málaga Grenet, es un arte determinado principalmente por su difusión al gran público. El artista tiene en consideración, con anterioridad a la creación, la reproducción masiva de su obra. Las técnicas manuales son remplazadas primero por el grabado en general y luego por el fotograbado, hasta que finalmente la técnica acaba por condicionar las posibilidades de creación. En este contexto es de especial relevancia el ensayo que Walter Benjamin titulado *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Benjamin: 1989).

En ella Benjamin hace notar las consecuencias para el arte una vez que la idea de una obra de arte *única y excepcional* se disuelve por el influjo de la producción masiva de imágenes pictóricas y fotográficas. En el marco de esta tesis es pertinente preguntarse por las semejanzas y disimilitudes que subyacen a la creación de caricaturas y otras artes “masivas”, especialmente respecto a la manera en que éstas postulan una visión o definición de la realidad diferente de aquellas. Esta aclaración conceptual será necesaria para interpretar más adelante el rol de la caricatura política.

La aparición de técnicas de reproducción masivas alteró sustancialmente la noción antigua de copia o imitación de una obra original. Para Benjamin la aparición de la xilografía significó una revolución para las artes gráficas similar a aquella acaecida en la literatura con la prensa de Gutenberg. Sin embargo, esta novedad comporta al mismo tiempo una transformación en la estructura y el modo en que una obra es percibida. Para Benjamin una obra de arte no se ofrece a ser apropiada de manera natural e incondicionada para su espectador, por el contrario dicha actividad se encuentra desde siempre atravesada por una perspectiva histórica.

El signo bajo el que se agrupan las obras de artes modernas –entre ellas la caricatura- se cifra en la *destrucción* de aquello que Benjamin llamó *Aura*. Ella consiste en “la manifestación irreplicable de una lejanía”, es decir, el carácter único e irreplicable de las creaciones artísticas, condición inseparable a su integración al interior de una tradición cultural. El Aura de las obras más antiguas –sugiere Benjamin- va acompañada siempre

de una función ritual o religiosa², y esta pertenencia es aquello que valida en primer lugar el valor y estatuto de la obra misma; un arte destinado a la mera contemplación es incongruente en este contexto.

La destrucción del Aura es un acontecimiento paralelo al esfuerzo de la cultura contemporánea por acercar “espacialmente y humanamente” las creaciones artísticas a una masa de espectadores indiferenciados. Los medios técnicos de reproducción garantizan esta democratización del arte solo a condición de cancelar la naturaleza *aureática* de la obra. De este hecho se siguen dos consecuencias decisivas. En primer lugar, la actividad artística se desprende de toda referencia a una realidad trascendente: “la reproductibilidad técnica emancipa a la obra artística de su existencia parasitaria en un ritual” (Benjamin: 1981, 27). Esta emancipación que Benjamin reconoce no se refiere únicamente a la función de la obra al interior de un ritual organizado sino que también se extiende a los ideales normativos morales y estéticos que acompañan a toda visión del mundo coherente y cerrado. Este aspecto de la destrucción del aura es, en otras palabras, la liberación del arte respecto de todo canon que prefigura la creación de la obra. Con la introducción de la caricatura en la lógica del periodismo y prensa a gran escala ella se libera también de los ideales de belleza y fealdad señalados líneas arriba.

En segundo lugar, Benjamin desprende de la destrucción del *Aura* el inicio de una nueva función del arte. Si la liberación de un trasfondo metafísico parecía inclinarse a favor de una autonomía radical para la creación artística, los medios empleados se reapropian de dicha autonomía y la reconducen al terreno de la política.

La obra de arte reproducida se convierte, en medida siempre creciente, en reproducción de una obra artística dispuesta para ser reproducida. De la placa fotográfica, por ejemplo, son posibles muchas copias; preguntarse por la copia auténtica no tendría sentido alguno. Pero en el mismo instante en que la norma de la autenticidad fracasa en la producción artística, se trastorna la función íntegra del arte. En lugar de su fundamentación en un ritual aparece su fundamentación en una praxis distinta, a saber, en la política. (Benjamin: 1981, 27-28)

² “Una estatua antigua de Venus, por ejemplo, estaba en un contexto tradicional entre los griegos, que hacían de ella objeto de culto, y en otro entre los clérigos medievales que la miraban como un ídolo maléfico. Pero a unos y a otros se les enfrentaba de igual modo su unicidad, o dicho con otro término: su aura.” (Benjamin: 1981, 25)

Lawrence Streicher, en un intento por establecer una teoría de la caricatura política, ha hecho notar que el género de la caricatura experimenta un status diferente a otras formas de arte de reproducción masiva. Su peculiaridad radica en que ella, desde un inicio, está concebida para existir como una copia y por lo tanto no se acercan a más que como un producto a consumir.

No hay ninguna diferencia entre el "original" y la "copia" como sí la hay en la pintura. (...) La caricatura está destinada para la reproducción masiva desde el comienzo y algunas veces se ve mejor en la reproducción que en el original, que puede ser en el mejor de los casos un borrador crudo. La caricatura no tiene como objetivo "lectores contemplativos" sino a un público masivo, apasionado, que toma posturas. (Streicher, 1967, 433)

La diferencia específica de la caricatura contemporánea radica en que ella se encuentra más próxima a ser un producto de consumo que una obra de arte en el sentido tradicional. Sin embargo, su dependencia de los medios técnicos e imperativos sociales que la posibilitan no la subordina a la misma función en la que sí se encuentran otras artes. Mientras que la mayoría de obras condicionadas por su técnica –sea el cine, la fotografía o la música- son empleadas en la cultura de masas para afirmar positivamente los gustos y hábitos de sus consumidores, hasta constituirse en una afirmación omnipresente consagrada a una apología de lo representado, la caricatura toma distancia de los valores establecidos y se empeña en cuestionarlos. La vinculación entre la caricatura y el humor –que será desarrollada a continuación- permite que este género se mantenga al margen de la repetición de lo meramente existente, en consonancia con la función política que Benjamin reconoció.

Desde estas nuevas coordenadas, ya no es necesario que la caricatura conserve un vínculo con ideales estéticos atemporales para ser valorada como un arte, sino que mantenga una consciencia despierta sobre la vida y acciones de una sociedad. Es en este sentido en que Streicher reconoce a la caricatura en la siguiente diferencia:

Las caricaturas y las tiras cómicas, no buscan el aspecto de "arte inmortal" en el culto a la belleza, sino la influencia y la práctica política. La caricatura política, por lo tanto, implica socavar y devaluar un prestigio, en marcado contraste con el arte comercial de reproducción masiva propio de la propaganda, que se enfoca

1.2 Humor y caricatura

La aparición de la caricatura como un arte destinado a producir una crítica por medio del humor se construirá sobre las bases de esta nueva relación entre el artista y su objeto. Sin embargo, aún queda pendiente esclarecer los vínculos entre la caricatura y el humor, pues la caricatura moderna, en la que destaca la obra de Málaga Grenet, no podría ser analizada sin considerar su dimensión humorística. Algunas aproximaciones teóricas contemporáneas destacan a la caricatura como un subgénero del humor, justificando esta decisión por la ausencia de densidad teórica para comprender a la caricatura (Infante, 2010: 67). Sin embargo, en esta tesis no compartimos la visión de la caricatura como “operador” más de lo humorístico, pues esto significaría ignorar su dimensión estética e histórica desarrollada líneas arriba.

Para aproximarnos a la dimensión humorística de la caricatura nos serviremos de dos importantes estudios sobre el tema: *El chiste y su relación con el inconsciente* de Sigmund Freud y *La risa: ensayos sobre la significación de lo cómico* de Henri Bergson. Freud ofrece una aproximación psicoanalítica al problema, ya que considera al humor como un mecanismo destinado a reforzar al Yo frente a experiencias que lo sobrepasan. De esta manera, la risa desatada por una creación humorística –como el chiste- cumpliría su propósito al anular, en el Yo, sentimientos dolorosos o difíciles de controlar. Consecuentemente, el chiste y otras creaciones humorísticas son explicados por Freud en términos de procesos mentales. Esto quiere decir que el chiste –así como la caricatura- recoge elementos originalmente ajenos a la risa y los reconducen hacia ella. Por eso señala Freud que “el contenido de un chiste, por completo independiente del chiste mismo, es el contenido del pensamiento que, en estos casos, es expresado, merced a una disposición especial, de una manera chistosa” (Freud: 1981,85). Encontramos en esta aclaración el mismo principio identificado en la reflexión estética que permitió el surgimiento de la caricatura: en ambos casos se trata de una elección adrede del creador que quiere presentar o representar, de acuerdo a su propia “disposición”, un hecho o personaje conocido por su audiencia.

Por otro lado Freud también reconoce el potencial que el humor dispone para canalizar impulsos de agresividad originados por una situación jerárquica o asimétrica,

situaciones características de toda sociedad estratificada. Cuando estos contextos impiden una externalización física o violenta de dichos impulsos –sea por el miedo al castigo o por la imposición general de normas- el chiste y la burla representan la oportunidad propicia para aliviar la energía reprimida por vía de la risa. Para Freud, la agresividad que el chiste dirige contra determinados actores sociales o normas disciplinarias está directamente ligada con la necesidad de hacer una crítica que no exceda los límites socialmente aceptados. Al respecto señala:

Un chiste nos permite aprovechar características risibles de nuestro enemigo, aspectos que a causa de los obstáculos que se interponen no podríamos exponer de manera expresa o consciente. (...) El chiste figura entonces una revuelta contra esa autoridad, un liberarse de la presión que ella ejerce. En esto reside también el atractivo de la caricatura, que nos hace reír aun siendo mala, sólo porque le adjudicamos el mérito de revolverse contra la autoridad. (Freud, 1981: 99)

Henri Bergson analiza la dimensión intersubjetiva de lo humorístico, señalando que la risa no es solo un producto y una descarga psíquica sino también un regulador de la vida en sociedad. Él parte de la idea de que lo cómico se produce esencialmente a partir de la consideración de la naturaleza humana, así señala que “no hay nada cómico fuera de lo que es propiamente *humano*” (Bergson: 1973: 14). La risa es para Bergson señal de una complicidad que se ha originado entre un creador y su público, relación que no estaría completa sin un sujeto que sirve como materia de burla. Al referirse a la caricatura, Bergson ubica su componente cómico en la presentación de un sujeto cuyos rasgos y expresiones han sufrido una alteración por parte del artista, alteración que se concentra en fijar con rigidez una fisonomía que por naturaleza es fluida (Bergson: 1973, 30). Lo que persigue esta rigidez es cristalizar gráficamente ciertos rasgos de la personalidad que cotidianamente permanecen ocultos: detrás de la máscara aflora la verdad del carácter. Con este trasfondo es que Bergson emite el siguiente juicio sobre la caricatura:

Siempre se desprenderá de ella [de la fisonomía de un sujeto] la indicación de un hábito que se anuncia, el esbozo de un posible gesto, una deformación preferida, a la cual se inclinará más fácilmente la naturaleza. El arte del caricaturista consiste en captar ese movimiento, a veces imperceptible, y hacémoslo visible, agrandándolo. Hace gesticular a sus modelos como ellos mismos gesticularían si extremaran su gesto. (Bergson, 1973: 32)

1.3 Sátira y subversión

La presentación cómica de un personaje o circunstancia analizada hasta aquí puede ser ubicada al interior del género estilístico de la sátira. En líneas generales puede ser definida como la presentación, gráfica o textual, de una situación en la que se evidencia una contradicción entre el mensaje expresado y lo que se comprende de él. No es una contradicción lógica o formal sino la introducción de un hiato entre una proposición y lo aludido por ella. La risa que despierta se forja en la incongruencia entre aquello que se dice y aquello que se piensa.

La caricatura es una expresión del estilo satírico en la medida en que insiste en traer a la luz todo aquello que un orden social o político pretende ocultar o ignorar en aras de su conservación. El estilo satírico se sirve de este modo de todo lenguaje y representación “oficial” que deposita su eficacia en una representación unívoca de la realidad. Ante esta incapacidad para permitirse una interpretación ambigua o equívoca de lo establecido, la sátira explota los mecanismos psicológicos que conducen a la risa y pone en entredicho el orden cotidiano de los símbolos y conductas, para finalmente promover un distanciamiento crítico por parte del espectador.

Desde un enfoque semiótico, la formación del sentido satírico consiste en una yuxtaposición de perspectivas sobre un mismo objeto. Una de ellas es la presentación de un símbolo cotidiano u oficial que es acompañado por un elemento que excede o desestabiliza la representación acostumbrada. Roland Barthes sintetiza esta operación de yuxtaposición al señalar la tensión que sostiene un texto que rehúye a la adecuación con un sentido unívoco:

Un texto multivalente sólo cumple hasta el final su duplicidad constitutiva si subvierte la oposición de lo verdadero y lo falso, si no atribuye sus enunciados (aun con la intención de desacreditarlos) a autoridades explícitas, si le falta el respeto al origen, a la paternidad, a la propiedad, si destruye la voz que la voz que podría darle al texto su unidad («orgánica»); en una palabra, si suprime sin piedad, fraudulentamente, las comillas que, según dicen, deben, con *toda honradez*, encerrar una cita y distribuir jurídicamente la posesión de las frases entre sus respectivos propietarios, como las parcelas de un campo. (Barthes, 2004: 36)

El contenido satírico que con mayor frecuencia aparece en la caricatura es aquel que elabora una representación lasciva o grotesca de los símbolos o personajes presentados. Ante la ausencia de un estudio específico del estilo satírico en la caricatura, es conveniente intentar rescatar algunas hipótesis ya realizadas en otros campos.

El clásico estudio de Mijaíl Bajtín sobre la cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento puede aportar algunas intuiciones sobre el estilo satírico. Con el resurgimiento de un régimen de clases sociales y la consolidación de un Estado centralizado a manos de las monarquías europeas, Bajtín diagnostica la separación entre un lenguaje popular y otro oficial, distinción que acabará finalmente por consolidarse en una rica cultura *informal* bautizada por Bajtín como “cultura carnavalesca”³. La representación de la sociedad que el carnaval suscita suprime toda distinción entre actores y espectadores, de este modo se opone a las ceremonias oficiales cuya eficacia depende de dicha separación. En el carnaval, Bajtín identifica un espacio en el que el orden social se subvierte y queda en entredicho a lo largo de su celebración.

el mundo entero parece cómico y es percibido y considerado en un aspecto jocoso, en su alegre relativismo; por último esta risa es ambivalente: alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez (Bajtín, 1971: 17).

La clave del éxito de esta representación radica en el humor y la sátira que trasmite. La estética del carnaval que unifica a todos sus elementos es una estética de lo grotesco: la aparición y exaltación de todas las pasiones y debilidades que la vida en sociedad conjura (Ilustración 5). En esta imagen transformada de la sociedad prima la deformidad no solo de los gestos y cuerpos, lograda por máscaras y bailes, sino también la pérdida de un criterio de corrección moral o canon de belleza.

En realidad la función de lo grotesco es liberar al hombre de las formas de necesidad inhumana en que se basan las ideas convencionales. Lo grotesco derriba esa necesidad y descubre su carácter relativo y limitado. La necesidad se presenta

³ “se hace imposible otorgar a ambos aspectos [lo serio y lo humorístico] derechos iguales, de modo que las formas cómicas –algunas más temprano, otras más tarde–, adquieren un carácter no oficial, su sentido se modifica, se complica y se profundiza, para transformarse finalmente en las formas fundamentales de expresión de la cosmovisión y la cultura populares (Bajtín, 1971: 12).

históricamente como algo serio, incondicional y perentorio. En realidad la idea de necesidad es algo relativo y versátil. La risa y la cosmovisión carnavalesca, que están en la base de lo grotesco, destruyen la seriedad unilateral y las pretensiones de significación incondicional e intemporal y liberan a la vez la conciencia, el pensamiento y la imaginación humanas, que quedan así disponibles para el desarrollo de nuevas posibilidades (Bajtín, 1971: 50).

La sátira que Bajtín descifra en la cultura carnavalesca puede servir como marco referencial para comprender la sátira con la que la caricatura logra suscitar la risa. Evidentemente el efecto de la caricatura no es tan intenso ni extenso como en el primer caso, al limitarse al soporte pictórico y no disponer de una representación “viva”. Sin embargo, los rasgos esenciales se conservan en la medida en que ambas refieren a una intención común: la suspensión y el apartamiento de los símbolos oficiales que justifican un orden establecido.

1.4 La caricatura como crítica del poder político

Como se ha señalado hasta este punto, la caricatura -entre otras expresiones humorísticas- tiene como propósito dislocar e interpelar la imagen cotidiana de la sociedad como un todo orgánico. Esta afinidad esencial entre el humor y la pretensión permanente de totalidad encuentra un terreno arto fecundo en la esfera política de toda sociedad. La caricatura política es la perpetua antagonista de todo discurso oficial destinado a justificar una estructura de poder. Es por esta razón que la caricatura política es un documento excepcional para conocer de forma crítica a la historia y la vida política de una sociedad, pues en las publicaciones periódicas aparece un pulso distinto al que se registra en los documentos oficiales y en los grandes balances que el historiador compone desde la distancia.

La caricatura política aparece en un contexto específico: las revoluciones e independencias de los estados europeos y americanos de fines del siglo XVIII e inicios del XIX. Con la aparición de los estados modernos llega también la prensa masiva y acompañada por ilustraciones. Este medio de comunicación escrito y visual se transformó rápidamente en un arma política para los partidos políticos de cada nación, partidos cuya

misma razón de ser –el nacimiento de la democracia moderna- los obligaba a competir por el favor de la ciudadanía, así como a la pugna constante entre bandos opuestos. Esta caricatura aparece como una extensión gráfica de la línea editorial de cada diario, por lo general alineada con una ideología o partido, permitiendo dar cabida de forma agresiva o satírica a aquellas ideas u opiniones que el texto editorial no podía permitirse.

Que la prensa moderna –ideológica y sesgada- haya sido el principal medio de difusión de la caricatura política condiciona en algunos casos la libre expresión o crítica de los dibujantes a los lineamientos del editor. Valeriano Bozal ha notado cómo, en el contexto de la Revolución Francesa, el ejercicio de la caricatura se polarizó al extremo de representar a los miembros enfrentados en términos completamente inhumanos:

(...) las caricaturas satíricas, feroces, se multiplican en un grado que sólo se había conocido durante las guerras que enfrentaron a los diversos países y comunidades religiosas durante los siglos XVI y XVII, pero en la Revolución son mucho más abundantes, más crueles y agresivas. El enemigo está equivocado, su naturaleza es diabólica o maligna. Consecuentemente no hay piedad ni cuartel, debe ser eliminado, destruido, burlado, aniquilado. (Bozal, 1989: 18)

La caricatura política, debido a su sesgo ideológico, condiciona también el lenguaje y los elementos gráficos que emplea. Desde esta perspectiva es que su práctica puede considerarse artística y al mismo tiempo un ejercicio de poder. En el periodo de la Revolución es frecuente no solo la deformación de los personajes sino también la alteración de las circunstancias representadas. En una caricatura fechada en 1793, publicada en Inglaterra, se representa el asesinato de Jean Paul Marat a manos de Charlotte Corday (Ilustración 5). En ella se alteran las circunstancias históricas – registradas en la conocida pintura de David- pues su suprime la bañera en la que se cometió el crimen y en su lugar aparece Marat tendido en el suelo con una vestimenta completa. En la parte del fondo aparecen dos documentos titulados como “Asesinatos” y “Planes”. Por otro lado el título de la misma obra es significativo para entender el ejercicio de poder llevado a cabo: “Una segunda Juana de Arco o el asesinato de Marat por Charlotte Cordé de Caen en Normandía el domingo 14 de julio de 1793”. Salta a la vista el intento de la obra por ajustarse a la verdad de los hechos, al señalar con precisión los actores, el lugar y el tiempo del crimen, pero a la vez pretende igualar a la autora del

crimen con Juana de Arco, liberadora de la nación, comparación que se realiza a favor de los intereses del gobierno inglés de la época.

Beatriz Gonzales, historiadora del arte, ha llegado a sugerir que la caricatura política va más allá de la crítica ideológica –al servicio de un interés particular- al considerarla como un actor más en la pugna política que no se limita al comentario del acontecer diario. Al estudiar el caso del gobierno realista francés de Louis Philippe, en la primera mitad del siglo XIX, llega a atribuir la responsabilidad de su final al caricaturista Charles Philipon:

La caricatura como arma para enfrentar el poder político se hizo evidente en Francia entre 1830 y 1860 con la lucha del periodista y grabador Charles Philipon, desde sus publicaciones en *El Charivari* y *La Caricatura* contra los reyes Luis Felipe y Napoleón III. Antes de él muchos artistas se habían reído de sus soberanos y particularmente de Napoleón, pero ninguno había tenido el prestigio que logró el periodista y grabador francés con su armada de dibujantes entre los que se contaban Grandville, Gavarni, Monnier y principalmente Daumier. La caída de Luis Felipe en la revolución de 1848 se atribuyó principalmente a las caricaturas. Allí nació el mito de que el humor es un arma que puede tumbarse gobiernos. (Gonzales, 1991: 17)

Dentro de la producción de Philipon resalta una caricatura que descompone el rostro del rey Louis Philippe hasta asemejarlo con una pera (Ilustración 6). Esta obra, popularizada posteriormente por Daumier, representa en cuatro momentos la fisonomía de la cabeza del rey –cuyas desproporciones eran evidentes- hasta alcanzar el boceto de una pera logrado en pocos trazos. El título de la obra –*Poire*- no solo hace alusión a la fruta, también significa en el lenguaje coloquial *estúpido* o *incompetente*. La metonimia que Philipon arriesga con esta caricatura es un insulto abierto a la dignidad del personaje disfrazada bajo la apariencia de un simple estudio anatómico.

Por otro lado, es importante señalar que la agresividad de la caricatura no es inherente o necesaria al interior del género político. Su función puede también dirigirse a enaltecer a determinadas figuras o a producir una identificación entre el público y una idea o identidad. Si bien su procedimiento consiste por lo general en hacer sátira o

distorsionar la representación de un sujeto, el mensaje entregado puede emplearse para valorar positivamente a su objeto. Como ha señalado W. A. Coupe, la caricatura no posee una función unívoca –a pesar de repetir sus procedimientos- pues siempre depende de un trasfondo ideológico.

Lo que llamamos “caricatura” en este contexto es un instrumento para la agresión tanto como los rostros cómicos de los protagonistas en las “caricaturas” hechas para la diversión de los niños (...), el valor emocional de una caricatura política, sin embargo, es no estar determinada simplemente por su condición de caricatura, sino por la manera y el contexto en el cual aparece esa distorsión. Así como sirve para expresar agresión, la caricatura puede, con el mismo valor, transmitir una admiración afectiva pero reacia. (Coupe, 1969: 88)

Por lo anterior, es importante concluir con algunas reflexiones sobre la función crítica y política que reviste a la caricatura. Este capítulo se propuso en primer lugar discutir el lugar de la caricatura al interior de la tradición artística de occidente, un lugar en apariencia poco estructurado o merecido, pero que tras un examen atento aparece estrechamente vinculado con el régimen estético predominante durante el Renacimiento. La exploración que hace la caricatura -iniciada por Leonardo- marca una pauta canónica que persistirá hasta el final del siglo XIX, momento en el que se producirá una reformulación de dicha práctica y desembocará en una nueva estética y representación. Esta nueva caricatura será el tema de los siguientes capítulos y la figura de Málaga Grenet será destacada como su mayor exponente en el contexto peruano.

Por otro lado, se destacó la función política de la caricatura destinada a un público masivo e indiferenciado. Lejos de ser un producto destinado a un consumo irreflexivo, la caricatura ejerce un poder crítico frente a su propio tiempo y público. A diferencia de otros productos masivos de los medios de comunicación modernos, ella no agota sus posibilidades en la presentación positiva y acrítica de sus temas y motivos. El poder que moviliza está en directo vínculo con dicha actitud, pues si prescindiera de sus componentes críticos también perdería su relevancia social.

Finalmente, sería incorrecto concluir que la caricatura es un arte “puro” o “neutral”, que tan solo persigue su propia realización. Hemos destacado por este motivo el carácter siempre práctico y polémico que ella cumple, sea en la forma de las luchas

entre partidos políticos o en la construcción de imaginarios entre las distintas capas que componen una sociedad. El análisis que se hace de ella debe por eso mantener una constante atención a las filiaciones y los propósitos que subyacen a cada obra particular. Ignorar esta función determinante para la caricatura del siglo XIX en adelante equivale a una incomprensión de las motivaciones primarias que animan este arte. En la problemática que esta tesis aborda, se verán reflejadas estas intuiciones y aclaraciones sobre la caricatura. Málaga es un caso excepcional para comprender la relación entre arte y política en el contexto peruano. Con este objetivo, se desarrollará a continuación un breve esbozo de la caricatura producida en el Perú hasta la aparición de Málaga en el siglo XX.

1.5 La caricatura en el Perú: orígenes virreinales y republicanos

En el contexto latinoamericano, las guerras de independencia y posteriores rivalidades y luchas por el poder político entre los caudillos, trajeron consigo una abundante producción satírica en todo el territorio (Tauzin, 2009-2010). Luego de un largo recorrido, aparece formalmente reconocida la categoría “caricatura” en 1855, dentro del *Diccionario para el pueblo: Republicano, democrático, moral, político y filosófico* de Juan Espinosa, en donde es definida a partir de sus funciones políticas y sociales que, en el caso americano, y a diferencia de Inglaterra, Francia o Europa, eran valoradas como expresiones mucho más deslegitimadoras, desestabilizadoras y peligrosas que en el antiguo continente. Por otro lado, también fue caracterizada como herramienta de desfogue social en la que se vertían y canalizaban los sentires, sobre todo los desaprobatorios, en cuanto a la administración del poder, la autoridad y su contingencia.

Es sintomático que Juan Espinosa identificara la caricatura inglesa con la crítica a ‘los grandes de la tierra’, y a la caricatura francesa y española con la crítica al pueblo. No es que no existiesen caricaturas políticas en Francia y en España, solo que mientras en Inglaterra el rey y sus ministros ‘se ríen como todos de verse ingeniosamente puestos en caricatura’, la caricatura francesa se identificaba con los personajes populares de la Revolución de 1789, y la caricatura española con los *Caprichos* costumbristas y de hiriente crítica social de Goya (...). (Mujica, 2006: 279).

Siguiendo con lo expresado por Mujica, tales fines y objetivos resultaron como

“pragmáticos”. Mediante representaciones que hacían uso de la ironía, se ejerció el poder crítico, autónomo y reflexivo de la razón, que finalmente guiaba a los ordenamientos políticos, sociales y normativos de las repúblicas modernas (Mujica, 2006: 279). Así, la caricatura política abundó tanto en el Virreinato como en los inicios de la posterior e incipiente República Peruana.

Ha quedado demostrado que este género artístico existió y se fue formando y consolidando desde mucho antes que se iniciara la República, aunque en un ámbito de clandestinidad lo que limitó considerablemente la recepción y el consumo de las imágenes y textos. Además, hay que recalcar que tal género fue presa irrefutable de las represiones del Santo Oficio de la Inquisición durante los años virreinales, aunque tales esfuerzos no hayan podido acabar con la distribución en su totalidad. Fue ya en un contexto republicano de libertad de prensa en donde, al parecer por las escasas fuentes que describen tal proceso, la caricatura, y en particular la “caricatura política”, fue formalmente reconocida como un género y expresión artística importante dentro del contexto y sociedad peruana.

En el caso del Virreinato, la represión del Santo Oficio de la Inquisición a partir del humor presente en las caricaturas retaba a la normativa y moral cristiana explícitamente, a modo de extensión de las críticas políticas presentes. Resultaba imposible hacer una crítica ideológico-política en el contexto del Virreinato sin que se formularan directa o indirectamente críticas contra el orden cristiano. Ahora, mientras más enfrentamiento y represión hubo, se multiplicaron mucho más los pasquines que contenían este tipo de representaciones, al punto que a finales del siglo XVIII tuvieron lugar muchas discordancias en cuanto a cómo aprehender y categorizar estas caricaturas. Muchos dictaban el castigo capital sin reparos a este género, mientras que otros veían en él un ingenio irreverente que, a pesar de ser condenado, era legitimado.

Esto cobra mayor importancia y se materializa en las caricaturas a finales del virreinato cuyos motivos reflejaban sátiras anti independentistas, posiblemente un dibujante monarquista o simpatizante. Lo crucial de estos hechos es que además de legitimada la caricatura empezó a ser usada incluso por los actores y clase social que en un principio la desconocía, repudiaba y reprimía.

A continuación un ejemplo en el que se representa al general San Martín con orejas

de burro y a otros personajes de las independencias latinoamericanas, burlándose del proceso emancipatorio. Esta vez se retrataba las propias “fallas” políticas y económicas de los recientes regímenes republicanos:



Ilustración 1. Caricatura monárquica anti independentista donde se satiriza a San Martín, a O' Higgins, Pueyrredón, Tagle y a los pueblos de Chile como ovejas. Ca. 1818-1820. Buenos Aires, Argentina. (Mujica, 2006: 276)

“Los primeros artistas gráficos que salieron del anonimato fueron Marcelo Cabello, quien caricaturizó a Rodil, y Francisco Fierro, reconocido por sus escenas y tipos de la vida cotidiana.” (Tauzin, 2009-2010: 273). Como es de notar, la caricatura estuvo, desde sus inicios, ligada a una oposición a la normatividad y lugares de poder, establecidos y hegemónicos. Si bien, no necesariamente se planteaba propuestas o formulaciones de un proyecto ideológico (aunque no sea el caso del protestantismo sino de las posteriores manifestaciones esencialmente políticas de estas representaciones), lo que permanecía y, como veremos, ha permanecido como un elemento inmanente en la caricatura ha sido su vocación crítica y de resistencia⁴.

⁴ Ver al respecto la selección de caricaturas del impresor Wilez, realizada por Ugarte Eléspuru (1983). Estas caricaturas representan un ciclo satírico cuyos protagonistas principales son los caudillos políticos peruanos de la segunda mitad del siglo XIX.

El inacabado proyecto de modernización del sistema político y la sociedad peruana halló su consolidación de cierto modo en el ámbito tecnológico, ya que la imprenta masiva y la fotografía terminan por imponerse en la prensa de comienzos del siglo XX, lo que confiere una imagen moderna las revistas que comienzan a editarse en papel cuché para un público con mayores capacidades económicas. Será a partir de este momento en el que empezarán a nacer los principales y más grandes nombres de la prensa satírica⁵. Sin embargo, en su primera década, los primeros bocetos de algunas publicaciones mostraban un retroceso debido a la predominancia de la fotografía en los medios gráficos de ese tipo durante la época:

Ahora, en medio de la prosperidad de la República Aristocrática, se trata simplemente de divertir con elementos de la vida cotidiana en el espacio urbano y con arquetipos populares, tales como el sereno o el policía. (Tauzin, 2009-2010: 279).

La herencia del imaginario costumbrista retratado en las ilustraciones del siglo XIX era notable en las nuevas ilustraciones. El retrato de la vida cotidiana cargaba esta vez con un peso liberado de las represiones de las que había sido presa la cultura popular, sobre todo en los espacios urbanos públicos. Al parecer, el “relajamiento” de la moral pública (Mujica Pinilla, 2006: 311), podía convivir tranquilamente con el nuevo paradigma normativo de la libre expresión democrática. Cosa imposible en la época virreinal que fue el tiempo en el que se empezaron a buscar retratar de alguna manera las tradiciones populares de ese momento histórico. Las ilustraciones del nuevo siglo seguían reflejando el carácter costumbrista debido a que la población popular urbana de principios del siglo XX seguía manteniendo ciertas tradiciones culturales y formas de conducta de la época virreinal. De todas formas, y a pesar de esto, la presencia de las caricaturas en el debate político produjo que se ejercieran muchas presiones, por parte del Estado y la Iglesia, en cuanto a los temas y el material que era publicado.

Aunque en un primer momento sólo se explicitaba la orientación satírica de estas unidades, la politización de las publicaciones se da a partir de los contenidos sugerentes de las caricaturas que ahí se plasmaban. Un claro ejemplo de esto fue *Actualidades*, cuando al entrar Julio Málaga Grenet con caricaturas críticas de rasgo atrevido, tales

⁵ Cf. La tesis de Patricia Victorio (2009) aborda con claridad los discursos y plásticas de la prensa política anteriores a la llegada del siglo XX.

contrastaron con el contenido de la revista por lo que Málaga tuvo que buscar espacio en otra publicación que se convirtió en ícono de la prensa ilustrada: el semanario *Monos y Monadas*, del que se hablará más adelante.

Los precios empezaron, con el pasar de los años a ser más módicos de modo que un mayor número de pobladores pudo acceder a las publicaciones. Por ejemplo, *Monos y Monadas* se vendió a diez centavos por unidad. Aunque la publicación no circuló en el interior del país como en la capital, sabemos ya que desde el siglo XIX, las diversas caricaturas habían llegado a un grupo de lectores al interior del país e incluso en zonas rurales.

El proceso de masificación de la prensa se irá dando desde la capital, y será reforzado con los movimientos migratorios:

“Lima, que en 1876 tenía 120’ 000 habitantes, en 1920 llegó a 200’ 000 y en los 10 años siguientes aumentó 100 000 más.” El movimiento es básicamente de la clase media provinciana y se da en respuesta al desarrollo de la fábrica y a la necesidad de obreros en la capital. Es de este movimiento migratorio de donde surgirán gran parte de los nuevos intelectuales, en respuesta al “centralismo que ya empezaba a ser agobiante para las provincias” (Burga y Flores Galindo, 1987: 12).

Las recientes necesidades de información de los nuevos capitalinos se combinan con el “tiempo-extra” que generaba el desarrollo tecnológico.

“El genio inventivo proporcionaba máquinas que expulsaban a los hombres del trabajo, y en sus protestas, las clases trabajadoras comenzaron a advertir una fuerza de la que no se habían dado cuenta antes y a sentir una curiosidad invencible acerca del mundo”. (Luther Mott s/f: 15-16 en Gargurevich, 1991: 110).

Esta curiosidad y afán por conocer los nuevos aspectos de la realidad, que se escribía en idioma español, y que ahora estaba al servicio de mayor números de habitantes, es bien recibida por los capitalistas adinerados que ven en la prensa, y retomando lo explicado anteriormente, un eficiente medio de comunicación político y social. La siguiente cita, recopilada por Gargurevich, deja explícita la situación y

posicionamiento de la temprana prensa de la República Aristocrática. Una prensa que si bien había adquirido una dimensión en parte masiva en cuanto a sus circuitos de distribución y consumo, estaba imposibilitada de llegar o retratar al conjunto de las problemáticas internas del país y sus habitantes:

“Se debe constatar dos planos de misión periodística: Uno de combate político (apoyo al partido propio, ataque al enemigo, justificación de alianzas, arreglos); y otro de apoyo sistemático, a la mentalidad de los grupos dominantes. Por ejemplo, las “Páginas Sociales” de diarios y revistas de relieve estarán dedicadas al llamado “gran mundo limeño”, un pequeño círculo obviamente anecdótico y provinciano, pero que constituye un referente de modas y conductas. Todo esto calará profundamente en las clases medias especialmente, que pese a la diferencia económica se identificará con los sectores sociales de alto nivel económico. Más tarde, en la explosión clasista de los años 30, esta clase media urbana será agresivamente antipapista y anticomunista, siguiendo fielmente la línea de argumentación de diarios y revistas.” (Gargurevich, 1991: 115).

A partir del contexto en el cual se posicionó la prensa de entonces, se puede llegar a pensar a la caricatura en el periodismo de la *República Aristocrática* (1900 -1920), como una forma de expresión centrada en la realización de una crítica a la doble moral de las costumbres y al caudillismo dictatorial de los gobernantes de la época y, cómo no, también del clero. En este sentido, esencialmente política y retórica, atendiendo a la renovación de actores, pues los caudillos son desplazados por los partidos y alianzas políticas, así como la relación del clero con aquellos.

Las caricaturas que se iban produciendo eran publicadas en su mayoría en diferentes revistas culturales y de humor (como se verá algunas combinaban ambos formatos) que reunían a hombres que provenían de la literatura y dibujantes en diversos proyectos siguiendo esta línea común. Resulta importante por esto mismo realizar un intento de diagnóstico del circuito de la prensa escrita y periódicos presentes para dar cuenta de los lugares desde donde eran enunciadas y creadas tales unidades expresivas y críticas, de modo que se pueda comparar y determinar la incidencia de tales unidades en la realidad social y política de este tiempo.

De este modo, habría que diferenciar ciertas etapas en el proceso de la constitución de la caricatura durante el siglo XX, época en la que su predominancia y producción se elevó debido a que, finalmente y luego de una época de represión y clausura ante este tipo de expresión, se legalizó su producción y gracias a las nuevas innovaciones en los medios de impresión y masificación (que incidirían considerablemente en sus lugares de circulación y en los precios de venta), pudo convertirse en un producto cultural al alcance de las masas y clases de todo tipo. Con el desarrollo de nuevas técnicas tipográficas, se produjo una transformación y la constitución de nuevos espacios públicos. Tal proceso fue guiado por un marcado interés político y por las convicciones partidistas del momento.

Así, la información, en general, se vuelve más variada. Esto también gracias a una considerable inversión de capitales que permiten que la prensa de entonces se desligue y deje en el pasado a las antiguas gacetillas locales, que en su mayoría mantenían un carácter fraccionario. Es por esto que se observa como los nuevos diarios que iban apareciendo ampliaban y diversificaban las secciones informativas, sobre todo creando nuevas para el comentario y debate político, siempre dentro de ciertos márgenes o transgrediéndolos. Márgenes delimitados en su mayoría por las directrices de los gobiernos en el mando.

En este sentido, tenemos las primeras publicaciones en ediciones a colores, que también, por vez primera ofrecen otro tipo de archivos como fotograbados, por ejemplo. La primera publicación a colores data de 1906. *Prisma* publica el primer día de noviembre un jarrón con flores realizada por medio de una tricromía a color. Los números de diarios se multiplican, así como la extensión de páginas de los mismos, dando cuenta de un proceso de edición más especializado y comercial. Una prueba de esto son los avisos comerciales que empezaron a propagarse, así la publicidad y la prensa de masas mantenían una cercana relación en cuanto a su objetivo de poder llegar a muchos más sectores de la población, colocando al medio periodístico peruano a la par con el resto de Latinoamérica⁶.

⁶ El dibujo satírico en el Perú es cultivado con maestría por dos artistas que no son asociados frecuentemente con la producción de caricaturas: Francisco (Pancho) Fierro y Luis Montero. Sobre el primero ver el excelente estudio de Ramón Mujica (2006), sobre el segundo la tesis de Cabrera Hernández (2013).



Ilustración 2: Lamina CXXII: *Drawing of Caricatures*, en: *The notebooks of Leonardo da Vinci*, Compiled and edited from the original manuscripts by Jean Paul Richter, New York, Dover Publications, vol. II, p. 312.



Ilustración 3: *Cabeza Grotesca* (c. 1480-1510), Leonardo da Vinci. Tiza roja sobre papel, 17.2 x 14.3 cm. Royal Library, Castillo de Windsor.



Ilustración 4: *La duquesa fea* (c. 1513), Quentin Matsys. Óleo sobre madera, 64.2 × 45.5 cm. National Gallery, Londres.



Ilustración 5: *El combate entre don carnaval y doña cuaresma* (1559), Pieter Brueghel “el viejo”, Óleo sobre tabla, 118 cm x 164 cm. Museo de Arte de Viena, Viena.



Ilustración 6: *Una segunda Juana de Arco o el asesinato de Marat por Charlotte Corday de Caen en Normandía el domingo 14 de julio de 1793.* (A second Jean d'Arc or the assassination of Marat by Charlotte Cordé of Caen in Normandy on Sunday July 14 1793)

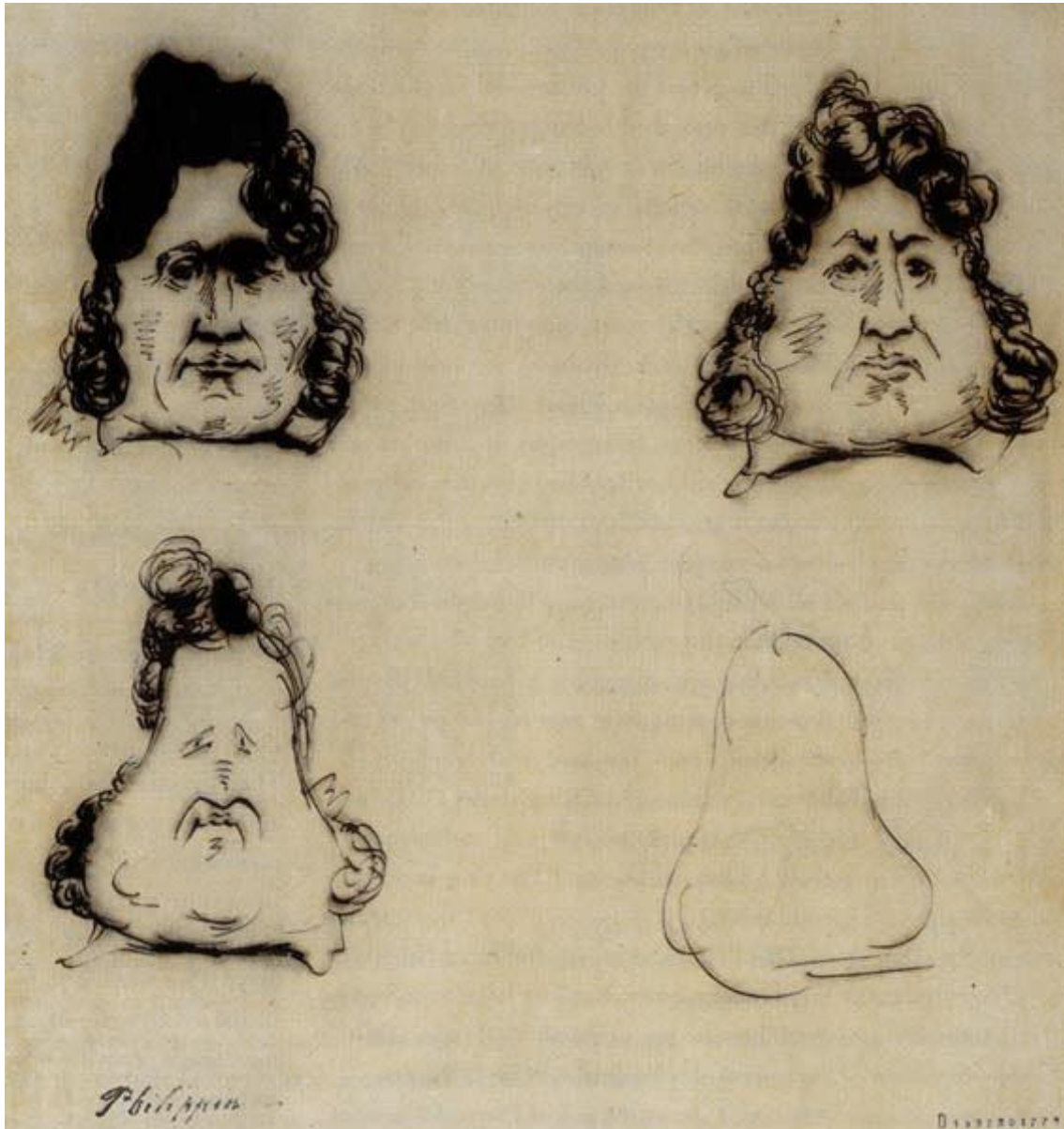


Ilustración 7: *La Métamorphose du roi Louis-Philippe en poire* (1831), Charles Philippon, , Department of Prints and Photographs, B 16, Rés. Philippon, Bibliothèque Nationale de France.

Capítulo II: Málaga Grenet: el nacimiento de una nueva caricatura en el Perú

El siguiente capítulo quiere establecer el peculiar contexto en el cual Julio Málaga Grenet inicia su producción como caricaturista. Cómo se verá a continuación, su obra temprana marca una ruptura con la tradición de este género en el país. Su producción se insertará en medio de un *renacimiento* de la prensa ilustrada con la llegada del siglo XX,

en el que revistas como *Actualidades*, *Monos y Monadas*, y más tarde *Variedades*, que servirán como escenario para la aparición de la figura de Málaga.

Para comprender esta renovación de la caricatura peruana será necesario primero detenerse en la situación específica de la prensa al iniciar el siglo XX. El interés de este estudio se debe no sólo a la aparición de nuevas publicaciones y técnicas de impresión, sino también a una nueva articulación política y partidaria que resultará esencial para interpretar la caricatura de Málaga. Una segunda tarea de este capítulo será identificar el círculo intelectual y artístico en el cual Málaga se forma como artista, pues figuras claves como Sixto Montealegre, Abraham Valdelomar, Clemente Palma o Leónidas Yerovi acompañaran su producción hasta su partida a Buenos Aires en 1909. Ya que su caricatura no puede comprenderse únicamente desde sus rasgos plásticos, este capítulo también deberá poner en relieve los vínculos editoriales, ideológicos y satíricos que la acompañan.

Finalmente, nos ocuparemos en reseñar y caracterizar al Partido Civil a través de su líder Augusto B. Leguía, motivo central de las caricaturas que esta tesis estudia. Para ello será necesario ilustrar la idiosincrasia de la élite política de ese tiempo y su marcada actitud de menosprecio hacia los otros sectores sociales del país. Al iluminar la conducción política que emprendió Leguía –por medio de sus maniobras políticas y por el esbozo de algunos rasgos de su personalidad autoritaria- será posible luego detenerse y profundizar en los procedimientos y estrategias que Málaga emplea para representar a dicho personaje.

El resultado de estas tres tareas será una reconstrucción de las influencias que alimentan el inicio de la producción de Málaga y que permitirá ilustrar las características formales y culturales de su caricatura. Sin esta reconstrucción no sería posible sostener que con Málaga se inicia una nueva estética en este arte que dominará la producción peruana durante las primeras décadas del siglo XX.

2.1 La renovación de la caricatura.

Según Isabelle Tauzin, de 1904 a 1907 se da una renovación del humor gráfico a partir de los nuevos artistas que intervienen en el medio con propuestas originales. El sentido de éstas conservaba un carácter sugestivo y hasta subversivo al abandonar la sutileza o visión de progreso racional o moral, de manera especial al resaltar las

deformaciones y equivocaciones de los personajes y sus perfiles morales o psicológicos. Esto al propio estilo de las caricaturas de herencia renacentistas que buscaban romper con las pautas estéticas y representativas del ser humano. La “metáfora del mundo al revés”, que Ramón Mujica Pinilla reconoce en las caricaturas del siglo XIX, parece tener otro lugar de influencia en los inicios del siglo XX. La siguiente frase de Valdelomar, quien inició su producción a la par que Málaga, sobre el oficio del caricaturista, deja explícita la condición que se adjudicaban los artistas de este medio; condición de la cual partían al situarse como artistas y articular una retórica capaz de condensar diversas herencias y tradiciones estéticas peruanas:

“El caricaturista es, en el fondo, un sentimental que ‘ríe por llorar’: un espíritu que constata, con pena, la imperfección del orden universal.”
(Valdelomar, tomo 4, 2000: 110 en Tauzin, 2009-2010: 284).

Para comprender esta renovación, que inaugura la presencia de la caricatura como un arte autónomo y no más como comentario o ilustración de la contingencia diaria, veremos a continuación cómo se desarrolló un complejo circuito de dibujantes, casas editoriales y publicaciones que sirvió como soporte de este renacimiento. Dibujantes tales como Málaga Grenet, Abraham Valdelomar o Rubén Polar constituyen un grupo de los más prestigiosos y requeridos en la prensa durante la primera década del siglo XX. En particular, todos ellos se caracterizaron por vivir y desarrollarse en la nueva condición del periodismo. Así, obtenían también mejores remuneraciones que sus antecesores, y tenían la posibilidad de publicar masivamente, lo que a su vez les permitía también exhibir sus obras y ganarse el respeto de la sociedad, tanto por sus desarrollos técnicos y estéticos dentro del medio, como por su aguda crítica. Su reconocimiento los llevó, sobre todo a Málaga, a tener la oportunidad de publicar en el extranjero, e incluso radicar en lugares como Argentina, Francia u otros lugares de Europa, contratados para seguir produciendo sus ilustraciones y caricaturas.

Sobre este grupo, Óscar Luna Victoria, autor de una de las pocas tesis que estudian este periodo preciso, ofrece el siguiente juicio: “[...] Pertenecían al gremio de la cultura artística y gozaban del respeto y admiración de sus compañeros de ilustración.” (Luna Victoria, 2005: 54). Este círculo, que publicaría en más de una revista al mismo tiempo, afianzó sus lazos al sostener una postura independiente ante los partidos de la época, pero

dicha independencia tuvo como reverso una marcada fugacidad en la duración y vida de las revistas que editaban su trabajo, no llegando a cumplir algunas de ellas más de un año en circulación.

Entre las publicaciones y revistas que publicaron sus trabajos de manera regular tenemos a *Actualidades* (1903-1908) de Juan José Reinoso y Julio Alberto Castillo, revista ilustrada con temas literarios, sociales y artísticos; *Monos y Monadas* (1905-1907) de Leónidas N. Yerovi, semanario festivo y de caricaturas; *Prisma* (1905-1907) creada por Manuel Moral y dirigida por Clemente Palma, revista de sucesos, de artes y letras, suntuaria y novedosa; *Variedades* (1908-1932), sucesora de *Prisma*, también dirigida por Palma hasta 1931. A continuación revisaremos la evolución de la obra de Málaga a través de ellas.

2.1.1 1904: *Actualidades* y los orígenes

Una de las primeras publicaciones que retomó la tarea de presentar caricaturas, luego de una ley de censura al dibujo satírico promulgada en 1893 por el presidente Cáceres (Ayala, 2012: 75-79), fue el semanario *Actualidades*, dirigido Juan José Reinoso. En 1904 se publica una serie de Pedro Challe⁷, en las que se ilustran seis “tipos” distintos de personalidades de la ciudad (Ilustración 8). Los dibujos son acompañados por versos satíricos de Leónidas Yerovi. Lejos de ser un regreso prometedor de la caricatura, este trabajo solo aspira a formular un comentario inicuo a la sociedad limeña de entonces. Es importante señalar que los dibujos no llevan la firma de su autor, su autoría es consignada por un texto impreso.

La siguiente caricatura publicada, tres números más tarde, es de Málaga Grenet, la primera en aparecer en *Actualidades* (Ilustración 9). En ella dos personajes, un policía y un beodo, sostienen el siguiente diálogo: “-Vamos amigo... -¿Qué convida?”. Una vez más el humor propuesto se limita a la risa fácil producida por una situación cotidiana. Sin embargo, la complejidad del dibujo, por la anatomía de los personajes y la trama de la línea, evidencia una mayor habilidad técnica por parte de Málaga en comparación con Challe, sin embargo, como en la caricatura anterior, la firma de Málaga no aparece. Sobre la formación profesional de Málaga como artista se sabe que fue alumno matriculado en

⁷ Sobre la obra de Pedro Challe, ver: Rivera Escobar, 2004: 12-13.

la Academia Concha en 1901 (Pachas, 2007:165). El curso de Dibujo Natural que recibió ahí, a falta de una escuela de Bellas Artes, carecía de modelos y la enseñanza se limitaba a la copia de grabados y modelos en yeso (Pachas, 2007: 122).

Como ha señalado Tauzin, los inicios de la caricatura “ponen en evidencia el retroceso de la prensa gráfica que se explica, sin duda, por la prioridad que se le dio durante toda una década a la fotografía.” (Tauzin, 2009: 280). Como veremos más adelante, solo a partir de la segunda mitad de esta década, la caricatura comenzará a ganar relevancia en los medios impresos. Señal de esta nueva etapa será la elección de caricaturas en la portada de los semanarios. Sea por una falta de interés por parte del público hacia el consumo de la caricatura o por reparos de los editores de *Actualidades*, las obras que Málaga presenta en 1904, a los 18 años de edad, evidencian su juventud, son aún poco innovadoras. Se sustentan únicamente en la ocurrencia banal o en el estereotipo social, incapaces de anunciar ningún desarrollo a lo ya alcanzado por artistas como Francisco (*Pancho*) Fierro⁸.

La producción de Málaga en *Actualidades* se interrumpe en setiembre de ese año. Habrá que esperar hasta enero de 1905 para encontrar una nueva publicación suya, esta vez firmada por él (Ilustración 10). En ella aparece la primera referencia explícita al contexto limeño, pues presenta a un capitán del ejército en la Escuela Militar de Chorrillos. Dos innovaciones merecen ser señaladas aquí. En primer lugar, el trazo de su dibujo se ha simplificado de manera notable. Tanto los personajes como el edificio en el fondo están compuestos por pocas líneas, rápidas y limpias, otorgando un carácter anónimo a las figuras. Por otro lado, resalta también la introducción de un nuevo recurso en su trabajo, pues otorga un sentido equívoco al título de la caricatura: *Un capitán maniobrando*. En lugar de un ejercicio de carácter militar, encontramos a un capitán en actitud *voyerista* ante un grupo de damas.

La herencia del imaginario costumbrista retratado en las ilustraciones del siglo XIX es notable en estas incipientes caricaturas. La presentación de la vida cotidiana ya no carga esta vez con el peso de las represiones de las que había sido presa la cultura popular, sobre todo en los espacios urbanos públicos. Al parecer, el “relajamiento” de la

⁸ Málaga publica en *Variedades*, en 1904, otras tres caricaturas. Todas ellas carecen de un componente crítico o de una innovación formal. Cf.: *Actualidades*, No.70, 80, 91.

moral pública (Mujica Pinilla, 2006: 311), puede ahora convivir tranquilamente con el nuevo paradigma de la libre expresión de la República. Las ilustraciones del nuevo siglo siguen reflejando el carácter costumbrista debido a que la población popular urbana de principios del siglo XX mantiene aún ciertas tradiciones culturales y formas de conducta de la época virreinal, tales como la observación sin ser observado, típica conducta de las calles y balcones limeños.

Las características presentadas hasta aquí de la obra de Málaga, a saber, un trazo limpio, la representación de situaciones cotidianas, así como el recurso a un título equívoco, corresponden de manera directa al trabajo de Sixto Montealegre Osuna, un artista español afincado en Lima que colaboró también en *Actualidades* (Cf. Villegas, 2013: 264). Como veremos a continuación, su influencia sobre Málaga es evidente, al menos en sus primeros años de trabajo, pero también será importante evidenciar los límites de esta colaboración.



Ilustración 8: Tipos (detalle), caricatura de Pedro Challe, *Actualidades*, Año II, N. 68, 14 junio de 1904.



Ilustración 9: S/T, Caricatura de Julio Málaga Grenet, *Actualidades*, Año II, N.71, 7 de julio de 1904.

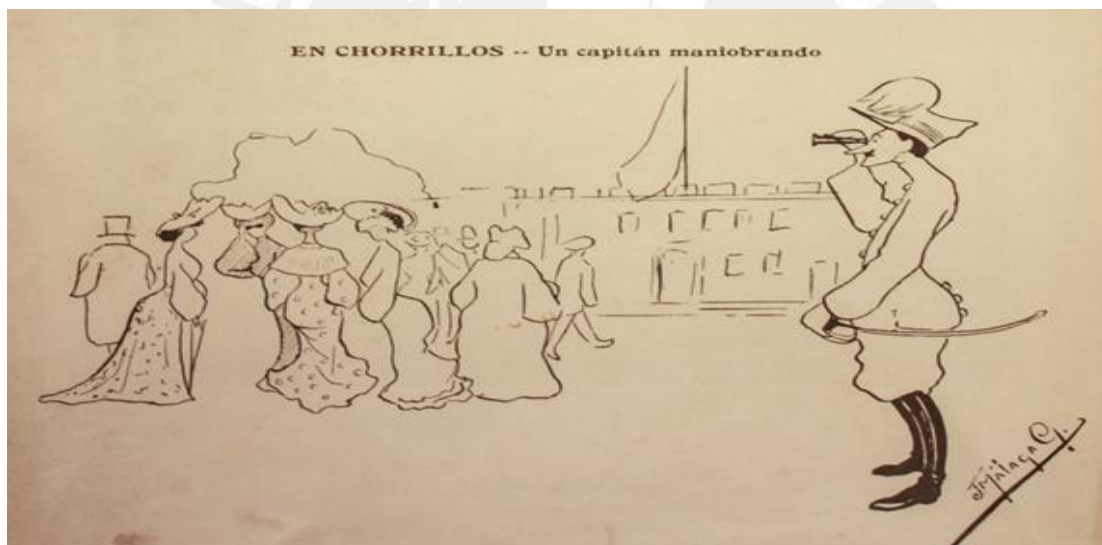


Ilustración 10: En Chorrillos, caricatura de Julio Málaga Grenet, *Actualidades*, Año III, N. 96, 28 de enero de 1905.

2.1.2 Sixto Montealegre

Sobre Sixto Montealegre Osuna no se posee mucha información. Nació en Granada, España e inició su carrera en París al lado de Enrique Gómez Carrillo, otro caricaturista de nacionalidad guatemalteca. Fue en esa ciudad donde probablemente formó su estilo como ilustrador y caricaturista, recibiendo una fuerte influencia del *Art Nouveau*⁹. De acuerdo a una reseña publicada en *Actualidades* el 7 de enero de 1905, Sixto Montealegre trabajó posteriormente en revistas españolas, antes de partir a América, donde fundaría en Argentina la revista *Letras y Colores*. Luego llegaría a Lima, “la pobre Lima –aquí donde las inclinaciones artísticas mueren agostadas por la estrechez angustiada del medio”. Su arte es celebrado al señalar que “el caricaturista español, bohemio de buena cepa, ha venido a ser no el primero sino el único”. (*Actualidades*, Sixto, 1905: 741)

Su trabajo se caracteriza por ilustrar escenas locales de la ciudad, como corridas de toros o celebraciones populares, entre otros. Rivera Escobar se refiere a él en los siguientes términos:

“Su obra, si bien no expresa desapego al género político, se ve limitada ante él por la carencia de espíritu crítico en sus contenidos, encaminado más bien sus inquietudes artísticas, con mayor énfasis, hacia interesantes crónicas satíricas sobre la sociedad de su tiempo.” (Rivera, 2004:10)

Como acierta Rivera Escobar, la obra de *Sixto*, seudónimo habitual, explora la innovación formal de la caricatura, tanto en el manejo cromático como en del trazo libre. Sixto puede ser considerado un precursor de la renovación de la caricatura peruana en la medida en que excede las perspectivas y encuadres acostumbrados en el medio durante el siglo XIX. Ambos, Málaga y Sixto, inauguran una caricatura de silueta, de dibujo simple planiforme, aquella que manifiesta una naturaleza moderna no vista en el siglo XIX. Un claro ejemplo de su técnica es la ilustración con la que *Actualidades* celebra su tercer año de vida y la llegada del año 1905 (Ilustración 12). En ella se aprecia a una mujer provista de una guadaña a bordo de un automóvil, una alegoría de la llegada del nuevo año. La perspectiva en picada será aprovechada luego por Málaga al hacer primeros planos de algún rostro. Además es reveladora la presencia de la nueva máquina, en

⁹ Sobre el desarrollo de la plástica de las caricaturas e ilustraciones españoles de este mismo periodo ver: Bonet, 2010.

sustitución del ferrocarril, que anuncia la aceleración del tiempo y anticipa un nuevo imaginario del progreso que también será parodiado por Málaga.

En marzo de este año, Sixto logra que una caricatura ocupara por primera vez la portada de *Actualidades* (Ilustración 13). En ella aparece un personaje en actitud onírica que recuerda a la estética del *art nouveau*, de trazo libre y sumamente expresivo, repetida luego por Málaga los encabezados y caligrafías de otras portadas en el mismo año.

Sin embargo, en ninguno de estos dos trabajos ni en otros realizados por Sixto se puede hallar el componente esencial del trabajo de Málaga: la crítica y sátira política, aunque si hereda una actitud atenta para la observación e identificación de actores sociales. Este talento original de un joven de menos de 20 años marca un hiato con Sixto que no es desapercibido al poco tiempo. En marzo de 1906, Federico Larrañaga distingue el trabajo de ambos en los siguientes términos:

“Cuando *Sixto* cayó en Lima,-yo, le había conocido en París y en Londres, como todo, menos de caricaturista- el niño Málaga jugaba con el lápiz y se escondía como los chicuelos que garabatean las paredes. *Sixto*, siquiera tuvo el talento de alentarlos, y felizmente, sin imitar a Sixto, que quería imitar a [Leonetto] Capiello, Málaga perfiló unos perfiles, desarticuló unos cuerpos y pretendió *inventar* entre nosotros la caricatura...” (Larrañaga, *Medallones*, 1906:20)

De acuerdo al testimonio de Larrañaga, que conoció el trabajo de ambos desde un inicio, se puede concluir que el interés de Sixto no es el de destacar como caricaturista de la política, sino como artista de motivos costumbristas y del arte del afiche, juicio que se confirma por sus otros trabajos publicados en *Actualidades*. La imitación pretendida del artista italiano Capiello, cuyo trabajo debió conocer en París, lo coloca bajo el signo de otras aspiraciones plásticas. De la misma época, Teófilo Castillo reseña también en este tipo de caricatura social a Reinaldo Luza. (Castillo, *Reinaldo Luza evolución de la caricatura en Lima*, Variedades, 8 V 1915, N° 375, pp. 2090-2092). Por otro lado, el juicio al trabajo de Málaga, desligado de Sixto, sí apunta en clara dirección a una caricatura original. Su diferencia fuera del terreno formal se remite, en todo caso, a la profundidad ideológica y sutil del abordaje ante el hecho político. Habrá que esperar unos pocos meses, hasta octubre de 1905, para encontrar la primera incursión seria de Málaga en el terreno político, un espacio de acción y creación que le permitirá desarrollar todo su talento y que no volvería a abandonar hasta el fin de su carrera.



Ilustración 11. Retrato de Sixto Montealegre Osuna, *Actualidades*, Año III N. 93, 7 de enero de 1905.



Ilustración 12: S/T, ilustración de Sixto Montealegre Osuna, *Actualidades*, Año III, N. 93, 7 de enero del 1905.



Ilustración 13: Carnaval, caricatura de Sixto Montealegre Osuna, *Actualidades*, Año III, N. 104, 25 de marzo de 1905.

2.1.3. 1905: el despegue de Málaga.

El año de 1905 es excepcional en la trayectoria de Málaga por varias razones: en febrero publica su primera caricatura a página entera; en mayo aparece su primera portada, un retrato en acuarela de Cervantes, por los 300 años de vida del *Quijote*; ese mismo mes también se imprime su primera caricatura política: un retrato del nuevo embajador de Bolivia en el país; finalmente, a partir del mes de octubre, las portadas de *Actualidades* son asignadas regularmente a su pluma. Una reseña titulada *El lápiz de Málaga* comentaba estos progresos:

“Actualidades dio a conocer a mediados del año pasado, como dibujante, al joven Julio Málaga G. Desde aquella época hasta el día, la colaboración artística de Málaga en las páginas de este semanario ha sido una sucesión constante de triunfos, al extremo que hoi (sic) su lápiz es considerado como el más acabado i de mayores vuelos de los que figuran como nacionales”. (*Actualidades, Editorial, 1905:1*) De todos estos logros, el más sintomático de su interés por la política

nacional es una portada que representa a la República (Ilustración 14). Con esta obra Málaga rompe con una tradición icónica que se remonta hasta la Independencia, pues en lugar de una joven mujer en túnicas, alegoría ideológica de las repúblicas modernas (Cf.: Ayala, 2012: 15, 31), elige una mujer mayor y curtida. En lugar de adoptar una actitud triunfante o heroica, Málaga la dibuja con un ceño fruncido, en actitud escéptica, y afligida por un hematoma que reza “congreso extraordinario”, en referencia a los debates por la aprobación de una nueva legislación del sistema educativo.

A pesar de la audacia que esta caricatura representa, no se pueden ignorar algunos elementos propios de la técnica de dibujo humorístico del siglo XIX. Málaga hereda de dicho universo pictórico el uso acentuado del claroscuro, empleado con gran habilidad para construir el volumen de este retrato. La anatomía desproporcionada es también un recurso de la caricatura precedente, empleada muchas veces de forma automática, como si la simple desproporción fuera suficiente para producir el humor. Sin embargo, Málaga no recurre en este caso en un uso injustificado o acrítico, pues el plano frontal de la *República* permite un empleo de dicha anatomía de modo orgánico y acorde al mensaje propuesto.

Para el mes siguiente, Málaga vuelve a sorprender con una nueva caricatura política. Como observaba Federico Larrañaga, Málaga “desarticuló unos cuerpos”, en este caso aquellos pertenecientes a los oficiales bolivianos que asistieron a la inauguración del monumento a Bolognesi, realizada el 5 de noviembre de 1905 (Ilustración 15). Los cuerpos están segmentados en dos recuadros y entre ellos aparece un verso satírico que hace una chanza a los visitantes. Esta es la primera vez que Málaga emplea versos, en esta oportunidad de autoría desconocida, para completar su caricatura (“los tres militares majos/ que han concurrido mui tiesos/ a todos los agasajos/ ¡ayer decía un rapaz/ que después de los banquetes/ regresarán a la Paz/ un tanto más regordetes...”). En el recuadro inferior se ilustra el motivo de la burla pues sus extremidades son remplazadas por parantes de madera. Esta representación responde al juicio de Málaga respecto a la participación del ejército boliviano en la guerra del Pacífico: inmóvil e inactiva. Esta valoración velada por el dibujo es sin embargo confirmada por el verso señalado.

Tauzin señala que la “audacia” de este conjunto de trabajos “contrasta con el contenido de la revista. Fue por eso, probablemente, que el artista tuvo que hallar un nuevo espacio en un semanario que se convirtió en un icono de la prensa peruana: *Monos*

y *Monadas*.” (Tauzin, 2012: 280) En una posición similar, Rivera Escobar considera que “el verdadero sentido crítico de la obra de Málaga”, latente en las caricaturas de corte político, “no se revelarían hasta que su famosa asociación el mismo año con Leónidas Yerovi, un destacado cultor del verso festivo, diera vida a *Monos y Monadas*.” (Rivera 2002: 11). No disponemos de mayor información o evidencia sobre los motivos de la partida de Málaga de *Actualidades*, si es que ésta fue una despedida cordial o forzada. Sin embargo, en octubre de 1905, Málaga publica una caricatura de Yerovi *elevado* sobre sus triunfos recientes en el teatro (Ilustración 16). Un epigrama en su base celebra su fama: “Leónidas N. Yerovi, autor cómico aplaudido. (¡Jesús con la criatura, hasta dónde se ha subido!)”. Dos semanas más tarde, Yerovi publica su respuesta, una composición titulada *A un caricaturista*, en la cual protesta por la forma injusta en que su belleza física y su nariz son retratadas¹⁰. La respuesta incluye también la primera caricatura que representa al propio Málaga, con un cuello de camisa alto que será aprovechado por él al realizar un famoso autorretrato.



Ilustración 14: La República, caricatura de Julio Málaga Grenet, *Actualidades*, Año III, N. 135, octubre de 1905.

¹⁰ Cf.: *Actualidades*, Año. III, N. 134, octubre de 1905.



Ilustración 15: S/T, caricatura de Julio Málaga Grenet, *Actualidades*, Año III, N. 139, noviembre de 1905.

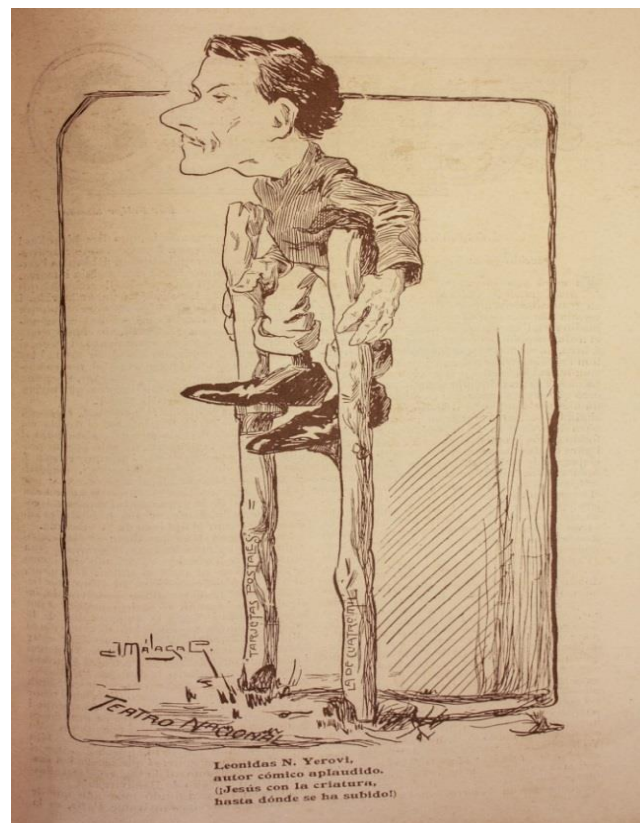


Ilustración 16: Nicolás Yerovi, caricatura de Julio Málaga Grenet, *Actualidades*, Año III, N. 132, octubre de 1905.

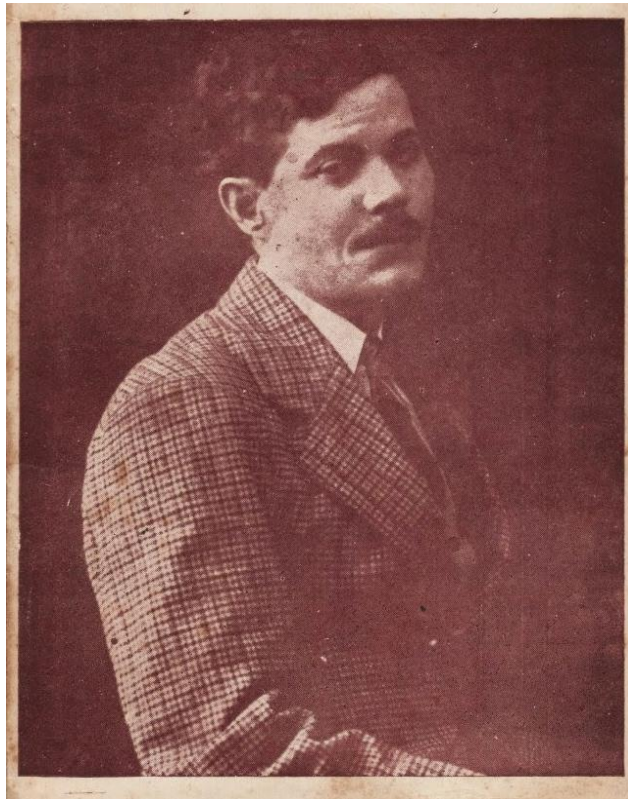


Ilustración 17: Leónidas N. Yerovi, fotografía de 1915.

2.2 Hacia una nueva caricatura política

2.2.1 *Monos y monadas*, ironía y crítica

La asociación entre Málaga y Yerovi es un punto de inflexión en la carrera del caricaturista. La aparición del semanario *Monos y Monadas*, durante el gobierno del presidente José Pardo, sirve de espacio a Málaga, como director artístico, para llevar a su producción a un nuevo nivel de crítica e ironía. Su gran tiraje se convierte en modelo de las demás publicaciones satíricas de la década. El título es una referencia directa a la revista argentina *Caras y Caretas*, editada en Buenos Aires desde 1889, y a las animalizaciones del Renacimiento italiano. Luis Jaime Cisneros observa que el estilo de las publicaciones no buscó la burla fácil sino, por el contrario, “un humor sano, porque

era vehículo de humor inteligente y pulido, en que el agravio o la maledicencia estaban marginados porque lo que se buscaba era hacer del humor un instrumento de análisis y reflexión.” (Yerovi, 2005: XXXII).

Monos y Monadas, como su título indica, pretendió ser un “semanario festivo”, en cuyas páginas el acontecer de la sociedad limeña era reflejado con humor. Sin embargo, conforme se suceden sus números, se destaca un enfoque recurrente hacia la política nacional y los avatares del Partido Civil, situación que llega a su máxima exacerbación con las caricaturas de Pardo y Leguía. La actitud de Málaga y Yerovi frente a ellos estriba en un constante cuestionamiento de sus valores e intereses políticos, adoptando finalmente una postura desengañada y realista. Al respecto Marcel Velásquez Castro señala:

“Sus violentos ataques contra el Partido Civil combinan la denuncia presente de una élite socioeconómica política que excluía abiertamente las demandas de las mayorías populares urbanas, y el recuerdo del fracaso histórico de esas clases dirigentes para construir y liderar un país complejo y heterogéneo culturalmente.” (Velásquez en: Yerovi, 2005: XXXII)

Como es sabido, fue el historiador Jorge Basadre quién nombró al periodo comprendido entre estos años como “La República Aristocrática”; describiendo a una sociedad gobernada por las clases altas, que combinaba la violencia y el consenso, pero con la exclusión del resto de la población. El período comprendido entre finales del siglo XIX e inicios del XX (particularmente entre los años de 1899 a 1919) han sido tomados en múltiples referencias tanto textuales como verbales. Esto debido a que se reconocen como un tiempo particular de la historia peruana. Inicio y aparente logro de cierta estabilidad política (y consolidación comercial) después de diez años de gobiernos militares, una relativa paz social y la emergencia del Civilismo, un partido político que llegó a ganar los comicios electorales del momento y ocupó el gobierno por dos décadas con pocas interrupciones, fueron algunos de los eventos que caracterizaron a tal época. En palabras de Alberto Ulloa Cisneros, el civilismo fue un partido

que nació sin ideales, en híbrido y maleante amalgama de especuladores de frigos turbantes, de apóstatas; partido divorciado del pueblo, creado para encumbrar a una clase social y menospreciar a las otras; partido que se recomendó a la república gastando un millón de soles en corromper y dispersar a ese ejército que

hoy ensalza y adula; partido que fundó como instrumento de la elección el cohecho; partido que no tuvo otra aspiración que el dinero. (Ulloa, 1946 en Luna Victoria, 2005: 84).

Según Alberto Flores Galindo y Carlos Burga, dos de los intelectuales que estudiaron intensamente esta época después de Basadre, el inicio de este periodo se marcó, no sólo por el fin de una ola de regímenes militares y caudillistas, sino también por una democracia limitada en un país que aún permanecía desintegrado socialmente. Elemento que cobró vida en la incipiente sociedad civil y su representación frente al Estado.

“La derrota del ejército oficial de Andrés Avelino Cáceres a manos de las montoneras de Piérola y Durand marca, en 1895, el fin del militarismo del siglo XIX y el inicio de la República Aristocrática. La presidencia de Piérola es la primera de una “serie de regímenes en los cuales la oligarquía terrateniente, comercial y financiera ejerció directamente el poder político.” (Burga y Flores Galindo, 1987: 7).

Siguiendo con esto, para algunos otros autores fue el comienzo de la consolidación de una oligarquía o plutocracia cerrada, unida por lazos de parentesco. Las versiones más externas daban cuenta de la presencia de un pequeño grupo “oligárquico” que mantenía tanto el poder económico como político del país. Incluso algunas fuentes llegan a referirse a tal como las “cuarenta familias”, que se suponían como “los dueños del Perú” (Cf. Panfichi y Portocarrero, 2004; Portocarrero, 2007; García Belaúnde, 2014).

Este clima político polarizado se encuentra reflejado de manera explícita en las caricaturas que Málaga produce a lo largo de 1907, año previo a los comicios presidenciales que colocan a Leguía en el poder. En ellas se expresa la clara conciencia de parte del artista de las actitudes elitistas u oportunistas adoptadas por los miembros del Partido Civil. La elección de Leguía es vista a través de las páginas de *Monos y Monadas* como una elección definida de antemano por el saliente presidente José Pardo y Barreda. Como señala Basadre, “ninguno de los ministros del presidente Pardo había cultivado con él una amistad tan íntima y tan leal ni había tenido una actuación tan larga, tan intensa y tan dinámica como Augusto B. Leguía” (Basadre: 1964, 57).

En una caricatura del mes de febrero encontramos al presidente en la acción de “confeccionar” a su futuro sucesor (Ilustración 18). En seis viñetas consecutivas Málaga ilustra “Cómo se puede hacer un Presidente en dos minutos”, metáfora del interés del Partido Civil por perpetuarse en el poder. En esta caricatura Málaga explora dos estilos diferentes de trazo y dibujo, exploración que se decantará a favor del segundo estilo conforme su producción madure con el tiempo. El primero se plasma en la figura de Pardo, realizada con trazos gruesos y con atención a la figuración detallada de la anatomía de la cabeza y las manos. Por el contrario, el rostro de Leguía demuestra una factura muy distinta. Los ojos están compuestos por dos trazos seguros, la nariz y boca se alcanzan con una combinación de dos trazos gruesos y tres delgados y la imagen se completa con un contorno sintético. De esta manera, cinco viñetas y dos minutos de abstracción son suficientes para Málaga componga un retrato inconfundible de Leguía.

La expresión del rostro que la factura alcanza no pretende ser cómica. Por el contrario, captura la serenidad de un político en el momento en que conquista la cima del poder. Abstenerse del humor tradicional al representar el juego político del Partido Civil permite a Málaga realizar una crítica “al alcance de todos”. En este sentido es que el título equivoco yuxtapone el motivo de la representación con el mensaje crítico que acusa a los políticos. El motivo se constituye al ceder Málaga la tarea del caricaturista a Pardo. Éste se entrega a la libertad del dibujo y el trazo libre para retratar a su sucesor. El mensaje de la crítica queda sustentado, por su parte, gracias a la exhibición frontal del acuerdo de los políticos. Al espectador le queda dirigir su atención a la imagen desde el valor que le dé al título.



Ilustración 18: *La caricatura al alcance de todos*, Caricatura de Julio Málaga Grenet, *Monos y monadas*, N.59. 2 de febrero de 1907.

Es importante señalar en este momento que el dibujo y la caricatura que Málaga realiza en *Monos y Monadas* no era una empresa solitaria y sin compañía. En las mismas páginas del semanario publicó Abraham Valdelomar, luego de abandonar sus estudios en la Universidad de San Marcos para dedicarse a la caricatura y al verso satírico. Valdelomar veía en la caricatura una verdadera forma artística que contribuía con el desarrollo del espíritu crítico, como “un arte nobilísimo, tal vez el más sutil, el más metafísico, el que eleva más el espíritu, el que más hace pensar.” (Valdelomar, 1988 en: Luna Victoria, 2005: 54). No solo en el propósito coincidía con Málaga sino también en su técnica de creación, con miras a que “su misma simplicidad técnica, su sencillez plástica, la pureza y modestia de sus líneas, la austeridad de sus colores, convencen que en ella más que una delectación objetiva, hay una simple y gran tendencia sugerente”. (Valdelomar, 1988 en: Luna Victoria, 2005: 54). Ambos son artistas eclécticos que con

cada nueva publicación son conscientes de llevar las posibilidades de su género a una innovación sin precedentes en el medio peruano. Pero es Málaga quien inicia la pauta de un dibujo plano y sintético, estilo que rápidamente es apropiado por parte de Valdelomar.

Como muestra de la afinidad de su trabajo es representativa la caricatura de Valdelomar que presenta a Leguía en su tránsito hacia el poder (Ilustración 19). La figura de Leguía exhibe claramente las similitudes en la técnica y en la crítica, pues el rostro ha sido descompuesto con los mismos trazos y los intereses políticos delatados. El dialogo entre el aspirante y una mujer que representa esta vez a la Presidencia y no a la Patria, una mujer distinguida de la aristocracia, describe la coyuntura del Partido Civil frente a las elecciones de 1908. Leguía exclama “Serás mía”, a lo que la Presidencia responde: “Sí”, pero a continuación agrega (hasta que Federico se decida). Este personaje ausente en la caricatura es Federico Elguera, miembro importante del Partido Civil y hábil político a cargo de la alcaldía de la ciudad de Lima. Leguía debe superar el obstáculo que Elguera representa si quiere ser él el candidato del partido, hasta entonces solo le queda coquetear con la idea.

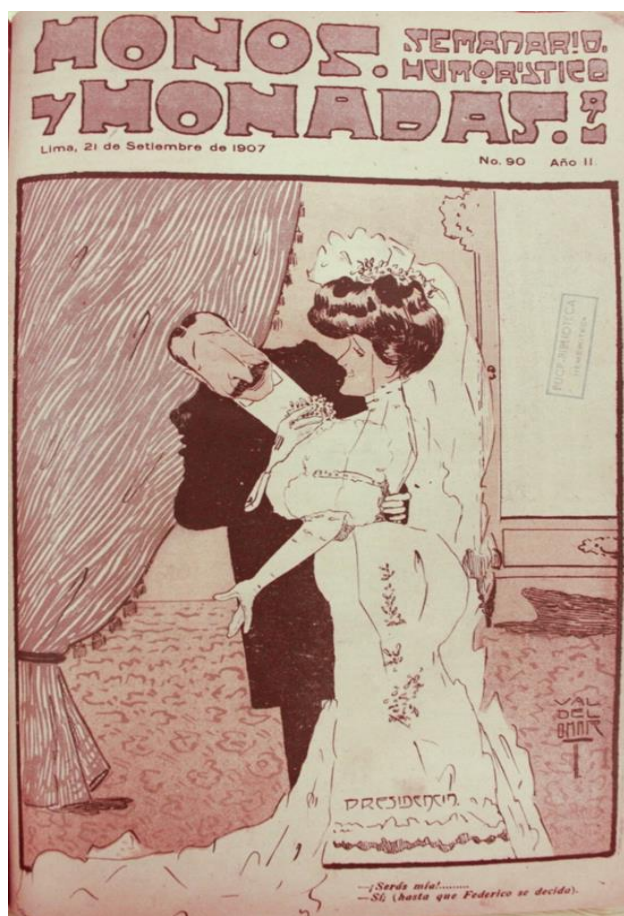


Ilustración 19: S/T, Caricatura de Abraham Valdelomar, *Monos y monadas*, N.90.21 de septiembre de 1907.

2.2.2 Variedades. Las portadas.

Dirigida por Clemente Palma, podría ser la epítome de lo que fueron las publicaciones que contenían estas caricaturas. Fue sucesora del semanario *Prisma*, semanario ilustrado con fotografía e ilustraciones mas no caricaturas, y tuvo bastante impacto en la política limeña. Era una revista semanal que se publicaba de jueves a jueves. Se dedicaba principalmente a cubrir política, sociales, culturales y hasta deportes. Málaga Grenet era el encargado de realizar la portada de cada edición, así como de una sección que se titulaba *Chirigotas*, en las que tocaba de modo satírico la actualidad política del medio. En las ilustraciones y caricaturas también colaboraba Francisco González Gamarra y se encuentran también dibujos de artistas como Vasconcelos. Gargurevich señala sobre tal publicación:

“Era de lectura obligatoria de las clases medias que se divertían con sus caricaturas (Alcántara [José Alcantará La Torre] ilustró la primera página por años [luego de Málaga]) bromeando incluso con el autoritario presidente Leguía” (Gargurevich, 1991: 121).

La consigna para todos era el desarrollo de una caricatura, ya sea de corte político o social, en donde no se identificarían con ningún partido, manteniendo su independencia. Sin embargo, más tarde la revista fue considerada partidaria del gobierno de Leguía. Este hecho funciona como un ejemplo sobre cómo los diferentes medios de prensa se fundaron con ciertas intenciones y disposiciones pero que al entrar en el debate político de la época, el posicionamiento con una y otra postura era inminente, de modo que muchos de ellos fueron duramente reprimidos, censurados o hasta expropiados por ejercer una función ideológico-política de forma aún más abierta.

Sobre la caricatura escribe Clemente Palma en su primer editorial en *Variedades*, publicado el 29 de febrero de 1908:

“Este concepto de la caricatura – no como medio de herir y ridiculizar, sino como medio artístico, alegre y sugestivo de expresar una situación ó de presentar a un personaje, sea político, artista ó sabio, sacerdote ó seglar, hombre ó mujer, nacional ó extranjero- es el que deseamos sea comprendido y aceptado en todos los países cultos.” (1908: 2).

Se observa como en los caricaturistas y en su producción estética, al darse estas dentro del problemático contexto socio-político característico de la época y del circuito de prensa descrito anteriormente, resultaba bastante difícil que no se emitieran opiniones y críticas que muchas veces utilizaran el ridículo (herencia de las primera caricaturas concebidas como “deformaciones” o, más bien, mostrando lo “deformado” del espíritu humano) y el humor para comunicar y trazar tales discursos. Podríamos incluso decir que, hasta ese momento, existía un deseo por la autonomía de esta forma estética, separándola de la retórica política¹¹.



Ilustración 20: *La fiesta política del domingo*, Caricatura de Julio Málaga Grenet, *Variedades*, N. 13, Año IV. 30 de mayo de 1908.

Para concluir con este primer acercamiento a la obra temprana de Málaga, quisiera concentrarme en una caricatura excepcional realizada a propósito de las elecciones

¹¹ Es interesante contrastar la visión de este mismo escenario político y cultural por parte de otro artista y dibujante de *Variedades* contemporáneo a Málaga: Teófilo Castillo. Ver: Villegas, 1996: 72-77.

presidenciales de 1908 (Ilustración 20). Esta caricatura contiene, arriesgamos esta interpretación, más de un índice de inteligibilidad, si por *índice* se comprende la posibilidad que una imagen encierra de representar o remitir a una operación que excede a su narrativa gráfica. En este caso Málaga compone una caricatura que se mueve en cuatro niveles diferentes, que van del comentario al suceso cotidiano hasta el de un juicio que abarca una concepción del tiempo mismo.

Antes de pasar a su análisis, es importante subrayar la naturaleza de la sección, al interior de *Variedades*, en la que aparece esta caricatura. Clemente Palma encargó desde el inicio de la revista a Málaga de la sección “Chirigotas”, término que originalmente refiere a los coros populares de los carnavales españoles. Estos coros adquieren un rol protagónico en las fiestas ya que su misión es hacer sátira de las figuras de poder por medio de coplas de estilo simple y repetitivo. En el espacio de la revista, Palma comprendió, gracias a su experiencia en *Prisma*, la necesidad de acercar el lenguaje y el contenido ofrecido a un público más amplio, y otorgó a Málaga la tarea de producir dicho lenguaje. Por tal motivo, esta sección estuvo destinada al comentario y burla de los acontecimientos y noticias del acontecer cotidiano, a la manera en que el coro de la tragedia griega comentaba los aciertos y desaciertos de los protagonistas trágicos.

Los tres primeros niveles de discusión que esta obra propone se desarrollan a través de sus elementos visuales; se trata de una triple perspectiva hacia un acontecimiento concreto: la victoria de Leguía en los comicios. Por un lado está la representación que *El Diario* construye; en ella aparece el triunfo como una fiesta popular, en la cual *toda* la sociedad participa activamente. Málaga enfatiza este punto al saturar los límites físicos de la página del periódico con la silueta de simpatizantes, que se acompaña con una leyenda que reza “la manifestación monstruo de ayer”. En el extremo opuesto, Málaga coloca la representación del mismo suceso desde la perspectiva de *La Prensa*, en la que aparece Leguía solitario y agredido por sus detractores, bajo la leyenda “el triste espectáculo de ayer”. Es importante señalar que ambas representaciones confeccionadas por Málaga presentan a un ciudadano anónimo e indiferenciado, sea en el primer caso con el empleo de una vista posterior en la que solo se observan los sombreros de los asistentes, sea en el segundo caso con la participación de agresores emplazados fuera del recuadro visible. Este carácter indiferenciado se completa con el tercer segmento de la caricatura -una vista del Parque de la Exposición-, lugar en el que se realizó la manifestación (Ilustración 21), pero que en este caso se encuentra desierto.



Aspecto de la plaza de la Exposición, el domingo

Ilustración 21: Parque de la Exposición, Fotografía publicada en *Variedades*, N. 13, 30 de mayo de 1908.

La composición que forman los tres segmentos forma una unidad que invita al cuestionamiento y a la reflexión. Málaga, consciente de la parcialidad de los diarios, incita al espectador a tomar una distancia crítica frente al mismo ejercicio y práctica de representación. Los dos primeros segmentos evidencian que no es el acontecimiento concreto aquello que va a tener una repercusión decisiva sobre el acontecer político, si no y por el contrario, la manera en que este es registrado, valorado y finalmente recordado. Como contrapunto a esta crítica al sesgo de la representación, Málaga agrega el tercer recuadro, el espacio físico en el que se ocurrió el evento en disputa. La decisión de representarlo desierto, desvestido de toda perspectiva parcializada, reafirma la intención principal de la caricatura: que el espectador tome distancia frente al ejercicio de poder que está implicado en la representación. Una nota editorial de Clemente Palma reflexiona en esta misma dirección:

Bien está que los diarios del partido sostengan que el señor Leguía es el ungido por las aspiraciones de todos los pueblos; pero de dientes adentro, como se dice vulgarmente nadie se engaña y el señor Leguía, hombre de clara inteligencia no puede engañarse á este respecto. No es cierto tampoco como dicen los periódicos de oposición que todo el triunfo de la candidatura del señor Leguía sea debido á la imposición oficial y á las malas artes puestas en juego para cerrar á los demás partidos las puertas de la elección. Ha habido apoyo oficial, bien poco disimulado es cierto; pero más que todo eso lo que ha dado el triunfo al señor Leguía ha sido el desconcierto de los partidos de oposición, el fracaso del deplorable paso que la locura de unos cuantos espíritus violentos y aventureros ha dado últimamente, la indecisión para presentar un cuadro de candidatos aceptable y la falta de medios necesarios para luchar, de estos medios que, aquí y en todas partes, constituyen el alma de todas las luchas y guerras, el alma de la vida social política y privada: el ruin metal. (Palma, *De jueves a jueves*, 1908: 417) *El Comercio*, Editorial.

La visión de los hechos que nos transmite Palma es una postura crítica e imparcial. Como señala Manuel Capuñay, *Varietades* no obedeció al interés político de ningún partido, “fue sistemática y leal en su beligerancia contra el Gobierno, la cual no obedecía a intereses parciales de ninguna índole, sino a ese recto afán de esclarecedor que sobre la política quiso imprimir Palma, consiguiéndolo ampliamente” (Capuñay, 1951: 61). La primera plana de *El Comercio* publicada al día siguiente del encuentro, reseña la participación del electorado como una “fiesta civilista”, en la cual Leguía es celebrado como un político capaz y a la altura del reto a enfrentar.

El nuevo presidente llega á la suprema magistratura con toda la preparación necesaria para dirigir acertadamente los altos destinos de la patria, y si, como debemos esperar, pone en práctica entonces el espíritu conciliador de que se manifestó animado al expresar recientemente en público sus levantados propósitos de no hacer política personalista y de gobernar con todas las capacidades, sin distinción de partidos, hay motivos para confiar en que la presidencia del señor Leguía contará con todo el apoyo de la opinión pública, y que esto permitirá al futuro mandatario continuar impulsando al país, con provecho, por la senda de progreso que hoy marcha. (*El Comercio*, *Editorial*, de 1908:1)

La oposición política que enfrentó Leguía en estos comicios fue mermada por el fracaso del golpe de Estado dirigido Augusto Durand a inicio del mes

de mayo; es en este sentido que Capuñay justifica la victoria: “el desconcierto que viven los partidos de oposición es la causa del triunfo” (Capuñay, 1951: 59).

Finalmente, el comentario textual que el mismo Málaga añade “¿Cómo escribir la historia?” evidencia la autonomía política que caracteriza su caricatura. Con esta breve interrogación, la caricatura abandona el contexto del acontecimiento representado y se transforma en una obra de arte que interroga por la producción de los significantes de su propio tiempo. La escritura de la historia, Málaga materializa esta conciencia, pasa necesariamente a través de las imágenes producidas por cada sociedad y jamás pasa por ser una escritura fiel.

Los elementos que cada visión organiza para representar al propio tiempo pocas veces dan cuenta de su propia inserción en una narrativa temporal determinada. Así, por ejemplo, los diarios son incapaces de cuestionar la relación entre la información que producen y el tiempo en la que se inserta. La información vale por su propia actualidad y ésta no puede significar otra cosa que *aquello que efectivamente ocurre*. Frente a esta deformación explotada por los medios periodísticos, Málaga dispone un medio capaz de distanciarse y exhibir la operación falaz sobre la que el juego político discurre.

Capítulo III: Málaga, Leguía y el poder de la representación

El siguiente capítulo se concentra en analizar las narrativas visuales con las que Julio Málaga Grenet construye una imagen crítica del presidente Augusto B. Leguía. El análisis se realizará a partir de una serie de caricaturas seleccionadas de *Variedades*, publicadas entre 1908 y 1909. El objetivo de este trabajo es la identificación y discusión de las estrategias empleadas en la representación del poder político desde la caricatura y el verso satírico. Como se verá a continuación, Málaga dispone de determinados símbolos e imágenes del imaginario cultural de su tiempo, susceptibles de ser redirigidos en forma de sátira y crítica a la persona y personalidad de Leguía.

La reconstrucción de estas estrategias de representación se dividirá en cuatro campos temáticos. En primer lugar se presentarán aquellas caricaturas que cubren la transición del poder de manos de Pardo a las de Leguía. Estas obras se distinguen por denunciar la llegada al poder de Leguía como una elección preparada por el Partido Civil

y destacan el rol protagónico y autoritario de su otrora líder. Si bien este conjunto de obras no tienen como protagonista a Leguía, sí revelan el contexto político e ideológico que le permiten acceder al poder. En segundo lugar, se analizarán las caricaturas cuya narrativa se asienta en la tradición de la historia peruana, esto es, en rituales religiosos o seculares codificados históricamente por las instituciones oficiales de la sociedad peruana. La característica común de estas obras radica en que representan a Leguía envuelto en múltiples dificultades al inicio de su gobierno, muchas de ellas heredadas de la gestión anterior. El genio de Málaga se revelará aquí en su capacidad para traducir o alegorizar dichas dificultades en motivos religiosos tomados de la Pasión de Cristo. En tercer lugar, se explorarán las caricaturas cuya eficacia se cifra en la inversión o subversión de ciertas identidades de género, con un énfasis especial en el travestismo. Finalmente, el estudio concluirá con un repertorio de caricaturas que se enfocan en el carácter y la idiosincrasia de Leguía y su particular concepción del ejercicio político que desarrolló en su primer mandato presidencial.

En esta última sección se desarrollará también un balance de la postura política del mismo Málaga en tanto participante activo de la representación del poder en la primera década del siglo XX peruano, una participación que, como se argumentará, no se limita al comentario visual de un paisaje de tensiones partidarias sino que se desarrolla como un ejercicio constante de denuncia y desenmascaramiento.

Como se ha visto en el capítulo anterior, la atención de Málaga se dirige repetidas veces a la persona de Leguía, mucho antes de que este llegue al sillón presidencial¹². La producción de caricaturas en torno a su figura coincide con la llegada de Málaga al semanario *Monos y Monadas*, un espacio en el cual goza de una mayor libertad editorial y dispone de colaboradores, como Valdelomar y Palma, que desean realizar una crítica similar. Sin embargo, la vida de este semanario fue breve y Málaga es convocado por Clemente Palma para el primer número de *Varietades*, sucesora de *Prisma*.

En el periodo en el cual nos concentraremos a lo largo de este capítulo, se puede destacar una evolución en los motivos que despiertan la creación de las caricaturas. Si bien el desarrollo de la argumentación está basado en ejes temáticos destinados a discutir las estrategias de representación que Málaga emplea, no es posible ignorar el hecho de que existe una transición en la composición visual y la elección de personajes que

¹² Ver en el Glosario la lista de caricaturas publicadas antes de la llegada de Leguía al poder en 1908.

constituyen a las caricaturas. Como se observará a continuación, al inicio de este período son recurrentes aquellas obras en las que es común identificar a Leguía envuelto en disputas y acuerdos partidarios, es decir, caricaturas que lo exponen como un estratega político que entra en negociaciones con sus pares sin importar los medios empleados para alcanzar el poder. Esta articulación continuará hasta que la coyuntura política se transforme, una vez que él adquiriera pleno ejercicio de su poder, y revele una actitud autoritaria e independiente. Las caricaturas que ilustran este giro se caracterizarán por la ausencia de la figura de otros políticos y, en su lugar, se concentran en escrutar el carácter del presidente en situaciones en las que aparece en soledad o al lado de algún subordinado.

3.1 La entrega del poder: Pardo-Leguía

El primer cuerpo de caricaturas elegidas a propósito de la figura de Leguía se articula a partir de su relación con el entonces presidente Pardo. La carrera electoral de 1908, como se observó anteriormente, recibió una especial atención en la producción de Málaga. La elección de Leguía, como señala Margarita Guerra, “no fue una sorpresa. Claramente se vio que era el sucesor obligado de Pardo” (Guerra, 1984: 155). La caricatura titulada *En la imposición... del palio*, realizada a propósito de la unción de Pedro Manuel García Naranjo como nuevo Arzobispo de Lima, ilustra claramente la línea de protesta y crítica que Málaga dirigirá a dicha pareja. En ella se encuentra a Pardo en la acción de imponer la mitra, no de manera accidental, a su sucesor político (Ilustración 22). A su lado se encuentra el correcto destinatario del objeto sagrado, pero desplazado e ignorado por los políticos. Un diálogo entre el maestro de ceremonias y Pardo completa la sátira, pues al señalar, el primero, el error cometido, recibe una respuesta contundente: “Yo no me equivoco, mi amigo. ¿No se trata de una imposición? Lo mismo da, pues.”

De lo anterior, se puede comprender el propósito de desplazar la consagración del nuevo Arzobispo al futuro presidente. Los diarios de oposición comenzaron a tildar a Leguía como el “candidato de la imposición”, en clara confrontación con el partido oficialista. Los meses previos a los comicios son testigos de una creciente polarización política, en la cual Augusto Durand participa de manera activa desde su editorial en *La Prensa*:

El pardismo y sus hombres sienten la necesidad de recomendarse á la estimación pública. Esos que miran con tan alto desdén los ataques de la oposición; esos que viven convencidos de que el país los aplaude; esos que “apagarán en la sangre” toda resistencia á la imposición del señor Leguía; esos mismos señores, sienten AGALLINARSE las carnes y quieren recordar á la Nación lo que, según su leal saber y entender, se les debe. (La Prensa, *Editorial*, 1908:1)

Esta resistencia contra el civilismo no sólo se dirige contra Pardo, pues parece ya estar cargada de una profunda animadversión contra el futuro presidente Leguía:

Según ellos [El Partido Civil], no hay imposición electoral: el país agradecido á lo que el señor Leguía ha hecho en su obsequio, desde su poltrona de Ministro de Hacienda, ha elegido, espontáneamente á este singular ciudadano para que continúe haciendo empréstitos (...). Se vive tan holgadamente, con tan poco trabajo, tan garantido en su propiedad, en su honra, en su persona; son tan abundantes los negocios, tan admirable la justicia, tan honesta y activa la policía, tan limpias y sanas las ciudades, tan libres los ciudadanos, tan respetadas las leyes y los derechos de todos, que el en masa se ha levantado, sin que nadie se lo insinúe ó se lo proponga, para reclamar la continuación de este régimen patriarcal, en que el señor Leguía va á ser el Moisés que nos dirigirá á la tierra prometida. (La Prensa, *Editorial*, 1908:1)

Si bien ambos nombramientos se distancian por poco tiempo, no es esta coincidencia aquella que le permite a Málaga explotar críticamente la situación reseñada. El título de la obra ofrece la clave de interpretación necesaria en este caso, pues el palio aludido no se refiere a la indumentaria litúrgica sino a la intensión de significar a Leguía como el futuro soberano. El contexto ceremonial se presta para la transposición del símbolo de autoridad, y el hecho de que dicho símbolo sea impuesto por Pardo –quién no reconoce error alguno- devela el carácter irrestricto con el que los miembros del Partido Civil asumen su actividad política. De esta manera Málaga hace sátira de la situación pero al mismo tiempo evidencia el matiz dogmático del poder al que se enfrenta y critica. En esta misma línea, guarda una semejanza a la representación realizada por el pintor francés Louis David, *La coronación de Napoleón* (1806).

Visualmente la caricatura emplea una estrategia compositiva muy sutil. Coloca al Arzobispo de espaldas y sin rostro alguno, cuando bien podría dispensar de su presencia

para alcanzar el objetivo mencionado. Antes bien, su inclusión parece estar destinada a guiar la mirada del espectador hacia la acción de los políticos. Que Leguía se ubique en la posición central del altar y con el sombrero en mano, refuerza la intención discursiva de la caricatura, en la medida en que él mismo se dispone, no de manera accidental, a recibir el símbolo de poder.

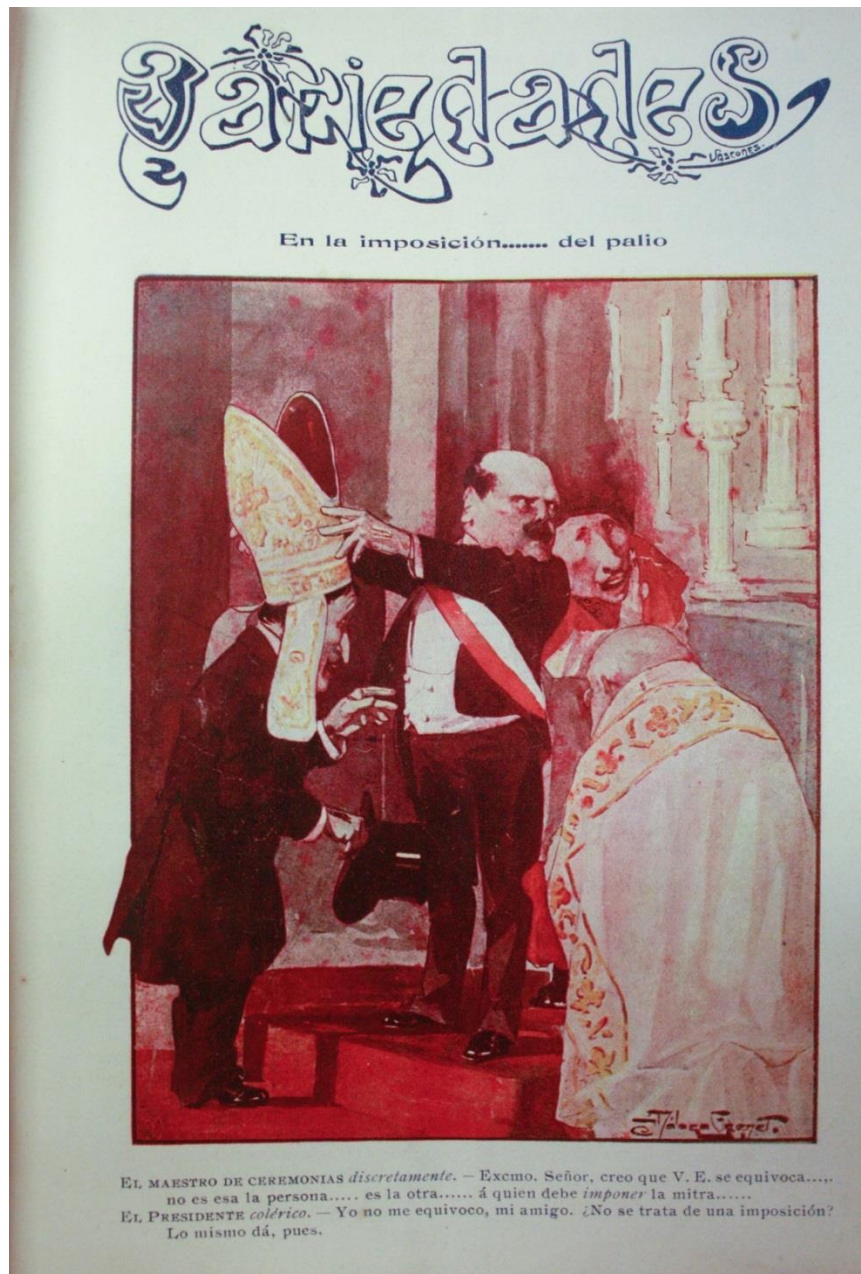


Ilustración 22: *En la imposición.... de palio*, Caricatura de Julio Málaga Grenet, *Variedades*, N. 16, 20 de junio de 1908.

Otra caricatura dedicada a exponer el pacto político entre los miembros del Partido Civil y Leguía lleva por título *Entre Jockeys*. En ella Málaga ensaya una representación

atípica de la Nación peruana, pues se encuentra simbolizada por un caballo de carrera (Ilustración 23). Hay que recordar que el deporte hípico se consolidó en la ciudad de Lima recién en el año de 1903, fecha en la que se construye el hipódromo de Santa Beatriz (Muñoz, 2001). Que Málaga apueste por esta representación de la Nación –un deporte moderno destinado a la élite de la ciudad- es un claro indicio de la manera en la que comprende las posibilidades de la misma caricatura: un arte que no debe limitarse por una tradición precedente y capaz de testimoniar la modernización constante de la sociedad.

Pardo y Leguía, ataviados como jockeys, sostienen un diálogo incriminador, pues el primero recomienda emplear un fuste que lleva escrito “código militar” para asegurar la *conducción* del país. Leguía escucha este consejo con atención al tiempo que se quita un abrigo con la intención de montar la bestia, mientras Pardo la sujeta para él. El código militar refiere aquí a la intención de Pardo de juzgar a Augusto Durand y seguidores en una corte militar por la frustrada insurrección del 1ero de Mayo de ese año. El autoritarismo con el que pretendió proceder Pardo fue duramente criticado por todos los medios escritos de entonces. Al respecto Clemente Palma señalaba:

El señor Pardo es hombre de talento y es deplorable que un errado concepto de su energía, que una odiosidad tradicional y hasta cierto punto justa por un partido político al que atribuyen con ó sin razón, responsabilidades enormes pero de un carácter privado, que una equivocada visión de las conveniencias del país le ofusquen en los últimos instantes de un gobierno en el que, -siempre que se trató de los intereses de partido- ha procedido con altura, con sano espíritu y honradez. (Palma, *De jueves a jueves*, 1908: 546.)

Sin embargo, la representación de Málaga se distancia del comentario editorial de Palma en relación a la actitud de Leguía sobre las cuestiones de orden interno, pues Palma, al parecer, aún no levantaba sospecha alguna contra Leguía. Esta posición se infiere del comentario con el que cierra la editorial: “todo hace creer que el presidente electo logrará la pacificación completa de la república si, como parece, habrá una política sagaz; pero entretanto hay nubes sombrías en el horizonte que conviene alejar.” (Palma, 1908: 546).

Si bien el contenido discursivo de esta caricatura es claro y directo, la técnica con que es realizada marca una pauta original en la producción de Málaga. Esta es la primera caricatura en la que se depura todo fondo o recuadro para centrar la atención del

espectador únicamente en los personajes representados. Como se puede observar, aquí se ensaya un dibujo en tinta y acuarela que solo se detiene, más allá de las figuras humanas y la del animal, en una mancha que hace de soporte para las figuras y una valla en la parte posterior. No hay ningún encuadre ni tampoco un color entero que sirva para definir los límites de la obra; toda la imagen queda suspendida en el fondo blanco de la página sin perder una claridad compositiva ni temática. Esta técnica, como se observará en las siguientes caricaturas, representa una de las innovaciones formales que distinguirá la obra posterior de Málaga.



Ilustración 23: *Entre Jockeys*, Caricatura de Julio Málaga Grenet, *Variedades*, N. 17, 27 de junio de 1908.

Finalmente, este primer conjunto de caricaturas se cierra con una obra en la que Leguía no figura en el dibujo pero es nombrado en su ausencia por un símbolo de su futura autoridad. *Reparaciones en el salón dorado* es quizás la obra en la cual Málaga

emplea con mayor eficacia –en relación a la crítica que persigue- los símbolos tradicionales del poder (Ilustración 24). Como se ha visto hasta este punto, la estrategia común de estas tres primeras caricaturas consiste en la subversión de los símbolos tangibles y oficiales del poder. Sea en la forma de la mitra, el escudo nacional o el sillón presidencial, Málaga reconduce estos símbolos conocidos por todos hacia una situación o contexto en los que, finalmente, se pone en duda aquello que legitiman.

En la presente caricatura, Málaga subraya una vez más los problemas coyunturales que el gobierno de Leguía heredaría. Se evidencia la transición concertada por Pardo y su certidumbre de las capacidades políticas de su sucesor. El nuevo gobierno llegaba acompañado por el temor, por parte de las clases obrera, de un incremento general de las tasas fiscales. Manuel Capuñay señala al respecto que “los obreros se preocupaban principalmente por el fantasma de nuevos impuestos (...) si como Ministro Leguía había desarrollado un amplio plan tributario, ahora como presidente podría pensar en mayor escala” (Capuñay, 1951: 63). El sillón presidencial aparece desgarrado por la “deuda flotante”, y ante la sugerencia del artesano de repararlo, Pardo responde con su habitual actitud resuelta: “todo es cuestión que Augusto [Leguía] sepa acomodarse.” Este diálogo se refuerza visualmente con la representación de Pardo ataviado con otro símbolo de poder: un sombrero Fez, excéntrico para la sociedad peruana, pero común entre las élites del antiguo Imperio Otomano.





Ilustración 24: *Reparaciones del salón dorado*, Caricatura de Julio Málaga Grenet, Revista *Variedades*, N. 26, 28 de agosto de 1908.

Llegado a este punto, es posible esbozar una primera reflexión en torno a las estrategias de representación que subyacen a este conjunto de obras. En primer lugar, Málaga no deja pasar por desapercibida la política hegemónica del Partido Civil, en la medida en que sus caricaturas en *Variedades* registran, por varios meses, los vínculos entre Pardo y Leguía. Esta reincidencia le permite desarrollar una saga enfocada en una *relación*, que se detiene en las afinidades y discordancias de la pareja de políticos. En segundo lugar, la narrativa empleada se articula en torno a los símbolos oficiales del poder político y religioso. Si Málaga recurre a ellos, se debe a que en ellos encuentra el recurso más efectivo para comentar las incidencias que anteceden a la transferencia efectiva del poder, realizado en septiembre de 1908. Anticipa, gracias a su dibujo, las dificultades y vicisitudes que Leguía deberá enfrentar en los siguientes años de su mandato y las materializa icónicamente en los símbolos referidos. Por último, con estas caricaturas Málaga consolida una técnica de dibujo, con acuarelas y tinta, capaz de lograr una síntesis y abstracción, que se depura todo elemento innecesario a la composición. Como se observó antes, Málaga inicia una plástica que se desprende de todo límite, contorno, fondo o encuadre y conserva los colores enteros sólo para la creación de sus personajes.

3.2 Las tradiciones peruanas

El segundo cuerpo de caricaturas elegidas a propósito de la figura de Leguía se vinculan entre sí por una referencia directa al imaginario cultural de la sociedad peruana de inicio del siglo XX. La interpretación de estas obras procede, por lo tanto, a partir del contexto histórico y cultural en la que la figura del presidente es insertada y codificada. Tres referentes directos limitan los elementos icónicos de los que se sirve Málaga: la pascua de resurrección, el monumento a los héroes caídos durante la Guerra del Pacífico y la procesión del Señor de los Milagros. Como veremos a continuación, Málaga emplea como estrategia de representación sustituir un elemento tradicional, procedente del imaginario católico, por la figura de Leguía. El resultado de este cambio es, en los tres casos, una transvaloración del poder revestido en la imagen del presidente, pues lejos de exhibirse como un poder efectivo y dominante, aparece ahora cargado de incertidumbre y expuesto a factores que escapan de su control.

La primera caricatura con la que Málaga ensaya una manipulación de la figura de Leguía con la ayuda de una narrativa de la fe católica se remonta a una de sus primeras publicaciones en *Variedades*. A un mes y medio de los comicios, Leguía resucita en *La pascua política* (Ilustración 25). A la manera de Jesucristo, se levanta de su sepulcro y sorprende a sus captores. Lo acompañan, de izquierda a derecha, Augusto Durand Maldonado, político que al mes siguiente se levantaría en armas sin éxito; Alberto Ulloa Cisneros, director de *La Prensa* y decidido opositor del Partido Civil y, con actitud abatida, Nicolás de Piérola, líder del Partido Demócrata. Leguía se alza sobre ellos y se impone por encima de los ataques repetidos del diario contra su gestión en el Ministerio de Hacienda¹³. No es la primera vez en la que un político es representado por medio de un motivo religioso. Ya en 1896 Nicolás de Piérola encarnaba a un Jesús rodeado de sus discípulos en una última cena (Mujica, 2006: 325).

Los versos de los opositores completan la escena: “este tío no estaba muerto: á vivo nadie le gana. (...) es un vivo que no se duerme.” Como se recordará, Leguía forjó su reputación como hábil político y ganó su admisión en el Partido Civil gracias a la habilidad y energía con la que dirigió la cartera de Hacienda desde 1903 hasta 1907, momento en que renuncia para lanzar su candidatura. Estos versos, qué contrastan con la referencia bíblica por su lenguaje coloquial, describen su carácter resolutivo para abrirse

¹³ Sobre la relación entre los medios de comunicación escritos y el primer gobierno de Leguía ver Capuñay, 1951: 58-63; Planas, 1994: 154-158.

paso frente a todo obstáculo. Como muestra de sus intenciones, el mismo Leguía publicó el 1 de enero de 1908 una proclama en la cual manifestaba su plena adhesión al Partido Civil. En respuesta, señala Basadre, “Ulloa refutó la circular de Leguía en veintiún artículos que publicó en *La Prensa* entre el 2 de enero y el 24 de abril de 1908” (Basadre, 1964: 57). *Pascua Política* es, por lo anterior, una caricatura en la que Málaga reconoce el talento de Leguía y se distancia de toda filiación partidaria. Que el Partido Civil hegemonizara la escena política peruana durante la primera década del siglo XX es un hecho difícil de refutar desde la distancia del presente; el testimonio de Málaga se presenta de este modo como una evidencia más para esta tesis.



Ilustración 25: *Pascua Política*, Caricatura de Julio Málaga Grenet, Revista *Variedades*, N.7, 18 de abril de 1908

Dos semanas antes que Leguía asuma el cargo de presidente de la República, el 19 de setiembre de 1908, Málaga publica una caricatura a propósito de la inauguración

de la cripta para los héroes de la Guerra del Pacífico, emplazada en el cementerio Presbítero Maestro. Este mausoleo (Ilustración 26), comisionado en 1906 al arquitecto francés Emilio Robert, es precedido por una imponente escultura de un ángel que recoge a una víctima anónima, inspirada en una escultura similar realizada por el escultor francés, Antonin Mercié, a propósito de la guerra franco-prusiana de 1870. La segunda sepultura que la nación peruana ofrece a sus héroes es comentada por Palma en la columna editorial de *Variedades*:

Es así, por la obra del amor, del esfuerzo humano, que se hace la historia, que el pasado, el presente y el porvenir se consolidan en un bloc en el que todas sus partículas se adhieren por la obra del amor y de la pasión, por la obra de la energía y la voluntad: todo aquello que no significa el amor incontrastable a algo, desaparece, se disgrega muere en el recuerdo, muere con la muerte eterna de la nada. (...) Es la muerte de esos redentores que de alguna manera ha regenerado nuestra individualidad y la que estimula nuestra confianza y nuestra fe en el porvenir. (Palma, *Gloria Victis*, 1908:1).

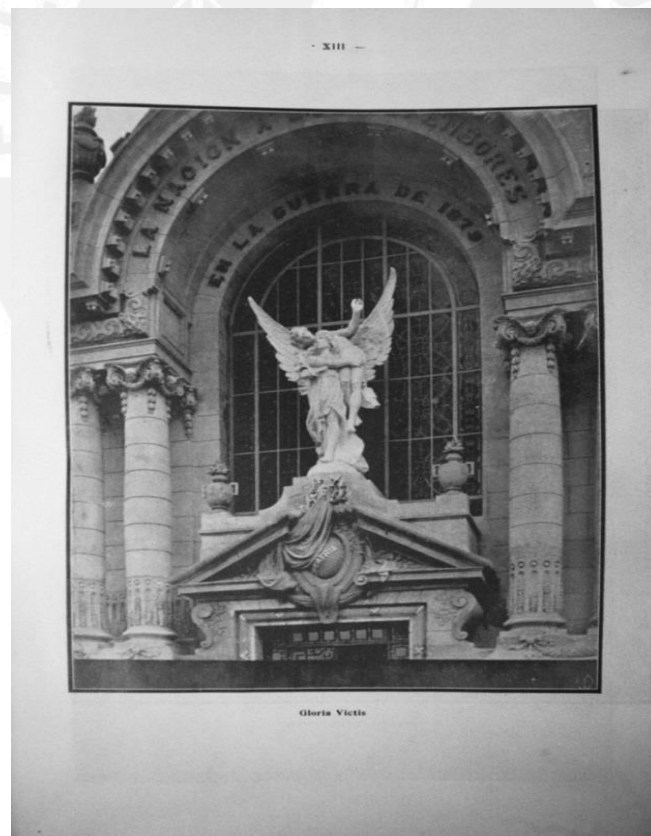


Ilustración 26: Fotografía a blanco y negro de la Cripta de los Héroes, Cementerio Presbítero Maestro. Revista *Variedades*, N. 29, 19 de setiembre de 1908.

La caricatura en cuestión reemplaza al ángel por la figura de Leguía y el caído por la de Nicolás de Piérola (ilustración 27). El cuerpo de Piérola está envuelto en una túnica en la cual se lee la palabra “presupuesto”. La narración visual se completa por la presencia de un mulato, en actitud de contemplación, que exclama “mu propio” (sic). La intención de Málaga es clara: con la imagen del ángel, apropiada de la coyuntura nacional, anticipa las dificultades que le esperan al nuevo gobierno. El gobierno de Piérola, encargado de la reconstrucción del país luego de la guerra, implementó una política de austeridad y recortes en la adquisición de créditos. Leguía, quien ocupa el mismo cargo nueve años después, debe lidiar ahora con estas limitaciones a la hora de cumplir con las promesas de su campaña electoral.

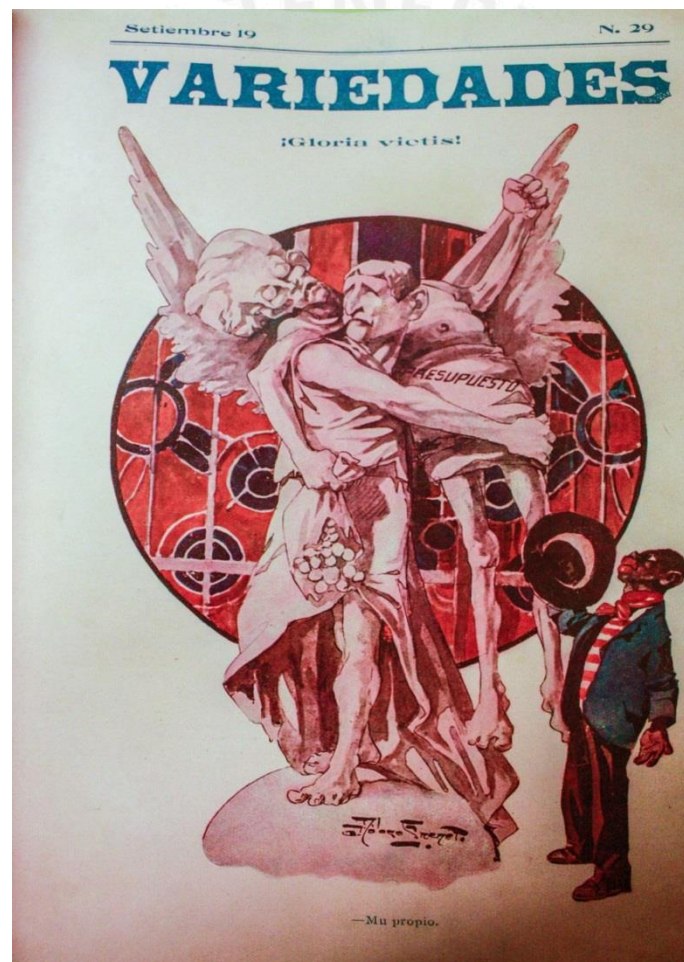


Ilustración 27: *¡Gloria Victis!*, Caricatura de Julio Málaga Grenet, Revista *Variedades*, N. 29, 19 de setiembre de 1908.

La postura ante el político que Málaga deja entrever con esta obra, justo al inicio de su gobierno, es escéptica y realista. Reconoce las limitaciones que Leguía debe enfrentar, sin caer en la idea de un renacimiento del país por obra de sus buenas

intenciones y su habilidad política. La incorporación de un tercer personaje en la caricatura también es significativa de la visión de Málaga. El joven de raza negra que aparece en la esquina inferior derecha es quien comenta la escena, de manera mínima, con un lenguaje popular. Representa al grueso de la población peruana, separada de las decisiones políticas y auténtica víctima de la irresponsabilidad de los políticos de turno. En este sentido, se puede afirmar que la frase que acompaña la imagen autoriza y legitima la representación que Málaga realiza del acontecer político.

Otra caricatura en la que es posible encontrar la imagen de Leguía sustituyendo el lugar de un símbolo popular es una caricatura publicada por Málaga en octubre de 1908. Leguía lleva menos de un mes en el poder y ya es víctima una vez más del escepticismo de Málaga. Esta vez Leguía ocupa el lugar del Cristo crucificado que encabeza la procesión del Señor de los Milagros (Ilustración 28), tradición popular de la ciudad de Lima que se remonta al siglo XVIII y se celebra cada mes de octubre (Pini Rodolfi, 2005). La caricatura también incluye a los principales líderes políticos de la República Aristocrática, que acompañan a la *pasión* del nuevo presidente. Leguía se encuentra en la cruz central, escoltado por José Pardo, ex presidente, y Andrés Avelino Cáceres, quienes representan el rol de los soldados romanos que offician la crucifixión. En la parte inferior de la imagen, encargado de dirigir las andas, aparece en primer plano, Nicolás de Piérola, cercado por Alberto Ulloa y Augusto Durand. Coronando al presidente, Málaga añade los distintos problemas y asuntos oficiales que su gobierno debe de cargar.

El comentario textual de su autor completa la caricatura: “Son demasiados milagros para un solo señor”. Sin embargo, esta caricatura introduce una diferencia esencial respecto a la anterior. Esta vez Leguía es representado en una actitud de rebeldía respecto a sus captores. Este rasgo se irá acentuando a lo largo de la producción de Málaga, hasta derivar en una imagen del presidente que ha roto sus relaciones con todos los partidos políticos y gobierna con independencia de ellos. Como bien señala Carlos Alzamora

Leguía llega a su primera Presidencia de la República por su talento, su capacidad y su prestigio, aunque también con la fuerza prestada del Partido Civil y el apoyo del presidente Pardo, pero dispuesto a no ser sólo un capataz sino el dueño de su destino. Su primer Gabinete afirma ya esta vocación de independencia que inquieta al Partido Civil porque no está compuesto, como era costumbre, por

capitostes civilistas sino por hombres de su confianza, presididos por su primo Eulogio Romero Salcedo en la cartera de Hacienda. (Alzamora, 2013: 32)

La primera fase de esta ruptura se observa, en este caso, en la actitud del presidente crucificado con respecto a su antecesor, José Pardo, ante el cual levanta una pierna con agresividad. La intensión de Málaga al elegir esta representación, y no la tradicional en la que aparece un cristo abatido, es un claro indicio para rastrear la evaluación del caricaturista frente al líder del gobierno. Es importante señalar que con esta caricatura se inaugura una práctica de representaciones iconográficas que luego da inicio a esta iconografía y es recogida por artistas como Sabogal en su obra *Procesión del Señor de los Milagros*¹⁴, óleo sobre tela realizado en 1923 y Vinatea Reinoso en *El señor de los Milagros*¹⁵, óleo sobre tela de 1924. Málaga es el primero en tomar el lienzo del Cristo Morado y reintroducirlo como elemento icónico en su propia obra.



Ilustración 28: Caricatura de Julio Málaga Grenet, Revista *Variedades*, N. 33. año IV, 17 octubre de 1908.

¹⁴ Majluf, 2013: 137.

¹⁵ Vinatea Reinoso, 1997: 90.

De este conjunto de obras se desprenden las siguientes reflexiones. Su estrategia común es el empleo de una narrativa religiosa fuertemente arraigada en la sociedad peruana en la cual se sustituyen los personajes habituales por los actores políticos. Ellos aparecen en estas caricaturas encarnando los roles y las valoraciones tradicionalmente reconocidos, sin perder sus ambiciones y deseos personales. Con esta estrategia Málaga representa a dichos políticos como auténticos actores, es decir, como individuos que por un momento escenifican una narrativa familiar al público de las caricaturas, pero al mismo tiempo, como políticos que construyen una imagen artificiosa de ellos mismos y la exhiben a su público. Por último, hay que reconocer el talento de Málaga para apropiarse de los significantes del calendario litúrgico o del trauma colectivo que representó la derrota de la Guerra del Pacífico con la finalidad de obtener una comunicación inmediata y efectiva con el público de *Variedades*. La Pascua y el mes morado eran, en aquel entonces, celebraciones capitales en el ritmo de vida de la ciudad. Estas caricaturas explotan la cercanía de sus narrativas al interior del imaginario social y se dotan así de una reverberación mayor en su público.

3.3 Travestismo político

La evolución del gobierno de Leguía también es captada por Málaga a través de las caricaturas que toman por tema las breves alianzas políticas forjadas a raíz de intereses coyunturales. Una estrategia recurrente empleada por Málaga para ilustrar estas tácticas políticas es el travestismo. Que este recurso sea empleado de forma frecuente para cuestionar las pugnas de los partidos políticos se debe a que la representación del travestismo significa con eficacia la apariencia interesada. En este sentido, no hay que suponer que Málaga intenta cuestionar la sexualidad de los líderes políticos. Antes bien, lo emplea con el objetivo de evidenciar el carácter ilusorio o pasajero con el que Leguía y otros políticos entablan acuerdos y promesas. Si bien el travestismo era un recurso empleado por los caricaturistas del siglo anterior a Málaga, no era aprovechado como contexto para hacer una crítica a la vida de los partidos políticos. El recurso del travestismo ya es bien conocido en la caricatura y por la técnica de fotomontaje en el siglo pasado, empleado regularmente contra los políticos de turno, al representarlos en escenas de *carnaval* político al ritmo de la *Zamacueca* (Mujica, 2006: 318-326). También fue empleado por Eugène Maunoury, “el primer fotógrafo-caricaturista de Lima” (Majluf, 2001: 56), quien transformaría a Manuel Pardo, el primer presidente civilista en monja, motivo repetido más adelante por Málaga para representar a José Pardo.

En la caricatura *Registro Imposible*, Málaga identificaba, antes del triunfo de Leguía como presidente, este rasgo oportunista que condensa la imagen del travestismo. La obra reúne a tres de los políticos más activos del momento: José Pardo, que oficia como jefe del registro civil; Andrés Avelino Cáceres, representante del partido Constitucional, que figura como contrayente del matrimonio y Leguía, travestido como futura esposa (Ilustración 29). La situación alude a una posible alianza entre el partido Civil y el Constitucional, representados por los apellidos de los contrayentes.



Ilustración 29: *Registro Imposible*, Caricatura de Julio Málaga Grenet, Revista *Variedades*, N.8, Año IV, 25 de abril de 1908.

La eficacia de la crítica se concentra en el diálogo que Málaga incorpora a la situación, pues ante el pedido de oficialización del vínculo, Pardo responde: “(...) esta señora se *ajunta*, pero no se *casa* con nadie.” La evaluación es clara y directa una vez más. Leguía es exhibido como un oportunista que no repara en los medios que emplea al

momento de alcanzar un objetivo propuesto. La estrategia de representación cifrada en el travestismo denuncia una práctica generalizada que merma las frágiles bases de la política nacional: las alianzas partidarias motivadas por el interés personal. Esta práctica política alentada por Leguía generó progresivamente un clima de inestabilidad entre los diferentes partidos. Como señala Pedro Planas, el Partido Civil es arrastrado a una crisis “durante el primer período de Leguía (1908-1912), cuando éste reveló su tendencia personalista y autoritaria. La ruptura de la armonía procesal entre Congreso y Palacio y la quiebra momentánea del consenso legal afectó por igual a todos los partidos del sistema.” (Planas, 1994:106)

Otra caricatura en la que Leguía y Pardo disputan por intereses partidarios lleva por título *La evasión de una monja* (Ilustración 30). En ella Málaga aprovecha con gran éxito una noticia local que captó la atención de la sociedad limeña. El 28 de abril de 1908, dos monjas escaparon del convento de la Concepción. Las “monjitas M. y P.”, señala una nota de *Varietades*, “al fin estuvieron en la calle, en plena calle, como todo el mundo, como los pecadores.” Leguía sustituye a una de ellas en plena fuga, mientras que Pardo oficia de “Abadesa furiosa”.

La caricatura registra el desencuentro producido entre Pardo y Leguía a raíz del golpe de estado frustrado que Augusto Durand llevó a cabo el 1ero de mayo de 1908. Dicho motín, si bien fue liderado por Durand, fue apoyado por los miembros del Partido Demócrata. Ante la sorpresa de la “Abadesa” Pardo por el distanciamiento, una hermana introduce el contexto que lo motiva: “Esa descastada ha dicho ayer que la rigurosa regla *anti-demócrata* de esta santa casa es superior á sus fuerzas.” De esta manera Málaga construye una metáfora visual que evidencia el interés de parte de Leguía por conservar una proximidad con los miembros del Partido Democrático. La reacción de Pardo frente al golpe fue autoritaria y encarceló a todos los conjuradores en el Panóptico de Lima. Durand logró escapar de la justicia al abordar el buque *Limarí* en el Callao con rumbo a Arica, disfrazado de mujer para evitar ser reconocido.

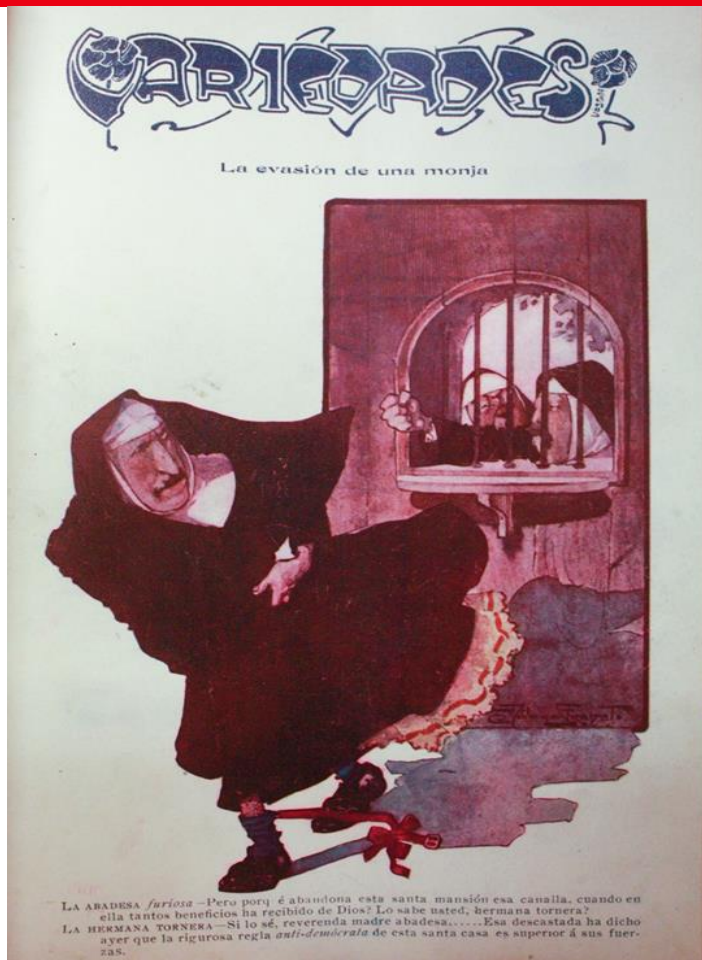


Ilustración 30: Caricatura de Julio Málaga Grenet, Revista *Variedades*, N. 20, 18 de julio de 1908.

Un nuevo desencuentro partidario es graficado por Málaga en la caricatura *Cantar*, en la que aparecen Leguía travestido como una joven señorita, Piérola como músico seductor y Pardo como madre de la joven (Ilustración 31). Leguía aparece en una actitud complaciente frente a los cantos de su pretendiente, el cual, sin embargo, canta unas coplas cargadas de desazón: “Yo te quisiera querer/ más tu madre no me deja/ el demonio de la vieja/ en todo se ha de meter”. Situada en un entorno callejero, la caricatura hace alusión a la metáfora de un encuentro entre los partidos de Piérola y Leguía, cancelado una vez más por los intereses políticos de Pardo. Ambos, del Partido Civil, exhiben su pertenencia a él por medio de un traje a rayas rojas. El balance de estas alianzas señala a Leguía, de acuerdo a Margarita Guerra, como un “hombre práctico” o político “personalista”. Su gobierno inicia con “la adhesión de la alianza civil-constitucional, pero sin identificarse plenamente con ellos. Es un respaldo que le sirve de trampolín para seguir su propio juego político al conseguir el apoyo popular, no obstante tener como enemigos a quienes se identificaban como partidos populares: demócratas y liberales.” (Guerra, 1984: 160)

Cantar es también una obra en la que Málaga condensa el carácter oligárquico de la política de entonces. Como se mencionó en el capítulo anterior, la República Aristocrática se caracterizó por el monopolio del poder ejercido por un puñado de familias. La disputa doméstica que aquí se representa hace eco de dicha peculiaridad. Tanto Pardo como Piérola nombraron a lo largo de sus gobiernos a numerosos miembros de sus familias en las diferentes esferas del Estado. No sin razón Manuel Gonzales Prada ironizó dicha situación con los siguientes términos:

Un José Pardo y Barreda en la Presidencia, un Enrique de la Riva Agüero en la jefatura del gabinete, un Felipe de Osma y Pardo en la Corte Suprema, un Pedro de Osma y Pardo en la Alcaldía Municipal, un José Antonio de Lavalle y Pardo en una fiscalía, anuncian a un Felipe Pardo y Barreda en la Legación en Estados Unidos, a un Juan Pardo y Barreda en el Congreso y a todos los demás Pardo, de Lavalle, de Osma y de Riva Agüero donde quepan. (Gonzales Prada, 1986: 397)

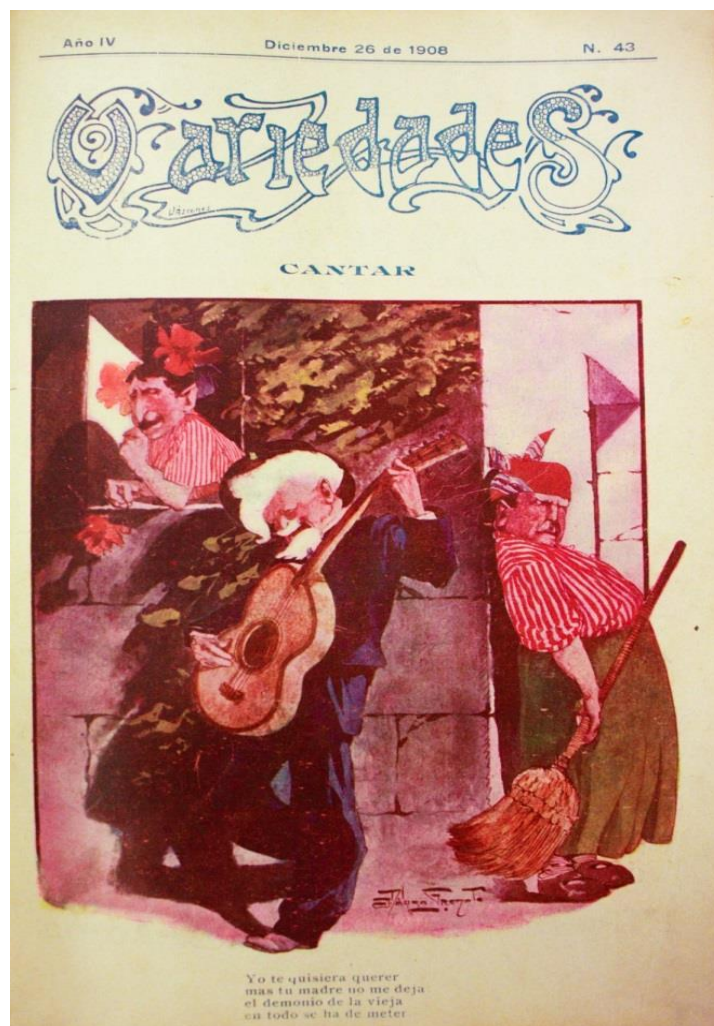


Ilustración 31: *Cantar*, Caricatura de Julio Málaga Grenet, Revista *Variedades*, N.43. 26 de diciembre de 1908.

3.4 Leguía frente al poder

Ya en el poder, Leguía cortó paulatinamente sus alianzas políticas y con el tiempo evidenció una autonomía que acabó por disgustar a la oligarquía. Si bien el primer gobierno de Leguía es moderado en relación al proyecto político de la Patria Nueva ejecutado durante el Oncenio, Málaga captura desde el inicio de esta empresa política las actitudes esenciales del político que con el tiempo se evidenciaran. Como se mencionó al inicio de este capítulo, este último conjunto de caricaturas se diferencia de los anteriores por la aparición solitaria del presidente o acompañado únicamente por subordinados.

La caricatura que abre este ciclo se titula *En Palacio* (Ilustración 32), Leguía lleva una semana en el poder y ya se muestra con completa soltura en su nuevo despacho. Ante el anuncio por parte de un lacayo de la visita de unos burócratas, responde “Ah! sí... díles que me vean en Pando”, calle de la ciudad en la que se ubicaba su domicilio particular. Una vez más, Málaga consigue una síntesis crítica y discursiva al transponer el espacio físico del poder oficial con la propiedad privada de Leguía. Por su lado, la banda y el sillón presidencial se acomodan sin problema al cuerpo del nuevo presidente. El lacayo que aparece en un plano diferente de la composición refuerza la crítica textual, pues su indumentaria es propia de una sociedad jerárquica y de hábitos virreinales.

La estrategia de representación visual completa la evaluación de Málaga, pues construye una figura del presidente ensimismada por el poder adquirido, que se dedica a disfrutar del momento –un cigarro en la mano hace el juego- en lugar de atender los asuntos prácticos de su nueva responsabilidad. Por otro lado, los dos planos separados por el empleo de un fondo rojo insisten en la separación entre la élite política y los ciudadanos ordinarios. A su vez, el mulato que hace de lacayo porta unos rasgos exagerados de su propia anatomía, pues lleva unos labios enormes que aluden a un habla torpe o *vulgar*.



Ilustración 32 *En Palacio*, Caricatura de Julio Málaga Grenet, Revista *Variedades*, N. 31. 3 de octubre de 1908.

Esta primera evaluación de Leguía como presidente incluye los elementos principales de las futuras caricaturas destinadas a la crítica de su personalidad autoritaria. Una estrategia similar se encuentra en *La crisis del trabajo*, publicada en 1909. En ella Leguía recibe la visita de un grupo indigente que solicita su ayuda (Ilustración 33). Málaga no los representa como un grupo de ciudadanos clientelistas o que demandan medidas populistas a su soberano. Por el contrario, demandan la oportunidad de acceder a un puesto de trabajo digno: “Queremos ganar el pan con el sudor de nuestro rostro! Queremos trabajo!” No obstante, el grupo es construido visualmente por medio de una serie de estereotipos urbanos. Sus vestimentas no llevan el diseño de los textiles de los Andes, pero sí la forma; cargan un afiche que delata una insuficiencia en el manejo del castellano (“Biba el Peru”) y sus rostros indefinidos se esconden ante la presencia del soberano.

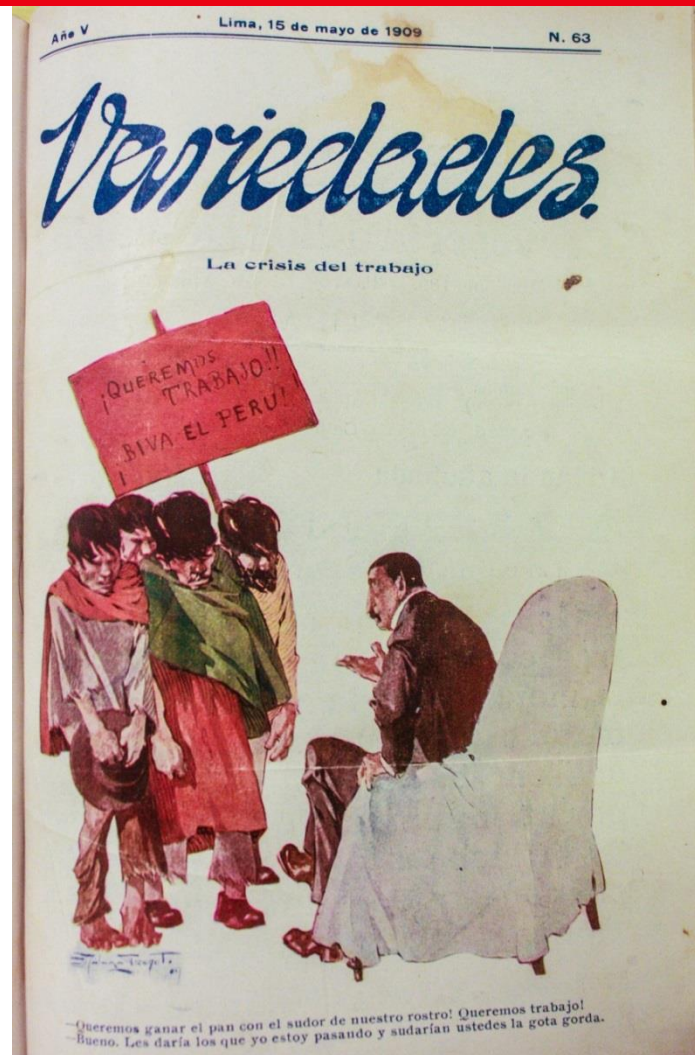


Ilustración 33: *La crisis del trabajo*, Caricatura de Julio Málaga Grenet, Revista *Variedades*, N.63, Año V, 15 de mayo de 1909.

Leguía es representado una vez más con total comodidad y en control de la situación. Responde al pedido con clara ironía: “Bueno. Les daría los que yo estoy pasando y sudarían ustedes la gota gorda.” La actividad del presidente que la caricatura ilustra completa la sátira, pues este se limita a despachar desde la comodidad de su sillón. Como se observa, la estrategia empleada por Málaga consiste en una representación de las asimetrías de la sociedad peruana. La polaridad entre los personajes anónimos de la caricatura y el presidente hace patente el alcance de la crítica de Málaga. Ésta no se detiene únicamente en personalidades determinadas con el afán de hacer burla y generar risa. *La crisis del trabajo* es un documento que denuncia una crisis generalizada en el país y coloca a la clase política como la principal responsable, revestida por un completo desinterés hacia todo aquello escape de sus intereses económicos y materiales (Ver Cotler, 2005: 164).

La última caricatura a discutir en esta tesis es un retrato en primer plano de Leguía

titulada *¿Con quién gobierno?...* representa al presidente en una actitud calculadora (Ilustración 34). La crítica que Málaga plasma en ella es abierta y frontal. Denuncia a un soberano que ha llegado al punto en que gobierna con total independencia y autoridad. Luego de descartar a los partidos Demócrata, Constitucional, Liberal y Civil por meros motivos de antipatía y animosidad, Leguía queda inmortalizado como un líder calculador que antepone sus intereses personales a la tarea que tiene a su cargo.

Sin embargo, la eficacia de la crítica no se encuentra esta vez en el contenido verbal sino en la composición visual del político. La composición del plano en busto de Leguía centra la atención del espectador directamente en la acción del personaje representado. No es casual que Málaga imite en ella un orden tradicional del poder, el triángulo equilátero, que guarda un perfecto balance entre sus lados. Formalmente se asemeja al retrato producido de la Patria en 1905 para *Actualidades*¹⁶. Un antecedente más remoto se ubica en una caricatura de *Adefesios* en la que Ramón Castilla captado en un gesto autoritario propio de Luis XIV, acompañado de la sentencia: “El rey soy yo” (Mujica, 2006: 336). Una vez más el personaje se construye por medio de sombras con recargamiento del dibujo. El primer plano tras un fondo del color rojo puede anunciar una acusación de crimen o peligro. La forma como la ha representado evidencia a un personaje siniestro. La mirada de Leguía aparece en el centro y dirigida al espectador, con un gesto que sugiere ser plenamente consciente de ser observado. En este juego de miradas, entre aquella que es dirigida hacia Leguía y aquella que se asoma al saberse observado, se mide el poder de la representación que Málaga posee y el poder político que es objeto de crítica.

La actitud en la que Leguía es capturado, con la cabeza torcida y parcialmente oculta, sirve a Málaga como espejo de las auténticas intenciones del presidente: gobernar únicamente en favor de aquellos que se someten a su autoridad. Esta elección anticipa de forma premonitoria el reconocido autoritarismo que marcaría el siguiente gobierno de Leguía. Con esta caricatura ya se perfilan las ansias de poder que más adelante lo llevarían a adoptar un carácter caudillista, caracterizado por un discurso de renovación de la identidad nacional y de la Patria. El recuento de los partidos incapaces alinearse con sus propios propósitos es el motivo ideal para crear una caricatura desenmascaradora. Que Leguía dirija una mirada involuntaria a aquel que ha plasmado sus intenciones justifica las críticas del caricaturista.

¹⁶ *Infra* p. 54.



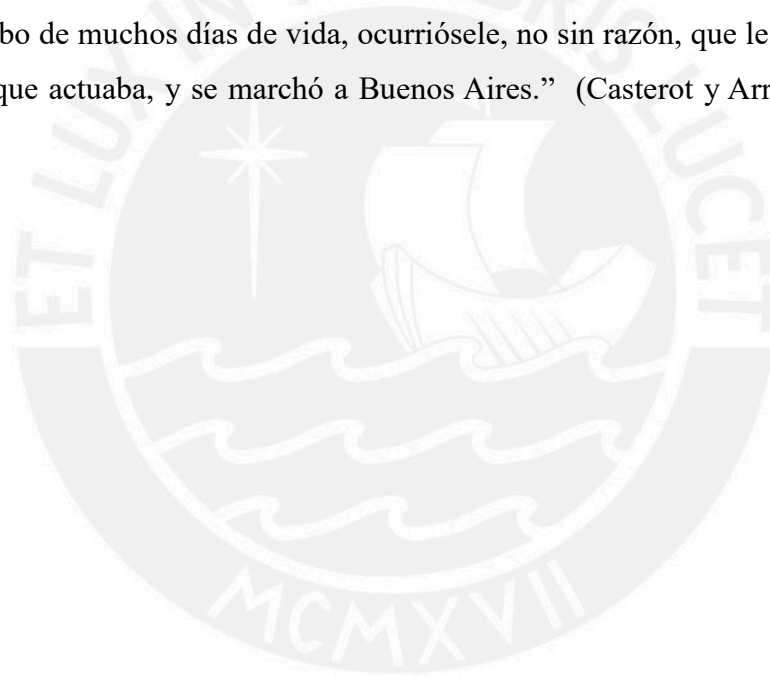
Ilustración 34: *¿Con quién gobierno?* Caricatura de Julio Málaga Grenet, Revista *Variedades*, N.60, 20 de abril de 1909.

Poco tiempo después de la publicación de esta caricatura, Julio Málaga Grenet abandona el Perú con rumbo a la ciudad de Buenos Aires. La producción de caricaturas en la revista *Variedades* queda en manos de Abraham Valdelomar y Jorge Polar principalmente. No volvería al Perú hasta 1916. Para 1915, Enrique Casterot y Arroyo, crítico de arte y literatura, publicaba una nota en *El Comercio* titulada “La caricatura en el Perú”. De manera expresa, señala ahí el siguiente juicio respecto a la obra de Málaga:

He dicho que Málaga fue el primero de nuestros caricaturistas y así es realmente. Fue el iniciador de la caricatura entre nosotros y tiene el mérito inmenso de

haberse formado solo, aquí, en este pobrísimo medio artístico en el que muchos malvivimos. De mucho le sirvieron las atinadas críticas de Larrañaga. Y primero en *Actualidad* y luego en *Monos y Monadas* y después en *Variedades* luchó tenaz y afanosamente contra la rebeldía de la línea y contra la veleidosa perspectiva en los dibujos de composición. El colorido de sus acuarelas poco o nada le importaba y nada podía contra la carencia de maestros a quienes seguir o de quien tomar las más rudimentarias nociones de técnica. (Casterot y Arroyo, *Editorial*, 1915:3)

Para 1915, un testigo de la evolución artística de Málaga, con pleno conocimiento de la recepción y crítica de su trabajo, concluye que Málaga inicia una nueva caricatura en el Perú. Una evaluación semejante no se ofrece de manera gratuita. Lamentablemente, como ocurre a menudo en el Perú, el talento no encuentra mayor eco y mucho menos el apoyo necesario para ser desarrollado. Por esta razón, como concluye Casterot y Arroyo, Málaga “un día, al cabo de muchos días de vida, ocurriósele, no sin razón, que le venía estrecho el medio en que actuaba, y se marchó a Buenos Aires.” (Casterot y Arroyo, *Editorial*, 1915:3)



Conclusiones

Las conclusiones que a continuación se presentan se dividen en tres aspectos centrales trabajados y discutidos por esta tesis.

En primer lugar, se contrastarán las hipótesis teóricas referidas a la naturaleza del género de la caricatura con el desarrollo de la obra de Julio Málaga Grenet. En segundo lugar, se discutirán los aportes de Málaga para la renovación de la caricatura política en el Perú. Finalmente, las estrategias de representación empleadas en la construcción de las caricaturas de Augusto B. Leguía

Como se señaló al inicio de esta investigación, el estatus de la caricatura como arte no es del todo evidente. Este punto de partida es pertinente no sólo para comprender su función social sino también para percibir la impronta que Málaga Grenet significó en dicho género. Medio siglo antes de que el arequipeño irrumpiera en el medio peruano, Charles Baudelaire ya remarcaba la ambivalencia que recubre a la caricatura. Ella está atravesada de múltiples intenciones que se conjugan de forma problemática. Desde su punto de vista, es significativa en tanto documenta y registra el pulso de una sociedad, pero al mismo tiempo se destaca de lo cotidiano en el momento en que captura un aspecto diacrónico de la acción humana. Este segundo aspecto eleva a la caricatura de la mera comunicación gráfica o icónica y desplaza su valor hacia el dominio del juicio y la crítica, actividades que atraviesan al ser humano.

Por otro lado, es significativo que la caricatura sostenga una alianza permanente con el humor propio de la sátira. Sin embargo, sería un error sostener que su finalidad sea producir la risa sin más. En este sentido Baudelaire apuntaba que “la risa no es más que una expresión, un síntoma, un diagnóstico” (Baudelaire, 1988: 33). Uno de los mayores logros de Málaga fue, en este sentido, crear un lenguaje visual capaz de cristalizar las contradicciones de la sociedad peruana de inicios del siglo XX. La trayectoria de sus caricaturas registra por eso la elaboración de un arte preñado por su tiempo pero abocado en distanciarse de él para exponer sus defectos sin perder el humor. Obtener este delicado equilibrio, que combina un crudo diagnóstico del presente con la sátira sutil, se condice con la exigencia que Baudelaire emplazó a la caricatura: alcanzar la risa en “la expresión de un sentimiento doble o contradictorio” (1988: 33).

Esta doble constitución de la caricatura hace de ella un híbrido que oscila entre la crítica del presente y la descarga de afectos por vía de la risa. Como hemos visto, las

posibilidades que encierra este juego comienzan a ser exploradas en la caricatura política del siglo XIX en Europa y Latinoamérica, en ese sentido, el trabajo de Málaga Grenet alcanza una clara madurez al iniciar el nuevo siglo. Erwin Panofsky trazó las coordenadas de su génesis al sostener la tesis, hasta hoy predominante, según la cual el arte trasciende la mera imitación del mundo y la naturaleza para transformarse en la expresión de un artista que discrimina y selecciona los hechos a representar. Esta nueva expresividad no es más una elaboración espontánea sino una interpretación que se alcanza por medio de la experiencia y las valoraciones del artista.

La caricatura que Málaga inaugura en el Perú se ilumina bajo estos mismos rasgos. Deja atrás una tradición agotada por la repetición de anatomías zoomórficas y proporciones grotescas; en su lugar establece un proceso creador que se apoya fundamentalmente en el diagnóstico psicológico y la síntesis cuidadosa del hecho o figura a plasmar. La autonomía que conquista de este modo se decanta en la caricatura política, subgénero subversivo del orden simbólico que se enfoca en el poder político. Ella es la expresión plástica de la sátira, pues su proceso apunta a traer a la luz todo aquello que un orden social o político pretende ocultar o ignorar en aras de su conservación. El estilo satírico de Málaga se sirve de la representación oficial del poder, aquella cifra su eficacia en una representación jerárquica y coherente de la realidad social.

El modernismo que Málaga aporta al género de la caricatura se caracteriza, en primera instancia, por un cuidadoso estudio psicológico del personaje representado. En lugar de una estética grotesca, su obra nos ofrece una síntesis que resalta las actitudes veladas de los actores sociales. Sea a través de gestos destacados, posturas congeladas o miradas realzadas, esta nueva caricatura se sostiene sobre un definido estudio de sus motivos, en lugar del estereotipo repetido. De este modo se puede afirmar, en segundo lugar, que otro rasgo novedoso de su caricatura es el empleo de versos de factura modernista, a manera de contrapunto con el dibujo. Si su lenguaje visual va más allá de las fórmulas del siglo precedente, es también necesario recalcar en la expresión escrita que lo acompaña. Esta opera un corte con las expresiones meramente insidiosas o vulgares para colocar en su lugar versos ingeniosos y sutiles. La renovación de estos dos lenguajes, visual y escrito, hacen de Málaga un artista capaz de construir un reflejo crítico de su sociedad, en el que una ideología política o partidaria no deforma la actualidad que su caricatura expresa. Un modernismo tal, consciente de la ruptura que opera, no puede mantenerse en los viejos esquemas a la hora de representar al poder. Por ello, hay que valorar el trabajo de Málaga no sólo como un artista original, sino también como un

crítico que dispone de medios novedosos para cuestionar la vida social y política de su tiempo.

Ante la incapacidad, por parte de aquellos que detentan el poder, de permitirse una interpretación ambigua o equívoca de lo establecido, la sátira de Málaga explota los mecanismos psicológicos que conducen a la risa. El lustro de caricaturas presentadas en esta tesis evidencia este rasgo común: todas ellas suspenden el orden cotidiano de los símbolos del imaginario político, al tiempo que desnudan las intenciones de aquellos que legitiman sus actos tras dichos símbolos, para producir así un distanciamiento crítico por parte de sus espectadores.

El recorrido de esta renovación se hace patente con los objetivos y técnicas que diferencian la producción de Málaga en los semanarios *Actualidades* y *Monos y Monadas*. Este tránsito, estudiado en el segundo capítulo, pone en evidencia la elección de un propósito a su caricatura. Si en 1904, en las páginas de *Actualidades* asomaba una producción centrada en un humor delineado por situaciones cotidianas o estereotipos sociales, sin un criterio común ni una disposición crítica, para 1905 la renovación es innegable. Las caricaturas de corte político que Málaga publica en *Actualidades* a lo largo de ese año representan una solución de continuidad con su incipiente trabajo anterior.

Las causas de este quiebre son difíciles de precisar. Por un lado se ha reconocido el influjo de Sixto Montealegre en la transformación de su técnica plástica. *Sixto* fue uno de sus primeros nexos con la estética europea de ese momento. Del *Art Nouveau* tomó un manejo fluido y sintético de la línea del dibujo, un empleo del color hábil al construir volúmenes y planos, además de una composición dirigida a captación resuelta, semejante a la composición de la técnica del afiche. Por otro lado, la proximidad con *Sixto* se refleja en el trabajo de observación paciente y recursiva de sus motivos capturados. Como se señaló, las primeras caricaturas de Málaga se construyen sobre una recursividad del motivo y la comicidad deudora con *Sixto*. Sin embargo, la inclinación por un costumbrismo post virreinal no cala en Málaga y, como lo reconocieron sus contemporáneos, una caricatura mordaz traza su futura línea de creación.

El encuentro con Leónidas Yerovi es otro punto de quiebre en su carrera como artista y caricaturista. Liberados de una agenda editorial ajena, las páginas de *Monos y monadas* responden a sus propias inquietudes políticas y estilísticas. Como semanario “festivo y de caricaturas” recupera una práctica editorial opacada por los semanarios que prefirieron la fotografía y las reproducciones traídas de Europa. A lo largo de los dos años

de vida del semanario, Málaga insistió en cuestionar los propósitos del Partido Civil, primero bajo la dirección de José Pardo, luego con la candidatura de Leguía. La reiteración de esta crítica pone en evidencia la desconfianza de una clase de intelectuales y artistas frente a la segunda generación de políticos civilistas. Los temas de las caricaturas se centran cada vez más en exponer los acuerdos privados entre sus miembros y cómo el partido político se transforma gradualmente en una plataforma de control gubernamental para un sector de la élite peruana. La presencia de versos y epigramas satíricos revela, por su parte, un deseo de perfeccionar una estilística propia, nutrida por la tradición lírica del Perú, pero ahora orientada a la crítica.

La combinación de una línea editorial independiente y un lirismo distanciado críticamente le permiten a Málaga situarse como crítico del mismo medio en el cuál circula su producción. Frente a la actividad informativa, pero también partidaria, de la prensa escrita, comienza a emplear la caricatura como un espacio de discusión de la operación ideológica que subyace a la prensa. La obra *Cómo escribir la historia* es, en este sentido, expresión de dicha preocupación, ya que exhibe los mecanismos de representación ocultos tras la apariencia de descripción fiel a la realidad.

Finalmente, las caricaturas realizadas a propósito del gobierno de Leguía exhiben un dominio integral de la expresión crítica y satírica. Leguía fue para Málaga un motivo de creación a lo largo de cinco años. Este conjunto de obras es realizado con arreglo a un fin consciente: evidenciar el carácter autoritario y oportunista de un presidente de la república. Las estrategias de representación empleadas para este fin se apoyan en motivos fácilmente reconocibles por su público, pero subvertidos con la intención de señalar a Leguía como un político hábil para ocultar sus intenciones personales. Esta rica imaginación, combinada con un dibujo depurado pero cuidadoso, hacen de Málaga un punto de inflexión en la historia de la caricatura política peruana.

Bibliografía

Bibliografía básica

- ALZAMORA, Carlos (2013): *Leguía, la historia oculta*, Titanium Editores, Lima.
- AYALA, Christian (2012): *Representación del imaginario de nación en la caricatura del siglo XIX (1892-1896)*, Tesis de Maestría en Estudios Culturales, PUCP, Lima.
- BAJTIN, Mijaíl (1971): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Barral Ediciones, Barcelona.
- BALANDIER, Georges (1994): *El poder en escena. De la representación del poder al poder de la representación*, Paidós, Barcelona.
- BASADRE, Jorge (1964): *Historia de la República del Perú, 1822-1923*, 5ta Ed. Aumentada y corregida. Ediciones Historia, Lima.
- BARTHES, Roland (2004): *S/Z*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- BAUDELAIRE, Charles (1988): *Lo cómico y la caricatura*, Editorial Visor, Madrid.
- BENJAMIN, Walter (1981): *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires.
- BERGSON, Henri (1973): *La risa: ensayo sobre la significación de lo cómico*, Espasa-Calpe, Madrid.
- BONET, Juan Manuel (2010): *El efecto Iceberg: dibujo e ilustración españoles entre dos fines de siglo*, Museo ABC, Madrid.
- BOZAL, Valeriano (1989): *Historia del Arte*, No. 40, Editorial Grupo 16, Madrid.
- BOZAL, Valeriano (ed.) (2000): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Visor - La Balza de Medusa, Madrid.
- BURGA, Manuel y Alberto FLORES GALINDO (1987): *Apogeo y Crisis de la República Aristocrática*, Ediciones Rickchay, Lima.
- CAPUÑAY, Manuel (1951): *Leguía: vida y obra del constructor del gran Perú*, Ed. Bustamante y Ballivián, Lima.
- COTLER, Julio (2005): *Clase, estado y nación en el Perú*, IEP, Lima.
- COUPE, W. A. (1969): *Comparative studies in Society and History*, N. 11, Cambridge University Press.

- ECO, Umberto (2007): *Historia de la fealdad*, Lumen, Barcelona.
- FEATHER, Williams (1981): *Masters of Caricature*, Weindenfeld and Nicolson, Londres.
- FREUD, Sigmund (1981): *El Chiste y su relación con lo inconsciente*, Tomo I, Editorial Freud, Viena.
- GARCÍA BELAÚNDE, Víctor Andrés (2014): *El expediente Prado*, Universidad de San Martín de Porres, Lima.
- GARGUREVICH, Juan (1991): *Historia de la prensa peruana*, Ediciones La Voz, Lima.
- GUERRA, Margarita (1984): *Historia General del Perú*. Tomo XI: La República Aristocrática. Editor Carlos Milla Batres, Lima.
- GOMBRICH, Ernst (1938): “The Principles of Caricature”, *British Journal of Medical Psychology*, Vol. 17, pp.319-342.
- GONZALES, Beatriz (1991): “El humor y el poder”, *Gaceta*, N. 11, pp. 83-105.
- GONZALES PRADA, Manuel (1986), *Obras*, Vol. 3, Petro-Perú, Lima.
- GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo (2014): *Libros Argentinos. Ilustración y modernidad (1910-1936)*, Centro de documentación de arquitectura latinoamericana, Buenos Aires.
- INFANTE, Carlos (2010): *Poder, tensión y caricature durante el periodo final del régimen fujimorista*, Manoalzada editores, Lima.
- LUNA VICTORIA, Oscar Germán (2005): *La caricatura política en el Perú*, Tesis de Licenciatura en Historia del Arte, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- MAJLUF, Natalia y WUFFARDEN, Luis (2001): *La recuperación de la memoria: el primer siglo de la fotografía, Perú 1842-1942*, Fundación Telefónica, Lima.
- MUJICA, Ramón (editor) (2006): *Visión y símbolos del virreinato criollo a la república peruana*, Banco de Crédito del Perú, Lima.
- MUJICA, Ramón (2011): *La rebelión de los lápices: el Perú del siglo XIX en caricaturas*, Biblioteca Nacional del Perú, Lima.
- MUÑOZ, Fanni (2001): *Diversiones públicas en Lima 1890-1920: la experiencia de la modernidad*, Red para el desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, Lima.
- PACHAS, Sofía (2007): *Academia Concha: la enseñanza artística en Lima de la República aristocrática*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

- PANOFSKY, Erwin (1982): *El significado de las Artes Visuales*, Alianza Forma, Madrid.
- PANFICHI, Aldo y F. PORTOCARRERO (2004): *Mundos interiores: Lima 1850-1950*, Universidad del Pacífico, Centro de investigación, Lima.
- PANOFSKY, Erwin (1998): *Idea, contribución a la historia de la teoría del arte*, Cátedra, Madrid.
- PINI RODOLFI, Francesco (2005): *El rostro de un pueblo: estudios sobre el Señor de los Milagros*, Universidad Católica Sedes Sapientiae, Lima.
- PLANAS, Pedro (1994): *La república autocrática*, Fundación Friedrich Ebert, Lima.
- PORTOCARRERO, Felipe (2007): *El imperio Prado, 1890-1970*, Universidad del Pacífico, Centro de investigación, Lima.
- REAÑO GARCÍA, José (2009): *Historia del Leguismo: sus hombres y sus obras*, Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- RIVERA ESCOBAR, Raúl (2004): *Caricatura en el Perú: El período clásico (1904-1931)*, Biblioteca Nacional del Perú, Lima.
- ROSENKRANZ, Karl (1992): *Estética de lo feo*, Julio Ollero Ediciones, Madrid.
- STREICHER, Lawrence (1967): "On a theory of political caricature", *Comparative Studies in Society and History*, Vol. 9, N. 4 (Jul., 1967), pp. 427-445.
- TAUZIN, Isabelle: "La caricatura en la prensa satírica peruana" (1892-1909), *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, N. 35, pp. 273-391.
- UGARTE ELÉSPURU, Juan Manuel (1983): *Adefesios: la caricatura política en el Perú del siglo XIX*, Banco industrial del Perú, Lima.
- VICTORIO, Patricia (2009): *Semanario El Perú Ilustrado (1887-1892): las artes gráficas y la litografía en la construcción de la nacionalidad*, Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- VILLEGAS TORRES, Luis Fernando (1996): *El Perú a través de la pintura y crítica de Teófilo Castillo*, Asamblea Nacional de Rectores, Lima.
- VILLEGAS TORRES, Luis Fernando (2013): *Vínculos artísticos entre España y Perú (1892-1929): elementos para la construcción del imaginario nacional peruano*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo (2014): *Libros argentinos. Ilustración y modernidad (1910-1936)*, CEDODAL-Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana, Buenos Aires.

- YEROVI, Leónidas (2005): *Obra completa*, edición, estudio preliminar y notas de Marcel Velázquez Castro, Fondo Editorial del Congreso del Perú, Lima.

ZEVALLLOS Velarde, Omar (2010) *Trazos y risas: caricaturistas arequipeños*. Cuzzi Editores. Arequipa.

1.1 Relación de publicaciones periódicas consultadas

- Semanario Actualidades, Directores: Juan José Reinoso (fundador y director 1903-1904), Luis Fernán Cisneros (jul. 1905- mar. 1906), Imprenta Torres Aguirre, Lima.

- Semanario Monos y Monadas, director: Leónidas Yerovi, Lima.

- Semanario Prisma, director: Clemente Palma, Lima.

- Semanario Variedades, Director: Clemente Palma (1908-jul. 1931), Lima.

- Diario El Comercio, director: Antonio Miró Quesada, Lima.

1908, 25 de mayo de 1908.

-Diario La Prensa, Director: Pedro de Osma y Pardo

1.2.- Artículos en periódicos, revistas archivos por orden alfabético

-Casterot y Arroyo, Enrique

1915 “Editorial”, El Comercio, Lima, mayo 30, p.3

-Casterot y Arroyo, Enrique

1915 “Editorial”, El Comercio, Lima, mayo 30, p.3

.-Larrañaga, Federico

1906 “Medallones”, Prisma, Lima, año II, No. 9 p.20

-Palma, Clemente

1908 “De jueves a jueves”, Variedades, Lima, 30 de mayo, No. 13, p. 417

-Palma, Clemente

1908 “De jueves a jueves”, Variedades, Lima, junio 27, No. 17, p.546

-Palma, Clemente

1908 “De jueves a jueves”, Variedades, Lima, junio 27, No. 17, p.546

-Palma, Clemente

1908 “Gloria Victis”, Variedades, Lima, setiembre 11, No extraordinario, p.1

1.3.- Artículos anónimos por orden cronológico

1905 Actualidades, Lima, enero 7, año III, No 93, p.741

“Sixto”

1905 Actualidades, Lima, setiembre 18, año III, No 128, p.1

“El lápiz de Málaga Grenet”

1908 El Comercio, Lima, mayo 29, No. 31,390, p.1

“Editorial”

1908 La Prensa, Lima, marzo 15, año V, p.1

“Editorial”

1908 La Prensa, Lima, marzo 15, año V, p.1

“Editorial”

Hemerografía

- Semanario *Actualidades*, Directores: Juan José Reinoso (fundador y director 1903-1904), Luis Fernán Cisneros (jul. 1905- mar. 1906), Imprenta Torres Aguirre, Lima.

1904-A, N° 71, 7 de julio.

1904-B, N° 77, 21 de agosto.

1904-C, N° 80, 14 de setiembre.

1904-D, N° 91, 15 de diciembre.

1905-A, N° 94, 14 de enero.

1905-B, N° 96, 28 de enero.

1905-C, N° 98, 11 de febrero.

1905-D, N° 101, 4 de marzo.
 1905-E, N° 103, 18 de marzo.
 1905-F, N° 104, 25 de marzo.
 1905-G, N° 110, 6 de mayo.
 1905-H, N° 111, 13 de mayo.
 1905-I, N° 128, 11 de septiembre.
 1905-J, N° 132, 3 de octubre.
 1905-K, N° 133, 10 de octubre.
 1905-L, N° 134, 17 de octubre.
 1905-M, N° 135, 24 de octubre.
 1905-N, N° 136, 31 de octubre.
 1905-O, N° 139, 13 de noviembre.

- Semanario *Monos y Monadas*, director: Leónidas Yerovi, Lima.

1907-A, N° 59, 2 de febrero.
 1907-B, N° 73, 18 de mayo.
 1907-C, N° 83, 3 de agosto.
 1907-D, N° 86, 24 de agosto.
 1907-E, N° 90, 21 de setiembre.
 1907-F, N° 91, 28 de setiembre.
 1907-G, N° 99, 27 de noviembre.
 1907-H, N° 101, 11 de diciembre.
 1908-A, N° 102, 10 de marzo.
 1908-B, N° 103, 17 de marzo.
 1908-C, N° 104, 24 de marzo.

- Semanario *Prisma*, director: Clemente Palma, Lima.

1906-A, Federico Larrañaga, “Nota Editorial”, N. 9, 14 de marzo.
 1906-B, N. 35, 16 de noviembre.

- Semanario *Variedades*, Director: Clemente Palma (1908-jul. 1931), Lima.

1908-A, N°3, 21 de marzo.

1908-B, N°4, 28 de marzo.

1908-C, N°6, 11 de abril.

1908-D, N°7, 18 de abril.

1908-E, N°8, 25 de abril.

1908-F, N°14, 6 de junio.

1908-G, N°16, 20 de junio.

1908-H, N°17, 27 de junio.

1908-I, N°20, 18 de julio.

1908-J, N°22, 1 de agosto.

1908-K, N°24, 15 de agosto.

1908-L, N°26, 28 de agosto.

1908-M, 1er número extraordinario, 11 de setiembre.

1908-N, N° 29, 19 de setiembre.

1908-O, N°30, 26 de setiembre.

1908-P, 3er número extraordinario, 30 de setiembre.

1908-Q, N°31, 3 de octubre.

1908-R, N°32, 10 de octubre.

1908-S, N°33, 17 de octubre.

1908-T, N°35, 31 de octubre.

1908-U, N°38, 21 de noviembre.

1908-V, N°39, 28 de noviembre.

1908-W, N° 40, 5 de diciembre

1908-X, N° 41, 12 de diciembre.

1908-Y, N°43, 26 de diciembre.

1909-A, N° 50, 13 de febrero.

1909-B, N°51, 20 de febrero.

1909-C, N°54, 13 de marzo.

1909-D, N°56, 27 de marzo.

1909-F, N°60, 20 de abril.

1909-G, N°63, 15 de mayo.

- Diario *El Comercio*, director: Antonio Miró Quesada, Lima.

1908, 25 de mayo de 1908.

Apéndice 1: Cronología de la vida de Julio Málaga Grenet

1886- Nace el 26 de enero en la ciudad de Arequipa, Perú. Pasó su infancia en Arequipa donde estudió en el Colegio San Francisco. La escuela secundaria la cursó en Lima en el Colegio Guadalupe.

1903- Consigue un trabajo permanente en el semanario *Actualidades* luego de enviar una caricatura al director mientras aún trabajaba como auxiliar contable.

1904-1906 Colabora con los periódicos, *La Alianza Liberal Federal*, *El Liberal*, *El Constitucional* y *La Evolución*.

1907 Crea junto con Leónidas Yerovi la revista de caricaturas *Monos y Monadas* donde se desempeña como Director Artístico hasta 1907.

1908- Alcanza un gran reconocimiento y sus caricaturas aparecen una serie de publicaciones como el semanario *Variedades*, el semanario humorístico *¿Está usted bien?*, en el semanario ilustrado de actualidad *El Fígaro* y el semanario ilustrado *Blas Gil*, ejerciendo como Director Artístico en estos dos últimos.

1909 Deja su puesto en *Variedades* para emprender un viaje a Francia que nunca se realiza por falta de dinero.

1910-1913 Viaja a Argentina en el mes de abril impulsado por la censura que sufrían sus caricaturas y las discordancias con el gobierno de Leguía. La censura de una caricatura suya en *El Fígaro* fue la causante de su exilio.¹⁷ Trabaja en la importante publicación *Caras y Caretas*.

1914- Ejerce como Director Artístico en *Caras y Caretas*. Publicó además en: *Mundo Argentino*, *La razón*, *Giornale d'Italia* y *Crítica*.

1916 Regresa a Lima para contribuir a la publicación de *El Perú*.

1917 Publica en *Excelsior* y *Don Lunes*.

1921-1923 Ejerce la dirección artística en el suplemento dominical de *La Nación*.

1924- Se traslada a Nueva York donde trabaja de diseñador, caricaturistas y dibujante obteniendo un gran éxito artístico y económico.

1930- Se muda a Europa, precisamente a París donde colabora con *Le Rire* y *Fantasio*.

1933 - Se muda a Madrid

¹⁷ Omar Zevallos, en cambio, afirma que se debe a que recibe una oferta para dibujar en una revista patrocinada por el Ministro de Hacienda con el fin de contrarrestar los ataques, que justamente *Variedades* encabezaba, contra el gobierno de Leguía. El gobierno no cumplió con pagar lo acordado y Málaga Grenet publicó una caricatura del ministro de Hacienda y Leguía causando la clausura de la publicación y el exilio del caricaturista. En todo caso, queda claro que una caricatura demasiado crítica contra el gobierno fue la causa del viaje que hace Málaga Grenet a Buenos Aires ese año.

1939- Viaja a Buenos Aires

1940- Regresa a Lima y colabora con *Excelsior*, *La Crónica*, y *Cultura Peruana*.

1943- Dicta en la Escuela Nacional de Bellas Artes cursos sobre el arte y la técnica del afiche además de cursos de dibujo.

1950- Es designado subdirector de la Escuela Nacional de Bellas Artes.

1963- Muere en Lima el 31 de enero.



Apéndice 2: Glosario de las caricaturas consultadas en la investigación

En *Actualidades*

AÑO 1 (julio-diciembre) 1904

[Número 71 a 91]

Nº 71 (7 de julio)

S/T

CARICATURA EN INTERIOR

Nº 77 (21 de agosto)

Perspicacia Policial

CARICATURA EN INTERIOR

Nº 80 (14 de setiembre)

En la puerta del cielo

CARICATURA EN INTERIOR

Nº 91 (15 de diciembre)

S/T

CARICATURA EN INTERIOR

AÑO 2 (enero-diciembre) 1905

[Número 93 a 139]

Nº 93 (7 de enero)

S/T

CARICATURA EN INTERIOR

Nº 94 (14 de enero)

Fuego.....

CARICATURA EN INTERIOR

Nº 96 (28 de enero)

En Chorrillos- Un capitán maniobrando

Nº 98 (11 de febrero)

El héroe... de un banquete

CARICATURA EN INTERIOR

Nº 101 (4 de marzo)

Gente de Lima: Sr. Miguel Miró Quesada, dibujante caricaturista en El Comercio.

CARICATURA EN INTERIOR

Nº 103 (18 de marzo)

Gente de Lima

CARICATURA EN INTERIOR

Gente de Lima: Sr. Enrique Castro T. Oyaguren, ex director de la Prensa.

Nº 104 (25 de marzo)

Carnaval

CARICATURA DE PORTADA

N° 110 (6 de mayo)

*Globos***CARICATURA EN INTERIOR**

N° 111 (13 de mayo)

*Excmo. Sr. Dn. Benedicto Goytia, Nuevo Ministro Plenipotenciario de Bolivia en el Perú.***CARICATURA EN INTERIOR***El Quijote***CARICATURA EN INTERIOR**

N° 132 (3 de octubre)

*S/T***CARICATURA DE PORTADA**

N° 133 (10 de octubre)

*S/T***CARICATURA DE PORTADA**

N° 134 (17 de octubre)

*A un caricaturista***CARICATURA EN INTERIOR***Conferencias***CARICATURA DE PORTADA**

N° 135 (24 de octubre)

*La república***CARICATURA DE PORTADA**

N° 136 (31 de octubre)

*El pueblo***CARICATURA DE PORTADA**

N° 139 (13 de noviembre)

*S/T***CARICATURA DE PORTADA**En *Monos y Monadas*Año 1907

N° 59 (2 de febrero)

*La caricatura al alcance de todos***CARICATURA DE PORTADA**

N° 73 (18 de mayo)

*No le asienta***CARICATURA DE PORTADA**

N° 83 (3 de agosto)

Lectura privada del mensaje

N° 86 (24 de agosto)

*Cosas de S. L.***CARICATURA DE PORTADA**

N° 90 (21 de setiembre)

*Presidencia***CARICATURA DE PORTADA**

N° 91 (28 de setiembre)

*Historia sagrada..... y profana***CARICATURA DE PORTADA**

N° 99 (27 de noviembre)

*En el campo***CARICATURA DE PORTADA**

N° 101 (11 de diciembre)

*En plena maniobra***CARICATURA DE PORTADA***Con un descalzo***CARICATURA EN INTERIOR**Año 1908

N° 102 (10 de marzo)

*Maldita interpelaciones.....***CARICATURA DE PORTADA***El temor es un buen consejero***CARICATURA EN INTERIOR**

N° 103 (17 de marzo)

*Explicación sugestiva***CARICATURA DE PORTADA**

N° 104 (24 de marzo)

*Andando estaciones***CARICATURA DE PORTADA**En *Variedades*Año 1908

N°3 (21 de marzo)

*Esos huaicos!.....***CARICATURA DE PORTADA**

N°4 (28 de marzo)

*En el coliseo***CARICATURA DE PORTADA***Peleando por el "agua".....***CHIRIGOTAS**

N°6 (11 de abril)

*Consejos gitanos***CARICATURA DE PORTADA**

103

Nº7 (18 de abril)

Faseña pontica

CARICATURA DE PORTADA

Nº8 (25 de abril)

Registro imposible

CARICATURA DE PORTADA

Nº14 (6 de junio)

Los dos arzobispos

CARICATURA DE PORTADA

Nº16 (20 de junio)

La imposición..... del palio

CARICATURA DE PORTADA

Nº17 (27 de junio)

Entre Jockeys

CARICATURA DE PORTADA

Nº20 (18 de julio)

La evasión de una monja

CARICATURA DE PORTADA

Nº22 (1 de agosto)

Los restos del festín

CHIRIGOTAS

Nº24 (15 de agosto)

El riesgo profesional

CARICATURA DE PORTADA

Nº26 (28 de agosto)

Reparaciones del salón dorado

CARICATURA DE PORTADA

Número extraordinario (11 de setiembre)

Gloria victis

CARICATURA EN INTERIOR

Nº 29 (19 de setiembre)

¡Gloria victis!

CARICATURA EN PORTADA

Nº30 (26 de setiembre)

Diógenes en Palacio

CHIRIGOTAS

3er número extraordinario (30 de setiembre)

La despedida

CARICATURA DE PORTADA

Nº31 (3 de octubre)

En palacio

CARICATURA DE PORTADA

El pito.....reo postal

Chirigotas

Nº32 (10 de octubre)

La piedra de la conciliación

CARICATURA DE PORTADA

Nº33 (17 de octubre)

Incubación larga

CARICATURA DE PORTADA

La procesión del señor de los milagros

CHIRIGOTAS

Nº35 (31 de octubre)

La enfermedad de la estación

CARICATURA DE PORTADA

N°38 (21 de noviembre)

En la barbería

CARICATURA DE PORTADA

N°39 (28 de noviembre)

El Dinamo Electoral

CARICATURA DE PORTADA

N° 40 (5 de diciembre)

Solución de un conflicto

CARICATURA DE PORTADA

N° 41 (12 de diciembre)

En la cuna

CARICATURA DE PORTADA

N°43 (26 de diciembre)

Cantar

CARICATURA DE PORTADA

Año 1909

N° 50 (13 de febrero)

En el balneario

CARICATURA DE PORTADA

N°51 (20 de febrero)

Carnaval político

CHIRIGOTA

N°54 (13 de marzo)

El reparto

CARICATURA DE PORTADA

N°56 (27 de marzo)

La última ascensión

CARICATURA DE PORTADA

N°60 (20 de abril)

¿Con quién gobierno?.....

CARICATURA DE PORTADA

N°63 (15 de mayo)

La crisis del trabajo

CARICATURA DE PORTADA

N°68 (19 de junio)

Un susto

CARICATURA DE PORTADA

Apéndice 3: Fotografía y recortes periodísticos



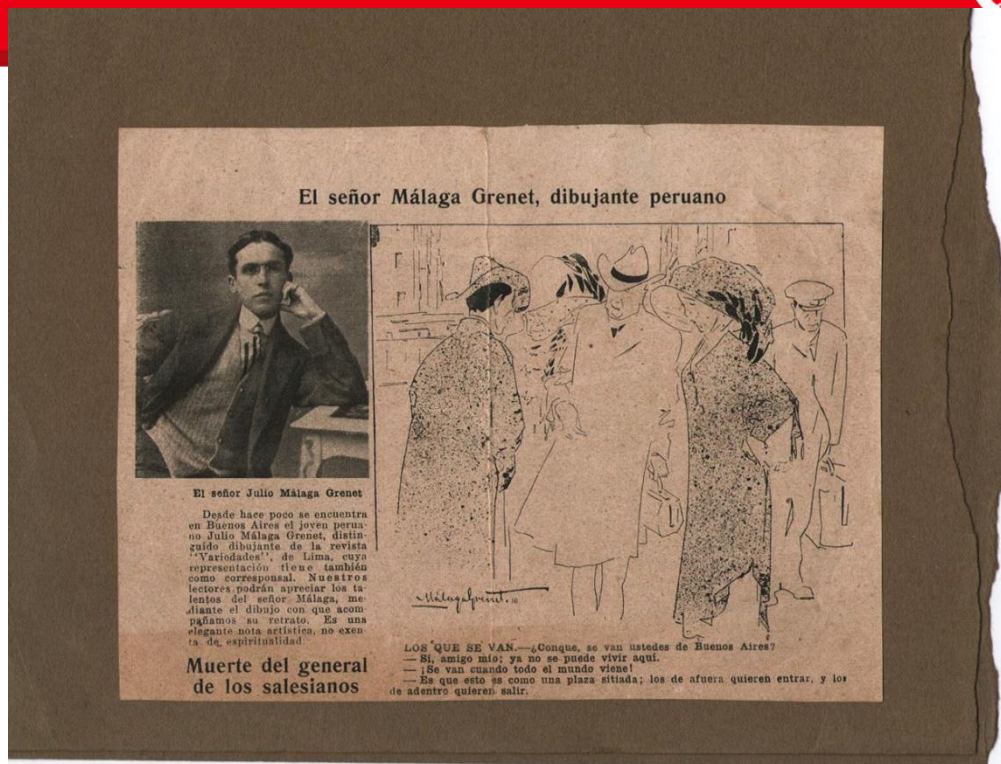
Apéndice 1: Julio Málaga Grenet, fotografía de 1909. Archivo familia Van Walleghem Málaga.



Apéndice 2: Anuncio matrimonial Málaga-Raygada, Recorte de *Variedades*, 1908. Archivo familia Van Walleghem Málaga.



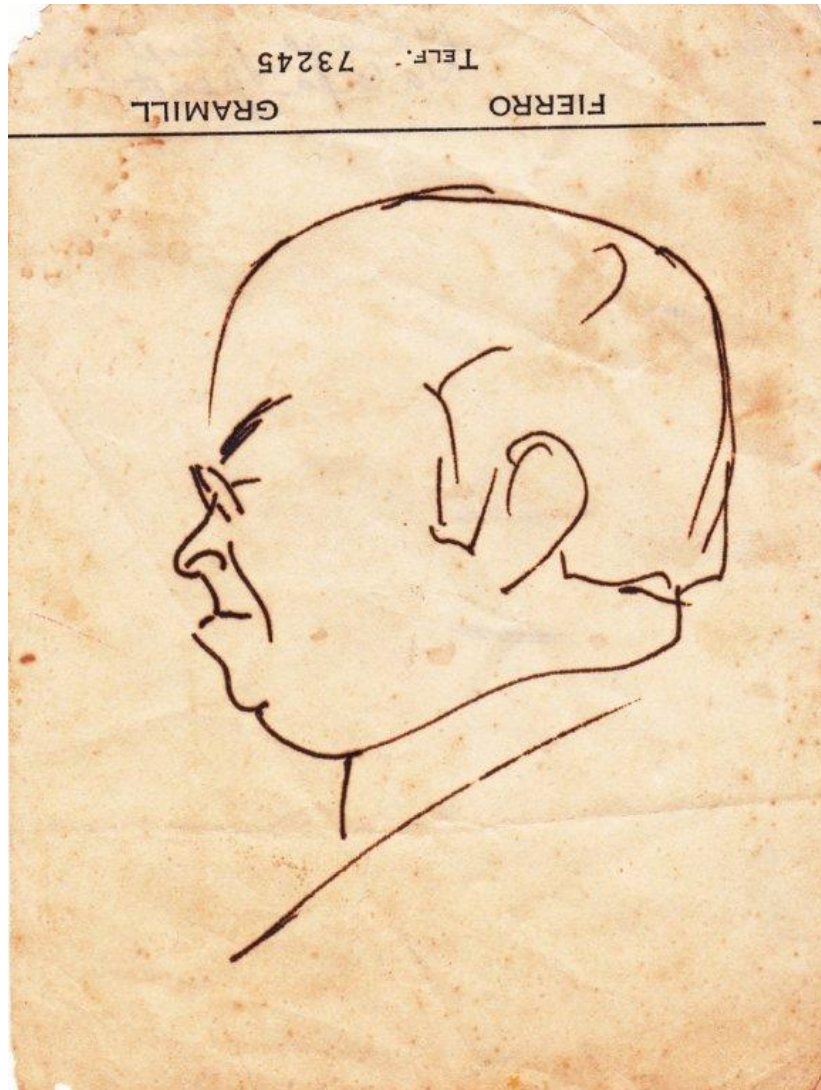
Apéndice 3: Fotografía Postal, Familia Málaga Raygada, 1909. Archivo familia Van Walleghem Málaga.



Apéndice 4: Caricatura publicada por Málaga en Buenos Aires, 1910. Archivo familia Van Walleghem Málaga.



Apéndice 5: Julio Málaga Grenet y Victoria Raygada Pardo Figueroa, 1948. Archivo familia Van Walleghem Málaga.



Apéndice 6: Caricatura inédita de Julio Málaga Grenet, 1951. Archivo familia Van Walleggem Málaga.



Apéndice 7: Caricatura, con dedicatoria, de Manuel Mujica Gallo, 1954. Propiedad de la familia Mujica Pinilla.

“Haré la revista que necesita el Perú

Y QUE NO LA HAY AQUÍ DESDE HACE MUCHOS AÑOS”, —AFIRMA
JULIO MÁLAGA GRENET



Julio Málaga Grenet

En el departamento que ocupa en el “Grand Hotel Bolívar”, hemos conversado, ayer en la tarde, con Julio Málaga Grenet.

Claro está que tratándose del ilustre dibujante y caricaturista arequipeño, no caben presentaciones. Julio Málaga Grenet, es conocido en el mundo entero, inclusive en el Perú. Su lápiz travieso; su inquieta personalidad en constante ebullición; la intención acerada de sus caricaturas, le ha ga-

El impuesto a la exportación del bismuto establecido por la ley N° 9141, grava las utilidades de dicha industria minera.

Regístrese y comuníquese.
Rubrica del Presidente de la República.

DASSO,

nado un símil envidiable en el mundo del arte. Málaga Grenet, ha engalanado con su firma las páginas artísticas de los principales periódicos y revistas de Europa y América. Además de magnífico dibujante y de gran caricaturista, Julio Málaga es un periodista que cultiva con sobrada fortuna el humorismo. En Lima, hace ya más de veinte años, nos dió reiteradas muestras de su intencionado ingenio, desde aquel inolvidable semanario que fué “Don Lunes”, creación de Málaga desde el título, y donde colaboraron escritores de la talla de Cisneros, Mariátegui, del Aguila y otros en una empresa —“El Perú”— que dirigió el inolvidable maestro e insigne internacionalista don Víctor M. Maúrtua.

Al preguntarle a Málaga Grenet qué

planes trae a Lima, nos responde con su antigua e invariable sonrisa mefistofélica:

—En realidad, no tengo muchos planes. Vengo a Lima con el decidido propósito de insistir en la edición de una revista. Si fracaso, no será por culpa mía, ni nadie me lo podrá atribuir. Será, ya, una cuestión ambiental. ¡He insistido tantas veces en esto de la revista! Por dos veces he trabajado en tal proyecto. Y en ambas oportunidades he cargado con el sambenito del fracaso. ¡Pero no cargo con el tercer mochuelo! Esta vez Lima me ayuda a triunfar o a fracasar. Me niego, eso sí, a cargar solo con las responsabilidades. De ninguna manera acepto la injusticia.

—¿De qué índole será la revista?— preguntamos a Málaga.

—Desde luego será la revista que necesita el Perú y que no la hay aquí desde hace muchos años. No tendrá nada que ver con las revistas argentinas, tan en uso en Lima. Yo no copio las copias de otros. En todo caso, si quisiera copiar, haría lo que hacen los argentinos: copiar de las revistas de los americanos. Pero, ¡cál!, no lo haré.

Enciende un pitillo Málaga Grenet. Y observamos que su rostro se ha hecho más amplio; que su pelo se ha hecho de plata y que el bigotillo, que daba cierto aire agresivo a su cara, ha desaparecido:

—Claro está —agrega el ilustre caricaturista— no es posible luchar contra “el aire de familia”. La revista que trato de fundar tendrá tal o cual parecido lejano —¡lejano nada más!— pero no será una réplica de ninguna otra publicación.

—¿Se dedicará usted contemporáneamente a otras actividades? — demandamos.

—¡Psss! —silba Málaga un poco disoliente. Y añade:

—Lo más inmediato que voy a realizar es una exposición de caricaturas. La verdad, desde hace años siento la necesidad de “meterme” con alguena. Y la caricatura es excelente vehículo para satisfacer tal necesidad. Luego, proyecto fundar una institución de artes plásticas, idea para la cual cuento con la cooperación de Víctor Morey, gran amigo y excelente artista. ¿No le parece que algo de eso le ne que resultar? —nos pregunta Málaga Grenet. —Si fracaso no será en los tres proyectos que traigo. ¡Eso sería mucho para un solo hombre!

—¿Qué nos dice usted de sus últimas actividades?

—Desde que salí de Lima he hecho

Dr. Escomel

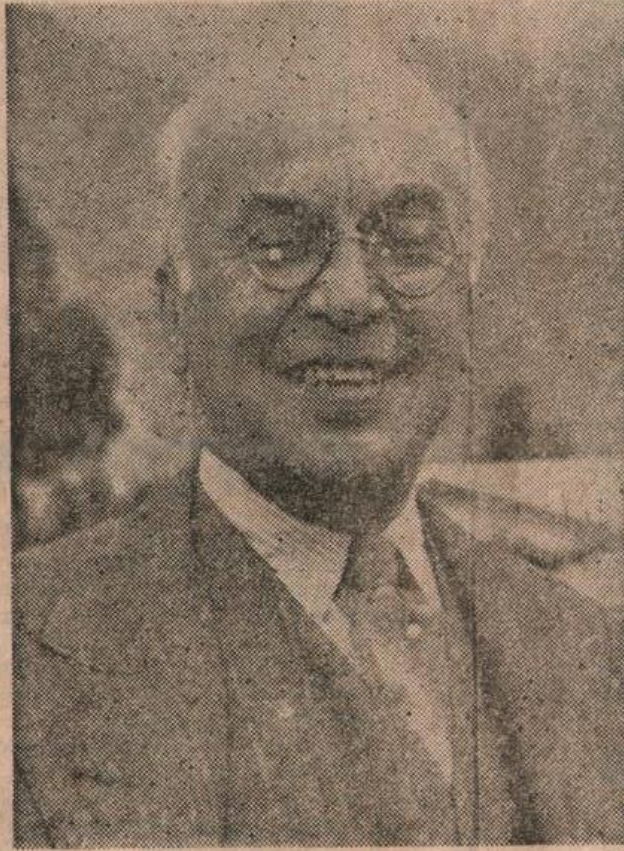
MEDICINA GENERAL

Laboratorio de Análisis Clínicos
Consultas de 10 a 12 m. y de
3 a 6 p.m. — PELOTA 580 —
Teléfono 33247

4642

Apéndice 8: Entrevista a Julio Málaga Grenet, *La Crónica*, 14 de junio de 1940.
Archivo familia Van Wallegghem Málaga.

Prototipo del Optimismo



"Mis declaraciones sobre el 1956, serían impublicables", dijo Julio Málaga Grenet, mientras esgrimía su irónica sonrisa. El notable caricaturista para quien todos los reporteros del mundo se quedan cortos, explicó lo de "impublicables" convenciéndonos para que dijéramos "aí es".

Málaga Grenet dijo que toda su vida había sido optimista y que por ello no podía quejarse del 1955. "A pesar de que el nivel cultural del Perú está por los suelos, no puedo quejarme del éxito de mi Exposición de Caricaturas realizada recientemente en los salones de LA CRÓNICA", dijo.

Con las manos en los bolsillos para "darle la con-

tra al tiempo", el caricaturista que les toma el pelo a los "abstractos" con su cuadro "Los gallinazos también hacen abstractismo" en el que hace ver el valor de la pintura blanca en estas composiciones, dijo finalmente: "Repito lo que acabo de decir. Soy el prototipo del optimismo y por lo tanto declaro que el año 1955 ha sido muy bueno y que el 1956, será todavía mejor".

Don Julio nos invitó al "Chez Víctor" que es como su cuartel de todas las estaciones, pero nosotros no pudimos darnos al lujo de aceptarle. El año se nos iba...

Apéndice 9: Semblanza de Julio Málaga Grenet, *La Crónica*, 14 de noviembre de 1956. Archivo familia Van Walleghem Málaga.

De la Revista "Oiga" de 3 de febrero 1967



FEDERICO MORE



EISENHOWER



"LA MADRE DE TANTOS"

Después conocí a Málaga Grenet y aprendí a admirar al artista como había apreciado su obra.

Colocado en la línea de los mejores humoristas europeos, Sem, Allain, Gulbrandson, el grupo del Simplicissmus, etc., interviene Málaga Grenet en el movimiento que rompió con la vieja tradición de la caricatura simplemente deformativa y grotesca, de figuras apretadas, de grandes cabezas sobre cuerpos pequeños y pies descomunales, la misma que todavía vemos —y todos los días— en las revistas de nuestras ciudades americanas.

En su caricatura, la deformación física es utilizada únicamente en la medida en que contribuye a descubrir y acentuar la expresión característica del modelo. Por esa búsqueda de lo característico y de lo esencial, el dibujante se acerca al retratista verdadero. Un gran retrato es la síntesis de todas las actividades posibles del retratado, una suma de sus expresiones habituales. La caricatura es también eso, sin las preocupaciones del color, del modelado, de la textura. Son las líneas ágiles, descarnadas, buscando lo esencial; aquello que la vida hace de nosotros y que, a pesar nuestro, llevamos en la cara.

Málaga Grenet ha logrado en ese camino su estilo propio. Viendo juntas sus caricaturas, parece como si todas estuviesen hechas con las mismas líneas, en cada caso movidas únicamente sobre un nuevo papel, obligadas a una sobriedad casi increíble, que da la impresión de facilidad y de economía al alcance de cualquier mano. Dos líneas breves los ojos, una sola línea simple la boca, el rasgo de la nariz definiendo la forma y la línea de

la cabeza que completa el parecido. Nada se pierde, nada está de más en ese alarde de precisión que nos permite, sin embargo, ver surgir de esas escasas líneas el rostro inconfundible del caricaturizado.

Málaga Grenet tiene una manera de trabajar distinta de todas las conocidas: Conversa con la persona, la observa brevemente y de vuelta a su casa, sin titubeos, sin ensayos previos, surgen en el papel los trazos esenciales y justos del modelo.

No se ha estudiado suficientemente este fenómeno extraño de la síntesis artística, extraña combinación de análisis psicológico, de experiencia técnica y de intuición. Posiblemente, es esto lo que diferencia al caricaturista verdadero de los deformadores vulgares. Tal vez, asimismo, es ese poder el que le permite ser generoso con sus modelos y mantener la risa lejos del insulto o del resentimiento.

Con ese dibujo ágil, simple, elegante, preciso, Málaga Grenet ha paseado por América y ha ganado para el Perú un prestigio internacional. Su nombre llena los últimos cincuenta años del arte humorístico en el Perú, no sólo por su labor de ayer, aplaudida en todas partes, sino por su labor de hoy, silenciosa y tenaz, siempre de alta calidad con la que está dignificando entre nosotros el género de la caricatura y enseñándonos el mejor camino a seguir, en esta época en que la gente ya no sabe reír y sustituye el humor con la grosería torpemente garrapateada en un mal dibujo, al servicio incondicional del odio político, del resentimiento familiar o de la vulgar información rutinaria.



MALAGA por MALAGA.

**MALAGA
GRENET,
SEGUN
NUÑEZ URETA**

Apéndice 10: Semblanza de Julio Málaga Grenet, Revista *Oiga*, 3 de febrero de 1967. Archivo familia Van Walleghem Málaga.

Perú perdió gran artista: murió Julio Málaga Grenet

Profundo pesar causa en el país la muerte de colaborador decano de LA CRONICA, ayer

Profundo pesar ha causado el fallecimiento del eximio artista peruano Julio Málaga Grenet, producido ayer en Lima. Su desaparición ha enlutado a la Redacción de LA CRONICA. En esta casa causó particular consternación el deceso de



Málaga Grenet.

quien fuera su colaborador decano.

Julio Málaga Grenet, genial caricaturista y hombre de excepcional jerarquía humana, acompañó a LA CRONICA desde su nacimiento, así como lo hiciera con la revista "Variedades" cuyo primer número llevó en su carátula el sello vivificante de su extraordinario espíritu creador.

Julio Málaga Grenet fue no sólo un gran artista, sino también un periodista crítico de polenadas. Subra-

(Pasa a la pág. 21).

Lima, Viernes 1º de Febrero de 1963

Perú...

Pág. 21

(Viene de la pág. 1ª).
Yamos esto último porque en la fina e inspirada crítica o sátira de sus apuntes, había por lo general mayor elocuencia y mayor impacto que en el mejor de los artículos. Su personalidad excepcional tuvo otro atributo singular. Hombre de dimensión universal por su cultura, por sus inquietudes y por sus conocimientos, fue también al mismo tiempo figura representativa del genio criollo, agudo, chispeante y bohemio. De ese genio que abarcando las cosas más profundas, sabía tratarlas con alegría, gracia e ingenio matizando con maestría insuperable en su fino humorismo y en su aguda representación de las imágenes los agudos contrastes de la vida. De él podría decirse lo mismo que escribió Miguel de Cervantes de sus inmortales personajes: "Burla burlando van diciendo las verdades de la vida".

Málaga falleció en la madrugada de ayer, a los 76 años de edad, en su residencia del jirón Carabaya 940. Un síncope cardíaco durante el sueño habría causado su repentino fallecimiento. Apenas dos días antes, había expresado a su médico y amigo, el doctor Manuel Salcedo Fernández: "Me siento perfectamente bien. Mejor que nunca".

Sus restos mortales se velan en la Escuela de Bellas Artes, adonde fueron trasladados a las 9.30 p.m. de anoche, erigiéndose en su salón principal una severa capilla ardiente, rápidamente colmada de innumerables ramos y homenajes florales y a la que anoche mismo acudieron cuantos fueron sus amigos y personas pertenecientes a todas las clases sociales, para rendir ante los fúnebres despojos un silencioso y postrer homenaje al gran peruano y gran artista desaparecido.

El sepelio de sus restos tendrá lugar a las 3.30 p.m. de hoy, partiendo el cortejo fúnebre de dicha Escuela.

La noticia del repentino fallecimiento de Málaga Grenet corrió en la mañana de ayer como reguero de pólvora en la ciudad causando general consternación, considerándose su muerte la pérdida de uno de los

más agudos y finos ingenios que hayan surgido en tierra americana.

El Presidente del Directorio de LA CRONICA, doctor Manuel Cisneros, apenas informado de la muerte de Málaga Grenet se constituyó en la casa del artista para expresar a su esposa e hijas su sincero sentimiento de pesar, y la condolencia de esta Casa Periodística, por la sensible desaparición de quien durante tantos años enalteció las páginas de LA CRONICA con las creaciones de su lápiz.

La última presencia de su arte ante el público tuvo lugar, precisamente, en el Salón de Exposiciones de este diario, con la exhibición, en noviembre de 1955, de 70 caricaturas de los políticos, banqueros, hombres de negocios, industriales y personas destacadas del país, y aparecieron en estas páginas los últimos dibujos y caricaturas que hizo antes de poner voluntariamente fin a su fecunda obra artística, iniciada a los 15 años de edad.

Después de ello se "cortó la mano derecha"—según su propia expresión—, y rehusó firmemente continuar dibujando, no obstante conservar, ya septuagenario, la plena agudeza y lucidez de su ingenio, que acertó siempre a envolver la sátira y la ironía en formas de expresión elegantes y de buen gusto, que hacían menos sensibles la certera exactitud con que sabía clavar el aguijón de su palabra o de su lápiz.

Este talento excepcional le abrió paso a Málaga Grenet adonde quiera que fue—en América y Europa— pues fue en su juventud y madurez un infatigable viajero, las páginas

de los diarios y revistas de may prestigio internacional.

Nacido en Arequipa, y también limeño adoptivo por haber vivido aquí desde su más tierna infancia una insobornable vocación llevó Málaga Grenet, cuando era colegial a expresar en formas gráficas los chispeantes ocurrencias de su ingenio, caricaturizando a sus compañeros y dibujando con instintiva y natural facilidad escenas y personajes humorísticos.

Ya adolescente su destino parec ser una carrera burocrática en la Administración Pública, iniciada como empleado de la Compañía de Rcaudación. Pero entretanto su arte había ido perfeccionándose en un autodidactismo que tenía su mejor guía y maestro en su propio talento.

El envío a la revista limeña "Actualidades", cediendo al insistente requerimiento de sus compañeros oficina, de un dibujo humorístico que se publicó en páginas preferentes, nuevamente la publicación destacó de los que se decidió a enviarle luego, cambió bruscamente ese destino y dio al Perú el genial caricaturista fama mundial que ha sido Málaga Grenet.

La agudeza de su ingenio, la sut y penetrante intención de sus dibujos el acierto con que sabía poner al descubierto con simples y estilizados rasgos la verdadera psicología y personalidad de las personas por él caricaturizadas y la chispeante gracia de los diálogos que ilustraban sus composiciones, consagraron su nombre rápidamente, afirmando definitivamente su prestigio ante el públi-

peruano la creación de su personaje "Don Lunes" en la revista de ese nombre que fundara con Leonidas Yerovi.

Todo lo abandonó sin embargo para obedecer el irresistible impulso de recorrer otras tierras y otros pueblos y vinieron entonces sus resonantes triunfos en el exterior: Director Artístico de "Ziz Zag" en Chile, Director Artístico de "La Nación" y primer dibujante de "La Prensa" en la Argentina; dibujante titular de Redacción en "Harper's", "Good Housekeeping" y "Cosmopolitan" en los Estados Unidos, caricaturista de "Le Matin" en París, y con ello la consagración mundial de su nombre, volviendo a Lima con los lauros ganados para ya no abandonar esta ciudad, donde ahora reposarán sus restos definitivamente.

Apéndice 11: Obituario de Julio Málaga Grenet, *La Crónica*, 1ero de febrero de 1963. Archivo familia Van Walleghem Málaga.