

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

Escuela de Posgrado



La transformación de las personificaciones alegóricas femeninas en las caricaturas políticas de las revistas ilustradas limeñas *Variedades*, *Sudamérica* y *Mundial* entre 1920 y 1925

Tesis para obtener el grado académico de Maestra en Historia del arte y curaduría que presenta:

Patricia Gisele Díaz Murillo

Asesor:

Carlos Castro Sajami

Lima, 2024


Informe de Similitud

Yo, Carlos Alfredo Castro Sajami, docente de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor de la tesis titulada “La transformación de las personificaciones alegóricas femeninas en las caricaturas políticas de las revistas ilustradas limeñas Variedades, Sudamérica y Mundial entre 1920 y 1925” de la autora Patricia Gisele Díaz Murillo Dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 9%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 06 de noviembre de 2024.
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis o Trabajo de investigación, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha:

Lima, Perú, 07/11/2024

Apellidos y nombres del asesor / de la asesora: <u>Castro Sajami Carlos Alfredo</u>	
DNI: 41782502	Firma 
ORCID: 0000-0002-7195-6291	

Artists are here to disturb the peace.
James Baldwin

Agradecimientos

Hacer esta tesis ha sido un proceso que ha significado recorrer un largo camino sin haberlo planeado así, pero no importa, siempre me ha gustado caminar. Esta ruta ha tenido de todo. Las cosas iban sin mayor novedad, hasta que, poco a poco, hemos llegado - ustedes y yo - al momento en que nos encontramos.

Jamás pensé vivir en un momento como este, pero aquí estoy... aquí estamos.

Siempre me gustaron las caricaturas que aparecían en los diarios, las buscaba con avidez y las consumía vorazmente. Tal vez por ello, considero que las caricaturas políticas son muy necesarias para poder expresar/entender/recordar lo que sucede. Estoy convencida de que el pensamiento crítico es un pendiente por cultivarse entre nosotros, y esta creencia es más fuerte que nunca, hoy.

Quiero agradecer a mi mamá, mi papá y mi hermana, con quiénes suelo tener discusiones sobre la actualidad muy a menudo. Mis padres pusieron en mis manos los diarios y comentaban conmigo las viñetas políticas cuando era niña, y también lo hacía mi tío Lucho, gran consumidor de periódicos de todo tipo. Gracias también a mis dos peludos, por su compañía día, noche y madrugada.

Quiero agradecer también, a mis amigos más cercanos, que son aquellos con los que siempre puedo hablar de los temas más insospechados y que llenan mi cabeza de ideas y mi alma de ganas de crear. Gracias por su paciencia en este largo camino.

Finalmente, agradezco a mis profesores de la maestría, pues cada uno de ellos ha sido vital en este camino, en especial a la Dra. Cécile Michaud, quién desde el inicio ha mostrado su preocupación por dar a sus alumnos todas las facilidades posibles en el proceso, al Dr. Julio del Valle por ser uno de esos profesores que te hacen querer con el corazón lo que estudias, y finalmente, al profesor Carlos Castro, por su gran disposición para ser mi asesor, y las largas conversaciones iniciales que me ayudaron muchísimo a encaminar mi tema.

¡Rompeamos el círculo!

RESUMEN

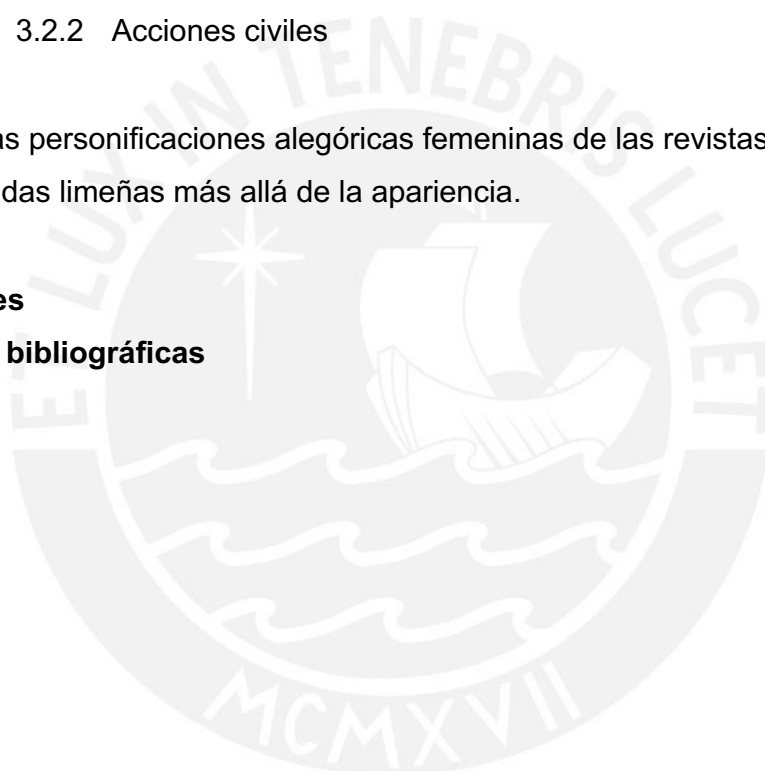
Este estudio se centra en la representación de conceptos y temáticas vinculadas al quehacer socio-político como personificaciones alegóricas femeninas en caricaturas políticas de las revistas ilustradas limeñas *Variedades*, *Sudamérica* y *Mundial* entre los 1920 y 1925, durante la primera mitad del segundo gobierno de Augusto B. Leguía. Se hace énfasis especial en la representación de la República-Patria en relación con la iconografía que proviene del mundo clásico y que desemboca en la Marianne francesa, así como los diferentes tipos de mujer que forman parte de la sociedad peruana de ese tiempo, desde una perspectiva burguesa limeña. Se toma en cuenta la importancia de las revistas ilustradas como medio de expresión y difusión para el arte de ese tiempo, así como los posibles sesgos vinculados a sus líneas editoriales, dado el gran aparato de propaganda del régimen leguista y su política hacia los medios de comunicación que no le eran adeptos. Además, se le da importancia al papel de los artistas autores de estas viñetas, en la creación de estas representaciones, en un contexto de cambio en el entorno artístico peruano, con un incipiente Indigenismo a puertas. Con todo esto en mente, se establece una catalogación basada en cuatro grupos temático-conceptuales con el objetivo de entender cómo estas personificaciones alegóricas femeninas reflejan y comentan la realidad política de la época, así como su evolución iconográfica a lo largo del periodo estudiado.

Palabras clave: caricaturas políticas, revistas ilustradas, caricaturistas peruanos, *Variedades*, *Revista Mundial*, *Sudamérica*, Augusto B. Leguía, oncenio, centenario, Perú, Jorge Vinatea Reinoso, Igor, Darío Eguren Larrea, José Alcántara La Torre, República, Patria, Marianne, alegoría, personificación, personificación alegórica, representaciones femeninas, mujeres peruanas, siglo XX

ÍNDICE

Introducción	1
Capítulo 1. La mirada de las revistas ilustradas limeñas: arte, sociedad y comentario político	6
1.1 Para <i>ver</i> una Patria Nueva: Prácticas propagandísticas identificadas desde el gobierno de Augusto B. Leguía (1920-1925)	8
1.1.1 Preparando el terreno para la Patria Nueva: Cambio de Constitución, influencia extranjera, delimitación de fronteras y el problema indígena	10
1.1.2 Buscando un arte para la Patria Nueva: El impulso a las artes, el ornato de Lima y la propaganda política	13
1.2 Puntos de vista de tres revistas ilustradas limeñas: Variedades, Sudamérica y Mundial	20
1.2.1 El Perú según Variedades, Sudamérica y Mundial.	22
1.2.2 El arte tras Variedades, Sudamérica y Mundial.	42
1.2.3 La caricatura política y los artistas tras Variedades, Sudamérica y Mundial.	48
Capítulo 2. Las personificaciones alegóricas femeninas y su potencial para la representación de ideas socio-políticas	59
2.1 La alegoría ligada a lo femenino.	60
2.2 La Marianne francesa y su impacto como modelo para la representación de la República y La Patria más allá de Francia.	73
2.3 Ser mujer en la Lima de inicios del siglo XX	82

Capítulo 3. Personificaciones alegóricas femeninas en las caricaturas políticas de las revistas ilustradas limeñas Variedades, Sudamérica y Mundial	92
3.1 Personificaciones alegóricas basadas en alegorías clásicas	96
3.1.1 La República y la Patria	98
3.1.2 Tiempos nuevos, las clásicas ¿de siempre?	104
3.2 Personificaciones alegóricas del quehacer socio-político.	108
3.2.1 Entidades y mecanismos públicos y privados	109
3.2.2 Acciones civiles	115
3.3 Las personificaciones alegóricas femeninas de las revistas ilustradas limeñas más allá de la apariencia.	118
Conclusiones	134
Referencias bibliográficas	140
Anexos	147



Introducción

Esta investigación nace del encuentro de varias preocupaciones personales surgidas a raíz del advenimiento del Bicentenario de la Independencia del Perú en el 2021, así como del contexto de inestabilidad política y social que vivimos desde hace tanto tiempo, que ya es tomado por la mayoría de ciudadanos como el estado natural de las cosas. Basta con hacer un repaso de la vida republicana del Perú, y resulta inevitable darse cuenta del torbellino cíclico en el que estamos sumergidos desde hace 200 años. Esto hizo que me cuestionara de forma insistente sobre los motivos del maltrato, como sociedad, hacia la Patria - ese espacio abstracto en el que compartimos varios aspectos como, por ejemplo, el pasado histórico - además de reflexionar respecto a que, en el imaginario colectivo, la Patria es usualmente vista como una figura femenina. Es así que inicié la recolección de imágenes generadas sobre la Patria en los años alrededor de la celebración del Centenario de la Independencia del Perú. Este tipo de representaciones alegóricas han sido planteadas de varias maneras, dependiendo del ámbito en el que se originan, y ello no ha sido diferente en el contexto peruano. De esta manera, es posible encontrar alegorías de la Patria en espacios como el arte pictórico, en piezas emitidas por instituciones gubernamentales tales como monedas y estampillas, o en viñetas satíricas en medios escritos, por ejemplo. Mi interés se centra, sobre todo, en aquellas representaciones que nacen en las publicaciones periódicas de ese tiempo. En particular aquellas cuyas ilustraciones contienen un comentario político acorde con el contexto socio-histórico. Dicho con otras palabras, las caricaturas políticas. Al inicio, revisé material tanto de Lima como de otras ciudades del Perú, y, a pesar de tener algunos hallazgos interesantes, opté por quedarme con aquellas caricaturas políticas que aparecían en las revistas ilustradas limeñas de ese periodo. Considero que el material gráfico de estas revistas rescata un punto de vista pertinente de analizar, pues no sólo se preocupaban del quehacer político, sino también del social y del artístico. Estos dos puntos son importantes, ya que es bien sabido que las revistas ilustradas de la época llenaban, de alguna manera, el vacío institucional que sufrían las artes en ese momento, además de mostrar una mirada hacia lo femenino

característica de la época y el estrato social que manejaba estas publicaciones, por lo que resulta importante de analizar, en vista que mi tema gira en torno a la figura femenina. No puedo dejar de lado el hecho de que también es bien conocido que muchas de ellas apoyaban al régimen de turno, es decir, el segundo gobierno de Augusto B. Leguía. Esto será importante para el análisis del material, puesto que Leguía se caracterizó por manejar un gran aparato de propaganda alrededor de su gobierno, la Patria Nueva. Mi búsqueda se ubica entre los años 1920 y 1925, la primera mitad del Oncenio de Leguía, tiempos en los que se dan las celebraciones de los Centenarios de la Independencia (1921) y de la Batalla de Ayacucho (1924). Este periodo, además de marcar un momento de transición tras la República Aristocrática, caracterizada por su tendencia europeizante, fue una época de transformaciones estéticas en Lima, así como de los inicios de la corriente artística indigenista. Se analizarán las personificaciones alegóricas femeninas que se encuentran en las caricaturas políticas publicadas en tres revistas ilustradas limeñas: *Variedades* (1908 – 1931), *Sudamérica* (1917 – 1920) y *Mundial* (1920-1931). Teniendo en cuenta lo anterior, es que se plantea que entre los años 1920 y 1925, diversas alegorías clásicas femeninas que aparecen a través de versiones caricaturizadas en las publicaciones mencionadas, asumen distintas transformaciones respecto de sus representaciones originales, con la finalidad de elaborar comentarios o críticas del acontecer político peruano de estos años. Así, por un lado, se pueden encontrar representaciones alegóricas femeninas de la Patria y la República que conservan los atributos originales de su referente directo, la Marianne francesa, en la gran mayoría de casos; mientras que aquellas dedicadas a otros conceptos políticos, entidades públicas y privadas, así como a acciones civiles, toman como referencia otras alegorías clásicas o tipos de mujeres de la sociedad peruana de ese tiempo. Todas estas representaciones adoptan roles asignados a lo femenino desde una perspectiva burguesa limeña. En ese sentido, dichos roles y las subsecuentes actitudes retratadas dependerán de la situación y el estatus social plasmado en la caricatura. Hacia el final del periodo, algunas de las representaciones empiezan a presentar cambios en su aspecto que modifican la apariencia original de la alegoría. Estos cambios responden al contexto político del periodo, a la influencia del régimen de turno en las revistas ilustradas en las

que aparecen publicadas, así como al estilo personal de cada uno de sus artistas creadores.

Existen algunos estudios con respecto a la imagen de la Patria en nuestro país, sin embargo, usualmente se ubican en los años alrededor de la Independencia del Perú, como parte de la simbología generada en ese momento. Es así que tenemos la aproximación que hace Natalia Majluf sobre los símbolos patrios en *Los fabricantes de emblemas. Los símbolos nacionales en la transición republicana, 1820-1825*¹, en el que cuenta cómo Hipólito Unanue, quién no suele ser reconocido como participe en la definición de los símbolos patrios, propone desde la heráldica – de la cual era gran aficionado - un diseño de moneda que tomaba sus referentes del Gran Sello del Estado, adoptando elementos como el cóndor, el sol, la vicuña y “...una figura alegórica en atuendo clásico, de pie frente a un paisaje montañoso, que sostiene en una mano una pica coronada por un gorro frigio y en la otra un escudo” (2006, p. 27). Si bien Majluf hace una revisión sobre los símbolos generados alrededor de la nueva República peruana, entre los que se encuentra el que se ha descrito - cuyo referente son alegorías clásicas vinculadas a la Libertad, la República y la Patria - no llega a profundizar sobre este tipo de representación en particular, más bien, esta forma parte del recuento de una serie emblemas generados en el periodo posterior inmediato al proceso independentista. Por otro lado, Ramón Mujica hace un análisis del lienzo cuzqueño que data del siglo XIX llamado *Triunfo de la Independencia Americana* en su texto *Identidades alegóricas: lecturas iconográficas del barroco al neoclásico*² (2003), en el cual se ilustra la llegada triunfal de la Patria, que se encuentra personificada como una diosa romana que trae el *símbolo de la libertad*, mientras desciende en las negras nubes del coloniaje (2003, p. 318-320). Nuevamente, nos encontramos con un estudio sumamente interesante sobre las primeras representaciones vinculadas al concepto de Patria en nuestro medio, sin embargo, al igual que en el primer caso mencionado, su cronología ronda los tiempos de la Independencia. Además,

¹ Mujica Pinilla, Ramón (coord.). (2006). *Visión y símbolos del virreinato criollo a la República Peruana*. Banco de Crédito del Perú.

² Mujica Pinilla, Ramón. (2003). *El Barroco peruano*. Banco del Crédito.

habla específicamente de una obra pictórica cuzqueña que se presenta como una invención neoclásica que tiene como referente a las letanías inmaculistas, dentro del marco de un estudio alrededor de diferentes tipos de alegorías que guardan diferentes estilos, desde el barroco al neoclásico. Un estudio más cercano temática y cronológicamente – aunque desde la perspectiva de los Estudios Culturales y ubicado en un periodo distinto al propuesto por el presente trabajo – es el de Kristhian Ayala, titulado *Representaciones del imaginario de nación en la caricatura política del siglo XIX (1892-1896)*, del año 2012, en el que hace un análisis de la caricatura política con énfasis en la figura de la Patria durante el Segundo Militarismo, periodo en el que la reconstrucción del imaginario de Nación se hace necesario, ya que el Perú se encontraba en los tiempos de la posguerra con Chile, momento oscuro para la historia nacional. Todos estos estudios abordan el tema de la imagen de la Patria desde diferentes enfoques, sin embargo, en nuestro medio es difícil encontrar investigaciones específicas sobre este tipo de representación y su evolución a través de la historia republicana nacional, comparado al material disponible sobre el tema en otros países de Latinoamérica. De ahí la importancia de este aporte, que ubica este análisis específico en el ámbito de la caricatura peruana del primer cuarto del siglo XX, un periodo de cambios dramáticos a nivel político, social y artístico en el contexto de la primera mitad del Oncenio de Leguía. Además, gira en torno al uso de la figura femenina como medio de representación de conceptos e ideas políticas, lo que resulta en la visibilización de las mujeres en una arena en la que aún tenían escasa participación, por lo que será interesante constatar qué tipos de féminas son objeto de la representación.

Para empezar, se hace un recorrido por el contexto socio-histórico alrededor del segundo gobierno de Augusto B. Leguía, pues es importante saber lo que pasaba para poder descifrar el sentido de las caricaturas que se analizarán. Además, como ya mencioné, resulta necesario hacer un reconocimiento del aparato de propaganda de su gobierno, debido a su influencia en los medios de comunicación escrita del periodo. Esto me brinda herramientas para reconocer ciertas prácticas y posibles inclinaciones en estas revistas ilustradas. A continuación, se hace un repaso por cada una de las publicaciones seleccionadas para este estudio. Se revisa sus historias, sus

líneas editoriales, la forma en que ven y plasman al Perú, así como su cobertura e interés por las artes de ese tiempo. Por otro lado, en vista de que la fuente de imágenes de este estudio son las caricaturas políticas, se hace una revisión del género, así como un reconocimiento de los artistas tras las caricaturas de estas publicaciones: José Alcántara La Torre, Igor y Jorge Vinatea Reinoso.

Ya que mi punto de partida son las alegorías de la Patria y la República, una investigación de esta naturaleza no podía llevarse a cabo sin prestarle atención a la Marianne francesa. Esta imagen ha acompañado a los procesos de independencia hispanoamericanos desde sus inicios. La emblemática figura femenina apareció en el lenguaje simbólico de la revolución francesa y fue la que más éxito tuvo entre otros símbolos propuestos. Su aparición nace de la necesidad de reemplazar la figura del monarca absoluto y toda la cultura política del antiguo régimen francés y así poder sentar las bases de una política moderna y la República (Rosas Lauro, 2019, p. 1). Los países latinoamericanos adoptaron esta figura, cuyo uso, a pesar de presentar variaciones según el contexto, se mantiene vigente hasta hoy, aunque ya en menor medida. El caso peruano no es ajeno a este fenómeno. La imagen de Marianne ha estado presente en nuestra iconografía por medio de las alegorías de la Libertad, la Patria y la República. Esto ha ocurrido tanto en el ámbito oficial como en el artístico y el crítico al oficialismo. Se hace un repaso de sus orígenes, que va desde la revisión de las alegorías clásicas del mundo antiguo hasta los tiempos de la República francesa. Además, se hace una revisión de cómo son vistas las mujeres a través de las revistas ilustradas en el periodo de tiempo del que se ocupa esta investigación. Esto es vital para poder identificar los referentes de mujer en los que se basan las personificaciones alegóricas femeninas identificadas.

Finalmente, se hace el análisis de las personificaciones alegóricas encontradas en las caricaturas políticas de las revistas ilustradas seleccionadas, identificando los conceptos ilustrados, así como las características pertinentes a su representación en ese tiempo. A partir de ese análisis formal, se ensayará una interpretación de estas caricaturas y se establecerán sus continuidades y cambios, buscando su sustento en el contexto socio histórico y en los artistas creadores de las piezas.

Capítulo 1. La mirada de las revistas ilustradas limeñas: arte, sociedad y comentario político

Las revistas ilustradas tuvieron gran acogida entre los limeños a comienzos del siglo XX. Prueba de ello es la gran cantidad de publicaciones nuevas de este estilo que aparecieron en nuestro medio durante este periodo. Debido a su naturaleza novedosa, que combinaba texto y recursos gráficos, eran una fuente interesante para la transmisión de información acerca de la actualidad nacional e internacional. Permitían al público estar al tanto de lo que sucedía en el país en el ámbito político, pues se hacía seguimiento a las actividades oficiales del gobierno de turno, y contaban con editoriales que emitían opinión sobre la coyuntura política. De la misma manera, era posible informarse sobre las novedades en el exterior en términos de política, viajes, cultura, arte y estilos de vida de una manera sencilla y rápida. En dicha línea de comprensión, este capítulo se dedica a analizar cómo estas publicaciones fueron una fuente valiosa y particular de información del contexto socio-político de nuestro país en esta época, para ser más precisos, entre los años 1920 y 1925, que corresponden a los primeros años del Oncenio de Augusto B. Leguía.

Con el objetivo de comprender debidamente el grupo de caricaturas políticas que aparecen en tres revistas ilustradas limeñas de la época, en términos de interpretación de las mismas, así como de acceso a su manejo de códigos visuales, resulta primordial revelar la forma en que el segundo gobierno de Leguía se auto-representó mediante la propaganda diseñada y dispuesta durante su régimen para determinar una artificial y conveniente imagen del desarrollo de su gobierno.

Una vez entendido lo anterior, es necesario, por un lado, identificar cómo es que ellas plasman este mismo acontecer socio político en sus páginas. De esta manera, se resaltará la forma en que se representan los hechos vinculados al Estado para identificar la línea editorial de cada una de ellas. Por otro lado, se entenderá la forma en que funcionan y su impacto dentro de la sociedad limeña de ese momento, por lo que reconoceremos su capacidad de transmisión de estilos de vida y conductas que pudieron modelar la visión del público

consumidor. Si bien el objeto de estudio de esta investigación son las caricaturas políticas que usan la figura femenina para representar la Patria, la República, entidades públicas, privadas y acciones civiles, el análisis propuesto definirá mejor el panorama y contexto que se estudiará en cada una de estas publicaciones.

De otro lado, se revisará cómo las revistas ilustradas fueron un medio a través del cual se dio una importante difusión del quehacer artístico nacional e internacional, no sólo con su cobertura sobre eventos relacionados con los artistas de nuestro medio o crítica de arte, sino también por la manera en que su propia construcción y estructura está colmada de recursos gráficos utilizados para presentar su contenido: fotografías, ilustraciones, litografías y por supuesto, caricaturas. Si bien algunas de estas prácticas son consideradas de menor importancia o categoría en ese momento - es el caso de la fotografía y las caricaturas - resulta interesante repasar la tensión que se da en la percepción de lo que se considera práctica artística de estatus, que comprende las artes mayores como la pintura, por ejemplo, en contraste con las prácticas consideradas fuera del mismo, en donde encajan las caricaturas. Muchas veces, en estas revistas se encuentran comentarios de figuras importantes del medio artístico que se refieren a ellas como un arte menor. Considero importante señalar esto, pues resulta una posición contradictoria y paradójica, ya que las caricaturas tienen un rol destacado y protagónico dentro de estos mismos medios, y algunos de ellos las consideran, incluso, el editorial de la publicación. Esto es importante de establecer porque permite que nos demos cuenta de los diferentes discursos que se dan en un mismo medio, y si bien esto se refiere a lo meramente artístico, es posible que se traslade también al ámbito de las caricaturas mismas a analizar, en términos de contenido, significado, línea editorial y los códigos visuales que se utilicen en la representación.

Para terminar, me ocuparé de las caricaturas que aparecen en cada una de estas revistas, en particular de aquellas que son de corte político. Se revisará de manera general el estilo y la temática que se aborda en ellas, así como la historia de cada una, para descifrar la posición de estas publicaciones con respecto al objeto de estudio específico, que son las caricaturas políticas que

tienen como protagonistas a figuras femeninas que representan los conceptos e instituciones ya señalados líneas arriba. Esto hará propicio que me ocupe de cada uno de los artistas autores de estas caricaturas y que se haga un repaso sobre sus carreras, tratando de extrapolar una posible postura de cada uno de ellos frente al contexto socio-político, que se vea reflejada en las piezas que son objeto de este estudio, así como su mirada hacia lo femenino.

1.1 Para ver una Patria Nueva: Prácticas propagandísticas identificadas desde el gobierno de Augusto B. Leguía (1920-1925)

Hacia el año 1920, el Perú se encuentra ya de pleno en el periodo conocido como *El Oncenio*, el cual indica el número de años de Augusto B. Leguía como presidente. Según Jorge Basadre, estos once años de gobierno se pueden dividir en cuatro etapas: fascinación, lucha, apoteosis y ocaso. Apelando a esta cronología, mi investigación se ubica en la etapa de lucha (1920-1925), periodo en el que Leguía se dedicó a doblegar a sus adversarios. Para ello, tuvo como principal aliado a su primo hermano, Germán Leguía y Martínez, quien fue su primer ministro, "(...) con corajuda lealtad y dando a la lucha política el cariz de una guerra santa contra el civilismo, el señor Leguía y Martínez asumió ufanamente la responsabilidad de las medidas de fuerza del gobierno." (Basadre, 2000, p. 174). En paralelo, se llevó a cabo el gran despliegue de su gobierno, y para ello no tuvo mejor pretexto que las celebraciones del Centenario de la Independencia (1921) y de la Batalla de Ayacucho (1924), para los cuales no hubo reparos en gasto y fastuosidad, pues el objetivo era consolidarse en el gobierno y ganar prestigio a nivel internacional. Sin embargo, su gobierno se fue convirtiendo poco a poco en un régimen represor y autoritario, que supo controlar las nuevas tendencias políticas que aparecían, o, en su defecto, se enfrentó abiertamente con aquellos que consideraba sus enemigos. Tal como menciona Martuccelli, "El Centenario de la liberación, para los opositores, no se festejaba exactamente en un ambiente de libertad" (2006, p. 258).

El Perú venía de una racha en la que la oligarquía peruana estuvo en la presidencia del Estado por varios periodos consecutivos - incluso el mismo

Leguía fue presidente de 1908 a 1912 gracias al Partido Civil - lo que significó que el poder en distintos ámbitos estuviera concentrado en unas pocas familias aristócratas, conformando un grupo dominante que copaba la administración del Estado, así como el poder político, económico y social (Ames, 2009, p. 3). Este periodo es conocido históricamente como la “República Aristocrática” (1896 - 1919) y en él primaba el prestigio social de la élite económica limeña. Es correcto señalar que durante esos años se vivió con cierta estabilidad política casi ininterrumpida ya que se sucedieron presidentes que llegaron al gobierno por medio de elecciones (2009, p. 74), pero esto llegaría a su fin.

Augusto B. Leguía asumió la presidencia en 1919, luego de dar un golpe de Estado al entonces presidente José Pardo. Esto sucedió debido a que, según algunos dirigentes políticos, se dieron irregularidades en las mesas de votación en el proceso electoral. Esta situación llevó la disputa a la Corte Suprema, la cual invalidó un grupo de votos a favor de Leguía, lo que impediría que obtenga la mayoría absoluta. Esto provocó, tal como indicaba la Constitución vigente en ese tiempo, que la decisión sobre el ganador de la contienda electoral recayera en el Congreso. Ante la inminencia de esta situación, Leguía llevó a cabo lo que Alfonso Quiroz denomina un golpe “sagaz” antes de la ceremonia de investidura (2013, p. 228), aduciendo el descubrimiento de una conspiración para impedirle asumir el cargo, argumento sobre el que ningún testigo extranjero encontró evidencia.

Sin embargo, Leguía encontró gran respaldo popular debido al cansancio que existía hacia la oligarquía que había gobernado hasta ese momento. En sus discursos de campaña realizó ofrecimientos relacionados a aspectos olvidados por la República Aristocrática, la cual nunca expresó un interés mínimo sobre el resto de los habitantes del país, es decir, la clase media y en especial la población indígena. Por esto, todos ellos apoyaban la transformación prometida, ya que (...) “su triunfo fue la expresión y surgimiento, como un sector social que busca una mayor participación en el devenir de la sociedad peruana, de las clases medias y populares que expresaban su descontento hacia la oligarquía”

(Ames, 2009, p.77). Este proyecto de transformación se traduciría en la propuesta de la *Patria Nueva*.

1.1.1 Preparando el terreno para la Patria Nueva: Cambio de Constitución, influencia extranjera, delimitación de fronteras y el problema indígena

El primer paso para el proceso de transformación fue el cambio de Constitución de 1920. La justificación era que no se podía construir la “Patria nueva” que traería progreso al país tal y como funcionaban las cosas hasta ese momento, por lo que era imperioso el cambio de Carta Magna, y al parecer, la población encontró este primer paso razonable. Se eligió a los miembros de una Asamblea Nacional con este objetivo y así, se inició la reforma institucional del Estado (Ames, 2009, p. 80). Posteriormente, la sociedad caería en la cuenta de que las reformas constitucionales tenían como objetivo la perpetuidad de Leguía en el poder, propiciando su reelección como presidente en 1924 y luego en 1929; esta última reelección sería el inicio de su caída del poder.

Pero volviendo al periodo de esta investigación, entre las medidas tomadas en aras de la transformación - que intentaron distraer del evidente autoritarismo del régimen - y que tuvieron amplia cobertura por los medios de ese tiempo, tenemos la industrialización y modernización del país con gran participación de capital extranjero, sobre todo de Estados Unidos. Este vínculo aprovechó la prosperidad de la economía norteamericana después de la Primera Guerra Mundial y el soporte que su gobierno estaba dispuesto a brindar a los países latinoamericanos que abrieran sus mercados y le dieran facilidades para la inversión (Zevallos, 2002, p. 37). Esta alianza le permitiría a Leguía consolidar el control del Estado y, además, llevar a cabo el proceso de modernización prometido con la realización de grandes obras públicas, sobre todo en Lima.

Con ocasión de la celebración de los centenarios, Leguía estuvo decidido a ostentar acerca del soporte económico estadounidense precisamente con esas obras, además de la construcción de parques y monumentos que distintos

países con colonias establecidas en el Perú donaron para la ocasión (Ames, 2009, p. 89). La influencia norteamericana se dejó sentir no sólo en el ámbito económico, sino también en temas de política internacional, social y muchos otros ámbitos. Tan fuerte fue esta influencia, que Dora Mayer de Zulen ³(1868-1959) llegó a decir que tener una Patria Nueva significaba haber cambiado de patria (1932, p. 20). La presencia de múltiples empresas norteamericanas, los continuos préstamos solicitados a estas y a entidades bancarias estadounidenses, los créditos concedidos, así como la constante consideración a la opinión del país del norte en asuntos de política exterior nacionales, convirtieron al Perú en un país sumamente dependiente de los Estados Unidos (Ames, 2009, p. 90). El tema de los empréstitos en particular, será retratado numerosas veces en las caricaturas políticas que son parte de este estudio, llegando ellas a personificar como figuras femeninas a algunas de las empresas norteamericanas.

Leguía también persiguió la resolución definitiva de nuestras fronteras con Colombia y Chile. En lo que concierne a Colombia, se firmó el Tratado Salomón - Lozano en 1922, el cual no fue bien recibido en el Perú, pues lo establecido parecía favorecer al país vecino. Asimismo, se buscó solucionar el problema limítrofe con Chile, pero este proceso tampoco estuvo libre de controversia. Hacia 1925 ambos países acordaron realizar el plebiscito de Tacna y Arica, lo que inmediatamente provocó una gran reacción negativa en el Perú, dando lugar a una protesta, que en forma de turba atacó a la Embajada norteamericana debido al papel de este país como mediador; también empezó una huelga general y estalló un motín de los universitarios (Klarén, 2004, p. 319). El plebiscito nunca se llevó a cabo, pues ciertas medidas tomadas por los chilenos causaron la desconfianza en el proceso. Tiempo más tarde - ya fuera del periodo de tiempo del que se ocupa esta investigación - una reunión casual de diplomáticos hizo posible que se reanudaran las negociaciones, llegando a un inesperado acuerdo final. Dicha empresa terminó con la reincorporación de

³ Dora Mayer de Zulen fue una notable periodista peruana y precursora del pensamiento indigenista. Fundó la Asociación Pro-Indígena, para la defensa de los pueblos originarios del Perú. Asimismo, fue también precursora del pensamiento sobre interculturalidad en el Perú. Bicentenario Perú. (2023, 6 de mayo) *21 intelectuales peruanos del siglo XX: Dora Mayer*. <https://bicentenario.gob.pe/exposiciones/21-intelectuales/doramayer/>

Tacna al suelo patrio, pero con la pérdida definitiva de Arica. La problemática Tacna-Arica será protagonista repetidas veces de las viñetas de corte político, y en ellas se hará uso de la imagen de la Patria como reflejo del sentir popular, siendo medio de exaltación nacional con respecto a este tema, tal como veremos más adelante.

De otro lado, la exclusión de la masa indígena, problemática histórica que continuó durante la instauración de la República, fue una de las cuestiones que Leguía ofreció solucionar durante su mandato, prometiendo erradicar la marginación que sufría esta población, y así, dar paso a su reivindicación. Para ello, adoptó el discurso del Indigenismo, movimiento intelectual y cultural que, inevitablemente, se reflejó en el ámbito político (Gonza, 2020, p. 73). De este modo, su gobierno tomaría una serie de iniciativas, tales como plasmar en la Constitución de 1920 el primer reconocimiento legal a la existencia de las comunidades indígenas por medio del Artículo 58, y declarando en el Artículo 41, además, la imprescriptibilidad de los bienes de las comunidades, lo que se transformó en un herramienta importantísima para la defensa de los derechos de los campesinos (Ames, 2009, p. 93); otro punto es que la zona sur andina fue el escenario inicial de numerosas revueltas y problemas sociales ocasionados por el abuso de terratenientes. Esto hizo que el gobierno se encargara de organizar varias comisiones investigadoras. A su vez, con el fin de atender reclamos presentados por la población indígena, se creó la Sección de Asuntos Indígenas, adscrita al Ministerio de Fomento. Posteriormente se creó el Patronato de la Raza Indígena, que tenía como objetivo protegerla y defenderla en toda la república, así como promover su desarrollo cultural y económico.

Américo Gonza (2020) afirma que el discurso de Leguía tenía una naturaleza paternalista y populista, cita a Kapsoli y Reátegui (1977) acotando que muchas veces usó el título de Viracocha para referirse a sí mismo y hasta dio discursos en quechua, idioma que no conocía en absoluto (Gonza, 2020, p. 75). Sin embargo, en la práctica, este era un discurso vacío, pues, de manera opuesta, promulgó la Ley de Conscripción Vial, la cual obligaba a campesinos a trabajar de manera gratuita en la construcción de vías de comunicación terrestre en todo el país, favoreciendo principalmente a los hacendados, quienes podían sacar

provecho económico de dicha situación (2020, p. 75). Todo esto, sumado a la dependencia económica generada a raíz de los múltiples empréstitos otorgados al país con el fin de la “transformación y prosperidad”, ocasionó que las demandas que ofreció resolver con respecto a la situación del indio fueran dejadas de lado, pues era sumamente difícil sostenerlas en el tiempo. Es así, que después de su reelección de 1924, Leguía abandonó su discurso indigenista oficial (Klarén, 2004, p. 309). Nada de lo ofrecido a la población indígena se cumplió.

Las caricaturas políticas no suelen mostrar de manera amable a la población indígena, y rara vez, su representación gráfica convive con aquella de la Patria en una misma viñeta. Sin embargo, la imagen del indio irá cobrando importancia hacia el final del periodo estudiado, dando un giro interesante a la apariencia de la representación alegórica de conceptos políticos. Luego nos ocuparemos de ello.

1.1.2 Buscando un arte para la Patria Nueva: El impulso a las artes, el ornato de Lima y la propaganda política

Leguía estaba decidido a incluir el desarrollo del arte peruano como parte de su plan de progreso del país, por ello, no dudó en apoyar abiertamente a la Escuela Nacional de Bellas Artes, que había sido fundada en 1918 durante el gobierno de José Pardo. Esto será decisivo para un aspecto en particular que veremos más adelante. La política del gobierno de Leguía permitió la difusión del indigenismo durante el oncenio, el cual acaparó todas las manifestaciones artísticas atravesando áreas como la plástica, la música, la literatura y el teatro (Hamann, 2015, p. 116). Esta corriente tuvo su mayor presencia en las artes gráficas y decorativas, por lo que es posible ver su manifestación en las revistas de la época, en las que la ornamentación con diseños prehispánicos vestía sus páginas. Este punto resulta relevante para esta investigación, pues el objeto de estudio son las caricaturas políticas que aparecen, precisamente, en tres revistas ilustradas limeñas del periodo.

A propósito del arte en el Oncenio, resulta importante ocuparme, como último punto, del especial cuidado que puso Leguía en el impulso de numerosas obras públicas vinculadas al ornato, en especial en la ciudad de Lima, teniendo como marco las celebraciones del Centenario de la Independencia y de la Batalla de Ayacucho en 1921 y 1924, respectivamente. Sobre todo, porque en estas obras es posible ver la influencia de dos aspectos que eran muy notorios en el devenir de este gobierno: uno de ellos es el rasgo del indigenismo, usado en ese momento como herramienta política para impulsar la creación de un arte netamente peruano, que iba tan bien con el discurso inclusivo para una “Patria Nueva”, y por consecuencia, con su aparato de propaganda; y, por otro lado, las huellas tanto Europea como Estadounidense en términos del estilo, adoptado en algunas zonas de esta nueva Lima. Dos extremos en tensión que se disputan el protagonismo no solo en el ornato de la ciudad, sino también en distintos aspectos del gobierno de turno.

Si hay algo que no se le puede negar a Leguía, es que su segundo gobierno fue el que le cambió la cara a la capital del Perú. Antes del Oncenio, Lima era una ciudad que aún no había dado el paso definitivo hacia la modernidad. Sin grandes avenidas, escasos y antiguos medios de transporte, sin servicios básicos, con gran presencia de solares y haciendas, Lima era una ciudad pequeña, concentrada y estrecha:

Durante las postrimerías coloniales la ciudad había crecido muy poco en extensión, rasgo que se mantuvo a lo largo del siglo XIX. Mientras tanto, el número de habitantes había ido aumentando constantemente (...) Conservando su trama, y prácticamente sin modificar su superficie, la ciudad tuvo que subdividirse, para alojar a la creciente población. Para inicios del siglo XX, la situación mudó, la ciudad rebasaba sus fronteras coloniales (...) Al deterioro generalizado de los servicios (tugurización) se sumaba un rasgo de signo contrario: permanecían en el centro los principales edificios institucionales y comerciales de la ciudad. (Ramón, 2004, p. 21-22).

Lima había perdido su presencia, en términos de desarrollo y vanguardia, como una de las capitales - sino la capital - más importante de Sudamérica. Leguía estaba decidido a revertir esta situación y así, su mandato se volvió una oda al progresismo y las nuevas tecnologías. Empezó con la construcción de grandes avenidas como parte de su plan de desarrollo urbano. El objetivo era descentralizar la ciudad, buscando que los ciudadanos se movieran hacia otras zonas para romper la tugurización. Además, se pavimentaron las calles existentes y se construyeron otras nuevas mucho más anchas, con miras a la próxima llegada del automóvil a la ciudad. A esto, se sumó la creación de plazas y parques, es decir, se dio prioridad a la generación de grandes espacios abiertos. Uno de los más emblemáticos es el Parque de la Reserva, debido a que es una muestra del paisajismo con rasgos indigenistas que se ensayó en ese tiempo (Martuccelli, 2006, p. 260). Las tradicionales figuras griegas fueron reemplazadas por maceteros autóctonos, una escultura-fuente que tenía como referencia a la cerámica precolombina y la creación de la “Casa del Inca”, las dos últimas obras de Daniel Vásquez Paz y José Sabogal, respectivamente.

A continuación, me centraré en dos espacios que, en mi opinión, reúnen características en sus decisiones estéticas que son una muestra elocuente de lo que estaba ocurriendo en Lima, y que, a su vez, son ejemplo del contraste que se daba en diferentes aspectos: entre las propuestas artísticas de origen foráneo e interno, o entre el espacio público y el restringido, por ejemplo. Considero que el contraste es una constante que puede aplicarse a distintos ámbitos de la vida nacional durante este periodo. Además, estos espacios evidencian esa búsqueda, algunas veces fallida, de aquel arte netamente peruano que tanto interesaba a Leguía para su discurso político.

Un lugar que definitivamente es representativo del oncenio es la Plaza San Martín, que tal como afirma Martuccelli, “Fue el espacio urbano de la nueva República (...)” (2006, p. 260). Esta plaza es la muestra más evidente de lo que estaba ocurriendo en Lima con respecto a su apariencia y cambios en ese momento. Un emblema del poder económico más que del político, se trataba de un espacio vivo dedicado a los negocios, comercio y esparcimiento de los

ciudadanos, pues su planificación contempló edificaciones con esos fines a su alrededor (2006, p. 262). Su diseño estuvo a cargo de Manuel Piqueras Cotoí, quien le dio “un aire español” a la plaza (Monteverde, 2016, p. 336) y la escultura del General José de San Martín, protagonista principal del espacio, fue obra de Mariano Benlliure y Gil, escultor español a quien se le encargó directamente su elaboración, luego de que el concurso público que se convocó en 1904 con el fin de elegir la mejor propuesta artística para la escultura, fuera anulado en 1906 en medio de una gran polémica por la revelación de los nombres de los artistas concursantes - quienes habían presentado sus proyectos bajo seudónimos - lo que propició la pérdida de la imparcialidad ante la opinión pública.

La inminente celebración del Centenario fue motivo de premura para la culminación de la plaza, y, aun así, no estuvo terminada para la fecha central. El monumento - que sí fue terminado a tiempo por Benlliure - se inauguró en medio de un espacio inacabado que se llenó de construcciones efímeras para llevar adelante la ceremonia programada. Contra viento y marea, Leguía presentó la plaza a los peruanos y así saldó una deuda de años que el país tenía con el Libertador. El proyecto de la plaza venía desde finales del siglo pasado y fue el único que tuvo continuidad a lo largo de varios gobiernos, incluido el primer gobierno de Leguía. Desde su inauguración, este espacio ha sido una parte vital de la ciudad, punto de encuentro de la ciudadanía por múltiples motivos - desde el mero esparcimiento hasta la manifestación política - una prueba importante del gran cambio que se operó en el paisaje limeño en ese momento, y muestra evidente del uso político - pompa y parafernalia incluida - de este tipo de iniciativas, dirigidas al ciudadano de a pie, sobre todo al limeño.

El segundo espacio al que me voy a referir se vincula al gran incendio que sufrió el primer piso de Palacio de Gobierno en julio de 1921, a pocos días de los festejos centrales del Centenario. Previamente, a Leguía le habían recomendado postergar las celebraciones hasta 1924, debido a que Lima no tenía las condiciones necesarias para un evento de esa magnitud, sin embargo, decidió seguir adelante. El incendio no provocó que cambiara de idea, por el contrario, hizo que pusiera en marcha un plan de reconstrucción a cumplirse en un plazo de 20 días. Enrique Mogrovejo fue el ingeniero a cargo de la maratónica

tarea (Martuccelli, 2006, p. 262). Para el 28 de julio, el área que el presidente indicó restaurar - que básicamente era la zona que se incendió - quedó lista. Con una fachada de piedra improvisada y un gran salón para recibir a las embajadas, un nuevo y efímero Salón Presidencial se construyó para la ocasión. Nuevamente, Manuel Piqueras Cotolí fue llamado para encargarse de los decorados, y junto a él, trabajaron Daniel Hernández, José Sabogal y Jorge Vinatea Reinoso - este último, uno de los artistas objeto de esta investigación - todos ellos, parte de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Como se mencionó líneas arriba, Leguía tuvo un especial interés en apoyar a la Escuela debido a su creciente deseo por que se desarrolle un arte netamente peruano que se alinearía a su propuesta política de la Patria Nueva. Si bien el indigenismo se encontraba aún en sus inicios, se sabe que esta construcción fue decorada con motivos indigenistas y contemporáneos. Di Franco nos dice que de este salón provisional se sabe muy poco, pero que fue el recinto en el que se construiría el Salón Ayacucho en 1924 (2016, p. 42).

El Salón Ayacucho es una muestra interesante del uso político que se le dio al arte en el Oncenio, y, además, nos brinda una perspectiva única del discurso que, a partir de él, se quería proyectar. En su investigación sobre el mismo, Carla Di Franco nos ofrece un panorama detallado al respecto. En primer lugar, hace énfasis en que la construcción de este espacio es un pedido explícito del mismo Leguía y como tal, tenía requerimientos específicos: debía ser fastuoso, debía ser un espacio artístico y debía situarnos en el pasado histórico, evocando su riqueza y esplendor (2016, p. 44). Otro aspecto que rescata la autora, fue su gran tamaño - aparentemente casi igual al de una cuadra - y que, por consecuencia, podía recibir a una cantidad enorme de personas. En cuanto a la decoración, afirma que el salón estuvo copiosamente decorado y que se podía apreciar el uso de iconografía prehispánica en los distintos elementos arquitectónicos del espacio. Además, se hicieron una serie de representaciones pictóricas en sargas que contaban distintas etapas de la historia nacional. El diseño estuvo a cargo, una vez más, de Piqueras Cotolí, y contó con la asistencia en la realización del espacio de los jóvenes artistas alumnos de la ENBA. Piqueras tenía planteado un estilo neoperuano para el espacio, pero en su momento reconoció que no se llegó a lograr del todo. Su idea era una fusión

entre lo prehispánico y lo español, pues su meta era plantear una arquitectura peruana, resultado de la mezcla de esas dos tradiciones (2016, p. 91). Más allá de si lo logró o no, Di Franco afirma que lo importante es darnos cuenta de cómo convivieron dos discursos estatales en ese espacio: el de la aceptación - endulzada, a nuestro parecer - de las distintas etapas históricas del Perú y el del mestizaje, a través de la fusión de los estilos ya mencionados.

Lo que me lleva al siguiente punto: al ser el Salón Presidencial y estar ubicado dentro de Palacio de Gobierno, su uso no era abierto a toda la ciudadanía, sino más bien restringido a un público específico. Para Di Franco, el salón estuvo hecho y pensado para las comitivas extranjeras, pues su programa iconográfico estaba diseñado para mostrar un discurso de concordia, con la historia del Perú contada bajo una óptica conciliadora, donde la visualización de los momentos conflictivos quedaba fuera (2016, p. 84). Pero eso no es todo, complementando esta narrativa, el espacio se diseñó de manera que Leguía, como anfitrión del mismo, pudiera ser visualizado como parte activa de esa historia y herencia positivas, pudiendo evocar imágenes desde el periodo del incanato hasta la independencia, teniéndolo a él y la Patria Nueva como el nuevo comienzo (2016, p. 91). Toda una puesta en escena para los visitantes distinguidos a nuestro país.

La revisión de estos dos espacios - La Plaza San Martín y el Salón Ayacucho - permite dejar en claro la forma cómo funcionaba el gobierno de Leguía y el discurso de la Patria Nueva, no solo desde la perspectiva del uso del arte sino también desde la logística y estrategias empleadas para la culminación de los mismos. Pienso que es interesante abordar estos puntos, porque pone en evidencia la maquinaria de propaganda política gubernamental, que funcionaba con el afán de mostrar las acciones del régimen de determinada manera. Considero este punto relevante, pues esta investigación gira en torno a la caricatura política, la cual, dependiendo del medio que la reproduzca, elabora un comentario o crítica al gobierno. Entonces, es importante desde ya reconocer las características del discurso visual oficial - que no solo se limita a la creación de imágenes para esos espacios sino al montaje de los mismos, a modo de una puesta en escena casi teatral - con el fin de poder contrastar ese discurso con el de las caricaturas, las cuales están explícitamente relacionadas a dicho contexto.

La Plaza San Martín, a pesar de ser un espacio icónico del inicio de la modernidad en la capital, aún guarda características bastante conservadoras con respecto a las decisiones estéticas tomadas alrededor de su diseño, siguiendo una tendencia marcadamente europea. Es curioso pensar que precisamente este lugar no haya sido aprovechado para dar riendas a una propuesta más peruanista, pues que mejor tema que una plaza dedicada al libertador que proclamó nuestra independencia de España. Esto nos habla coyunturalmente del estado de la política de Leguía, con una gran apertura hacia la influencia extranjera, sobre todo europea y norteamericana, que como se mencionó párrafos arriba estuvo presente en distintos ámbitos de la vida nacional. Incluso su apresurada inauguración significó un despliegue escenográfico tan grande como efímero. Es como si ese montaje fuera una metáfora a la forma en que el gobierno abordaba los temas sociales que en campaña había ofrecido a resolver. Johanna Hamann anota que el día de su inauguración, en los alrededores de la plaza, se podían ver los escombros de las propiedades que fueron expropiadas y demolidas para llevar adelante el proyecto (2015, p. 185). Es inevitable ver esto cómo un paralelo a lo que sucedía tras bambalinas: estábamos camino a la modernidad, pero endeudados hasta los huesos. Todos esos escombros fueron cubiertos por construcciones efímeras para darle una “buena apariencia” al espacio. Se cubrían escombros de una Lima que debía desaparecer, pero que se resistía a pesar del gran esfuerzo por demostrar lo contrario. Y aquí aparece el tema de los contrastes, una plaza que simboliza el paso a la modernidad, aún se muestra estancada, desde el diseño, en un pasado colonial que se resiste a partir, a pesar de que se proclame lo contrario. Y es que las apariencias lo eran todo en el Oncenio.

En cuanto al Salón Ayacucho, es pues, la otra cara de la moneda. En él, Leguía pudo ensayar un discurso más evidente, encaminado hacia una propuesta nacionalista integradora, como siempre, en el ámbito de la apariencia. Con un gobierno más asentado y camino a su primera reelección, la factura de este salón fue cuidadosamente planificada, de manera que el espacio funcionara no sólo como una muestra de fastuosidad ante los visitantes extranjeros, sino como una gran escenografía en la que Leguía era protagonista y heredero de

una gran tradición histórica que no contemplaba conflicto en su devenir, y que integraba, al menos en las paredes, a todos los peruanos. De la mano de esta intención, la propuesta de impulsar un arte netamente peruano, producto de la fusión de las herencias prehispánica y española, responde también a ese discurso integrador. Sin embargo, como en el caso de la Plaza San Martín, este espacio, con todo su despliegue iconográfico y arquitectónico, solo es un gran escenario en el que se pretende retocar y hasta ocultar lo que ocurría en la realidad: éramos un país sumamente endeudado, con grandes problemas sociales no resueltos, con ciudadanos que, a diferencia de las escenas en las paredes, no estaban integrados, sino más bien, separados, con una gran parte de la población desatendida e ignorada.

Es importante tener en cuenta todas estas prácticas de parte del régimen, pues esto hará posible que se reconozcan estos hechos en las caricaturas políticas que son objeto de este estudio, y así poder identificar posibles líneas editoriales a favor o en contra del gobierno, además de permitir un análisis más preciso con respecto al rol que cumplen las personificaciones alegóricas femeninas que aparecen en ellas, y así poder extrapolar su significación y simbolismo en términos tanto del contexto representado, como de las estrategias y recursos para la representación de las mismas.

1.2 Puntos de vista de tres revistas ilustradas limeñas: Variedades, Sudamérica y Mundial

Las revistas ilustradas hacen su aparición en Europa y América hacia finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Este nuevo formato tiene un propósito más comercial y es, de cierta manera, producto de los avances tecnológicos que se dieron en ese tiempo, como la invención de la prensa *offset* y el semitono (D'Argenio, 2019, p. 478). Pero esto no queda ahí, ellas responden al estilo de vida que se implantaba en ese periodo: la “vida moderna” cuya característica principal era un gran dinamismo debido, precisamente, al

descubrimiento de nuevas tecnologías, y que, además, estaba vinculada íntimamente con el discurso del progreso.

Estas publicaciones significaron para el lector moderno una nueva forma de acceder a la información. Lucrecia Gringauz (2009) nos dice que la particularidad de las revistas ilustradas radica en la implementación de una fórmula que combinaba lectura y entretenimiento, la cual añadió una especie de espectacularización del texto, gracias a la incorporación y convivencia de diversos recursos gráficos como fotografías, historietas, ilustraciones, caricaturas, entre otros. En ese sentido, Beatriz Sarlo afirma que esta combinación significó una lectura veloz que apuntaba más hacia una experiencia placentera que de aprendizaje, en la que se gozaba, se comentaba con los pares y se estaba enterado (1985, p. 39). Su pretensión era entretener acoplando recursos de naturaleza diversa como aquellos vinculados a lo informativo, lo publicitario, lo artístico, lo satírico, entre otros. Este encuentro entre la palabra y la imagen trajo como resultado una nueva forma de leer. En ese sentido, Gringauz hace referencia a lo que Eduardo Romano ha denominado discurso verboicónico, “momento de convergencia entre palabras e imágenes que iba a distinguir, en cierto modo, toda la cultura del siglo XX” (2004, p. 15).

Nuestro medio no fue ajeno a este fenómeno. Es así que, desde finales del siglo XIX aparecen una serie de publicaciones que empiezan a responder a las características señaladas líneas arriba. Como ya hemos visto en el punto anterior, en casi todo el comienzo del siglo XX, fueron las élites las que gobernaron nuestro país en el periodo que se denominó República Aristocrática, y la prensa fue un producto elaborado mayormente por ellas, con la ayuda de los sectores medios emergentes, que encontraban en esta área una oportunidad de trabajo, por un lado, así como una visión compartida de la modernidad (Chaupis, 2022, p. 615). La importancia que se le dio al aspecto socio-cultural en estas revistas las convirtió en productos que establecieron estilos de vida a seguir, modelando maneras de conducirse, transformándose así en referente de modas y conductas. Chaupis nos dice que la experiencia de la modernidad en nuestro país fue compleja y llena de contradicciones, pues la habitaban anacronismos que estaban marcados por la tensión y el conflicto presente entre los distintos

sectores sociales debido a la diversidad de formas de ver la modernización. Esto coincide con la relevancia que adquieren las publicaciones semanales en este periodo, pues empiezan a aparecer numerosas revistas en el medio. Para Chaupis, no es casualidad que estas revistas hagan énfasis en difundir tipos ideales sociales de civilidad médicos, por ejemplo, pues su objetivo era regular tanto la vida pública como privada en beneficio del progreso nacional, ya que un aspecto importante de ese proyecto modernizador, en ese momento específico, era la preocupación por aspectos vinculados al discurso higienista (2022, p. 615). Pienso que la forma en que funcionan estas publicaciones durante la República Aristocrática, que identifica Chaupis en este caso en particular, puede transferirse al periodo objeto de mi investigación, pues si bien el poder ya no está en la oligarquía y los objetivos han cambiado, Leguía va a usar los medios a su favor para lograr sus propios objetivos. Esto no es un secreto, ya que, como se sabe, él expropió y arrebató el diario La Prensa en 1921 a su entonces dueño, Augusto Durand, con el fin de utilizar el medio para difundir su propaganda hasta su caída del poder en el año 1930 (Gargurevich, 2013, p. 15). En ese sentido, resulta pertinente hacer una revisión de las revistas que son contenedoras de las caricaturas objeto de este estudio, y así conocer mejor el contexto y la línea editorial de cada una de estas publicaciones, que fueron tan populares en su momento. Se hará un repaso por la forma en que *Variedades*, *Sudamérica* y *Mundial* ven aspectos como el contexto socio político, el arte y finalmente, la caricatura política. Esto ayudará con la lectura y posterior análisis de las imágenes aparecidas en cada una de ellas.

1.2.1 El Perú según *Variedades*, *Sudamérica* y *Mundial*

La más antigua de las revistas que se revisará es *Variedades* (1908-1932). A inicios del siglo XX, Lima contaba con algunas revistas ilustradas, entre las que destacan *El Lucero* y *Actualidades*. Ambas contenían gran número de fotografías en un formato relativamente pequeño, y eran impresas en un papel de calidad pobre. A pesar de esto, contaban en sus filas con colaboradores de renombre. Bajo este contexto, el fotógrafo portugués Manuel del Moral y Vega (1865-1913), decide fundar una revista semanal de muy buena calidad y formato, en compañía de su suegro Julio Santiago Hernández, poeta y político, y el

también poeta Carlos Germán Amézaga. Esta fue la revista *Prisma*, que se publicó entre los años 1905 y 1907 (Cerpa, 2016, p. 27). Desafortunadamente esta publicación tuvo una vida corta, debido a que era demasiado intelectual y no tuvo la acogida esperada y merecida. Es así, que Moral se decide por hacer algunas modificaciones a la propuesta inicial, cambiando hacia una más ágil, que se ocuparía de temas diversos como deportes, vida social, arte, y, sobre todo, política, que se vería reflejada en sus famosas portadas de corte satírico. Esta nueva propuesta sería *Variedades*, que nace en 1908.

Variedades tiene el formato *magazine* y se presentó como una revista dirigida a un público amplio, haciendo de lo visual una de sus fortalezas. En sus páginas era posible hallar los más recientes descubrimientos científicos, amenidades y las últimas noticias tanto del Perú como del resto del mundo, y todo ello se mostraba con una serie de recursos gráficos como la fotografía, los grabados, las litografías y las ilustraciones, así como con formas viso-textuales como la historieta y la caricatura (D'Argenio, 2019, p. 479). Su objetivo era tener un contenido más ligero para así llegar a un público más diverso y grande, y a través de su cotidianeidad, establecer un vínculo con su experiencia ciudadana. Según D'Argenio, la organización de *Variedades* giraba en torno a lo cotidiano, ya que, semanalmente, su contenido se construía alrededor de los eventos ocurridos durante la semana, teniendo como eje central aquello que pasaba en la vida limeña. A esa cotidianidad, que se mueve tanto en lo público como en lo privado, es a lo que D'Argenio denomina "mirada costumbrista" que se refiere a poner en práctica una mirada interpretativa de la sociedad a través de la representación de las costumbres y comportamientos del día a día de la gente. Como resultado, se brinda la fotografía de una sociedad que se divide en grupos sociales separados y que, a la vez, ofrece una imagen de coexistencia que hace posible que el público consumidor de estas publicaciones vislumbre imágenes de movilidad social (2019, p. 25). En ese sentido, es posible apreciar en *Variedades* una transformación de esa mirada a través del tiempo, ya que la revista tuvo una vida larga - casi veinticuatro años para ser precisa - comparada a otras en ese momento.

Según Juan Manuel Espinoza, en todos sus años de existencia, *Variedades* reunió a un conjunto de intelectuales de clase media y críticos del partido gobernante. Divide su historia editorial en dos periodos: el primero, de 1908 a 1919, años que van a la par con el periodo denominado República Aristocrática, en el que los editores de la revista tenían una posición opositora a los gobiernos del Partido Civilista y se mostraron cercanos al Pierolismo; el segundo, coincide con el Oncenio de Leguía que va de 1919 a 1931, años en los que la revista mostró un decidido apoyo al proyecto modernizador de Leguía y sostuvo competencia con la revista *Mundial* (2015, p. 99-100). Su director, en ese entonces, Clemente Palma, era hijo de Ricardo Palma, reconocido intelectual y político por sus propios méritos. La temprana muerte en 1913 de Manuel del Moral hizo que Palma asumiera el cargo de director. Juan Gargurevich cuestiona el hecho de, si alguna vez, del Moral quiso hacer política a través de la revista y a continuación ensaya la hipótesis de que tal vez solo tenía una intención comercial (2013, p. 23), pero, al final, todas las publicaciones que creó tomaron esa dirección, ya que Palma era partidario de Leguía, y apoyaría su travesía política hasta el final de su mandato.

No obstante, se pueden apreciar coincidencias y diferencias en ambas etapas. La coincidencia más evidente y que se mantiene durante todos los años de vida de la revista, es la de ser abanderada del proyecto modernizador y promoverlo. Otra coincidencia que se encuentra es, que si bien en su segunda etapa la dirección era aliada a Leguía - Gargurevich afirma que fue dirigida con habilidad en ese sentido -, igual era posible identificar una posición no siempre halagadora hacia el gobierno, pues se percibe una crítica hacia lo que sucedía. Esto se hace notorio, sobre todo, en las caricaturas políticas. No es un secreto que el gobierno silenció todas aquellas voces que le eran adversas, pero en *Variedades* no se ejerció censura en ese sentido.

En cuanto a las diferencias, se encuentran en la forma de aproximación al proyecto modernizador, y esto va de la mano con las tendencias políticas gobernantes. Espinoza afirma que, durante la República Aristocrática, fue la élite la que tenía las riendas de la modernización y el rol de principal depositaria de la cultura moderna (2019, p. 142). Esta élite, si bien era heterogénea, tenía una

visión común: modernizar el país manteniendo el orden social intacto. Espinoza cita a Fernando de Trazegnies (1992) quien afirma que se trató de una modernización “tradicionalista”, refiriéndose a que la élite abrazó la modernidad siempre y cuando ese proceso de transformación no perturbara sus valores aristocráticos ni su naturaleza dominante. El hecho de que los encargados de *Variedades* tuvieran vínculos sociales con esa élite intelectual, económica y política, permite a Espinoza afirmar que la revista fue interlocutora de su discurso modernizador (2019, p. 143).

La revista estaba pensada para llegar a un abanico amplio de lectores, pero su contenido publicitario y el estilo de las notas permite deducir que estaba dirigida hacia un público de clase media y alta, mayormente masculino. Alineada con el ideal burgués, vislumbra estereotipos de género vinculados al espacio público, en las imágenes proyectadas de la dama y el caballero. Para Espinoza, *Variedades* pretendió, en ese periodo, disciplinar sutilmente a sus lectores por medio de esos estereotipos, los cuales eran presentados como “representaciones de lo deseable y lo civilizado” (2019, p. 150). De otro lado, afirma con respecto a la clase obrera que, si bien se percibe una posición conciliadora frente a los conflictos laborales entre empleadores y obreros, persiste una posición paternalista hacia los últimos, a quienes se dibuja como incapaces de resolver algo por su propia cuenta. El obrero era acogido en la medida que su comportamiento fuera decente, alejado de los arrebatos de la plebe. En cuanto al hombre y la mujer indígena y afrodescendiente, se les mostró como parte de una comunidad inferior culturalmente hablando, pero que podían alcanzar su redención a través de la instrucción e incorporándose al proyecto moderno.

Este enfoque cambió durante el Oncenio, pues Leguía llegó al poder como oposición a la élite oligárquica. Al respecto, Chaupis toma en consideración lo que plantea García Canclini (1987) y nos dice que lo que se buscó implementar durante el periodo de lucha de la *Patria Nueva* (1920-1925) – en el que se ubica esta investigación – fue una política estatista populista en la que la identidad nacional estaba directamente vinculada al Estado

Republicano más que a aspectos como la raza, la geografía, la historia o las tradiciones (2021, p. 319). Así, el régimen se convierte en centro de las virtudes patrióticas, sistema unificador de diferentes partes de la sociedad y regulador de conflictos sociales. Se vuelve un ente conciliador que distribuye confianza entre grupos similares para que estos sientan que participan de una totalidad protectora que los acoge. Dicha participación se sostiene de dos posibles maneras: a través de la figura mitológica de un líder o una estructura partidaria-estatal unida jerárquicamente. Coincidió con Chaupis cuando dice que, en el caso del Oncenio, dicha participación se sostiene bajo la primera forma, pues todo giraba en torno a la figura de Leguía, más que por una sólida estructura partidaria, tal como se planteó en el aparte anterior con respecto a la función metafórica del Salón Ayacucho y la forma en que se presentaba a Leguía, por ejemplo. Así, el Estado era la imagen de lo nacionalista y lo patriótico, y el pueblo, el receptor de las acciones del gobierno que lo llama a unirse a este proyecto cultural. Otros recursos que se usaron desde el gobierno para reforzar el tema de la identidad fueron apelar al origen étnico y el orgullo histórico. Esto último será especialmente aprovechado dado el contexto del periodo.

Como se señaló en la primera parte de este capítulo, el gobierno de Leguía fue un gran entusiasta de las artes, pero esto no era gratuito, pues fue parte de su estrategia de propaganda para su proyecto político. Entonces, asuntos como la búsqueda de un arte peruano que combinara tanto elementos preincaicos como españoles, así como un uso selectivo de la historia que excluía todas aquellas partes que implican conflicto u opresión, fueron aprovechados. De esta manera, se generaba un relato propicio para ubicar a Leguía, sobre todo, como el centro de un nuevo comienzo, de una *Patria Nueva*.

En ese sentido, *Variedades* fue como una vitrina para el gobierno, en especial en todo lo concerniente a la celebración de los centenarios de la Independencia y de la Batalla de Ayacucho. En ambas fechas, la revista publicó sendos especiales alrededor de las fiestas conmemorativas. Por ejemplo, en el caso de la primera celebración, tuvieron notas como cobertura de los eventos alrededor de las celebraciones que tenían como protagonista al anfitrión de todas ellas: el presidente de la República; recuento de personajes y momentos

históricos relevantes - desde la conquista hasta la independencia - que pudieran elevar el espíritu peruano y festivo de sus lectores, relatos que estaban acompañados por reproducciones de obras de arte que representaban escenas de estos hechos; historias detalladas de la saga de la Independencia, igualmente, con piezas artísticas para ilustrarlas; un recorrido por la arquitectura virreinal en Lima - en especial arquitectura religiosa - así como de piezas de arte virreinal; también hubo un artículo sobre arquitectura incaica, pero sólo se ocupó de un recinto, en comparación con el extenso recuento sobre lo virreinal; publicación de documentos históricos de distinta índole, desde el acta de Independencia hasta el Himno Nacional; retratos en diversas técnicas de personajes clave en la historia del Perú, como el Inca Manco Cápac, José de San Martín o Simón Bolívar; publicación de unas notas inéditas de Ricardo Palma sobre el Virrey Amat, dichas notas fueron reproducciones de puño y letra del tradicionista y se le llamó “colaboración póstuma” para este número especial; el recuento de los obsequios que las colonias extranjeras asentadas en el Perú ofrecieron a propósito del aniversario patrio; además se publicó un número complemento del Centenario de la Independencia con la cobertura de más eventos, entre ellos, fotografías de la iluminación especial de edificios públicos y más relatos alrededor de hechos históricos vinculados a la Independencia. Como se puede apreciar, el enfoque que destaca Chaupis a partir del planteamiento de Canclini se cumple en este pequeño recuento de la edición especial de 1921. Aspectos como la figura mitológica del líder se aprecia a través de los reportajes gráficos de los eventos, así como la exaltación de la identidad nacional a través del extenso recuento histórico de diversos hechos y el recorrido a través del patrimonio cultural. Sin embargo, hay un punto importante que destacar.

En la edición especial se prescindió de la clásica caricatura política en la portada. En su lugar, apareció un óleo de José Alcántara La Torre, el caricaturista de las portadas de *Variedades* en ese periodo, con la escena de la entrada de San Martín a Lima. En el número complemento, no obstante, reapareció la caricatura política. En ella, se aprecia al General San Martín, abrazando a la Patria mientras se dirige al primer ministro Germán Leguía y Martínez mientras el presidente de la República Augusto B. Leguía observa, serio, a un lado: “He encontrado flacona y pálida a la chica: les recomiendo los tónicos para ver si en

el Centenario siguiente la encuentra más rozagante” (fig. 1). Si bien en este caso no hay una crítica mordaz, sí se percibe el comentario orientado hacia el estado en que se encuentra el país en ese momento, endeudado hasta el cuello por los constantes empréstitos para el desarrollo de las obras alrededor de la ciudad de Lima y en distintos puntos del país.

No obstante, esto no será así en los siguientes números, donde se insiste en ese punto, pero de manera más explícita, con imágenes más elocuentes y poco halagadoras para los personajes involucrados (figuras 2 y 3).

Número complemento de la edición "Centenario"



Fig. 1:
José Alcántara
La Torre.
Portada del
número
complemento
de la edición
"Centenario".
6 de agosto de
1921



Fig. 2:
José Alcántara
La Torre
20 de agosto
de 1921. n703
Chirigota.
Después del
Centenario.



Fig.3:
José Alcántara
La Torre
3 de septiembre
de 1921. n705
Portada

Pero las caricaturas no sólo tocan el tema del endeudamiento, sino también el del contexto político social que se vive en ese momento, que deja ver un gobierno sumergido en problemas con el parlamento, con el “neogodismo” - forma en la que se refieren al civilismo - entre otros. En la figura 4, tenemos una caricatura que puede leerse de dos maneras: en primer lugar, deja claro que el gobierno se encuentra en crisis, pero que esto se debe no sólo a sus propias acciones, sino a la de sus adversarios. Se representa una escena de carga de equipaje, y entre todas las cajas hay una enorme que lleva por nombre “intrigas” y otra que se llama “inquietud política”. Germán Leguía, el primer ministro, le indica al cargador que ese equipaje no es de los embajadores - que están partiendo a sus respectivos países - si no que se queda aquí, porque es “(...) de los pobrecitos que nos quedamos en tierra”, refiriéndose a él mismo y al gobierno (*Variedades*, agosto 1921). En este periodo de lucha, el primer ministro estuvo encargado de enfrentar a los adversarios políticos del régimen, y se sabe, que finalmente lograron desplazar a toda la competencia, eliminando a todos los contrincantes políticos. La caricatura, si bien expone la problemática alrededor de los gastos, al utilizar una palabra como “intriga” deja entrever que el gobierno, o se encuentra bajo algún tipo de ataque de parte de sus oponentes, o está sumergido de lleno en un juego político poco honesto. Además, es posible rescatar otra lectura: la escena muestra la partida de los embajadores luego de los actos de celebración del Centenario, quienes, en segundo plano, son despedidos por el presidente Leguía y se embarcan a sus destinos, ignorantes de todo lo que ocurre. Indirectamente, es posible percibir la referencia al mecanismo de propaganda que el gobierno puso en marcha durante las celebraciones del Centenario con respecto a los invitados extranjeros y deja ver, de manera explícita, quién era el hombre encargado de lidiar con todo aquello, mientras el presidente estaba de lleno en su papel de anfitrión.



Fig. 4:
José Alcántara
La Torre
16 de agosto de
1921. n.702
Portada

Entonces, si bien *Variedades* pudo tener una cierta inclinación hacia el gobierno de Leguía- debido a su director - también fue un medio que ejerció la crítica frente a lo que sucedía. En ese sentido, fue privilegiado pues le fue posible tomar ciertas licencias, y sus artistas pudieron exponer ciertos puntos de vista sin mayores represalias.

La siguiente revista a la que me voy a referir es *Sudamérica* (1917-1920). Apareció durante el segundo gobierno de José Pardo y Barreda (1915 - 1919) y desde un inicio se presentó a sí misma como independiente: «(...) “Sudamérica” no representa camarilla alguna ni pretende congregarse, en casa, a determinado grupo. “Sudamérica” tiene aspiraciones. Conseguido el favor público, no abusará de él» (*Sudamérica*, 1917, p. 3). Su fundador y primer director fue Carlos Pérez Cánepa, quien también estuvo a la cabeza de la revista *Mundo Limeño* entre los años 1914 y 1917 y *Lulú*, que salió al mercado en 1915 y sólo duró un año. No hay mucho escrito sobre *Sudamérica* debido, tal vez, a su corta vida, pero se podría afirmar que su existencia fue tan tumultuosa como breve. En su formato era bastante similar a *Variedades*, aunque su estructura interna y contenido cambiaron constantemente a lo largo de su existencia, con cada cambio de director. Tuvo secciones dedicadas a notas sociales, cobertura internacional, deportes, literatura, arte, y, por supuesto, política. Fotografías y artes gráficas acompañaban las notas y columnas. La caricatura política no estuvo ausente en

sus ediciones, y al igual que en *Variedades*, su portada presentaba una escena del quehacer político con el comentario respectivo sobre los acontecimientos en boga dentro del contexto. Asimismo, contaba con una página editorial que se ocupaba de esos hechos, a cargo del director de turno. En sus casi tres años tuvo tres directores, y cada uno de ellos impregnó la revista de cierta inclinación, a pesar de que comulgaran lo contrario.

De la revisión de los números de la revista, he intentado reconstruir y extrapolar una línea editorial y las posibles causas de su breve existencia. Todo indica que, en un inicio, a *Sudamérica* le iba bastante bien. Al mes de su primera publicación, en su cuarto número, la revista bajo la dirección de Pérez Cánepa agradeció a su público lector en su espacio editorial por la gran acogida con la que fue recibida, afirmando incluso “(...) y se nos han agotado todos los ejemplares, no obstante haberse aumentado el tiraje considerablemente” (1918, p.1). Sin embargo, desde esos momentos iniciales, quedaba claro que pasaban por problemas originados por distintas causas, una de ellas fue el contexto internacional vinculado a la Primera Guerra Mundial (1914 - 1918). Es así que el quinto número de la revista fue impreso en un papel diferente debido a que el papel de lujo - como ellos lo llamaban - no había llegado, a pesar de haberlo pedido con tiempo a Estados Unidos. En esa misma nota afirman que han adquirido una máquina sistema Shonmerz que haría posible aumentar su tiraje, que en ese momento era de diez a doce mil ejemplares (1918, p.4). Este tipo de problemas se repetirán a lo largo de su existencia: ediciones con menos páginas e incluso dos semanas sin publicar la revista por una huelga de sus empleados (febrero 1920).

La revista se publicaba en Lima y todo el Perú, y aseguraban tener agencias en toda la república y en el extranjero. En el editorial del 20 de julio de 1918, Pérez Cánepa comparte con los lectores lo duro que es sostener una revista, habla de una lucha contra los obstáculos y deja entrever que han vencido muchos, pero que otros aún los amenazan. Es una editorial algo críptica, pero en la que reafirma la calidad de su equipo de trabajo:

La calumnia no asomó a nuestras columnas, ni el aleve rumor, untuoso y apto para soliviantar los ánimos, fué (sic) empleado por los que en esta casa escribimos. Hemos sido y seguiremos siendo, a Dios gracias, caballerescos miembros del periodismo, seguros de que así nos honramos y honras hemos de merecer (1918, p.1).

Si bien en repetidas ocasiones se afirma la independencia del medio, al revisar las columnas políticas que se publicaron durante el periodo de Pérez Cánepa, es posible ver una simpatía singular hacia el civilismo y el gobierno de turno, es decir, el de José Pardo y Barreda. Esto no sería descabellado de pensar, ya que *Lulú*, revista de la que fue director, se dedicaba a reseñar la vida de la alta clase social (Basadre, 2013, p. 188), por lo que es posible establecer un vínculo con la oligarquía gobernante. La mayoría de veces no es explícito, pero en *Sudamérica* se empiezan a publicar notas para presentar a personajes clave del gobierno y la política civilista. Bajo el nombre de “Nuestras grandes personalidades políticas”, en esta columna empiezan a desfilar personalidades como Antero Aspíllaga, presidente del Partido Civil y futuro candidato a la presidencia en las elecciones que venían, el vicepresidente Ricardo Bentín, el presidente del Consejo de ministros Francisco Tudela y Varela, entre otros. La columna se desvive en halagos a la trayectoria y al trabajo desempeñado por estos políticos. Otra muestra de la posición política de su primer director se observa en una columna editorial del 9 de febrero de 1918, en la que Pérez Cánepa habla de las futuras elecciones y de cómo la masa suele cambiar de opinión y juzgar injustamente a algunos gobiernos; aprovecha la ocasión para defender a Pardo y recordar, oportunamente, el primer gobierno de Leguía, quien es ese momento era voceado como el candidato de oposición al civilismo:

Sería flagrante injusticia el que llevándonos de esos atavismos juzgáramos al gobierno del actual mandatario con los mismos calificativos duros de siempre (...) No significa esta afirmación nuestra un proselitismo incondicional. Somos por hábito parcos en la alabanza. Pero debemos prevenirnos meditando un instante en la evolución de la simpatía popular. Recordemos al señor Augusto Leguía en su gobierno de 1908. Subió rodeado del beneplácito

público; cometió después en el desbarajuste patriotero de aquel entonces, algunos actos no en armonía con sus reconocidas virtudes cívicas. Al dejar el poder, en 1912, ese mandatario, era silbado por los descontentos y los malvados. Y hoy, al transcurso de varios años, esos mismos proconizan (sic) ardorosamente su vuelta al poder! (1918, p. 2).

Un aspecto particular que destacar es un interés inicial por la clase obrera, teniendo la revista un espacio en el cual se ocupaban de asuntos vinculados a este sector. En su primer número hay una nota llamada “Cuatro palabras del presidente de las Sociedades obreras” con declaraciones de Alberto Montes, director del semanario obrero “La Verdad”. En la nota, aparece adjunta una fotografía de Montes, con traje, sentado en su escritorio, pluma en mano, rodeado de estantes bastante sencillos y algo desordenados. Si bien en la nota hay declaraciones elocuentes sobre la precaria condición que aún tenía la clase obrera en el Perú comparado con otros países, es inevitable notar que una condición indispensable pareciera ser el aburguesamiento de los obreros para ser visibles a los ojos de las clases altas.



Fig. 5:
Alberto Montes
Director del semanario obrero *La Verdad*
Sudamérica, diciembre de 1917, p.33

Pérez Cánepa permaneció en el cargo de director hasta poco después de las elecciones, en las que Leguía resultó ganador. En el número del 24 de mayo de 1919, el editorial llamado “La corrección del Gobierno en las elecciones” ya no estuvo a cargo de él, sino de Manuel Rivera Iglesias, quién asumió la

dirección únicamente por ese número. En un apartado en el mismo editorial, se dice que Pérez Cánepa fue nombrado Cónsul del Perú en Cádiz por el gobierno de Pardo, a donde se mudaría los primeros días de junio de ese año. Con este hallazgo se confirma mi intuición inicial con respecto a las inclinaciones políticas del primer director de *Sudamérica*.

A partir del siguiente número asumió la dirección Luis Zanatta, de quién no se ha encontrado mucha información, pero se puede afirmar que se dedicaba a escribir, pues a partir de su dirección no sólo se encargó de la columna editorial, sino que publicaba en todos los números cuentos cortos y poemas. Al igual que Pérez Cánepa, Zanatta, al inicio de su dirección, se preocupó por reafirmar el carácter independiente de la revista. Deja entrever que anteriormente pudo haber cierta inclinación política, pero con el cambio en la dirección de la revista también se ha cambiado el rumbo⁴. Habla de una crítica explícita a su editorial del 5 de julio de 1919, en el que tuvo, según él, expresiones de elogio hacia el ejército - enfatizando que no se trató de adulación - debido a su “patriótica actuación que le cupo desempeñar en el derrocamiento del gobierno anterior”, haciendo clara alusión al golpe de Estado que hizo Leguía para asumir el poder. Al parecer, dicho editorial provocó que se corriera el rumor de que *Sudamérica* estaba siendo financiada por el gobierno de Leguía, asunto que él negó enfáticamente en este editorial. Sin embargo, a medida que pasó el tiempo, la revista se llenó de cobertura hacia las actividades del gobierno de la *Patria Nueva* de una manera bastante notoria.

Este periodo de *Sudamérica* fue más inestable aún que el de Pérez Cánepa, pues constantemente se desmentían fusiones con otros medios, o se hacían anuncios sobre reformas en su contenido. El 13 de septiembre de 1919, prometen secciones ampliadas y mejoradas, así como la creación de nuevas, para satisfacer a su público lector. Aseguran que pondrán cuidado en sus secciones de política, vida nacional, arte, literatura, ciencias, espectáculos, modas e informaciones. Casi un mes después, el 4 de octubre de 1919, anuncian que se convertirán en un semanario financiero, siempre prometiendo

⁴ *Sudamérica*, 9 de agosto de 1919

imparcialidad en el campo político. Es bajo la dirección de Zanatta que se da la huelga de sus trabajadores y la revista deja de publicarse dos semanas en febrero de 1920. En el n.º 110 publicaron una nota editorial disculpándose por ello con sus lectores. El mes siguiente, en la edición del 20 de marzo, anunciaron que cambiarían el día de salida de la revista, que usualmente era los días sábados, por los viernes. Asimismo, anuncian que desde abril aumentarán el número de páginas y grabados de la información semanal, "(...) introduciremos en nuestra revista una serie de saludables reformas modernistas" (1920, p.2). Finalmente, explican que todas estas mejoras elevarán aún más los costos de producción y que, por ello, se ven obligados a aumentar el precio de la publicación. En la práctica, la revista no tuvo cambios notables, pues sus páginas no aumentaron significativamente, continuó la cobertura al gobierno de Leguía y, además, Zanatta utilizaba la imprenta de la revista para publicar su producción literaria.

Finalmente, en agosto de 1920, *Sudamérica* cambia por tercera y última vez de rumbo. En el editorial del 12 de agosto se anuncia esta reforma, pues una nueva empresa periodística se ha hecho cargo de esta "importante publicación" (1920, p.1). No se especifica de qué nueva empresa se trata, pero ahora pasa a ser *Nueva empresa editora "Sudamérica"*. En ese mismo número, se anuncia que Zanatta deja la dirección ya que asuntos particulares reclaman su presencia en Guayaquil.

Proximamente aparecerá
"Fernando y Margarita"
NOVELA DE COSTUMBRES LIMEÑAS
POR
Luis Zanatta
HORAS DE
Voluptuosidad y de Tragedia
de Luis Zanatta
Proximamente aparecerá este libro de prosas sinfónicas; en una gran edición de lujo, constará de más de trescientas páginas y se venderá en la imprenta de «Sudamérica» al precio de
Soles 2 ejemplar

Fig. 6:
Promoción de las novelas y libros de Luis Zanatta que aparecieron en *Sudamérica* a lo largo de 1919, bajo su dirección.

A partir de entonces, la revista ya no tiene un director sino un gerente general llamado César A. Durand. Lo que resulta notorio es su interés por el problema con Chile con respecto a las cautivas Tacna, Arica y Tarapacá, y desde ese momento hasta su última edición conocida en octubre de ese mismo año, sus editoriales estarán dedicados a ese asunto. Por otro lado, se abandona el estilo de portada con caricatura política, adoptando un estilo de ilustraciones costumbristas, sin ningún tinte político, a cargo del artista bajo el seudónimo de "Marcelo". Por último, su cobertura sobre hípica se incrementa notoriamente. En la edición del 9 de septiembre de ese año, hay una columna especial refiriéndose a una campaña contra *Sudamérica* a raíz de la publicación de una nota en la sección Turf del diario *El Tiempo*, en la que se acusa a la oficina hípica adjunta a la empresa editora "Sudamérica" de no haber cumplido con el pago de las pollas y redoblonas de esa semana. Durand asegura que esto es una calumnia y que *El Tiempo* se va a rectificar y publicará una carta de su autoría sobre este asunto, en su edición del domingo. La revista duró, aparentemente, tres ediciones más. En la última, publicada el 1 de octubre de 1920, nada hace imaginar que no se volvería a publicar. No hay editorial especial sobre ello ni nada parecido. Lo cierto es que no puedo afirmar con certeza si ese fue, efectivamente, el último número publicado, pero sí puedo decir que en las bibliotecas consultadas que cuentan con la colección de esta revista, ese siempre es el último número conocido.

La razón por la que decidí incluir *Sudamérica* en esta investigación es porque considero que a pesar de las circunstancias muchas veces problemáticas alrededor de la revista y su breve vida, ofrece un enfoque particular a partir del comentario político que se observa en sus portadas, por medio de la caricatura política. Comparado a *Variedades* y *Mundial*, tiene una mirada sumamente contemporánea de las alegorías femeninas que son objeto de mi investigación, y que revisaré con mayor detalle más adelante.

Para terminar, voy a ocuparme de la revista *Mundial* (1920 - 1931). Considerada la competencia principal de *Variedades* - a partir de su aparición en la década del 20 - esta revista fue fundada por Andrés Aramburú Salinas, quien

fue también director de *Actualidades* de 1907 a 1909, y que fundó la revista *La Opinión Nacional* en 1913⁵, mismo nombre del diario que su padre, el reconocido periodista Andrés Aramburú Sarrio fundó en 1873. Una de las características más saltantes de *Mundial* fue su gran formato - 45 x 30 cm aproximadamente - el que permitía que las gráficas que poblaban la revista tuvieran un despliegue excepcional y único entre la oferta de semanarios ilustrados. Gracias a esto, la revista es recordada por sus reportajes gráficos, cubriendo temas de distinta índole. Además, se imprimía en tricromía, en colores especiales y se jactaban de tener los mejores equipos para la fabricación de fotograbados, además de contar con modernos elementos tipográficos. *Mundial* se producía en los talleres de imprenta *La Opinión Nacional*.

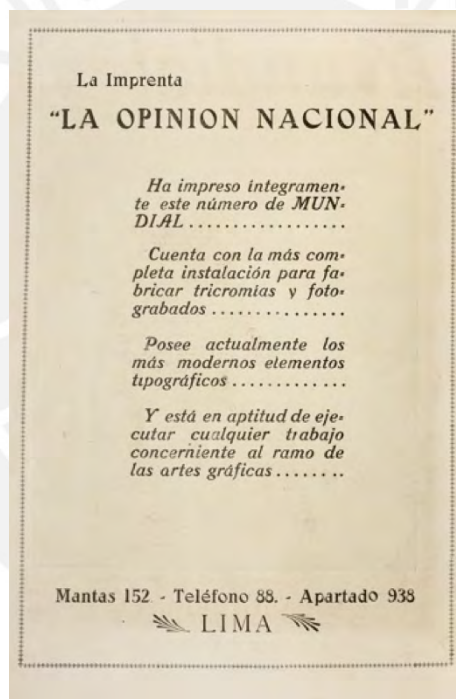


Fig. 7:
 Página publicitaria sobre los talleres donde se imprimía la revista *Mundial*.

A diferencia de *Variedades* y otras revistas ilustradas de ese tiempo, *Mundial* no ofrecía una caricatura política en su portada, sino alguna obra pictórica o ilustraciones de artistas, sobre todo nacionales, “Las Carátulas de *Mundial* son un momento de lucimiento para los artistas peruanos” (Villacorta, 2022). Sin embargo, eso no quiere decir que la revista prescindiera de la caricatura política. Usualmente, se encontraban en la primera página de la

⁵ Basadre, J. (2013) Historia de la República del Perú. (Vol. 16). Producciones Cantabria, p.188

revista, y funcionaban como una especie de editorial de la publicación pues siempre tocaban los temas en boga en el contexto socio-político.

Abiertamente afín a Leguía, *Mundial* fue una ventana para toda la parafernalia de la Patria Nueva. Sus reportajes gráficos han quedado como registro de un periodo de constantes cambios en el rostro de la ciudad de Lima, así como de los grandes eventos, ceremonias y festividades, “(...) el aroma y el espíritu del oncenio están preservados en los retratos y en los artículos de *Mundial*” (Basadre, 2013, p. 188). Para Ayala y León, si bien es cierto que la revista hacía cobertura sobre temas culturales, estos no eran los que primaban en la publicación, sino más bien todos aquellos vinculados al quehacer político y social. Esa información era central debido, precisamente, a la coyuntura política de esos años (2000, p. 78). Cuando se revisa las ediciones de la revista, es posible que, a primera vista, temas aparentemente superficiales sean los que colmen sus páginas, y pareciera que lo más importante es mostrar la vida de la alta sociedad limeña. Sin embargo, sería mezquino decir que el aporte de *Mundial* con respecto a temas culturales fue menor, así como las discusiones acerca de los grandes temas sobre la mesa. Jorge Villacorta reflexiona al respecto y dice que, si nos ponemos a pensar en que las revistas que existen actualmente en nuestro medio son herederas de las revistas ilustradas de comienzos del siglo XX, se puede apreciar un notorio declive en la sociedad peruana. Afirmo que no se puede negar el énfasis que *Mundial* hacía en lo social, pero que, pese a ello, albergaba en sus páginas discusiones serias, y que ciertamente, se encuentra en un plano completamente distinto a la oferta actual (2022). También afirma que es posible percibir en sus páginas una intención en la formación de una sociedad moderna, que incluye a la clase trabajadora, y que, a pesar de la censura reinante durante ese periodo, se da un espacio de discusión que termina siendo fundacional.



Fig. 8: Sección "La página del pueblo", de la revista *Mundial*.

En sus páginas, se pueden encontrar escritos de José Carlos Mariátegui, César Vallejo, Luis Alberto Sánchez, Raúl Porras Barrenechea, José Gálvez, José Santos Chocano, Edgardo Rebagliati, Percy Gibson, Elvira García y García, Ángela Ramos, Carlos Parra del Riego y E. López Albújar. (Mendoza, 2016, p. 332). Según Villacorta (2022), *Mundial* se encontraba en una situación sumamente alentadora con respecto a una esfera pública en donde todo entraba en discusión, y sus páginas fueron el marco para gran parte del debate alrededor del indigenismo en el cenáculo de reflexiones sobre la identidad nacional en Lima.

Mundial ofreció un relato detallado de todas las celebraciones alrededor de los Centenarios de la Independencia del Perú y de la Batalla de Ayacucho. Si comparamos coberturas, la de *Mundial* supera ampliamente la de *Variedades* en términos del registro fotográfico realizado en estas dos fechas significativas, "*Mundial* fue la más completa crónica gráfica del oncenio leguista, aunque omitió el crédito del fotógrafo" (Michilot, 2016, p. 331). Por ejemplo, tuvo una edición central del centenario de 1921 y tres ediciones complementarias. Es inevitable

pasar las páginas de esta edición especial, y ver a Leguía una y otra vez como centro de las actividades y en retratos oficiales, que hasta pareciera que la misma fotografía se repite constantemente. Villacorta cuenta que durante estas fechas todas las revistas se esmeraron en dar una cobertura amplia, pero que queda en evidencia que *Mundial* tenía más contactos y recursos, además de una planta mucho más destacada (2022). Tal como *Variedades*, su competidor directo, la revista se hizo de un gran grupo de corresponsales en provincias, y también contó con la colaboración de los más importantes estudios fotográficos de Lima. Mendoza menciona a Valverde, Revoredo Ugarte, Dubreuil, C. Salas P. y Goyzueta. En provincias, destacó Juan Enrique Campbell, quien, según Majluf y Wuffarden, marcó época en el periodismo gráfico limeño (2001, p. 108).

Lo que resulta indudable es la gran contribución de *Mundial* - sea de manera consciente o resultado de las circunstancias socio-políticas - al desarrollo del fotoperiodismo. Para Gargurevich, si bien su vínculo con el leguismo era evidente, como ocurría con *Variedades* o el diario *La Crónica* - y eso trajo como consecuencia una disminución en la calidad de lo meramente informativo - esto provocó que se alentara el trabajo de los fotógrafos, ya que se dedicó al menos un tercio de la revista a las fotografías (2005, p. 144). Es cierto que lo mismo ocurría con las publicaciones bajo la dirección de Clemente Palma, pero el formato de *Mundial* permitía la confección de fotograbados de gran tamaño que le daban un peso excepcional. Pienso que esto puede haber propiciado un espacio para la experimentación en este campo, ya que es posible encontrar algunas series fotográficas con propuestas que van más allá de lo literal o meramente periodístico. En la edición especial del Centenario de la Batalla de Ayacucho, la revista contó con una cantidad importante de fotografías y gráficas de distinta índole. Entre todo ese material, llamó mi atención una serie de fotografías dedicadas a los grandes monumentos de la ciudad de Lima. La serie llamada "Nuestros monumentos" estuvo a cargo del Estudio de J. Enrique Campbell y hace un repaso por cuatro de ellos, que se pueden considerar los más importantes de Lima: Dos de Mayo, José de San Martín, Simón Bolívar y Francisco Bolognesi, cada uno de ellos ubicados en sus plazas homónimas. Esta serie podría ser una más dentro de la revista, sin embargo, todas las fotografías fueron hechas a contraluz, mostrando los monumentos como siluetas que tienen

como marco el cielo limeño. El resultado final no es limpio del todo y la técnica es aplicada con éxito en unas más que en otras, sin embargo, la sola inclusión de una serie de esas características en una fecha tan importante como la de la Batalla de Ayacucho, habla de cómo se busca un lenguaje más simbólico por medio de la fotografía, un lenguaje que vaya más allá del mero registro.

En cuanto al quehacer artístico vinculado a la ilustración y la caricatura política, *Mundial* no fue un espacio menor. Desde su primer número, la revista tuvo como director artístico al pintor Jorge Vinatea Reinoso. Esto resulta fundamental para el estilo y enfoque con respecto a las artes gráficas en esta publicación. Pero de eso se hablará con mayor detalle más adelante.

No quiero dejar de mencionar que las tres revistas hacen espacio importante para la representación de lo femenino - en especial, de la mujer limeña - en sus páginas, ya sea a través de retratos de damas de la alta sociedad, el registro de sus actividades en la vida social de ese momento, obras pictóricas e ilustraciones. En todas ellas se proyecta una imagen de corrección y que refleja los valores burgueses que aún persisten en la sociedad. Sin embargo, es importante señalar que se puede notar diferencias en la representación dependiendo de la disciplina elegida para la misma, pues la forma en que se usa lo femenino en la caricatura política, en algunas ocasiones dista mucho de la imagen de corrección y se deja llevar por lo que se puede reconocer como estereotipos y prejuicios. Es más, muchas veces la forma de mofarse de una figura política masculina es travestirlo como mujer. Esto será importante de tener en cuenta al momento de mi análisis específico.

Este repaso por estas tres publicaciones es pertinente pues establece el contexto institucional de cada una ellas, así como sus valores e inclinaciones políticas, y brinda herramientas para un análisis amplio de las caricaturas políticas que son objeto de esta investigación.

1.2.2 El arte en Variedades, Sudamérica y Mundial

En el punto anterior, se pudo ver que parte de las secciones que resultan infaltables en las revistas ilustradas eran aquellas dedicadas al arte en sus diferentes expresiones. Se cubrieron distintas áreas del quehacer artístico como las artes escénicas, las artes literarias y las artes visuales. Es así, que es posible encontrar notas sobre estrenos teatrales, funciones de ópera o presentaciones de compañías de danza, por ejemplo, tanto en el Perú como en el extranjero. Es cierto que muchas de esas coberturas podrían tener su origen en la “vida social” y que, al leerlas, nos hagan pensar en el periodismo de espectáculos - con la debida distancia de lo que hoy se conoce como aquello - en las que, tan importante como la puesta en escena, era hablar sobre los artistas desde su impacto como figuras públicas. Pero el valor de las crónicas y las críticas que se encuentran muchas veces en estas notas, dan cuenta del deseo de que el medio peruano se convierta en un escenario por el que transiten propuestas artísticas modernas. Por ejemplo, es bien conocido el revuelo que hubo en 1920 alrededor de la ópera, por ser Lima testigo de una inusual actividad lírica, con un periodo de varios meses consecutivos de presentaciones de dos compañías líricas muy conocidas en la ciudad: Bracale y Salvati. *Mundial* publicó varias notas al respecto en las que quedaba de manifiesto la preferencia y la crítica del autor detrás de las notas. Bajo el seudónimo de “Gavroche”, este escribe:

El estado de nuestra cultura exige más que figura (sic) que no van más allá de los límites del trillado repertorio italiano prehistórico, conjuntos que puedan dominar las nuevas manifestaciones del arte lírico. En ese sentido, Lima debe a las empresas de Salvati, la revelación de algunas de las más altas figuras representativas de la Ópera moderna. [1920, (3) p.26]

Para Gavroche, la oferta de Bracale era menor a pesar de que en su compañía se incluían estrellas de fama mundial. Esto debido a que presentaba siempre repertorio italiano que hoy consideramos clásico y que él consideraba “prehistórico”, sin mayor puesta en escena que los cantantes sobre el escenario.

Al parecer, la compañía no invertía en vestuario ni en escenografía. Todo lo contrario, era la oferta de Salvati, quien, a pesar de no contar necesariamente con artistas de fama mundial, ofrecía el montaje completo de las obras líricas y presentaba novedades al público limeño. Además de la columna de Gavroche, *Mundial* también contaba con la sección “La actualidad teatral en broma” a cargo de “Pitucha”, en la que, por medio del humor, hacía crítica del esnobismo de las clases altas, pues estas usaban el teatro más como un espacio de sociabilidad que por un interés genuino en el arte lírico (Wolkowicz, 2020, p. 88). Es por este tipo de situaciones, que esta clase de cobertura podría sentirse más como parte de una crónica de la vida social limeña. Después de todo, la ópera era consumida por la clase alta de Lima.

Por otro lado, las revistas ilustradas tuvieron un interés muy especial por las letras. Desde los primeros años del siglo XX, tiempo de revistas como *Actualidades* o *Prisma*, la literatura fue uno de los platos fuertes en este tipo de publicaciones. Es importante recordar que, si bien el nacimiento de las revistas que vinieron posteriormente tuvo la premisa de generar material más ligero y digerible, ya que apelaban a un público más amplio - a diferencia de las mencionadas líneas arriba que eran consideradas elitistas - todas ellas tenían a la cabeza a destacados intelectuales del ámbito local, lo que trae como resultado publicaciones con un contenido curado con sumo cuidado. En ese sentido, la producción literaria era un mandatorio. Para Mendoza, en el caso de *Variedades*, por ejemplo, ser más popular implicaba tener un formato más pequeño, manejable, con el doble de páginas, una buena impresión con grabados a colores y fotografías perfectas, contar con caricaturas respetuosas y un “selecto material literario nacional y extranjero” (2016, p. 323). Como se sabe, el énfasis de las revistas ilustradas está en la propuesta que combina profusamente texto e imagen, en ese sentido, es posible encontrar en sus páginas numerosos cuentos cortos, ensayos y poemas de diversos autores, algunos ya reconocidos en el medio, otros no tanto y varios que publicaban bajo seudónimos. Estas obras breves van acompañadas de ilustraciones o propuestas gráficas y tipográficas novedosas en su maquetación. Estas piezas literarias podían ser de autores nacionales o extranjeros, es así, que nombres como José Santos Chocano, José

María Eguren, Abraham Valdelomar, César Vallejo, José Carlos Mariátegui, por mencionar algunos, fueron parte de las páginas de estas revistas, publicando incluso obras inéditas. Cabe señalar que el material literario publicado es muy variado, con temas clásicos, universales, mitológicos y muchos que tienen como punto de partida historias del ande peruano.

Por otro lado, la cobertura sobre las artes visuales tuvo un lugar infaltable en estas publicaciones, es así que cada revista en su estilo y formato particular presentó secciones dedicadas a ellas. Por ejemplo, *Variedades* contó con la vasta colaboración de Teófilo Castillo, quien a lo largo de varios años publicó innumerables artículos sobre diversos aspectos del quehacer artístico, es así que se pueden encontrar reseñas, crónicas y críticas de su autoría. Estuvo a cargo de la sección *Interiores Limeños* que se publicó de 1914 a 1916⁶, en ella se dedicó a reseñar y apreciar las colecciones de arte de varias familias acomodadas limeñas. Según Nanda Leonardini, Castillo tenía un gran interés por el arte del siglo XIX y el arte japonés, de moda en Europa desde 1840. Gracias al contacto que el artista tuvo con familias de clase alta limeña, pudo ingresar a sus casas y apreciar estas colecciones, destacando la importancia de este patrimonio. Leonardini elogia este interés del artista en el coleccionismo, sobre todo en ese período en el que Lima no tenía museos aún, “El Perú no contaba con museos, pero sí con grandes colecciones de arte” (2023). Además de esta sección, publicó numerosas reseñas y críticas sobre exposiciones de arte, monumentos públicos y artistas nacionales. Entre sus artículos notables, es posible encontrar el del proyecto de reforma de la Plaza San Martín - con una aguda crítica al respecto - y una serie de cinco ensayos sobre Pancho Fierro, publicados a lo largo de dos años (1918 y 1919). Otra sección recurrente en la revista fue *Apuntaciones de Arte* a cargo de José G. Otero, quien al parecer tomó la posta de Castillo desde 1919. En esta sección se ocupaba tanto del quehacer artístico nacional como extranjero, es así que es posible encontrar desde un repaso por retratistas notables del Museo del Prado⁷ hasta un recorrido

⁶ Teófilo Castillo publicó tres artículos más bajo el nombre *Interiores Limeños* en el diario La Prensa en el año 1917.

⁷ *Variedades*, 29 de setiembre de 1923, n.810

arquitectónico por las edificaciones modernas de Lima⁸. Felipe Cossio del Pomar, José García Calderón, Antonio Garland, Clodoaldo López Merino, entre otros, también escribieron artículos dedicados al arte en la revista.

En cuanto a *Sudamérica*, esta fue más modesta en cuanto a sus publicaciones sobre artes plásticas. Les dio más peso a las artes escénicas, teniendo incluso una sección permanente dedicada a los estrenos teatrales en Lima y a sus artistas, ocasionalmente revisando puestas en escena en el extranjero. Lo cierto es, que esta publicación se preocupó sobre todo por la cobertura de eventos sociales, deportes y temas de actualidad política, cuestión que fue más evidente en 1920, último año de vida de la revista. En los años previos, es posible encontrar algunas notas sobre artistas plásticos, como la llegada al Perú de Daniel Hernández en 1918⁹, una nota sobre la Sociedad de Bellas Artes ese mismo año y hasta un artículo dedicado a la arquitectura de la Mansión Torre Tagle¹⁰. Hacia 1920, se pueden destacar dos hallazgos: Un prospecto ilustrado de la Escuela de Nacional de Artes y Oficios, donde es posible apreciar con detalle toda la oferta educativa de la escuela, incluido su Departamento de Bellas Artes. El prospecto incluye un gran número de fotografías donde es posible ver sus instalaciones. Este especial se publicó en la edición de Fiestas Patrias de ese año. Y, por otro lado, apareció una sección llamada *La página artística* en la que se publicaron ilustraciones y dibujos del artista cuzqueño Juan G. Medina. Se publicó cada dos o tres ediciones hasta la desaparición de la revista en octubre de ese mismo año.

En el caso de *Mundial*, no tuvo secciones fijas específicas dedicadas a las artes plásticas, a excepción tal vez de sus portadas que siempre exhibieron obras pictóricas de artistas nacionales y extranjeros, sin embargo, eso no significa que no publicaran importantes escritos dedicados al arte. En ese sentido, se puede encontrar artículos sobre diferentes aspectos de las artes plásticas, e incluso, eventos vinculados a ellas tanto en el Perú como en el resto del mundo, con corresponsales de mucho prestigio. Por ejemplo, hubo una

⁸ Variedades, 29 de marzo de 1924, n. 839.

⁹ Sudamérica, 31 de agosto de 1918, n. 37.

¹⁰ Sudamérica, 27 de julio de 1918, n. 32

entrega especial sobre La Exposición de Artes Decorativas de París en 1925 y el corresponsal encargado fue nada menos que César Vallejo¹¹. La revista contó con los aportes de varios artistas, quienes no sólo fueron protagonistas de los artículos, sino también expusieron sus puntos de vista tras la pluma. Para dar un ejemplo, es posible encontrar un especial con apuntes de la escultora Carmen Saco sobre su viaje por Roma y Florencia, haciendo un repaso por los monumentos y edificaciones más emblemáticas en dichas ciudades¹², para luego, al mes siguiente, toparse con una reseña sobre la escultora a cargo de Alberto Guillen¹³, y otro mes después, encontrar un ensayo sobre estética escrito por la misma Saco¹⁴. Sin duda, una muestra del interés de *Mundial* en las artes, y en paralelo, un gran despliegue - me atrevería a decir - de sus recursos y contactos.

Es importante señalar en esta parte, el papel que cumplen las revistas ilustradas - en particular las que son objeto de esta investigación - con respecto al arte en dos sentidos: el aporte que realizan desde su papel de medios masivos que llegaban a un gran público, desempeñando, de esta manera, un rol fundamental en su difusión, y, por otro lado, cómo ellas mismas pueden ser vistas como piezas artísticas desde su diseño y estructura. Sobre el primer punto me he ocupado líneas arriba, al señalar las distintas maneras en que estas tres publicaciones se preocuparon de temas vinculados al arte, sobre todo en los casos de *Variedades* y *Mundial*, que no escatimaron recursos para hablar sobre el tema en sus páginas. En ese sentido, estas revistas cumplieron un papel vital en la difusión del arte a un público más amplio, haciendo posible que el limeño de a pie tuviera acceso a información sobre el Salón de París, por ejemplo, pero no sólo eso, sino que era posible que vea los ambientes y las obras expuestas a través de las fotografías que acompañaban las notas. De otro lado, Jorge Villacorta reflexiona sobre la influencia y fascinación que puede tener la masividad de la imagen en los artistas, pues los obliga a pensar en el tipo de imágenes que ellos quisieran que circulen (2022). Esto es interesante si

¹¹ *Mundial*, 17 de julio de 1925, n. 266

¹² *Mundial*, 6 de febrero de 1925, n. 248

¹³ *Mundial*, 3 de abril de 1925, n. 251

¹⁴ *Mundial*, 8 de mayo de 1925, n. 256

tomamos en cuenta que, según Roca Rey, el espacio que ofrecían estas revistas no sólo se convirtió en un lugar para la exposición de jóvenes talentos, sino también en una especie de escuela y un ambiente propicio de discusión, es decir, una alternativa frente a la institucionalidad ausente a comienzos del siglo XX en el Perú (2004, p. 123). En ese sentido, es pertinente el comentario de Mijaíl Mitrovic cuando dice que las revistas son un punto de contacto entre la práctica artística tradicional y la cultura de masas (2022). Este es un papel nada insignificante en la difusión y crecimiento de los movimientos artísticos; después de todo, estas publicaciones fueron una gran vitrina para el Movimiento Indigenista que se encontraba en sus inicios en ese periodo, por poner un ejemplo.

Finalmente, me quiero referir al segundo punto relacionado al hecho de que estas revistas pueden ser vistas como piezas artísticas en sí mismas. Es cierto que el modelo referente de revista ilustrada llegó desde Europa y Estados Unidos, pero es innegable que las revistas ilustradas peruanas empiezan a construir un estilo, derivado de la intervención de los artistas que trabajaban en ellas. El caso más emblemático, a mi parecer, es el de *Mundial*, probablemente porque su director artístico fue el artista Jorge Vinatea Reinoso. De alguna manera, esto significó una ventaja interesante sobre las otras dos publicaciones, pues esta revista contaba con una división de tareas desde su estructura, que permitía el cuidado de su aspecto estético: Aramburú estaba a cargo de la parte de contenido editorial, Vinatea se ocupaba del diseño y el estilo. Es innegable notar la diferencia al revisar sus páginas. Más adelante ahondaré con detalle en el papel que Vinatea cumplió para que *Mundial*, en mi opinión, sea un hito desde el diseño gráfico. Sin embargo, lo cierto es que las tres revistas que son parte de esta investigación se valen de elementos gráficos de distinta índole para acompañar sus notas y artículos, y eso las convierte en contenedoras de una interesante colección de piezas y estilos artísticos, y, en consecuencia, cada una de ellas se hace poseedora de un estilo propio.

1.2.3 La caricatura política y los artistas tras Variedades, Sudamérica y Mundial

Un punto de interés importante en esta investigación son las caricaturas políticas. Las ilustraciones y caricaturas constituyen una fuente para la construcción del imaginario social, así como para la construcción de la realidad. Son un fenómeno de interés vigente que resulta relevante explorar debido, precisamente, a la forma en la que convivimos con las imágenes en la actualidad: un momento en que las personas estamos expuestas a una multiplicidad de ellas, cuyos orígenes son diversos y algunas veces, incluso, complicados de rastrear. Tan es así, que somos testigos de la construcción de personajes y “realidades” que influyen en las decisiones de cierto sector de la opinión pública, en base a imágenes generadas en prensa y redes, por ejemplo.

Esta investigación gira en torno a un grupo de caricaturas políticas, por lo que considero importante profundizar más sobre ellas en general, y describir su impacto para expresar asuntos que muchas veces son complicados de abordar - y digerir - directamente. Esto es relevante porque me ayudará a descifrar las caricaturas que son parte de este trabajo y observar con mayor precisión las características en la representación de las mismas. Entonces, considero necesario indagar sobre la forma en que opera la caricatura política. En ese sentido - salvando la distancia necesaria - se podría establecer una especie de paralelo con la manera en que funciona el género de ciencia ficción: este traza una línea difusa entre la realidad y la ficción, entre lo que se puede y lo que no, teniendo como estandarte la verosimilitud; este terreno es ideal para que este género explore temas - algunas veces controversiales - anclados en el contexto social de su tiempo con gran libertad pues se permite crear mundos que viabilicen su expresión. Por su lado, las caricaturas políticas exponen con suma claridad puntos de vista críticos con el *statu quo* del momento histórico, valiéndose del humor, la ironía y la deformación en la representación gráfica como herramientas indispensables en la recreación de un imaginario, lo que proporciona esa misma libertad de expresión. Oscar Luna nos dice que la inspiración del caricaturista es distinta a la del artista académico, pues el primero crea un mundo sintético con su trabajo, imágenes nuevas que lo comprometen

como observador y recrea un imaginario de lo cotidiano (2005, p. 16). En ese sentido, su tarea no es tan sencilla como parece, pues su técnica debe ser de lo más simple para lograr la síntesis requerida. Por otro lado, Kristhian Ayala afirma que detrás de la caricatura y los personajes políticos que protagonizaron sus más agudos ataques, hay un factor determinante que la reafirma, además, como un aparato ideológico y combativo (2012, p. 69). Esto nos coloca frente a dos formas de abordar y entender cómo es que se generan estas imágenes.

En cuanto a lo que sucedía en el ámbito de la caricatura en el caso específico del Perú, durante las primeras décadas del siglo XX se da una renovación del quehacer vinculado a ellas. Es así que hacia la segunda mitad de los 10's, empiezan a ocupar lugares de importancia en las publicaciones impresas, de tal manera que comienzan a aparecer en las portadas de los semanarios del periodo (Llosa, 2016, p. 41). Uno de esos semanarios fue *Actualidades* (1903 - 1908), que enlistó en sus filas al que se convertiría en un referente fundamental de este arte, no sólo reconocido en el Perú, sino a nivel internacional: Julio Málaga Grenet. Para Raúl Rivera, este artista hizo posible que un oficio poco valorado en ese momento, se convirtiera en una forma de proyección del Perú hacia mundo como ningún otro caricaturista nacional lo había hecho, "Málaga supo desde joven apartar la caricatura de su carácter subalterno dentro de las artes" (Rivera, 2019, p. 89). Gran observador del contexto y de los actores sociales de su tiempo, Málaga Grenet pasó de *Actualidades* a *Monos y Monadas* (1905-1906) donde pudo dar rienda suelta a su estilo crítico e irónico. Como apunta Llosa, este artista se distingue desde sus inicios por su profundidad ideológica y el abordaje sutil ante los hechos de carácter político (2016, p. 45). Poseedor de un trazo pulcro y una capacidad de síntesis en el dibujo - virtud que fue adquiriendo en sus primeros años, a medida que ganaba experiencia – su característica más distintiva gira en torno a la capacidad para la crítica y la sátira política, cualidad que lo distingue en el período y lo convierte en referente inmediato para los caricaturistas que tomarían la posta en los medios locales unos años después, entre los que se encuentran los que son parte de este estudio. Además, cabe señalar que Málaga Grenet se encargó de las portadas de *Variedades*, publicación que ya hemos visitado, en sus inicios.

En este punto, se hace necesario revisar el caso de las caricaturas que aparecen en las revistas ilustradas y que responden a las características establecidas por esta investigación.

Es interesante contrastar cómo, a pesar de su naturaleza contestataria, las caricaturas representan a la Patria, la República, entidades públicas, privadas y acciones civiles con una mirada que responde a los estándares conservadores de la burguesía limeña imperante, en un primer momento. Esto se verá con más detalle al momento del análisis puntual del material objeto de esta investigación, pero me parece importante mencionarlo desde ya, pues va configurando el terreno sobre el que se va a transitar. Luna afirma que las fuentes de inspiración de los caricaturistas a comienzos del siglo XX eran la realidad política que se vivía, los debates alrededor y el criterio de las editoriales de ese momento (2005, p. 19). Por su lado, Ada Llosa asegura que el hecho de que la prensa moderna, con toda su ideología y sesgo, fuera el medio más importante de difusión de la caricatura política, hace que la crítica o la libre expresión de los artistas creadores de las mismas estuviera condicionada algunas veces por los lineamientos del editor (2016, p. 24). En ese sentido, ya se han visto las tendencias de las revistas ilustradas que son parte de este estudio, y en el caso de una de ellas, se ha descifrado su postura a partir de su contenido.

Esto nos lleva a otro aspecto cuya revisión se hace necesaria: los artistas que crean estas caricaturas. Peter Burke cita a Quentin Skinner y dice que se puede ver al artista como un “filósofo político” cuando hablamos de aproximaciones a la lectura de imágenes, pues la metáfora y el símbolo han tenido un papel importante en la política misma (2001, p. 60). Todas estas revistas contaban con un grupo de artistas que se encargaban de las distintas páginas que requerían ilustraciones o caricaturas. Podían encontrarse secciones fijas con historietas que tocaban diferentes aspectos de la vida cotidiana, social, política, o una mezcla de todo ello. Sin embargo, siempre contaban con una caricatura política principal, que usualmente se ocupaba de lo que estaba sucediendo en la semana, y en algunos casos era considerada como la editorial

de la publicación. Estas caricaturas tienen una estructura definida, la cual se compone de la ilustración – que usualmente va a página completa – y que siempre está acompañada por un texto a modo de verso, el cual es el complemento preciso para terminar de dar sentido a la caricatura. En el caso de *Variedades* era posible encontrar dos caricaturas – algunas veces hasta tres - de este tipo, una se ubicaba en la portada de la revista, y la otra, al interior en la sección a página completa denominada *Chirigotas*. Dentro del periodo de tiempo del que se ocupa esta investigación, el que estuvo a cargo de la factura de ambas fue José Alcántara La Torre. En el caso de *Sudamérica*, aparecían también en la portada, y el encargado de ellas era el artista bajo el seudónimo de Igor. En cuanto a *Mundial*, la caricatura se encontraba al interior, usualmente en la primera página y el creador era Jorge Vinatea Reinoso, quién a su vez, era el director artístico de la revista. Resultará interesante indagar sobre ellos y analizar sus ilustraciones para descifrar sus aproximaciones a la figura femenina como comentario político.

El material creado por el artista trujillano José Alcántara La Torre para *Variedades* es vasto, ya que su vinculación con esta publicación es de larga data. En un comienzo, tomó la posta dejada por Málaga Grenet a su salida de la revista. Según Raúl Rivera, hacia 1909 y en calidad aún de aficionado, el artista presentó sus primeros trabajos a esta publicación. Con un estilo descrito como aún incipiente, Alcántara La Torre se hace cargo temporal de la sección *Chirigotas* y de la creación de carátulas hasta diciembre de ese mismo año, cuando Francisco Gonzáles Gamarra pasa a encargarse de ello hasta 1915 (2006, p. 22). En paralelo, participa en varias efímeras publicaciones como el periódico *¿Está usted bien?* en 1910 y el semanario *Lléveme ud.* en 1911. Hacia 1914, el artista tiene la oportunidad de empezar a destacar más en *Variedades* pues empieza a dibujar *La Semana Cómica*, en vista del viaje a Chile de Pedro Challe, quien estaba a cargo de dicha sección. Durante ese tiempo, Alcántara La Torre la impregna con su estilo, haciendo evidente su inclinación por el trabajo de línea, en el que resulta característico su trazo con tendencias geométricas, de gran limpieza y precisión (2006, p. 27). A finales de ese mismo año, ante el inminente alejamiento de Gonzáles Gamarra de la revista, llega la gran oportunidad para Alcántara. Es así que, junto a Jorge Holguín Lavalle, toman la

posta para encargarse de las caricaturas más importantes de la publicación, la portada y Chirigotas, turnándose cada semana una y otra sección entre los dos. Durante el período que ocupa esta investigación, él estuvo a cargo de todas las portadas que son material de este estudio.

No ha sido sencillo encontrar información sobre este artista, pues no hay mucho material disponible sobre él. Cuando se revisan las revistas de ese tiempo, es común encontrar artículos sobre los nuevos artistas que participarán como parte del staff a modo de presentación, y también es usual que reporten sobre sus actividades importantes en otros ámbitos. Ese no ha sido el caso de Alcántara La Torre, por ello ha sido complicado tratar de elaborar un perfil sobre el artista que vaya más allá de la observación de sus piezas. Teófilo Castillo le dedicó su sección *Notas de Arte en Variedades*, una de las pocas dedicadas a este artista que ha sido posible rastrear. Es curioso, pues Castillo empieza diciendo, “Ya se puede hablar de él y con él.” (1916, p.557) y pareciera que hace alusión al hecho de que el artista no ha tenido mayor contacto con los entendidos de su tiempo. En ese momento, Castillo considera que Alcántara es un hombre ya formado que conoce su valía. No duda en decir que posee un gran talento, tal vez más del que el mismo artista cree poseer, y remarca que “(...) su lucha diaria, incesante por el pan no le deja tiempo para meditar y encontrar dentro de sí la veta áurea que lo conduzca al éxito y al triunfo definitivos.” (1916, p. 557). Estas líneas son muy sugerentes sobre la situación del artista, y tal vez ayuden a entender por qué es tan difícil encontrar información sobre él. Puede pensarse que me tomo muy en serio lo dicho por Castillo cuando podría perfectamente ser una manera metafórica de expresarse, sin embargo, hacia el final de la misma nota, el artista hace una comparación más sugerente aún: “Como el Alice de Soiza Reilly, necesita Alcántara, para surgir, encontrar en Lima a un doctor Cupertino”¹⁵ (1916, p. 559). Al parecer, la situación de Alcántara era difícil

¹⁵ Antonio Alice fue un artista argentino de orígenes humildes. De pequeño fue lustrabotas, y se valió del betún y los cepillos para delinear sus primeros trazos. Fue en estas circunstancias que se cruzó en su camino Cupertino del Campo, médico y artista, quién al notar su talento, lo contactó con su maestro, Decoroso Bonifanti, quien acoge al joven artista y lo empieza a guiar por el camino de las artes. En 1904 el joven obtiene el Premio Roma, gran distinción que consistía en un viaje de estudios por Europa, y en 1911 gana el Primer Premio de Pintura del Salón Nacional de las Artes Plásticas. En 1908, la revista *Caras y Caretas* publica una nota llamada “*Historia de un lustrabotas*” contando la vida de Alice. En ella se elabora un cuestionamiento: cuántos talentos se pierden por el sólo hecho de nacer en una familia humilde que hace

económicamente hablando. Su mayor producción está enfocada en las caricaturas, pasó muchos años elaborando las portadas de *Variedades*, y, sin embargo, hay muy pocos estudios sobre su trabajo. La nota de Castillo sobre el artista continúa, precisando que Alcántara es consciente de la gran cantidad de material que genera, pero ignora lo que es capaz de producir cualitativamente. Piensa que podría convertirse en un gran retratista pues “(...) sabe observar un rostro y razonarlo anatómicamente como pocos” (1916, p. 557) y que podría llegar a ser un especialista en dicho género. Pero Castillo considera un peligro su alta dedicación “obligada” a la caricatura. Se sabe que ellas, en ese entonces, no eran vistas como un arte mayor, sin embargo, el boom de las revistas ilustradas hizo que estas tuvieran gran demanda y significaron una fuente de ingresos inmediata para jóvenes artistas migrantes, que podían sustentar su estadía en la capital y continuar desarrollándose artísticamente, y, a su vez, explorar aún más este “arte menor” como lo llamaban intelectuales como Clemente Palma y el mismo Teófilo Castillo (Villanueva, 2023, p. 26). Al parecer, en el caso de Alcántara, su alta dedicación a la caricatura hacía muy complicado su desarrollo en el arte mayor. Castillo afirma que el artista manejó el lápiz desde niño y que sus líneas son rotundas y, tal vez, demasiado correctas. Impresos en la nota, hay tres retratos de la autoría de Alcántara, todos a lápiz. Castillo considera todos de buena factura, pero opina que el artista “dibuja bien cuando menos dibuja”, haciendo alusión a la excesiva corrección de su trazo. Alaba su ojo para el color y quisiera que se dedicara más al óleo que a la acuarela. Termina deseando que pueda salir adelante y que encuentre al benefactor que lo ayude en su camino al éxito.

Alcántara cuenta con algunas obras publicadas en *Variedades*, y su más conocida es “*Ingreso de José de San Martín a Lima*” (1921) realizada por el primer Centenario de la Independencia. En el libro *La Independencia. Bicentenario del Perú* del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, aparece este óleo, ya que es parte de la colección del museo.

muy difícil el desarrollo de la vocación artística de los individuos. El autor de esa nota fue Juan José de Soiza Reilly (Valeiras, 2022, p. 39-40)

En su descripción se señala que esta obra es “(...) del pintor autodidacta José Alcántara La Torre” (2021, p. 192).

Sudamérica contó con la colaboración de varios artistas durante su corta vida, muchos de ellos nombres conocidos, sin embargo, el artista encargado de las portadas en el periodo de tiempo de esta investigación aparece bajo el seudónimo de Igor. Casi nada hay escrito sobre ese seudónimo. Como he mencionado anteriormente, decidí incluir las caricaturas de *Sudamérica* porque encuentro su representación de la República y otras instituciones bastante particulares en comparación a la forma en que aparecen en las otras dos revistas. Son las representaciones más alejadas del modelo clásico sobre dichas alegorías, aunque aún conservan su naturaleza femenina. Por ello, en un intento por descifrar al artista bajo el seudónimo, me topé con el trabajo de Emma Castro, en el que realizó una compilación de varias listas elaboradas para la identificación de artistas bajo seudónimos. Castro ha incluido listas del Boletín Bibliográfico de San Marcos, de Evaristo San Cristóbal en *El Comercio*, de José Toribio Medina sobre seudónimos latinoamericanos y la información que brinda el registro de autores que se encuentra en la Biblioteca Nacional. Revisando el exhaustivo listado de Castro, el artista bajo el seudónimo de Igor sería Darío Eguren Larrea.

Los rastros sobre Eguren Larrea son dispersos, pero la mayoría coincide en que era de origen cuzqueño y sumamente talentoso. Se dice que fue periodista, escritor, pintor, dibujante y caricaturista. Carlos Solari, en uno de sus artículos sobre las exposiciones de este artista, que escribió para el diario *El Comercio*, hace hincapié en la curiosidad que siente por ver finalmente su obra como pintor, pues afirma que como escritor es tan burlón que puede llegar a la crueldad, como caricaturista es admirable y como dibujante, maestro. Ahí radica su expectativa respecto a su producción artística en lo que el crítico considera un “género pictórico elevado” (1921, p. 9). Eguren Larrea vivió un tiempo en Santiago y Buenos Aires. En Chile, su estadía no pasó desapercibida. Hacia 1913, se empieza a publicar la revista *Austral*, un semanario regional chileno en el que al parecer, el artista publica varias de sus caricaturas como portadas. De acuerdo al investigador chileno especializado en historieta Moisés Hasson, en el

número 5 de este semanario se menciona que el artista también trabajó en la revista Zig-Zag entre 1910 y 1915 (2016). Este dato se puede corroborar en la página *Memoria Chilena*, en la que, en efecto, Eguren Larrea aparece mencionado como ilustrador. Luego de su viaje a Chile, vuelve al Perú y empieza a trabajar en la revista *Rigoletto* (1915) junto a Leónidas Yerovi. Rivera afirma que, en paralelo a su faceta como caricaturista, fue uno de los primeros cultores de la técnica del afiche artístico, junto con Málaga Grenet (2006, p. 30). Teófilo Castillo escribió sobre él en *Variedades* a propósito de su exposición de despedida, pues otra vez partía al extranjero con rumbo a Buenos Aires. No escatima en halagos hacia él, llegando a decir que es tal vez “(...) demasiado aristócrata, personal, complejo para nuestro medio gris, pobre, humilde, donde cada cual sólo aspira a una apoteosis de puchero y de medianía” (1916, p. 355). En esta misma nota habla sobre su trabajo de caricaturista, y pareciera elogiar también esta faceta de su producción – lo subrayo pues ya se ha visto que Castillo no tenía en buen concepto a este ejercicio – comentando que en ese aspecto hace lo quiere, y que consigue el parecido con el personaje que va a caricaturizar sin esfuerzo, y sin realizar mayores desdibujos y deformaciones, al igual que lo hace Reynaldo Luza. Comenta sobre su obra pictórica, encontrando aún algunas debilidades, pero considera que tiene talento de sobra para llegar a la cumbre. Termina la nota haciendo referencia a su éxito en Chile y a los altos precios de sus obras (1916, p. 356). Definitivamente, Eguren Larrea tiene un *background* muy distinto a Alcántara La Torre, y esto se refleja en la manera en que representan las alegorías que son parte de este estudio.

El tercer artista al que me voy a referir es quizás, el más reconocido de los tres y estuvo sumamente involucrado con la publicación en la que trabajaba. Jorge Vinatea Reinoso nació en Arequipa en medio de una familia numerosa y desde muy joven mostró gran habilidad para el dibujo. Según Ana Reinoso, a la temprana edad de 13 años ya mostraba un excepcional talento para la caricatura, y es una posibilidad que practicara este arte copiando el trabajo de otros caricaturistas (2021, p. 35). El artista Omar Zevallos cuenta que el movimiento cultural en Arequipa resultó muy estimulante para el joven Vinatea, llegando a ganar incluso el concurso de acuarela que organizó el Centro Artístico de Arequipa (2010, p. 41) y se atreve a decir que es probable que desde ese

entonces su camino ya estuviera trazado. Su primera exposición fue a los 17 años en la Galería de los Hermanos Vargas, donde presentó una serie de caricaturas de tipo costumbrista, pues había capturado en ellas varios personajes arequipeños. Zevallos comenta que estas caricaturas tempranas permiten vislumbrar la línea que seguiría, con un estilo gracioso y poco agresivo, una ejecución buena y cuando fuera necesario, una dosis de ironía. A pesar que es posible notar, con esta colección, que era un artista en plena evolución, ya se apreciaban sus pinceladas certeras que brindaban volumen a sus piezas (2010: 40). Para el año 1918, Vinatea se instaló en Lima y empezó a hacer algunas caricaturas para las revistas *Sudamérica* y *Variedades*. Al siguiente año, ingresó a la Escuela Nacional de Bellas Artes, donde perfeccionó su técnica de dibujo y así dio rienda suelta a su talento como caricaturista, pues este arte nunca dejó de ser importante para él. Zevallos afirma que su paso por Bellas Artes dotó a Vinatea de un bagaje importante que se traduciría en visión (2010, p. 42-43). Lo aprendido en la ENBA le sirvió para explorar otros materiales como el óleo y la acuarela.

En 1920, hace su aparición *Mundial* y su director Andrés Aramburú contacta al artista para que se una al equipo editorial, dándole el cargo de director artístico. Vinatea, con apenas 20 años asume el reto, y lo hace de una manera excepcional. Él tomaba las decisiones sobre la parte gráfica de la revista, seleccionando cuidadosamente cada elemento visual que aparecería en ella. Escogía las pinturas que vestían las portadas y la caricatura política principal que aparecía al interior - las que él mismo realizó durante casi toda la existencia de la revista - la cual era complementada con un texto escrito por Aramburú que terminaba de darle el contexto. Estas caricaturas eran consideradas el editorial de *Mundial*. En líneas generales, él supervisaba el diseño de la revista y curaba el contenido gráfico. En ese sentido, hacía la propuesta de *Mundial* dinámica visualmente hablando, con una riqueza de imágenes y composiciones interesantes, y un uso de los recursos gráficos novedoso y creativo, los que, considero, causan un mayor impacto si se toma en cuenta el tamaño de la revista, mucho más grande que su competencia inmediata. Vinatea debe haber sido consciente de esto y lo aprovechó al máximo. No sólo supo tomar ventaja de la forma en que se presentaban las fotografías, a través del uso del

fotomontaje, sino que también se colocaron acertadamente las ilustraciones, tanto en temática como en proporción, y se le dio un protagonismo singular a la tipografía, la cual otorga una prominencia de lo visual a las páginas de esta publicación.

Sobre sus caricaturas, hay diferentes opiniones. Cristina Gálvez (1967) y Enrique Tord (1991) consideran a Vinatea un caricaturista benigno, pues ambos creen que no llega a la burla mordaz, sino que posee una dosis medida de ironía. Gálvez no lo cree rebelde, violento o anárquico, pues no suele atacar ideas ni taras sociales. Continúa diciendo algo que considero muy interesante dada la naturaleza de esta investigación, enfocada en el uso de alegorías femeninas en las caricaturas políticas, “Vinatea es un observador sereno e irónico del mundo y sólo agudiza su visión, se hace acerbo y hasta cruel en sus caricaturas femeninas”¹⁶ (Zevallos, 2010, p. 40). Tord, por su lado, considera que Vinatea poseía una elegancia espiritual que no permitió que apelara a la burla hiriente (Villanueva, 2023, p. 34). Zevallos, sin embargo, sí cree que su material posee gran mordacidad, sin llegar a la “filosa ironía” de Málaga Grenet (2010, p. 43). Añade que sus caricaturas estaban “hechas en acuarela, con un trazo firme y de líneas delicadas” (2010, p. 43) y que era posible notar la gama cromática de la acuarela a pesar de que la impresión de las caricaturas era en blanco y negro.

Vinatea trabajó prácticamente el resto de su vida en *Mundial*. Lamentablemente, enfermó de tuberculosis y falleció en 1931, a los 31 años de edad. “El mejor producto de la Escuela Nacional de Bellas Artes en la época del maestro Hernández, aunque más justo sería decir que producto de su propio talento” reconoció Málaga Grenet en 1953. (Mendoza, 2016, p. 332). Es notable lo alcanzado por el artista en tan corto tiempo.

Esta revisión sobre caricatura política y los artistas creadores prepara el contexto para el análisis que se realizará más adelante. Resulta interesante comprobar que los tres artistas estudiados, a pesar de tener en común no ser originarios de

¹⁶ Aquí debo aclarar que, Omar Zevallos indica que la escultora hizo este análisis tomando en consideración el material temprano del artista, que no incluye su trabajo en *Mundial*. Sin embargo, el comentario resulta relevante al momento de realizar el análisis de las caricaturas que son parte de esta investigación.

Lima, poseen antecedentes tan distintos entre sí. Será importante descubrir cómo esto influye en su producción artística en lo concerniente a las caricaturas y la forma de representación de las alegorías femeninas en ellas. Siempre es interesante analizar las caricaturas, un arte que fue denominado menor y que, sin embargo, está más vigente que nunca en nuestro país, pues es un vehículo importante y generoso de opinión y protesta, ya que, como menciona Jorge Villacorta, es capaz de desarrollar el pensamiento crítico (2022). Eso lo comprobamos día a día, con tanto talento nuevo que ha surgido en los últimos años y las piezas tan sugerentes que aparecen a diario.

Todo este recorrido a través del contexto socio histórico del periodo, con el énfasis hacia las prácticas propagandísticas del régimen de turno, la revisión sobre las revistas ilustradas *Variedades*, *Sudamérica* y *Mundial*, con el consecuente reconocimiento de sus líneas editoriales, así como el repaso por las biografías de los artistas creadores de las caricaturas políticas, abonan un terreno propicio para el análisis de las caricaturas políticas que nos interesan, más adelante. A continuación, es necesario ocuparse de otro aspecto importante que caracteriza a las caricaturas políticas de esta investigación, y se vincula al hecho de que son representaciones alegóricas de naturaleza femenina.

Capítulo 2. Las personificaciones alegóricas femeninas y su potencial para la representación de ideas socio-políticas

La imagen femenina ha sido, tradicionalmente, vehículo para la representación de ideas y conceptos. Esta forma de expresión no podía quedar ajena al quehacer político, en el que la imagen de la mujer es utilizada como comentario y crítica del contexto en el que se ve inmersa. Es así que las figuras femeninas son una constante al momento de representar conceptos políticos y otras temáticas en las caricaturas políticas que son objeto de este estudio y que aparecen en las revistas ilustradas que se publicaban en el Oncenio de Leguía, por ejemplo. Este hecho contrasta enormemente con la poca participación en la vida política que las mujeres tenían, incluso en el periodo de tiempo en el que se ubica esta investigación. Estaba pre-establecido, como herencia de Occidente, que la mujer se viera relegada a su papel en el ámbito privado, en contraste con el hombre, que desempeñaba un rol protagónico en el ámbito público. Esto será decisivo al momento de la representación. A partir de lo establecido líneas antes, resulta pertinente preguntarse cómo la figura femenina, convertida en alegoría, es elocuente para hablar de política peruana, aun cuando en esa misma representación muchas veces la vemos desplazada a roles que la sociedad, limeña, sobre todo, les asigna a las mujeres de carne y hueso, los mismos que están alejados completamente de la arena política nacional.

Para entender tal paradoja, en este capítulo será necesario indagar sobre el término alegoría y cuestionar el alcance de su función dentro del marco de esta investigación, para luego hacer un recorrido por su lenguaje visual, en especial, aquellas que son de naturaleza femenina, con miras a revisar la figura de la Marianne francesa, referente directo del aterrizaje visual alrededor de conceptos como República y Patria en el Perú, y que se encuentra sumamente presente en las personificaciones alegóricas que aparecen en las caricaturas políticas que son parte de esta investigación. La imagen de Marianne ha sido utilizada en el Perú tanto en el oficialismo a través de billetes y monedas, pasando por el arte, en el que es posible encontrar pinturas y esculturas que ensalzan la gesta patriótica y el proceso de Independencia, hasta llegar a las publicaciones de carácter más contestatario, como lo son las viñetas satíricas que nos ocupan.

De ahí la importancia de su revisión y análisis en el contexto peruano, y en el marco de este estudio.

Se revisará los tipos de alegorías visuales que usualmente son vinculadas a lo femenino, dando una mirada a las alegorías clásicas, en especial aquellas ligadas a conceptos que, hasta hoy, forman parte de nuestro imaginario vinculado a la estructura social y política. A partir de ello, se identificarán atributos propios de dichas alegorías, reconociendo lo que vendría a ser la representación tradicional de estos conceptos, que fue adoptada por la mirada oficial desde el Estado, a través de los gobiernos que se sucedieron durante el siglo XIX hasta llegar al segundo gobierno de Augusto B. Leguía, a comienzos del siglo XX. Este paso es importante pues permitirá establecer más adelante qué características se conservarán y qué otras se añadirán en la construcción de las imágenes alegóricas que aparecen en las caricaturas objeto de este estudio. Finalmente, hará un repaso sobre el quehacer femenino en ese tiempo en oposición a la mirada masculina. Será interesante contrastar cómo y cuánto influirá esto en la creación de las imágenes objeto de este estudio, más adelante.

2.1 La alegoría ligada a lo femenino

Las imágenes siempre han sido vehículo de expresión para ideas y conceptos. Ernest H. Gombrich cita a Fabre d'Eglantine, portavoz del comité responsable de la elaboración del calendario republicano francés, quién apelando a la psicología, afirmó que no era posible pensar en algo sin ayuda de las imágenes, y que sólo mediante ellas éramos capaces de recordar (1999, p. 165). No es casualidad que una de las primeras formas de escritura fuera a través de pictogramas y que por medio de íconos se intentara transmitir la idea de lo que se quería comunicar. Y es que siempre existió la necesidad de concretar lo abstracto en alguna forma material. En un momento dado, se llegó a un estadio en el que la interpretación literal del ícono resultaba insuficiente para expresar ideas complejas y conceptos en un territorio concreto, bajo este contexto es que aparecen las alegorías. Juan Eduardo Cirlot las define como la

simbolización consciente de ideas hechas que se basa en la personificación (1992, p. 61). Añade que la alegoría materializa, por lo menos desde el punto de vista estético, ideas abstractas de una manera convencional. Es importante enfatizar que no se trata de cualquier idea, sino de aquellas que no poseen forma por sí mismas. Otra cualidad de la alegoría es que es precisa, es decir, no admite múltiples interpretaciones. Esta característica la diferencia del símbolo - con el que se le suele confundir - que, por el contrario, puede ir variando su interpretación en el tiempo, dependiendo también de aquel que lo observa.

Como ya se anotó, la alegoría es una personificación, pero esta guarda ciertas características. Cirlot señala que la figura humana resulta insuficiente para representar la infinidad de abstracciones que potencialmente se pueden alegorizar, y que, por ello, se hizo necesario recurrir a la presencia del atributo (1992, p. 61). Este puede ser un objeto, o incluso, un lugar con el que determinada personificación es asociada de manera permanente con el fin de construir la interpretación definitiva. Estos atributos tienen una naturaleza simbólica pero su función se ha modificado, pues ya no poseen emoción ni aluden a principios espirituales, sino que son un artificio creado con el fin de señalar realidades concretas, apegándose a un único sentido (1992, p. 38).

Si se sigue el rastro hacia el origen de las alegorías, se encuentra que cumplieron una extensa función entre los griegos debido al profundo antropomorfismo de su sociedad, que se inclinaba por esta forma de representar abstracciones, en especial aquellas vinculadas a virtudes relacionadas con el poder político, a las que se les rindió culto (López, 1997, p. 336). Guadalupe López señala que las personificaciones de las cualidades del alma humana se utilizaron desde los inicios en las enseñanzas filosóficas, literarias, artísticas y mitológicas. Cita a Hellmut Sichtermann, quien afirma que este progreso hacia la abstracción está documentado tanto en el arte como en la poesía griega desde el siglo VI a.C. y tiene como consecuencia la aparición de nuevos personajes mitológicos derivados de los conceptos (1993, p. 336). Esta tendencia se traslada a los maestros clasicistas y al helenismo y es de esta tradición de la que se impregna y desarrolla el arte romano. Pero aquí es donde se produce un quiebre.

López cita a L.R. Lind, quien afirma que las ideas romanas no son conceptos aislados, sino que siempre se ubican en un contexto social. Esto quiere decir que, adquieren significado a partir del uso que de ellas se hace al colocarlas en determinado contexto (1993, p. 336). Esta afirmación resulta importante para empezar a delinear el panorama con respecto al análisis de las imágenes objeto de esta investigación, las cuales pueden ser identificadas como alegorías, pero que a mi parecer, no se limitan a tener una única interpretación, tal como indica Cirlot, pues al estar inmersas en el mundo de la caricatura política, el contexto social, los escenarios - desde el punto de vista más escenográfico posible - y hasta los atributos de los que se ven rodeadas, influyen en la manera en que serán interpretadas. Esto me condujo al siguiente cuestionamiento: ¿es adecuado utilizar el término *alegoría* en el caso de las imágenes objeto de este estudio?

Existen dos términos que están inevitablemente vinculados a la alegoría: la metáfora y la personificación. Se sabe que las alegorías pueden ser narrativas o icónicas y que los términos mencionados en primer lugar pueden aplicarse a ambos casos, a pesar de que, de primera impresión, pareciera que la personificación se ancla más con lo icónico. Dadas las características de las imágenes objeto de este estudio, me centraré en la personificación. Melion y Ramakers afirman que hablar de personificación significa hablar de alegoría, precisamente porque los textos y las imágenes que son consideradas alegorías, la mayoría de las veces contienen personificaciones (2016, p. 2). Precisan que esta es la razón por la que historiadores de literatura y arte usan el término *personification allegory* - cuya traducción aproximada es *alegoría de personificación* - que denota tanto el procedimiento como el resultado de crear una alegoría valiéndose de la personificación.

Ellos afirman que la alegoría ha sido estudiada, mayormente, desde el punto de vista literario, y eso ha provocado que pocos estudiosos hagan una distinción real entre la alegoría narrativa y la alegoría de personificación (2016, p. 5). Citan a E.H. Gombrich, quien afirma que la personificación es tan familiar que la damos por sentada, de tal manera que no nos cuestionamos sobre la

abundante - y predominante - población femenina de figuras que se encuentran en catedrales, monumentos, entre otros (2016, p. 5). Para Melion y Ramakers, esta afirmación describe y analiza el carácter esencialmente visual de la personificación, ya sean estas creadas materialmente para ser vistas, o evocadas virtualmente para ser imaginadas. Pienso que el comentario de Gombrich se refiere también a que la personificación añade potenciales capas de interpretación que no se toman en cuenta al dar esta cualidad por hecha. Para él, la relación entre poesía y personificación, por ejemplo, difícilmente recae en lo intelectual sino más bien, en el atractivo de la caracterización psicológica y fisonómica, lo que convierte a la personificación artística en inagotable para el análisis racional, y que, a eso, precisamente le debe su vitalidad y vivacidad (2016, p. 6). Por último, Melion y Ramakers citan a Jeremy Tambling, quien otorga un papel central a la personificación, tratándola como material y real. Al ser real, se vuelve potencialmente más que una mera representación, signo o significativo y logra establecer relaciones fijas con algún significado, valor o verdad ocultos (2016, p. 11). Afirma que, como personajes, desarrollan una realidad separada que puede o no ser idéntica a la de personas reales, pero que se mueve entre la apariencia y el significado, tienen vida propia y llevan significado en sí mismas. Esto contrasta con la manera en que opera la alegoría, que enfatiza que el significado basado en la apariencia superficial no es la fuente última de interpretación, ya que esta se define como una imagen que expresa un significado escondido, muy distinto a su apariencia.

Todo lo anterior me hace pensar que el término *personificación alegórica* es el adecuado para esta investigación, ya que el objeto de estudio no son alegorías en el sentido más puro de la definición, sino que son caricaturas que tienen como punto de referencia modelos de alegorías clásicas, al menos en la mayoría del corpus reunido. Esto hace que sea un material de estudio singular, pues su comprensión trasciende los significados preestablecidos - aunque estos definitivamente tienen que tomarse en cuenta al momento de la interpretación - y que, además, deben ubicarse en el contexto social en el que se realizaron, pues la representación de estas imágenes se ve afectada por el momento histórico, social y político.

La mayoría de las personificaciones alegóricas que son objeto de esta investigación, si bien tienen como referencia alegorías clásicas, tienen otro punto de intersección en común que, pienso, es más importante: todas son figuras femeninas. Es cierto que no todas las alegorías tienen carácter femenino, pero la gran mayoría sí, en especial aquellas ligadas a ideas y conceptos políticos. López afirma que en la vida cultural de Grecia y Roma existe un fenómeno religioso en común vinculado a la deificación de ideas abstractas que se vinculan a virtudes relacionadas con la ideología de poder político. Es así que en Grecia se tiene a Themis, Nike, Eirene, Eunomia y Eukleia, y en Roma a Victoria, Concordia, Pax, Virtus y Fides (1997, p. 337), todas representadas como figuras femeninas. Yo añadiría a este grupo a la diosa griega Eleuteria con su equivalente Libertas en Roma, y a Iustitia, también romana. Se volverá a ellas más adelante.

La búsqueda de la razón por la cual, muchos de estos conceptos e ideas son representados por medio de la figura femenina, ha sido constante y ha atravesado diversas disciplinas. Una de las teorías más aceptadas sobre el origen femenino de estas representaciones está vinculada a lo lingüístico. Gombrich le da la razón a aquellos que enfatizan que las lenguas que dotan de géneros a los sustantivos poseen una tendencia natural hacia la personificación (1971, p. 254). Afirma que T.B.L. Webster ha llamado a la personificación un modo de pensamiento griego, y este modo ha sido vinculado con la particularidad de la lengua griega de formar sustantivos femeninos abstractos que son indistinguibles de los nombres de las divinidades femeninas (1971, p. 249); esto ocurre también con la lengua latina.

Por su lado, Dinah Wouters, quien estudia las personificaciones femeninas en la literatura del medioevo, va más allá al afirmar que aun si la gramática determina el género de una personificación, el género, a su vez, determina la forma en la que se describe la figura, en lo que puede - o no - hacer y en cómo se relaciona con los otros en una narrativa. Asegura que es admisible que el género femenino de las personificaciones sea fundamental para su funcionamiento, pudiendo el género gramatical ser anulado en caso no se alinee con el género social (2017, p. 5). Además, añade que un factor decisivo es que existe una tradición literaria

de personificaciones femeninas, aunque considera que lo que debe tomarse en cuenta, en este caso, es la forma en que se utiliza retóricamente el género de estas personificaciones (2017, p. 9). Wouters basa su trabajo en los principios que estructuran las relaciones de género derivados del trabajo de Simone de Beauvoir¹⁷, cuyo estudio existencial-fenomenológico del género analiza el proceso de “otredad” de Jean Paul Sartre en su forma más básica: la relación entre hombre y mujer.

Entonces, así como cada individuo es un yo radicalmente libre que reduce a los otros a objetos de su consciencia, la mujer ha sido convertida en objeto en relación con el hombre, que vendría a ser el sujeto. Este sería positivo y neutral, lo que hace que, cuando la mujer es opuesta a él, sea vista negativamente. Sin embargo, ella no está solamente asociada con lo negativo, ya que es todo lo que un hombre no es, y en ese sentido, “(...) she 's both what he fears and despises, as what he hopes for and desires.” (Wouters 2017, p. 10). Entonces, no sólo es vista como otredad sino también como complemento. Asegura que mientras los hombres están asociados a lo trascendente, las mujeres se asocian a lo material y corporal, esto hace que la forma material de la personificación sea femenina. Por otro lado, mientras el cuerpo masculino es visto como el cuerpo estándar, el femenino ofrece poderosas posibilidades simbólicas (2017, p. 37). Otro punto que me parece interesante de rescatar del trabajo de Wouters es su referencia al estudio de Barbara Newman¹⁸, en el que afirma que las personificaciones masculinas no llegan a ser tan reales ni emocionalmente accesibles, serias o numinosas como las femeninas. En ese sentido, estas, aparentemente, aseguran la efectividad de la figura de una forma que la masculinidad no puede (2017, p. 16). Este punto de vista es muy sugerente pues pone sobre el tapete a la emotividad, un aspecto que es visto como femenino hasta nuestros días y, además, agrega el ingrediente de efectividad, que implica que toda representación tiene un objetivo claro de parte de su creador.

¹⁷ Beauvoir, S. de. (1997) *The Second Sex*, trans. H. M. Parshley. Alfred A. Knopf

¹⁸ Newman, Barbara. (2016) *God and the Goddesses: Vision, poetry and belief in the Middle Ages*. University of Pennsylvania Press

No quiero dejar de mencionar a Césare Ripa que también tuvo algo que decir al respecto. Marina Warner cuenta que el italiano - cuya obra *Iconología* (1602) ha sido un referente para incontables artistas gracias a su colección de alegorías - también se preocupó por el género de las abstracciones, y, a propósito de la justificación del carácter femenino de las mismas de parte de Filón de Alejandría¹⁹, propuso sus propias razones. Una, seguir la tendencia de atribuirlo a lo gramatical; otra, dar forma a la idea Platónica de que la belleza, en todos sus aspectos, es reflejo de lo divino, razón por la cual se hace adecuada la representación femenina de las abstracciones porque las mujeres son más bellas; y, por último, expresar la idea cristiana de que, al ser las mujeres moralmente más débiles, su fuerza es mayor si consiguen ser buenas (Warner, 1985, p. 65). Lo que encuentro interesante de las propuestas de Ripa, en especial las últimas dos, es que en ellas se hace evidente la influencia del contexto y la cosmovisión del momento al sopesar razones para el género de la abstracción. En ese sentido, lo que de primera impresión se antoja prejuicioso, resulta muy sugerente en el marco de esta investigación, que analizará caricaturas basadas en personificaciones alegóricas femeninas. Otro punto que encuentro relevante de todo este recorrido argumental en general, es aquel que hace énfasis en que lo femenino es visto como la otredad con respecto a lo masculino. Eso hace al cuerpo femenino un contenedor ideal para potenciales y múltiples significados, dependiendo del contexto y el ojo creador. Esto resulta interesante si se piensa que las personificaciones alegóricas femeninas objeto de este estudio, se encuentran, casi siempre, rodeadas por los actores políticos del momento, todos ellos hombres, y que los directores de las revistas que las contienen, así como sus creadores, también lo son.

En este punto se hace necesario volver a las alegorías clásicas. Los griegos explicaban la forma en que funcionaba el mundo a través de mitos y deidades antropomorfizadas, de esta manera justificaron mecanismos sociales, valores e ideas. El mundo antiguo ha sido el que ha proporcionado modelos de

¹⁹ Su argumento era el estatus secundario de lo femenino en oposición al Dios Hacedor del universo que es masculino. A pesar de que las virtudes tengan nombre de mujeres, pero poderes y actividades de hombres, ocupan el segundo lugar porque vienen después de Dios, así sean lo más elevado de todas las otras cosas (Warner, 1985, p. 65)

personificaciones femeninas alegóricas que han perdurado hasta nuestros días, y que, han sido la base para múltiples representaciones posteriores de conceptos como la República o la Patria, debido a que el origen de sus referentes se ancla, precisamente, en la representación de conceptos ligados a ideas políticas y al orden social. Varias de las características materiales de estas alegorías se han conservado en el tiempo, incluyendo su carga simbólica, y se han visto trasladadas a las representaciones modernas, adaptándose al contexto, y algunas veces añadiendo otras características. Las más difundidas han sido la Justicia y la Libertad, y ambas tienen su origen en divinidades griegas y romanas.

En la poesía arcaica griega, la personificación de la Justicia es *Diké*, quien se muestra sentada bajo el trono de su padre Zeus, en actitud de pesar en una balanza las acciones de dioses y hombres (Rodríguez, 2003, p. 7). En esta descripción se puede reconocer al menos una de las características más saltantes de la representación de la Justicia hasta nuestros días, el atributo de la balanza. Si bien *Diké* es conocida como hija de Zeus y diosa de la Justicia, se refiere en sí a la moral, más que a la divina. En ese sentido, impone justicia entre los mortales y mantiene el orden social y político protegiendo a los individuos. Según Montesinos, ella no lleva una balanza sino una espada (2021, p. 97). Pero *Diké* no es la única personificación de la Justicia en Grecia. Las fuentes clásicas hablan también de *Themis*, esposa de Zeus, diosa responsable del cumplimiento de la ley. Ella era la encarnación del orden divino, las leyes y las costumbres, y esto era representado con la acción de sopesar el ejercicio humano en una balanza de doble platillo, distintivo de la equidad y el equilibrio (1921, p. 99). Montesinos afirma que la estatua de *Themis de Ramnous*²⁰ parece sostener con una mano una balanza de dos platillos, y con la otra el peso de una cornucopia o patena (1921, p. 99). También se dice que ella era la personificación de la Ley eterna y la Justicia. Junto a Zeus, engendró a las llamadas *Horas*: *Eunomia* - cuyo nombre significa “buena ley” -; *Dike*, quien es la Justicia, pero en el mundo humano; y *Eirene*, que era la diosa de la paz. Estas tres divinidades aseguraban el equilibrio social (Rodríguez 2003, p. 8). Rodríguez menciona también a la

²⁰ 300 a.C., Museo Arqueológico Nacional de Atenas

Virgen *Astrea*, considerada como otra personificación de la Justicia, también hija de estos dioses olímpicos.



Fig.9: Themis de Ramnous. 300 a.C
Museo Arqueológico Nacional de Atenas
Se observa la disposición de los brazos, que se dice, tendría que ver con que portara una balanza originalmente.
Artstore.



Fig. 10: Portada del folleto: El tigre para Themis Vierschaar, 1701.
El tigre (Francia) y el águila (Imperio) para Justitia/Themis.
Caricatura sobre la continua interferencia francesa en la sucesión española. Se aprecian los atributos que se asocian a la alegoría de la Justicia hasta nuestros días.
Artstore.

El período romano casi no ha dejado representaciones monumentales de la Justicia, debido tal vez a que ellos no consideraban este asunto como abstracto, sino como de interés social (2003, p. 12). *Iustitia*, como se llamó, fue representada como una mujer joven que llevaba casco y escudo, y que sostenía una balanza con platillos equilibrados, algunas veces, y con los ojos vendados

(Montesinos, 2021, p. 100). En ocasiones llevaba una cornucopia y se posaba sobre un león. El espacio en donde es posible apreciar la representación de *Iustitia* es en las monedas y medallas imperiales. Por ejemplo, en el periodo de los julio-claudios, aparecía en las monedas como una mujer alada con una rama de olivo, patena y espada. Según Rodríguez, la iconografía más común en este período fue una figura femenina de pie, con la cabeza vuelta de perfil, que sostenía en sus manos la balanza con los platillos equilibrados, y un cetro de poder, una rama de palmera o una cornucopia indistintamente (2003, p. 14-15). Si bien hay atributos que se identifican plenamente hoy en día como propios de la Justicia (la balanza, la espada y la venda), hay otros que aparecen esporádicamente en su representación - como la patena, las ramas de olivo y la cornucopia - que son importantes de señalar pues posteriormente aparecerán como parte de la representación de otros conceptos - la Patria, por ejemplo - entonces, este reconocimiento es útil para establecer la procedencia.



Fig.11: IVSTITIA AVG
Iustitia, en túnica drapeada, de pie, con la cabeza hacia la izquierda, sostiene una balanza con la mano derecha y una cornucopia con la izquierda.
British Museum.



Fig. 12: IVSTITIA AVG
Iustitia, sentada hacia la izquierda, sostiene una patera con la mano derecha y un cetro con la mano izquierda.
British Museum.

En el caso de la Libertad, sus orígenes en el mundo antiguo son un poco más ambiguos. Se sabe que en Grecia hubo una diosa menor llamada Eleuteria, hija de Zeus y Themis, que habría sido su personificación, pero no hay mayor rastro material sobre ella. De quién se sabe más, es de su versión romana, Libertas. Hija de Júpiter y Juno, se restauró un templo en su nombre en el Monte Aventino, sin embargo, su representación monumental en él no perduró, y aparentemente no se hicieron copias en mármol o metal, como se acostumbraba. Se dice que se le representó como una matrona romana,

sosteniendo en una de sus manos un cetro roto, y en la otra, una vara o poste rematado con un *pileus*. Agachado a sus pies, se podía encontrar un gato, símbolo de la vigilancia (Shea, 1880, p. 591). No obstante, las monedas acuñadas con su imagen que datan de ese período no la muestran como tal. Muchas veces, sólo es su cabeza la que se retrata en las monedas, y cuando se muestra de cuerpo entero, su apariencia tiene variaciones. Puede estar vestida como matrona romana sosteniendo el *pileo* vertical o colgante, algunas veces sostiene en la mano una vara corta, en otras, la vara llega hasta el piso. En otra representación se la ve como una noble matrona romana sentada en una silla, sostiene en una mano una rama de olivo, y en la otra, la *vindicta*²¹. En ocasiones, ni la vara ni el *pileo* aparecen en la representación, en otras sostiene en una mano el *pileo* y en la otra una cornucopia (1880: 593). Según Shea, dada la connotación del *pileus* y de la *vindicta*, esta representación de Libertas da la idea de una liberadora de esclavos más que una protectora de la libertad civil (1880, p. 591). Es una distinción importante, aunque veremos más adelante que, como buen símbolo, el *pileus* se irá adaptando al contexto y terminará asociado también a la defensa de las libertades civiles.



Fig. 13: LIBERTAS PVBICA
 Libertas, de pie y mirando hacia la izquierda, con túnica drapeada, sostiene un *pileus* con la mano derecha y un cetro con la izquierda.
 Lawrence University.



Fig. 14: LIBERTAS AVGVSTA
 Libertas, de pie con túnica drapeada, parada frontal, sostiene un *pileus* con la mano derecha y tiene extendida la mano izquierda.
 Classical Numismatic Group.

En este punto, es posible identificar algunos aspectos de la representación que han perdurado en el tiempo y que se asocian con la imagen de la Libertad - el *pileo* siendo el más notorio de todos - y no sólo eso, sino que

²¹ Vara con la que se tocaba a los esclavos al momento de su liberación. Acto introducido por Junio Bruto, quién concedió la libertad y ciudadanía a los esclavos (Amunátegui, 2019, p. 41)

se han ido trasladando hacia otras representaciones también asociadas con la Libertad, pero que guardan características propias, como sería el caso de la Marianne francesa²². Algunos otros atributos que se han encontrado en Libertas se han asociado a otras alegorías, como la rama de olivo con la Paz o la cornucopia con la Fortuna y posteriormente con la Patria, por ejemplo. Otro punto interesante es la forma en que los atributos se van intercambiando indistintamente en las representaciones de estas deidades, e incluso notar que han compartido varias características en la evolución de sus representaciones, tales como las túnicas, la desnudez o la calidad alada, por ejemplo, que fue asociada también con Niké y su equivalente romano, Victoria.



Fig. 15: Fortuna sosteniendo a Diké y una cornucopia. Imperio Romano. 69 d.C. Artstore.



Fig. 16: PAX EXERC Pax, de pie sosteniendo una rama de olivo y un cetro. 268-270 d.C. Lawrence University.

Por último, existe una divinidad importante del panteón olímpico, que es considerada por algunos como fuente y punto de partida para todas estas personificaciones de virtudes y abstracciones. Marina Warner considera que Atenea, la diosa de la sabiduría para los griegos, tuvo gran influencia en la forma en que se representaron estas cualidades en el mundo posclásico (1985, p. 82). Considera que esta diosa, guardiana de la ciudad y patrona del trabajo y habilidades de las mujeres, es el modelo inmediato para las ilustraciones de

²² En el siglo XVIII, la distinción entre el píleo romano - redondeado o puntiagudo - relacionado a la manumisión de esclavos, y el gorro frigio, prenda que llevaban prisioneros extranjeros, se volvió imprecisa debido al parecido de ambos tipos de gorro y a su asociación con la esclavitud. La existencia de monumentos ilustrados que llevaban infinidad de gorros de estos dos tipos propició confusión, y gracias a ello, el gorro frigio se convirtió en símbolo de la libertad (Korshak, 1987, p. 60). El gorro frigio es un atributo de Marianne, por ello considero importante hacer la aclaración, para que se entienda mejor mi afirmación con respecto a la asociación realizada.

Justicia, Prudencia o Fortaleza que es posible apreciar hasta nuestros días. Para Warner, Atenea, ya alejada de la religión que le rendía culto, así como de los rituales paganos, fue la que proporcionó la medida en la que se moldeó el lenguaje de la virtud, primero en el Renacimiento y nuevamente a finales del siglo XVIII y en el siglo XIX. Afirma que, si queremos entender el origen y significado de los signos asociados a ella en nuestros días, es primordial observar su naturaleza y carácter tal como la retratan los textos griegos, en los que ella es una fuerza dominante y árbitro de un orden ideal (1985, p. 82). Si se observan las representaciones de Atenea, es inevitable asociarla con las representaciones ya revisadas del mundo antiguo, así como a las que se pueden encontrar en periodos posteriores sobre las alegorías mencionadas.



Fig. 17: Atenea, sentada en el trono, sostiene en la mano derecha a Nike (Victoria).
Período Helenístico 306-281 a.C.
The Art Institute of Chicago



Fig. 18: Alegoría de la Fortaleza según Césare Ripa.
Iconología, Tomo 3, p.109.
1764

Como se ha visto, ha sido posible identificar el origen de las alegorías que han sido materia prima de las personificaciones alegóricas que son objeto de este estudio, así como explorar las posibles razones por las que estas representaciones tienen carácter femenino. En este recorrido, se identificaron indicios y argumentos que permiten seguir el rastro de la evolución, y me ponen en camino obligado hacia la Marianne francesa, hito importante en la representación de un tiempo nuevo y definitorio en la historia de Occidente, al cual, el contexto peruano no es ajeno.

2.2 La Marianne francesa y su impacto como modelo para la representación de la República y La Patria más allá de Francia

Marianne nació con la República Francesa y se convirtió en un símbolo tan potente, que incluso hoy es casi imposible no pensar en Francia cuando se hace referencia a ella. La Revolución Francesa hizo que los republicanos franceses se vinculen con el ideal de libertad, lo cual terminó por propiciar la aparición de esta figura (Carroll, 2017, p. 42). Jordi Canal cuenta que Maurice Agulhon, historiador francés y ávido investigador de esta representación alegórica, llegó a decir que la República era un principio y un régimen, pero también, "... una bella joven llena de misterio por lo que al origen de su nombre se refiere y también a su propio origen" (Agulhon, 2016, p. 9). Desde el apartado anterior se ha establecido una ruta de seguimiento a los antecedentes de la representación de figuras alegóricas como la República y la Patria. En ese recorrido se identificó a una serie de deidades femeninas griegas y romanas como sus referentes, en especial la diosa Libertas, personificación de la Libertad y que tenía por atributo al píleo, y Atenea, diosa de la sabiduría, que ha sido referente para representaciones vinculadas a la virtud, que incluyen conceptos como la Prudencia o la Fortaleza, por ejemplo. Sin embargo, se hace necesario hacer un recorrido por la figura de Marianne, que tiene sus propias características.

Ha habido muchas hipótesis sobre el origen de Marianne. Agulhon afirma que la primera vez que se usó de manera oficial una figura femenina asociada a la República, fue en 1792, en el diseño del primer sello de la República. Esta figura femenina llevaba túnica antigua y un gorro frigio, además de un pico y un haz de fasces con una inscripción adjunta que decía "*Au nom de la République française*" (1981, p. 18). Desde el inicio de la Revolución francesa en 1789 es posible encontrar en Francia representaciones alegóricas de los nuevos valores políticos como Libertad, Igualdad, Naturaleza, Justicia y Razón, y todas estas alegorías son mayormente femeninas. Agulhon afirma que se trata de mujeres jóvenes y bellas, muchas veces armadas, según él, por dos posibles razones: por un lado, la experiencia demostró apresuradamente que los nuevos valores

se tenían que imponer en un mundo hostil; y por el otro, porque Minerva - versión romana de Atenea - diosa de la razón, virgen y guerrera a la vez, era el referente. Sin embargo, Agulhon agrega que ella no sería la única en heredar sus atributos a las Repúblicas por venir, pues a Cibeles se le debía el gorro frigio, el triángulo y el león, que le serán tan sustanciales como la lanza o la espada (2016, p. 121). Es muy sugerente la referencia a Cibeles, pues se sabe que su culto es único y sumamente presente en el mundo antiguo. Según Pablo Limón Gual, un punto a destacar de esta deidad, originaria de Frigia, es su llegada a Roma, ya que se produjo en un momento de suma necesidad por parte de los romanos²³ (2017, p. 48-49) quienes buscaron en esta figura la ayuda que les había sido negada por otros dioses. Fue gracias a esto que ella fue reconocida como *Magna Mater* y tuvo un rol fundamental dentro del panteón romano. Resulta inevitable reconocer el paralelo en el rol simbólico que ambas figuras podrían ejercer en sus respectivas colectividades.



The first seal of the Republic.

Fig. 19: PRIMER SELLO DE LA REPÚBLICA
Modern European history. Hutton Webster (1920).
Boston: D.C. Heath & Co.

Asimismo, Kristina M. Cherneski considera importante tomar en cuenta el significado del nombre. *Marie-Anne* era muy popular y su conexión con el catolicismo, significativa. Cita a Agulhon, quien señala que se trata de un debate poco documentado pero enigmático, y agrega que no podía haber nada más

²³ Roma se encontraba en plena Guerra Púnica y se veía acorralada por la presión que ejercía el general cartaginés Aníbal, que acechaba desde hace un tiempo la capital del imperio romano (Limón, 2017: 9)

católico que la combinación de los nombres de la Santa Virgen y el de su madre. Además, añade que fue usado por campesinos que deseaban asociar a sus hijos con lo santo. De esta manera, el nombre tuvo gran impacto en el pueblo y esto fue decisivo en su éxito y aceptación entre la gente común (2019, p. 48). La representación aludía a la clase baja del campo, en donde *Marianne* - tan parecida a la Madonna - se convirtió en una mezcla de las diosas revolucionarias Libertad, Virtud y Razón (Nielsen, 2013, p. 136). En este punto es posible reconocer los primeros indicios en el proceso por el cual la *Marianne* empieza a convertirse en un contenedor ideal para el nuevo discurso vinculado al sistema de la República.

La Revolución francesa provocó un proceso de secularización en el cual los ideales de la Iglesia Católica se vieron desplazados por conceptos que giraban en torno al individuo. Cherneski cita a Talad Asad, quien hace un seguimiento al uso de la palabra *sacré* en este periodo. Afirma que esta no era usada para hacer referencia a una experiencia, sino más bien a personas o cosas, ocurriendo lo mismo en la práctica cristiana. Sin embargo, esto cambia cuando se le utiliza en la *Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano* de 1789 para referirse a la naturaleza de los derechos “naturales” y “propiedad”, convirtiéndose en parte del discurso de funciones y aspiraciones del estado moderno y secular (2019, p. 50). Entonces, en lugar de ser parte de un concepto religioso, lo sagrado se vuelve parte de las nuevas estructuras de poder en la Revolución. Además, la Iglesia empezó a ser vista, a partir de la caída de la Monarquía Constitucional en 1792, como fuente de la contrarrevolución y como un sistema cultural que rivalizaba con el nuevo Estado Republicano (Desan, 2004, p. 7). En ese sentido, Cherneski afirma que el nuevo régimen no sólo erradicó a la Iglesia, sino que la reemplazó con nuevas instituciones patrióticas no religiosas²⁴. Es así, que empiezan a celebrarse ceremonias en las que jóvenes mujeres que representaban la Libertad o la Razón eran llevadas en procesión, y, de acuerdo a Desan, estas nuevas ceremonias tenían la intención de apoyar la revolución por medio de

²⁴ Cherneski se refiere a lo que Wessel y Schönplflug denominan “nuevas religiones políticas”, que incluían el Culto de la Razón y Culto al Ser Supremo, con los cuales se implementaron nuevas ceremonias y rituales (2019, p. 54).

sentimientos de patriotismo y unidad (2019, p. 54). En la *Fête de la Raison* celebrada en 1793, la Libertad fue representada por una hermosa mujer de carne y hueso sentada en un trono. Según grabados que retratan el festival, estas representaciones vivientes vestían haciendo referencia a la imagen clásica de las deidades griegas.



Fig. 20: Fête de la Raison: le décadi 20 brumaire de l'an 2.e de la République française. 1793. Bibliothèque nationale de France

Entonces, es posible identificar algunos atributos en estas alegorías vivientes que serán propias de las futuras representaciones de Marianne, y que, al mismo tiempo, comparten el precedente que proviene del mundo antiguo. Agulhon afirma que en algún momento se tuvo la intención de que la alegoría se representase por medio de estatuas, pero la idea fue descartada pues se creyó que podía evocar a la Virgen María y crear otra idolatría. Agrega que, de acuerdo a Jules Michelet, las representaciones vivientes se prefirieron ya que podrían cambiar en cada fiesta y de esta manera se evitaría su conversión en objeto de superstición (2016, p. 122). Este afán por evitar la asociación con lo religioso se reafirma en lo señalado por Cherneski, quien añade que, según Lynn Hunt, la intención al usar mujeres reales era reflejar a la mujer promedio (2019, p. 55), nada más alejado de lo divino-religioso. Para los plebeyos, Marianne representó

una figura que empoderó a las clases bajas a través de la revolución. Carroll cita a Nielsen quién afirma que, en comparación con la clase trabajadora más baja, la clase educada y la burguesía prefirieron alegorías clásicas y masculinas de la Fortaleza hasta que Marianne llegó a simbolizar Francia (Carroll 2017, p. 42). Añade que después de 1800, se volvió popular entre las clases medias, apareciendo una variedad de representaciones e idealizaciones de la figura, dependiendo de la clase social y el artista. Usualmente, se le representa vistiendo el traje clásico greco-romano, y lleva con ella el gorro frigio, el cual puede vestir o va coronando una lanza que sostiene en la mano. Asimismo, algunas veces lleva un pecho descubierto, como es el caso de la representación que hizo el pintor francés Antoine-Jean Gros en 1794.



Fig. 21:
La République Française
Antoine Jean-Gros
Circa 1794
Musée de l'Histoire de France

La presencia de Marianne permanecerá vigente a lo largo de las distintas etapas de formación de la República francesa. Agulhon afirma que existió continuidad entre la República del 4 de septiembre y la Revolución de la Comuna de París, y también un vínculo entre el París insurgente del 71 y el desarrollo de la República radical en las provincias del sur de Francia. De todos los indicios de este vínculo y su persistencia, Marianne es uno de los símbolos más impresionantes (2016, p. 131). Agrega que, ante la instalación de la República poco antes de 1880, se hace evidente que su personificación será femenina, y así, con forma de mujer, provocará sentimientos encontrados que irán desde el amor respetuoso hasta la burla más penosa (2016, p. 138). En este contexto - y

tal como sucede con las representaciones de la República y la Patria en nuestro medio - una Marianne a veces embellecida y otras veces afeada, representará holgadamente al régimen en la caricatura política, en oposición a alguna postura de opinión, que abundará desde ese momento en adelante, con libertad (2016, p. 139). Agulhon presenta un inventario de alegorías cívicas femeninas que le fue posible ubicar al sur de Francia, y en todas ellas identifica una eminente unidad figurativa - mujer vestida a la antigua - que va acompañada de la bandera, la llama o el león, y que representan una variedad de temas, como la República, la Defensa Nacional o la Revolución, confirmando así el vínculo ideológico (2016, p. 143). Es así, que a medida que van cambiando los tiempos, la imagen de Marianne empieza a mutar hacia otras significaciones, y es posible identificar cómo se va transformando en la Patria. Por ejemplo, en medios burgueses, hacia 1914 y 1918, es posible encontrar aún a la alegoría viviente en representaciones teatrales en las que una actriz, envuelta en la tricolor, canta la Marsellesa. Para Agulhon, este es un interesante desplazamiento ideológico de la República a la Patria (2016, p. 135). Se pregunta si la Marianne oficial era una República o una Patria francesa, y añade que lo es todo, pues su travesía pasa por ese espíritu inicial de 1789, por la República de los Derechos del hombre y del ciudadano, por la democracia optimista y humanitaria. Es así, que desde el centro izquierda original, seguirá su recorrido hacia la derecha, hacia la República Gambettista, hacia la Patria y la Francia de la Unión Sagrada. Al término de este recorrido, continúa Agulhon, la Marianne de los monumentos a los muertos de 1914 a 1918 ya no distinguirá lados o bandos (2016, p.148-149). Paradójicamente, esto coincide con su progresiva desaparición como monumento. Sin embargo, la imagen de Marianne se volverá referente para la representación de conceptos vinculados a la República y a la Patria en Hispanoamérica.

Cabe apuntar que, en el Perú, la imagen de Marianne es un referente importante para el concepto de la República a partir de la Independencia, y que su permanencia va desde el ámbito oficial hasta el arte, en donde es posible encontrarla como parte de las caricaturas políticas que aparecen en distintos medios, incluyendo las revistas ilustradas que se publican dentro de la cronología de esta investigación.

Kristhian Ayala cuenta que, a nivel de Latinoamérica, la representación femenina de la Patria, por ejemplo, es usualmente una mujer blanca acicalada con elementos y vestimenta propios de la cultura de occidente (2021, p. 20). Hace hincapié que, en tiempos de la Revolución mexicana, este país es la excepción a la regla, ya que muestra, a nivel de caricaturas, una Patria con rasgos indígenas tanto en su físico como en su vestimenta. Añade que este es un caso *sui generis* pues considera que en nuestro medio no ocurrió lo mismo, a pesar de que ambos son países colonizados emblemáticos (2021, p. 21). Estoy de acuerdo con Ayala en que la representación de la Patria y la República en nuestro país fue por un largo tiempo influenciada por los referentes occidentales, y que esto se mantuvo, incluso, a nivel oficial por un buen tiempo desde la Independencia. Sin embargo, esto empezó a cambiar en los primeros años del Oncenio de Leguía en el ámbito de la ilustración, en ese sentido, se puede decir que esta transformación, si bien no fue tan marcada como el caso mexicano en tiempos de la Revolución, se fue dando tímidamente y es posible identificar ciertos rasgos que se alejan del hegemónico occidental. Profundizaré sobre esto en el próximo capítulo.

Tal y como ocurrió en la Revolución Francesa con la caída de la Monarquía y la búsqueda de nueva simbología, en el Perú se dio una urgencia por la creación de símbolos que pusieran distancia de la colonia, y que, a su vez, pudieran reafirmar la identidad de la nueva Nación, una tarea que recayó en el Libertador José de San Martín. Sin embargo, es importante apuntar que, a diferencia de Francia, la Independencia no se dio en el Perú como resultado de un movimiento masivo con génesis en grandes rebeliones (Ayala, 2021, p. 21). La naciente nación peruana obtiene sus símbolos de la inspiración en la Revolución francesa de parte de la inventiva libertadora. Según Ayala, esta es la razón por la cual varios países de Latinoamérica que anteriormente estuvieron bajo el yugo español, tienen como referente a Marianne, quien se convierte en la fuente para la representación de la patria libre y la nueva era, apareciendo como parte de la imaginería oficial en una variedad de soportes (2021, p. 21). Ayala añade que, posteriormente, se convertirá en el ícono más utilizado por caricaturistas para representar a la Patria, protagonizando denuncias contras políticos inmorales en este nuevo período (2021, p. 21). Esto se extiende,

incluso, hasta el periodo que abarca esta investigación - primer cuarto del siglo XX - y aún, en el siglo XXI, esta costumbre persiste, con variantes bastante drásticas en algunos casos, en la forma de representación.

Por su parte, Rosas Lauro afirma que esta imagen femenina, de gran éxito por sobre otros símbolos originados a raíz de la Revolución Francesa, fue utilizada para dar legitimidad al régimen republicano a nivel de los nuevos estados latinoamericanos en el siglo XIX (2007, p. 207). Señala que la imagen de Marianne apareció como representación de la Libertad, la Patria o la República en pleno proceso de independencia a nivel de Hispanoamérica en variados soportes que son parte de la memoria colectiva, entre ellos menciona billetes y monedas, esculturas en piedra de Huamanga, pinturas alegóricas, periódicos, sellos, entre otros. Añade que la glorificación y reinterpretación de la mujer en Hispanoamérica como imagen de la República o la Patria fue útil para la reelaboración de las representaciones políticas de la emancipación. A esto se debe que sea posible identificar en diferentes países de América infinidad de alegorías donde se aprecia al referente de Marianne en distintas poses, en compañía de varios elementos alegóricos propios de la revolución, en los que el gorro frigio destaca sobremanera (2007, p. 208). Susy Sánchez afirma que tanto la Revolución Francesa como la Independencia del Perú conllevaron la movilización simbólica del cuerpo femenino como alegoría de la Patria reemplazando el rol protagónico masculino del rey durante el antiguo régimen. Cita a Joan B. Landes, quién afirma que la consolidación de la identidad masculina como sujeto nacional se logra mediante el empleo de la imagen femenina por parte de líderes políticos y militares; así también promovieron la lealtad del sujeto masculino hacia la Patria, inculcando el deber de proteger su honor, al ser sujeto de seducción debido a su amor por ella (2023, p. 139). Aquí, es posible reconocer ciertas características narrativas que posteriormente serán rescatadas por un medio tan elocuente como la caricatura, en las cuales es posible encontrar varias representaciones de la República y la Patria, y, en general, de figuras femeninas en situaciones complicadas y totalmente a merced de la bondad masculina. Cabe resaltar que este tipo de situación no será la única, y que estas personificaciones alegóricas asumen un amplio rango de comportamientos que no son necesariamente vistos como positivos. Estas

asumen una serie de roles que les son asignadas socialmente, y que se ven influenciados por los prejuicios de su tiempo.

Para Ayala, Marianne se posiciona en el imaginario de la revolución como aquella figura femenina que es capaz de generar vida nueva y alimentarla gracias a sus abundantes pechos, que son capaces de amamantar a una generación nueva. Considera que su elección como símbolo no es casualidad y se asocia a aquellos vinculados no solo a la libertad, como se ha señalado ampliamente, sino también a la maternidad, recomponiendo una nueva política y sociedad bajo esa condición: tierra/madre, patria/mujer-madre (2021, p. 22-24). Esta condición de la maternidad también es reconocible en las personificaciones alegóricas identificadas en las caricaturas que son parte de este estudio, y las características de la representación responden a las condiciones del contexto, además del estatus social retratado en las caricaturas.

Todo este recorrido a través de la figura de la Marianne francesa me hace pensar que sus orígenes mismos, los cuales se anclan no sólo en los referentes de deidades del mundo clásico sino también en mujeres reales que pertenecieron a diversos estatus sociales y vivieron durante la Revolución Francesa, hacen posible su carácter versátil al momento de la representación. Cabe recordar que durante ese período predominaron, sobre todo, las alegorías vivientes con el fin de evitar asociaciones con lo religioso y la superstición. Es cierto que existe un componente ideológico y sociológico que influye en dichas representaciones, pero resulta inevitable pensar que, en esos tiempos, muchas mujeres se vieron reflejadas en esta alegoría al apreciar a sus madres, hijas, vecinas como parte sustancial de la representación viviente, posiblemente asociando cualidades propias de cada una de ellas a la misma. Kimberly Carroll afirma que el significado de Marianne podía variar, de tal manera que para una mujer campesina analfabeta podía llegar a ser un símbolo de empoderamiento, mientras que, para una mujer burguesa, uno de fuerza y prestigio (2017, p. 42): este bagaje es uno del que es imposible que se desligue. En ese sentido, es interesante hacer el ejercicio de pensar desde esa misma perspectiva, que esas mismas alegorías vivientes, al ser interpretadas por mujeres reales, no sólo fueron susceptibles de absorber características positivas, sino también

negativas. Entonces, esto me traslada al medio de la caricatura, el cual transfiere prejuicios de su tiempo al medio, lo que resulta en personificaciones alegóricas sumamente ricas en contexto que pueden ser apreciadas en su significación, así como, evidentemente, en la forma en que se les representa. Finalmente, es importante recordar el referente sobrenatural del que procede, ya sea una diosa del mundo antiguo o un reflejo de la Virgen María, esto la convierte en una representación que, además de tener la potencialidad de ser ya todo lo terrenal, con lo positivo y negativo, puede llegar a ser también aquello que se busca constantemente, ese ideal perfecto que pareciera siempre tan difícil de alcanzar. Un pensamiento muy sugerente en el caso peruano, en el que la búsqueda de sus ciudadanos por un norte y una identidad no ha cesado y pareciera estar plasmada incluso en sus representaciones simbólicas desde los inicios de la República.

2.3 Ser mujer en la Lima de inicios del siglo XX

Es posible descifrar la idiosincrasia de un lugar prestando atención a cómo traduce en imágenes a sus actores sociales, por ello, considero necesario tener en cuenta qué hacían las mujeres en el periodo dentro de esta investigación. Esto por dos razones: la primera y más evidente es que, de esta manera, será posible identificar roles y estereotipos asignados a las mujeres de ese tiempo que han sido absorbidos por las personificaciones alegóricas que son objeto de esta investigación, y, la segunda, porque considero que, al ser la mujer un sujeto al que le fue vetado la participación política activa, resulta interesante que persista su uso como voz simbólica y, sobre todo, en el caso de las caricaturas, como voz crítica al régimen de turno. Es importante recordar que el uso de la figura femenina como alegoría y como personificación alegórica es llevada a cabo por diferentes actores y persigue diferentes objetivos. En el caso de la alegoría, esta es utilizada por el gobierno de turno para establecer ideales de Nación y sociedad, presentándose inmaculada, perfecta, y, en consecuencia, inalcanzable, a mi parecer. En el caso de las personificaciones alegóricas, estas se ubican en el medio de la caricatura, y son utilizadas por voces que pueden tener dos objetivos sumamente distintos: ser complacientes con el gobierno de

turno, o ser críticos del mismo. Esto dependerá del medio del que provengan. Considero que será interesante revisar cuál fue la participación de las mujeres en la sociedad de ese tiempo, y de esta manera, constatar si la mirada masculina - que es la que da origen a las representaciones - ha reflejado de alguna manera esa participación.

Rosas Lauro afirma que la concepción del rol de las mujeres en la sociedad es establecida a través de su relación con los hombres y viceversa, construyéndose así las identidades, es decir, la masculinidad y la femineidad, y lo hacen de forma interrelacionada (2007, p. 210); en ese sentido, las cuestiones de género resultan vitales tanto para el análisis histórico como al vinculado a la representación icónica. La historiadora considera que ni siquiera la Revolución Francesa, que fue la que logró marcar un hito y estableció un sistema político avanzado, pudo repensar y reformular los roles asignados al género femenino, y que, por el contrario, terminó subrayando su marginación en el espacio tanto público como político (2007, p. 214). Entonces, es más que probable que las revoluciones a nivel de Hispanoamérica tampoco lo hicieron. Cita el caso peruano, en el que las mujeres tuvieron que esperar hasta mediados del siglo XX, después de una lucha larga y silenciosa, para ser consideradas ciudadanas, por lo menos legalmente, y poder gozar de los derechos que este estatus conlleva (2007, p. 214). Un panorama poco alentador, que es posible extender incluso hasta nuestros días, en los que la brecha de género persiste en distintos ámbitos de la vida social, pública y hasta privada. Es momento de hacer un breve repaso de lo que hacían las mujeres en tiempos alrededor del período de esta investigación.

Las costumbres y usos que se emplearon a comienzos del siglo XX se heredaron, en principio, de la República Aristocrática. Si bien el Civilismo se caracterizó por tener un carácter conservador, heredero de la corriente higienista, fue posible apreciar unos cambios importantes con respecto al rol de las mujeres. Sofía Pachas cuenta que uno de esos cambios fue la incursión cada vez mayor de la mujer en trabajos fuera del hogar, hecho que no le fue indiferente a la prensa de ese período y que se preocupó por plasmar más de una vez. Cita un artículo aparecido en la revista *Cinema*, en el que, a propósito de su empleo

en diversas fábricas de manufacturas, se señala que darle trabajo a la mujer es una forma de hacerla libre y dueña de sus actos para así reivindicar su condición de ser humano y pensante (2008, p. 21). Sin embargo, Pachas señala que no se deja de lado el que sería el verdadero proyecto de una mujer, y esto es formar un hogar. Es así que su empleo en estas fábricas se da y se constituye en una manera de evitar que las mujeres caigan en el escándalo mientras esperan que un futuro matrimonio las aleje del trabajo a talleres y las devuelva a su lugar por excelencia, es decir, el hogar²⁵.

En este punto es posible percibir posiciones encontradas. Pachas afirma que, si bien los tiempos eran otros, y que empieza a tomar fuerza la idea de que la mujer puede acceder a un desarrollo dentro de la sociedad por medio de la educación, los prejuicios continúan siendo sumamente fuertes y difíciles de eliminar (2008, p. 22). Cita un artículo aparecido en la revista *Sudamérica* en 1918, donde es posible apreciar la postura que en ese momento la sociedad tenía con respecto al rol de las mujeres. Se trata de un artículo anónimo, el cual, aparentemente, fue escrito por una mujer, y que al ser incluido en la publicación sin mayor comentario, muestra la tácita afinidad con la posición planteada, que básicamente dice que la mujer no está en capacidad de asumir o incursionar en carreras vinculadas a lo intelectual, e incluso a lo artístico - en el sentido de las artes plásticas, pues es posible encontrar infinidad de artículos en las publicaciones de esa época en el que aparecen actrices y cantantes, un ámbito que sí era aceptado por la sociedad de ese tiempo - afirmando tajantemente que no existe más que una carrera para la mujer latina, y esa es la del matrimonio y la maternidad. Se toman las aspiraciones intelectuales y políticas como pasajeras debido a que asumen que esas mujeres aún no han sido expuestas a lo que describen cómo la "emoción más grande", la cual está vinculada a la felicidad de ser madre (Sudamérica, 1918). Según Moreno, existe un recurso comúnmente utilizado para idealización y encauzamiento del comportamiento de las mujeres en la sociedad, y ese ha sido la propagación de modelos vinculados al heroísmo, los cuales ejemplifican virtudes, bondades y atributos femeninos

²⁵ Sofía Pachas cita el artículo "Cuestiones sociales. Del hogar a los talleres." En *Cinema* N° 5, Lima, octubre 31, 1908.

que están al servicio del orden social y de la estructura estatal (2012, p. 26). Estos modelos están vinculados especialmente con la maternidad, asignando así a las mujeres el rol de madres por excelencia y, de esta manera, se convierten en conductoras de virtudes y responsables de la formación de los ciudadanos.

Cuando se revisan las revistas ilustradas que proceden del período en el que se ubica esta investigación, es posible identificar los roles asignados a la mujer dentro de la sociedad, desde el punto de vista burgués, por un lado, y desde la mirada masculina intelectual, ya que eran hombres quienes eran los encargados de editar y escribir en estas publicaciones. Por ejemplo, es posible encontrar un texto escrito por José Carlos Mariátegui para la revista *Mundo limeño*, el cual se dirige a las lectoras de la revista, y en el que les confesaba su temor de no saber dar a sus crónicas un tono ligero y ameno, que considera, es el que se debe destinar a la mujer. Y a continuación se expresa muy sugerentemente al decir que se ama a las que sólo saben de coquetería y frivolidad y se detesta a las que osan a tener el mal gusto de meterse en el estudio de problemas que él denomina “tremendos” y en la solución de “áridas y groseras cuestiones” (Guardia, 2016, p. 29).

Esta mirada se replica en el plano visual. Es así que, en este tipo de publicaciones encontramos una forma determinada de mostrar a las mujeres, la cual es muy clara en vista del uso profuso de la fotografía en este tiempo, así como la publicación de pinturas y grabados en las mismas. Se encuentran amplias crónicas sociales en las que las mujeres se reúnen, junto a sus parejas, y asisten a los eventos más importantes en la ciudad de Lima. Se hace énfasis en su forma de vestir y sus actitudes, y se las muestra muy ocupadas, socialmente hablando. Este tipo de fotomontajes tienen un lugar privilegiado en estas revistas, pero no es la única forma de mostrarlas.

También es posible encontrar retratos de estudio de mujeres de sociedad. Señoras respetables que son madres, esposas e hijas, y se las presenta en sus

mejores galas, en poses recatadas, dignas representantes del ideal de vida que es visto como el más adecuado.

A las jovencitas se las presenta destacando sus atributos de belleza, acompañadas de textos y frases que titulan las imágenes haciendo énfasis a esas características específicas, y pretenden muchas veces, ser poéticos. Las madres aparecen con sus hijos pequeños, y nuevamente, se destaca su naturaleza materna, muy formal y casi sagrada, en las ropas y en las poses.



Fig. 22: La Fiesta de la Flor
Variedades, 18 de diciembre de 1920
p. 259, vol. II junio-diciembre 1920



Fig. 23: Un lindo grupo de bellezas limeñas
Mundial, 28 de julio de 1921
Edición del Centenario

Sin embargo, no son las únicas mujeres que aparecen en las revistas. También están las artistas, es decir, actrices, bailarinas y cantantes, quienes son mostradas en personaje, ataviadas de vestuarios vistosos y en caso de ser sus retratos, se las ve en poses caprichosas y sensuales. Con ellas, existe esta licencia. Los textos que acompañan las imágenes usualmente son crónicas con respecto al espectáculo en el que participan, alguna entrevista, o, nuevamente, notas sociales.



Fig. 24: El Gran Mundo
Revista Mundial
24 de julio de 1925, n267 p.59



Fig. 25: El arte de la danza
Variedades14 de
febrero de 1920, n624 p.157

Finalmente, también es posible encontrar a la mujer trabajadora, de un estatus social menor, así como a la mujer indígena. El espacio de ambas en estas revistas es más pequeño. En el caso de la mujer indígena, escasamente aparece en fotografía. Si lo hace, es porque tal vez es parte de una nota policial - ciertas revistas ilustradas le dieron gran énfasis a la crónica sobre crímenes - o tal vez estuvo presente en alguna celebración colectiva - fiestas patrias, por ejemplo - o como parte de notas de viaje. Sus fotografías tampoco tienen un gran tamaño, sin embargo, es posible hacer una distinción si hablamos de otro tipo de imagen. La revista *Mundial*, por ejemplo, acostumbraba colocar obras pictóricas en sus portadas, y es posible encontrar retratos de mujeres indígenas, sobre todo de 1923 en adelante, cuando una incipiente corriente indigenista empezaba a surgir. Hay una disposición de aceptar este tipo de soporte para su representación más abierta y explícita, que tal vez en un primer momento se deba más al carácter artístico de la pieza, que a alguna integración o reivindicación hacia ella en el plano social. Aparentemente, la fotografía resulta demasiado real, en ese sentido. Es posible encontrar grabados e ilustraciones con mujeres de rasgos indígenas acompañando cuentos o historias míticas, nuevamente, resulta más sencillo o cómodo mostrarla así, como si el artificio de la imagen les trasladara esta característica a estas mujeres, volviéndose irreales, parte de un mundo alejado de la sociedad limeña de ese periodo, o uno que aún se resiste a mirar.



Fig. 26: Portada Revista Mundial
Lima, 01 de enero de 1924 n189
Texto al pie: LA TEJEDORA
Obra de la señorita Elena Izcue, alumna de
la Escuela de Bellas Artes



Fig27: Portada Revista Mundial
Lima, 27 de febrero de 1925 n247
Texto al pie: COLLA
Notable goache de Victor Morey, que figuró en su
última exposición y que adquirió el señor Cipriano Laos.

En el caso de la mujer trabajadora, aparece en notas que van desde mostrarla en su ambiente laboral, a propósito de algún mérito conseguido, o como parte de un grupo en ceremonias que conmemoran algún hecho importante. Sus imágenes son de menor tamaño si se comparan con aquellas de las notas sociales o retratos de las señoras de sociedad, que muchas veces van a página. Como en el caso de la mujer indígena, su presencia en este tipo de revistas es mínima. Sin embargo, hubo una gran actividad femenina en estos tiempos.



Fig. 28: Variedades, 25 de setiembre de 1920
"El trabajo de la mujer de Lima"
Taller de costura
Leyenda: En plena labor: el maniquí en que se prueba la
elegante toilette

Hacia finales del siglo XIX y comienzos del XX, se empezaron a observar cambios en el ámbito laboral. Katalyn Jancsó afirma que, en paralelo con el proceso de modernización de la agricultura en la costa y la minería, se empezaron a abrir muchas fábricas en donde las mujeres empezaron a ser consideradas como parte de la fuerza de trabajo, incrementándose también la cantidad de cocineras, costureras, lavanderas y empleadas domésticas (2006, p. 670). Añade que aparecieron también nuevas profesiones y cada vez más mujeres siguieron estudios universitarios. Es posible reconocer en este periodo un aumento considerable de la clase media en general.



Fig. 29:
Grado notable
La primera abogado del Perú
Variedades, 4 de diciembre de 1920
Vol. II Junio Diciembre 1920

Jancsó cita a Sara Beatriz Guardia, quien señala que, en noviembre de 1918, se consiguió la jornada de 8 horas para las mujeres y los menores de edad, uno de los primeros triunfos en las luchas que tuvieron lugar en las primeras dos décadas del siglo XX (2006, p. 670). En este periodo, también se dio el nacimiento de los primeros movimientos feministas organizados. Jancsó resalta la importancia de la conferencia llamada “El feminismo” ofrecida por María Jesús Alvarado (1878-1971) en la que, por primera vez, se redactó una demanda por los derechos de las mujeres (2006, p. 671). Esta ensayista y periodista tuvo un activismo prolijo, y entre sus logros se cuenta la presentación de un proyecto de ley en 1913, aprobado en 1915 que promovía el acceso de las mujeres a cargos públicos. Jancsó señala que, según Catalina Salazar, Alvarado fue perseguida durante el segundo gobierno de Augusto B. Leguía; su casa y su imprenta fueron

incendiadas y en 1924 se le apresó, siendo deportada posteriormente a Argentina, en donde se quedó hasta el año 36. (2006, p. 672).

Lo anterior indica que hubo mucha actividad con respecto a lo femenino que va más allá del rol que la sociedad burguesa de ese entonces le quiso asignar. Resulta interesante saber que, en el primer cuarto del siglo XX, las mujeres empezaron a organizarse, surgiendo los primeros núcleos que lucharon por sus derechos en el movimiento anarcosindicalista, el cual tuvo predominancia entre 1911 y 1919. Ha quedado registro de esta activa participación de las mujeres en las imágenes de algunas publicaciones de la época. A pesar de todo esto, es posible notar que la figura femenina representada en las caricaturas políticas que son objeto de este estudio, no necesariamente muestra estos cambios inmediatamente, salvo tibias excepciones. Lo que sí es evidente, es el contraste en la imagen que la sociedad limeña, el Estado y los medios tenían de la mujer en esos años en general, comparado a los avances y las luchas que se dieron en ese momento. Este recorrido por el estatus de la mujer en el periodo en el que se ubica esta investigación será de mucha utilidad en el análisis del corpus reunido.

De esta manera, se ha hecho un repaso por el origen de la alegoría visual y la tendencia que existe a representar aquellas vinculadas a conceptos políticos a través de figuras femeninas desde el mundo antiguo. Se ha rastreado la fuente de los atributos que las acompañan, y hecho el seguimiento de aquellas consideradas clásicas. Estas, contribuyeron a la creación, en conjunto con la religiosidad en crisis, de la Marianne francesa, figura emblemática en el nacimiento de la República en Francia y cuyo impacto se extendió hasta Hispanoamérica, convirtiéndose en principio para la simbología de ensalzamiento a la República y la Patria. Como se ha apuntado anteriormente, el Perú no fue ajeno a este fenómeno, y su imagen ha sido usada de manera oficial a través de gráficas generadas por el Estado, haciéndola familiar y reconocible a los ciudadanos. Esto fue aprovechado ampliamente por medios más contestatarios, como la caricatura política, en el que su iconografía es usada constantemente para hablar del contexto político como veremos a continuación; pero ella no está sola, ya que el quehacer político, lleno de acontecimientos y

actores de variado origen, hizo necesario plasmar algunos otros conceptos y temáticas relacionados a ese contexto como personificaciones alegóricas femeninas cuyo referente es la percepción que la sociedad, limeña sobre todo, tiene acerca de diferentes tipos de mujeres, en ese momento.



Capítulo 3. Personificaciones alegóricas femeninas en las caricaturas políticas de las revistas ilustradas limeñas *Variedades*, *Sudamérica* y *Mundial*

Las personificaciones alegóricas femeninas basadas en conceptos políticos que aparecieron en las revistas ilustradas limeñas *Variedades*, *Sudamérica* y *Mundial* hacia el primer cuarto del siglo XX, en las caricaturas de corte político, además de tomar como referencia los modelos clásicos del Mundo Antiguo y la Revolución Francesa, adoptaron formas que respondieron a modelos de mujer contemporáneos a ese período, desde una perspectiva burguesa. Mi interés, en un primer momento, giraba en torno a representaciones de conceptos específicos como la República y la Patria, los cuales, en su mayoría, seguían los parámetros clásicos de representación, vinculados, sobre todo, a la Marianne francesa, importante punto de partida no solo desde lo iconográfico, sino también desde el contexto de implementación de la República en Francia. Sin embargo, a medida que se recopiló el material de investigación, se identificaron otras maneras en que conceptos e ideas relacionados a cuestiones del quehacer sociopolítico eran personificados también, con figuras femeninas.

En este capítulo se presentará las formas de representación identificadas, reunidas en cuatro grupos temático-conceptuales. En los grupos relacionados a las representaciones de conceptos clásicos, se ha reconocido las características tradicionalmente asociadas a dichas alegorías, para luego empezar a distinguir los cambios que aparecen en las personificaciones alegóricas correspondientes, que se ilustran en las caricaturas. En cuanto a las personificaciones alegóricas relacionadas a otros conceptos socio políticos, se han analizado para establecer sus características, y reconocer el prototipo de mujer que tienen como referente. Asimismo, se ha prestado atención a los cambios que se han encontrado en estas representaciones dentro del lapso de tiempo en el que se ubica esta investigación. En todos los casos, se identificarán posibles atributos relacionados al concepto representado. Finalmente, tomando en cuenta el contexto socio histórico, las revistas ilustradas fuente y los artistas creadores de las caricaturas,

se propondrá una interpretación sobre las mismas en base a la forma en que han sido representadas a lo largo del periodo.

Sobre el seguimiento de cómo se van transformando algunas de esas personificaciones alegóricas entre 1920 y 1925 - incluyendo las basadas en modelos clásicos - tomando en cuenta el contexto socio histórico, se puede decir que, en ese lapso de tiempo tuvieron lugar varios acontecimientos destacables, que ya hemos revisado en el capítulo uno, y que vale la pena repasar en este momento: el Perú se encontró, nuevamente, en un tumulto político debido a la forma en que Leguía asumió el poder, y esos primeros años de su gobierno marcaron la pauta de la siguiente década dentro del ámbito nacional. Un contexto político con tintes de autoritarismo, corrupción, derroche y promesas incumplidas, todo ello contrastado con un gran aparato de propaganda política gubernamental, que aprovechó los años de celebración a la Patria debido al advenimiento del Centenario de la Independencia y de la Batalla de Ayacucho, para establecer una imagen positiva del gobierno, a pesar de que las malas prácticas eran evidentes. Fueron los años en que, Lima, sobre todo, cambió de rostro radicalmente, con la construcción de grandes espacios públicos y avenidas, así como el despliegue de múltiples monumentos públicos, muchos de ellos obsequios de otros países con motivo del notable aniversario patrio. Toda esta remodelación no estuvo excluida de controversia, ya que el gobierno se valió de empréstitos para llevar a cabo este y otros proyectos de gran envergadura en todo el país, dejando al Perú sumamente endeudado, situación que repercutirá años después. La caricatura política no será indiferente a esta coyuntura, y a pesar de ser tiempos de censura - ocurrió la expropiación del diario La Prensa, que era abiertamente de oposición, por ejemplo - y de que muchos artistas de la caricatura trabajaban en medios que fueron serviles al gobierno, es posible apreciar en ellas siempre el comentario o crítica hacia lo que sucedía, en algunas más abierta y duramente que otras. Es decir, un factor que influye en el sentido de las caricaturas políticas, así como en la representación de las personificaciones alegóricas femeninas que aparecen en ellas, es la línea editorial de las revistas. Esto no es necesariamente explícito, pero es posible descifrarlo a través de un reconocimiento del contexto que retrata la caricatura.

Las tres revistas ilustradas que son parte de este estudio – *Variedades*, *Sudamérica* y *Mundial* - tienen distintas secciones dedicadas a la caricatura política, sin embargo, se decidió analizar sólo aquellas que salían en las portadas y falsa portada - que fue el caso de *Mundial* - y, asimismo, en el caso específico de *Variedades*, se incluyeron las que eran parte de la sección *Chirigota*. Todas estas caricaturas tienen dos características en común: la primera es que se publicaban a página - las demás eran viñetas pequeñas que la mayoría de veces ocupaban un cuarto de página o menos - y la segunda, funcionaban como una especie de editorial de las revistas. Un aspecto importante que considero necesario mencionar es que en la mayoría de casos, las caricaturas políticas de estas publicaciones son protagonizadas por personajes masculinos. Esto era de esperarse debido a que los actores políticos en ese periodo - y por mucho tiempo más - han sido hombres. Estas revistas se publicaban semanalmente, y, al menos en los casos de *Variedades* y *Mundial*, se revisaron todas las ediciones que aparecieron cada semana de 1920 a 1925. Con respecto a *Sudamérica*, esta se publicó sólo por tres años (1917 - 1920), se revisaron todas sus ediciones, pero sólo las de 1920 entran en el rango establecido para esta investigación.

En todo este universo, se encontraron 79 caricaturas en las que aparecen figuras femeninas como protagonistas o como parte de la acción/escena mostrada, cumpliendo el rol de personificaciones alegóricas. Considero este dato interesante de contrastar en oposición al uso de personajes masculinos - pues la diferencia es considerable - lo cual constata el rol casi inexistente de las mujeres en la arena política, incluso en el ámbito de la caricatura política. No obstante, el contexto peruano mantiene la tradición occidental de utilizar la figura femenina como vehículo para representar conceptos, o, en el caso de la caricatura, personificarlos, de manera que es posible percibir conductas o posturas que emiten opinión a través de ellas. Aparentemente, la figura femenina resulta más elocuente en ese sentido²⁶. Debo agregar que, se han incluido también algunas ilustraciones que cumplen el rol de alegoría dentro de esas

²⁶ Se afirma esto a partir de lo propuesto por Barbara Newman y que se señaló en el capítulo anterior, sobre la disposición de las personificaciones femeninas para ser emocionalmente accesibles, entre otras cualidades, en comparación con las masculinas. Newman, Barbara. (2016) *God and the Goddesses: Vision, poetry and belief in the Middle Ages*. University of Pennsylvania Press

mismas publicaciones, con fines de establecer características específicas de la época, así como transformaciones en el tiempo. El Perú salía del periodo denominado República Aristocrática, momento en que el Partido Civil estuvo en el poder, y los valores propios de la oligarquía gobernante predominaban en los diferentes niveles de la vida cotidiana, sobre todo en la capital. Este factor será decisivo al momento de la representación de las personificaciones alegóricas estudiadas, sin embargo, a lo largo de los cinco años dentro de los que se ubica esta investigación, empezarán a surgir características que comienzan a alejarse del modelo establecido por el statu quo. Los cambios no son bruscos, pero están presentes y es posible reconocerlos.

Por otro lado, resulta igualmente importante anotar que en esos primeros años de la década de los 20 's, el Perú tiene a puertas una incipiente corriente indigenista, que empieza abrirse paso en distintos ámbitos del quehacer nacional, en especial aquellos vinculados a las artes y las letras. Por ello, es inevitable notar su influencia, sutil aún, en este periodo de tiempo. Uno de los ofrecimientos de Leguía fue la reivindicación del indio, de esta manera, se gestionaron una serie de instituciones, leyes y recursos con miras a atender las necesidades de esta comunidad, sin embargo, en su mayoría, estas promesas no se concretaron y la reivindicación no se dio como tal. Esto no evitó que el gobierno utilice el tema a su favor y propició un gran impulso a las artes con miras a crear una narrativa nacional que conversara con los objetivos de la *Patria Nueva*.

En este afán, el gobierno emprendió la búsqueda de un nuevo arte peruano, que vio luces posteriormente en movimientos que se derivan del Indigenismo como el Neoperuano, por ejemplo. Entonces, se puede decir que la postura del segundo gobierno de Leguía creó desde temprano un ambiente propicio para las manifestaciones iniciales del Indigenismo. Tal y como afirma Gabriel Ramón, en todo el periodo del Oncenio, el tratamiento del tema indígena, que se asoció en sus comienzos a tendencias de carácter progresista, resultó absorbido estratégicamente en la retórica del gobierno (2014, p. 36-37). El Indigenismo atravesó distintas facetas del arte, entre ellas, el diseño gráfico, que es posible apreciar, precisamente, en muchos detalles del diseño de las revistas

del período. Pienso que esta influencia no se limitó al diseño, sino que también es posible empezar a vislumbrar ciertas características indigenistas en unas cuantas personificaciones alegóricas de las caricaturas políticas analizadas, en específico, en la revista *Mundial*, las cuales son de autoría de Jorge Vinatea Reinoso. En ese sentido, se puede decir que estos modelos empiezan a sufrir cambios en su representación, incluso en el ámbito de la caricatura. De otro lado, es importante señalar que las características que adoptan las personificaciones alegóricas femeninas en su representación, también resultan influenciadas por el estilo de cada uno de los artistas creadores de las mismas.

A continuación, se verán en detalle los cuatro grupos temáticos-conceptuales identificados.

3.1 Personificaciones alegóricas basadas en alegorías clásicas

Como se vio en el capítulo anterior, existe un grupo de alegorías relacionadas a conceptos que se manejan dentro de la arena política. Ya se han establecido las características de esas representaciones clásicas, y se sabe que estas han tenido una trascendencia universal con el paso del tiempo, ya que han sido asimiladas como parte del bagaje visual occidental. En el Perú, a partir del proceso de Independencia, se adoptaron referentes que vinieron de Europa para asentar la simbología vinculada a la Nación, es así que se absorbieron modelos basados en las alegorías clásicas del Mundo Antiguo, así como aquellas que nacieron con el advenimiento de la Revolución Francesa y posterior establecimiento de la República Francesa. Desde el oficialismo, estos modelos continuaron en uso a lo largo del siglo XIX, y aún mantenían vigencia en el primer cuarto del siglo XX. Según José Alejandro Castillo, es posible encontrar, por ejemplo, lotes de billetes de la libra peruana de oro que datan de 1922 y que reproducen un imaginario eurocéntrico, en el que figuras femeninas aparecían siempre en escenarios idealizados o en forma de alegorías que representaban a la Libertad, La República o la Patria, en oposición a las figuras masculinas, que siempre estaban vinculadas a procesos productivos de extracción de recursos (2020, p. 45). Castillo afirma que estas imágenes, inofensivas en apariencia, desde ya hablan de roles de género, estereotipación y relaciones asimétricas

entre dichas figuras, enmarcadas dentro de un orden patriarcal, en el que el hombre custodia y protege los ideales representados en la figura femenina. (2020, p. 45). Pienso que esto no sólo se percibe en las representaciones plasmadas en el billete - en este caso específico, el de media libra - sino incluso en su disposición dentro del mismo. La figura femenina que encarna el ideal va en la cara principal, al centro, dentro de un marco circular de diseño delicado, sin llegar a los bordes del billete. Las figuras masculinas, por su lado, van en el reverso, ubicadas en la misma posición que la figura femenina, también enmarcadas en un círculo, pero este abarca casi toda la parte central ocupando un espacio mayor que la representación de la cara principal, con un diseño menos ornamentado en comparación. Es como si esta última fuera el soporte en el que se apoya la primera, como la fuerza que permitirá alcanzar el ideal.



Fig. 30: Billeto de media libra peruana.
Anverso y reverso. 1922
American Bank Note Company, New York

La manera en que están retratados también es sugerente: La figura femenina posa con la mirada hacia al horizonte, el cabello al viento y tiene una estrella luminosa le adorna la frente; las figuras masculinas, en cambio, han sido plasmadas en plena faena, no hay poses, ni complementos que los adornen, salvo sus herramientas de trabajo. Este tipo de representación presente en el oficialismo, en el que se tiene como referencia a alegorías clásicas, se sugiere una posición conservadora con respecto a los roles de género asignados, y que, además, en el caso del billete que ha servido de ejemplo, se puede apreciar desde el diseño y disposición de las figuras, se replica - dentro de sus propios parámetros - en las personificaciones alegóricas femeninas de las caricaturas políticas. Pero esto no es lo único que se reconoce en estas facturas, en ellas también es posible identificar distintos roles femeninos que se asientan en los modos sociales del periodo, como se verá más adelante.

3.1.1 La República y la Patria

La representación de la República y la Patria en el Perú ha seguido, tradicionalmente, los referentes que provienen de Europa, en específico, del modelo francés nacido a partir de la Revolución Francesa, como hemos visto en el capítulo anterior. Esto ocurrió a nivel oficial y se trasladó a otros niveles de comunicación icónica. Es por ello que es posible encontrar representaciones que siguen este modelo en medios como la caricatura política, por ejemplo. De todo el material analizado, casi la mitad está dedicado a la representación de la República y la Patria que va acorde con los parámetros europeos. Es importante anotar que, desde un punto de vista estrictamente formal, debido a las características que muestran dichas representaciones en las caricaturas políticas, estas hacen referencia exclusivamente a la imagen de la República, es decir, a la Marianne francesa. Sin embargo, esa misma forma de representación se usa indistintamente en diferentes publicaciones de esos tiempos para ilustrar cualquiera de los dos conceptos, Patria o República. En las caricaturas políticas que se publican en las revistas ilustradas limeñas estudiadas, por lo menos, no se hace el esfuerzo de establecer una diferencia marcada entre ambos. Es más, esta misma forma de representación se usa para ilustrar otros conceptos vinculados al ámbito político, como veremos más adelante.



Fig. 31: Allégorie de la République de 1789, 1830 et 1848. Jorel, A
Bibliothèque nationale de France,
département Estampes et photographie

En primera instancia, están las personificaciones alegóricas que he denominado *clásicas completas*, y que son aquellas que se han ilustrado siguiendo fielmente los parámetros establecidos por la alegoría de la República. Es así que esta figura femenina siempre viste la típica túnica romana que usaban las deidades del mundo antiguo, y lleva consigo el atributo del gorro frigio. Otra característica perenne en esta personificación alegórica, y que vale la pena remarcar en el caso peruano de ese periodo, es que siempre se trata de una mujer esbelta, blanca, con facciones típicas de una mujer de occidente. Algunas veces, una corona de laureles adorna el gorro frigio que lleva en la cabeza, esto ocurre sobre todo en las caricaturas de autoría de José Alcántara La Torre para la revista *Variedades*. Además, esta revista es la que más usa esta versión en distintos momentos entre 1920 y 1925. En general, las tres revistas han ilustrado esta versión alguna vez, aunque en el caso de *Sudamérica*, fue usada como alegoría sin ningún tinte caricaturesco, con motivo de las Fiestas Patrias; el creador fue el mismo artista encargado de las usuales caricaturas políticas de las portadas, Darío Eguren Larrea, bajo el seudónimo de *Igor*. Finalmente, aunque los estilos de túnica varían dependiendo del autor y los colores siempre hacen referencia a la bandera peruana, la representación en general respeta la mayoría de parámetros de la alegoría original.

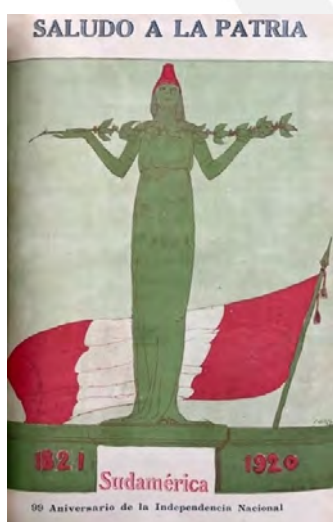


Fig. 32: Sudamérica
Lima, 27 de julio de 1920
Año III - N 130
Autor: Igor



Fig. 33: Revista Mundial
Lima, 2 de junio de 1922
N 107 - Año III
Autor: Jorge Vinatea Reinoso



Fig. 34: Variedades
Lima, 11 de octubre de 1924
N 867. Año XX
Autor: José Alcántara La Torre

En segundo lugar, están aquellas personificaciones alegóricas que tienen, al menos, un atributo reconocible, pero que presentan modificaciones en la representación en general. Cabe resaltar que la presencia de ese único atributo hace que la asociación con la representación original sea automática. En la mayoría de casos, el atributo que permanece es el gorro frigio. Esto ocurre en las caricaturas de Jorge Vinatea Reinoso para la revista *Mundial*, espacio en el que este recurso es usado más veces. En *Variedades*, sólo sucede en una edición. Otra característica que, nuevamente, vale la pena anotar, es que siguen siendo mujeres blancas de rasgos occidentales.



Fig. 35: Revista Mundial
Lima, 10 de noviembre de 1922
n130. Año III
Autor: Jorge Vinatea Reinoso



Fig. 36: Variedades
27 de diciembre de 1924
n878. Año XX
Autor: José Alcántara La Torre

El tercer y último grupo - y que es menor en número - son las personificaciones alegóricas vinculadas a la República o la Patria que no tienen ninguna característica o atributo propio de la representación clásica. Se sabe que ilustran alguno de estos dos conceptos debido a que usan recursos iconográficos o escritos que permiten reconocerlas como tal. En el primer caso, puede encontrarse que la figura femenina viste al menos alguna prenda de color rojo y blanco, o en todo caso, su atuendo completo va en esos colores; otro recurso es que en alguna parte de la prenda que viste, lleve impreso el escudo nacional. El medio que ha usado más este modo es *Variedades*.



Fig. 37:
Variedades
29 de diciembre de 1923
Chirigota - De exámenes
p.3653. n826
Año XIX
Autor: José Alcántara de la Torre

El recurso de la palabra escrita impresa en la figura fue usado por la revista *Sudamérica* en este asunto en particular. Su caso es peculiar pues la personificación alegórica del concepto de República es ilustrada de una forma sumamente contemporánea con el periodo. Igor plasma a la República como una mujer moderna de elegante vestir, con ropas de moda en esos años. Únicamente es posible reconocerla como República, porque esa palabra está impresa en el abrigo que viste, de otro modo no sería posible asociarla al concepto. Además, la caricatura va acompañada de un texto en el que se describe el diálogo que se lleva a cabo entre la personificación alegórica y la figura masculina que alude a la figura presidencial, quien está caracterizado como un niño. En ese diálogo, a la figura femenina se le llama *Mamá Patria*. Sólo *Sudamérica* ha propuesto este tipo de personificación alegórica vinculada a estos conceptos - tanto a la República como a la Patria, que se usan indistintamente - y lo hizo en una sola edición²⁷.

²⁷ Cabe recordar que la revista sólo se publicó por casi tres años, siendo su último de existencia 1920, el mismo al que corresponden los cinco números incluidos en este estudio.



Fig. 38: Sudamérica
Lima, 08 de julio de 1920
Año III - n128
Autor: Igor



Fig. 39: Perry Dame & Co.
New York Styles - Catálogo 72
Fall-Winter 1919-1920
Internet Archive

Cabe anotar que, si bien las figuras femeninas en *Variedades* se muestran con atuendos distintos al de la alegoría clásica, estas ropas podrían denominarse como conservadoras, en el sentido que pueden ser asociadas con roles típicos de mujeres en ese tiempo, comparadas a las que usa la representación de *Sudamérica*, que fácilmente podría pasar como un figurín de catálogo de moda de los años 20's.

Finalmente, es importante notar que a pesar de que no tienen ninguna referencia a la representación clásica de la alegoría, todas estas personificaciones alegóricas tienen en común que siguen siendo mujeres blancas, de rasgos occidentales.

En cuanto a la escenificación en las que se presentan estas personificaciones alegóricas, se les puede ver en tres tipos de contextos, usualmente. En primer lugar, se les puede ubicar en espacios que es posible identificar como propios de la vida política, tales como algún ambiente en Palacio de Gobierno, el Parlamento, ministerios u oficinas, en los que ella interactúa con otras figuras, siempre masculinas, cuestionando o emitiendo opiniones sobre

algún asunto en coyuntura. Su actitud en estos escenarios es de compostura, se le ve serena, aunque firme. Sus gestos son delicados, propios de una dama educada y de clase alta. Otro escenario identificado es al que se llamará costumbrista, pues se muestran espacios cotidianos en los que la figura adopta roles vinculados al mismo, como parte de la acción. Dentro de este tipo de escenificaciones, encontramos un sub-grupo específico que muestra estampas que remiten a escenas dramáticas, incluso algunas de ellas hacen referencia a imágenes religiosas. En los espacios cotidianos, la actitud de la figura es informal, se le retrata más relajada en comparación a los espacios ligados a la política. Sin embargo, la actitud en las escenas vinculadas al drama es de dolor y sufrimiento, pues usualmente está sometida a conductas violentas de parte de las figuras masculinas. El último escenario es el metafórico, donde usualmente interactúa con figuras históricas, o cumple una función alegórica en cuanto un tema o hecho en coyuntura. La actitud dentro de este escenario es similar al del primero, serena, amable, delicada, conciliadora y firme.



Fig. 40:
Variedades
17 de enero de 1920
n620 Vol. 1
Enero/Mayo 1920
Autor: José
Alcántara La Torre



Fig. 41:
Variedades
24 de julio de 1920
n647
Autor: José
Alcántara La Torre



Fig. 42:
Revista Mundial
Lima, 20 de mayo
de 1921
n56. Año II
Autor: Jorge
Vinatea Reinoso



Fig. 43:
Revista Mundial
Lima, 26 de mayo
de 1922
n106. Año III
Autor: Jorge
Vinatea Reinoso

3.1.2 Tiempos nuevos, las clásicas ¿de siempre?

Las alegorías clásicas llevan mucho tiempo entre nosotros, y existe un considerable número que es posible rescatar a través de catálogos hechos exclusivamente con ese fin. Llegar a descifrarlas exige del espectador un conocimiento exhaustivo de una serie de símbolos e historias relacionadas a ellas, que hacen posible su interpretación, pues recordemos que son creadas a partir del deseo de representar ideas o conceptos abstractos, los cuáles no tienen una forma material concreta. Ruth Weisberg afirma que, contrario a la creencia popular, las figuras alegóricas no estaban hechas para el público iletrado, y que, si bien algunas, debido a su visualidad, eran accesibles a los menos alfabetizados, usualmente las élites eran sus mayores consumidoras (2012, p. 261). Sin embargo, algunas han alcanzado un estatus de lenguaje universal, y pueden ser reconocidas más fácilmente. Estas, como ya hemos visto en el capítulo anterior, son herencia del mundo antiguo y han ido evolucionando hasta llegar a nuestro tiempo y espacio con una serie de características que han sido asimiladas y normalizadas, especialmente en el ámbito académico y el político, los cuales las hicieron accesibles, a través del arte y los medios de comunicación escrita, a un público mayor. Es lo que sucedió con las que aparecen en las caricaturas políticas publicadas en las revistas ilustradas, ya que fueron aprovechadas para retratar el momento, manifestar ideas y emitir opinión de una manera rápida y directa. La más usada por estas publicaciones en el periodo estudiado fue la alegoría de la Justicia.

Se han identificado tres maneras en las que aparecen las alegorías en estas publicaciones periódicas²⁸, en el contexto de la viñeta satírica: La primera es la que se basa enteramente en la naturaleza de lo que es una alegoría: la representación en imagen de una idea abstracta cuya interpretación es rotunda. La alegoría es presentada como parte de una escena o acción, pero no tiene mayor intervención que su sola presencia y con ella basta para terminar de completar la idea de lo que se quiere decir en la viñeta. Está ilustrada siguiendo

²⁸ En el caso de este tipo de alegorías, sólo *Variedades* y *Mundial* las incluyeron en sus caricaturas políticas dentro del periodo de investigación establecido.

todos los parámetros típicos de su iconografía: una figura femenina de rasgos occidentales vestida con túnica - el color puede variar, y algunas de ellas llevan una especie de manto sobre la cabeza o el gorro frigio, sin embargo, esto no dificulta su identificación - lleva una balanza en una mano, una espada en la otra, y una venda en los ojos. No muestra signos de emoción alguna, ni realiza mayor interacción con otros personajes que podrían aparecer en la misma escena. Su sola presencia basta para redondear el comentario que se quiere emitir, gráficamente.



Fig. 44:
Revista Mundial
Lima, 1 de octubre
de 1920
n23. Año I
Autor: Jorge
Vinatea Reinoso



Fig. 45:
Variedades
11 de setiembre
de 1920
n654
Autor: José
Alcántara La Torre

Otra manera en la que se ilustra esta alegoría, si bien mantiene su representación iconográfica intacta, denota un cambio de actitud: esta ya no se muestra neutral o indiferente en la escena graficada. Algunas muestran emociones, sonríen o juzgan con la mirada a los demás personajes que aparecen en la viñeta, otras emiten comentarios o establecen diálogos con ellos, y, además, las vemos realizar acciones concretas que refuerzan lo que dicen, como por ejemplo interpelar a un grupo de personas o retirar la venda de sus ojos, en el caso de la Justicia. Con respecto a esto, se puede decir que dichas representaciones dejan de ser alegorías y pasan a ser personificaciones alegóricas, pues expresan un significado que va más allá del concepto al que representan y son capaces de denotar emociones.



Fig. 46:
Revista Mundial
Lima, 1 de
octubre de 1920
n23. Año I
Autor: Jorge
Vinatea Reinoso



Fig. 47:
Variedades
02 de mayo de
1925
n896. Año XXI
Autor: José
Alcántara La Torre

Una última forma de mostrar estas alegorías es cuando se vuelven receptoras de una acción concreta de parte de otros personajes o de la acción presentada en la viñeta. Las escenificaciones ilustradas en este caso suelen ser violentas, pues usualmente se denota gráficamente la ruptura del orden establecido. Nuevamente, las representaciones mantienen sus rasgos iconográficos intactos.



Fig. 48: Revista Mundial
Lima, 24 de marzo de 1921
N 48. Año II
Autor: Jorge Vinatea Reinoso



Fig. 49: Variedades
2 de octubre de 1920
Chirigota - Ecce Justitia
p. 5. Vol. II - Junio-Diciembre 1920
Autor: José Alcántara La Torre

En general, estas alegorías se ilustran muy ocasionalmente durante el periodo estudiado, y por lo menos, de 1920 a 1924, no hay mayores cambios en

su representación iconográfica. Sin embargo, hacia 1925 el panorama empieza a cambiar. En el caso de la revista *Mundial*, las personificaciones alegóricas de estos conceptos, que aparecen en sus caricaturas políticas, comienzan a adoptar rasgos físicos que tienen como referente a la mujer andina. Pero eso no es todo, la corporalidad de la figura se ve alterada, pues no sólo hace referencia a la raza andina, sino que tiene un cuerpo grande y musculoso, que denota gran fortaleza. Atributos como la venda y la balanza no aparecen, sólo empuña una espada y hace un despliegue de la fuerza que manifiesta en su representación. En otra caricatura, la Justicia aparece nuevamente sin venda en los ojos, sin balanza ni espada, y está casi desprovista de ropa, sólo lleva una venda médica a modo de taparrabo. La figura femenina tiene piel cobriza, cabello negro largo y rasgos andinos. A pesar de tener el gesto débil - pues tiene un corvo clavado en el pecho - es posible notar una musculatura desarrollada en sus brazos.



Fig. 50: Revista Mundial
Lima, 28 de agosto de 1925
n272. Año VI
Autor: Jorge Vinatea Reinoso



Fig. 51: Revista Mundial
Lima, 13 de noviembre de 1925
n283. Año VI
Autor: Jorge Vinatea Reinoso

Es importante resaltar que, en estos dos casos en particular, el autor creyó necesario incluir la palabra *Justicia* como parte de la representación, situación que no ocurre con las demás. Esto evidencia el cambio dramático en la iconografía, que puede compararse al que se vio anteriormente, con la

representación de la República/Patria de la revista *Sudamérica*, que también iba acompañada de la palabra impresa en su ropa. Sin este soporte de texto, ninguna de estas figuras podría haber sido identificada con el concepto asociado, tradicionalmente.

3.2 Personificaciones alegóricas del quehacer socio-político.

La vida política de un país está repleta de actores y situaciones que han resultado irresistibles de plasmar para los artistas gráficos en diferentes periodos de tiempo, y en vista de la innegable tradición de uso de la figura femenina como medio de expresión, esta fue aprovechada al máximo en el ámbito de la caricatura política para representar conceptos y temas que van más allá de su usual campo iconográfico. Es así, que la vida política activa, negada en el espacio de la realidad a las mujeres, cobra vida en el papel. Pero esta no es una práctica reciente. Como se vio en el capítulo anterior, existe una tendencia que proviene del mundo antiguo que usa palabras de tipo femenino para ilustrar conceptos. Julia Tuñón señala que tanto en latín como en griego se tiende a personificar ideas - virtudes o vicios - con palabras del género femenino, y que, de la misma manera en que se han representado conceptos como la Victoria o la Justicia como mujeres, también se han representado actividades humanas y formas de gobierno (2006, p. 45). Por su lado, Raquel Irisarri afirma que el uso de la figura femenina en el plano alegórico-simbólico en viñetas de carácter satírico tiene correspondencia, precisamente, con el método de la personificación que se utiliza desde la Edad Moderna en países que forman parte del área cultural europea que viene de una formación grecolatina (2020, p. 33).

En la cronología establecida para este estudio, dentro del contexto limeño, estas representaciones se dan desde un enfoque masculino que se muestra poblado de una serie de creencias y prejuicios, los cuales son utilizados oportunamente al momento de la representación. Irisarri cita a Rudolph Wittkower, quien afirma que la representación gráfica, en tanto que encarna conceptos, se vuelve “símbolo visual” que se basa en la percepción de su creador y que, además, es susceptible a ser interpretada a través de fórmulas

convencionales usadas por una civilización en un determinado momento en el tiempo (2020, p. 33). De otro lado, Tuñón señala que las teóricas feministas afirman que “la mujer” es concebida como un ente vacío y que no posee significados propios; cita a Julia Kristeva, para quien la feminidad resulta impresentable en un sistema predominantemente masculino, y que de esa manera sólo es posible obtener la mirada de ellos sobre ellas (2006, p. 59). Estas dos últimas afirmaciones resultan una premisa interesante para el análisis de las personificaciones alegóricas vinculadas al ámbito socio político limeño de 1920 a 1925. En ese sentido, se han definido dos grupos que contienen estas representaciones, las cuales no se limitan a un sólo tipo de mujer, como ha ocurrido, mayoritariamente, en las vistas hasta ahora, sino nos presenta un amplio abanico de figuras femeninas que reflejan elocuentemente la idiosincrasia del contexto.

3.2.1 Entidades y mecanismos públicos y privados

La vida socio política no sólo está colmada de ideas y conceptos que aspiran a mostrar un ideal de Nación, sino que también está compuesta de aquellas que se basan en organismos y funciones concretas que se llevan a cabo en el espacio de la realidad. La caricatura política se ocupa de estos ámbitos, y también utiliza la figura femenina para emitir comentarios o críticas al respecto. Un primer grupo relacionado a estas representaciones es el que muestra entidades y mecanismos públicos y privados encarnados en figuras femeninas. Básicamente, dentro de este grupo encontramos dos maneras de representación: La primera, tiene como referencia, nuevamente, a la imagen de la Marianne francesa. Como se dijo anteriormente, esta imagen no sólo se ha usado indistintamente para graficar a la República y la Patria en el caso de las caricaturas políticas de las revistas ilustradas limeñas, sino que también se ha trasladado a otras entidades vinculadas a las prácticas políticas del gobierno de turno, es decir, en este caso, los primeros años del gobierno de Augusto B. Leguía. Es importante señalar que, si bien la imagen de Marianne es ampliamente conocida y utilizada por los artistas gráficos en las caricaturas políticas, no es común que su ámbito de significación se maneje alrededor de

conceptos u organismos fuera de aquellos de la Patria o la República. Sus personificaciones alegóricas se asocian principalmente a estos dos conceptos, por ello, cuando los artistas plasman esta imagen para referirse a otras ideas u organismos, se hace necesario el uso de la palabra impresa en la figura femenina, para dejar claro a qué se está haciendo alusión, tal como se ha visto en los casos en que la República y la Justicia salen de su campo usual de representación, en los apartados anteriores.

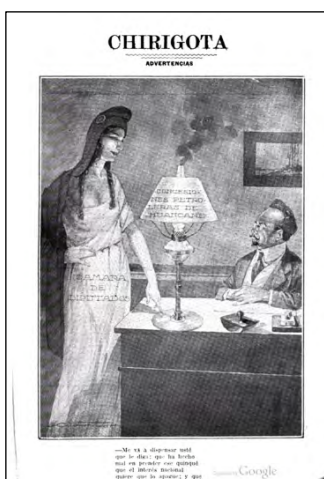


Fig. 52:
 Variedades
 17 de abril de 1920
 Chirigota - Advertencias
 n°620. Vol. 1
 Enero/Mayo 1920
 Autor: José Alcántara
 La Torre



Fig. 53:
 Variedades
 03 de julio de 1920
 Portada
 n°644
 Autor: José Alcántara
 La Torre

El medio que utiliza este recurso es la revista *Variedades*. La imagen respeta la iconografía clásica, como en los casos anteriores, y sigue siendo una mujer blanca, de rasgos occidentales.

La otra manera de representación se basa en tipos de mujer que pueden ser identificadas en distintos roles dentro de la sociedad peruana. La decisión de qué tipo de mujer se ilustra depende enteramente de qué entidad o mecanismo será retratado y bajo qué contexto se dará la escenificación. Este estilo de representación en particular se presta para el desfile de una amplia tipología de figuras femeninas peruanas del periodo estudiado - pues no necesariamente todas ellas pueden ser identificadas como limeñas - y que se presta para plasmar el imaginario y los prejuicios presentes en la sociedad limeña de clase alta y clase media del periodo, esta última, gran receptora de estas publicaciones. Es así que se pueden distinguir diferentes y elocuentes maneras de representación.

Se tiene, por ejemplo, a entidades vinculadas al funcionamiento del Estado y entidades privadas que han tenido alguna relación con el gobierno de turno. En el caso de las entidades del Estado, estas se representan como mujeres modernas, contemporáneas al periodo estudiado. Visten con ropa de moda y, evidentemente, son mujeres de sociedad. Tal como ocurre con el caso de la *República* presentado anteriormente en *Sudamérica*, ellas parecen extraídas de un catálogo de moda de esa época. Asimismo, requieren del recurso de la palabra impresa en la figura para poder reconocer qué personifica cada una de ellas, pues sino sería imposible asociarlas a la entidad retratada. Estas personificaciones remiten a aquellas mujeres que aparecen retratadas en los eventos sociales que son cubiertos en todas las ediciones de estas revistas, y que ocupan un lugar privilegiado en las mismas. Al estar basadas en mujeres del periodo, la forma y el trato que reciben en la escenificación responden a los mismos parámetros que se aplican en el mundo real. Por ello, en este caso, ellas son tratadas de manera respetuosa en la escena, y se muestran con una actitud de seguridad al interactuar con el resto de personajes. Incluso, es posible identificar expresiones y gestualidad asociados a mujeres de estratos sociales altos. La revista *Sudamérica* mantiene su estilo contemporáneo de representación para este caso, y *Variedades* sorprende utilizando un estilo similar, pues por lo revisado hasta ahora dentro del período de investigación, usualmente tiende a presentar mujeres más conservadoras en apariencia en las caricaturas políticas que van en la portada o en la sección llamada Chirigota²⁹.



Fig. 54:
Sudamérica
Lima, 19 de
Agosto de 1920
Año III - N 132
Portada
Autor: Igor



Fig. 55:
Variedades
11 de agosto de
1923
portada
N 806
Autor: José
Alcántara La Torre

²⁹ Se hace la aclaración pues en la revista existen otras viñetas de tinte satírico y en ellas es posible ver representaciones contemporáneas de las mujeres de ese tiempo. Esto puede ser reconocido como un indicador de estilo del autor.

Es importante señalar que, si bien las representaciones han plasmado mujeres modernas contemporáneas a su tiempo, estas siguen siendo madres en ambos casos. Esto es interesante de resaltar pues se están retratando entidades vinculadas, en este caso, al poder legislativo.

En el caso de las entidades privadas que han tenido alguna relación con el Estado, estas son representadas como mujeres blancas extranjeras en todos los casos. Se identificaron tres; en uno se trata de mujeres jóvenes, en otro, una mujer mayor y en el tercer caso, una mujer adulta poco agraciada. Visten también de manera contemporánea, aunque puede decirse que, dependiendo del momento, estas ropas no son necesariamente tan elegantes como las que se plasmaron en las entidades del Estado, sobre todo cuando son representadas por las mujeres jóvenes. El recurso de la palabra impresa en las figuras se hace indispensable también para estos casos. Sobre la actitud plasmada, las mujeres jóvenes son retratadas como ligeras y coquetas, casi como damas de compañía, lucen ebrias e interactúan con el personaje masculino de manera, podría decirse, atrevida para los parámetros del periodo en el contexto peruano. Sus ropas son modernas, pero no muy elegantes. Esta caricatura corresponde a la revista *Mundial*. En el caso de la mujer mayor, ella se muestra preocupada. En la escenificación interactúa también con un personaje masculino, pero a diferencia de la viñeta anterior, el intercambio se da dentro de parámetros convencionales, y puede decirse, conservadores, sin ningún ápice de coqueteo o signo trasgresor para la época. Esta pertenece a la revista *Variedades*. El tercer caso, es una mujer adulta que se encuentra sola, no hay una escenificación específica, pero los pocos objetos alrededor sugieren un dormitorio, en el que está a punto de vestirse. El peinado y sus zapatos indican que es una mujer de dinero, pero a diferencia de otras representaciones de mujeres similares, esta no es físicamente atractiva, por el contrario, tienen rasgos duros, angulados, con signos de cierta deformidad en el rostro. Sin embargo, su actitud es de seguridad, sonríe y modela frente al espejo que tiene al frente. Esta última apareció en *Variedades*.



Fig. 56: Revista Mundial
Lima, 14 de enero de 1921
n38. Año II
Autor: Jorge Vinatea Reinoso



Fig. 57: Variedades
30 de octubre de 1920
Chirigota - La camisa
n661
Autor: José Alcántara de la Torre



Fig. 58: Variedades
24 de febrero de 1923
Chirigota - Doña Marconi
p449. N 796. Año XIX
Autor: José Alcántara La Torre

Se puede decir que, las personificaciones alegóricas femeninas de entidades privadas no siguen un patrón rígido en su representación y esta dependerá estrictamente del contexto al que van conectadas.

Existe un último caso en este tipo de representaciones, y es el que se ocupa de mecanismos vinculados a conceptos que deberían ser atendidos por el Gobierno y a la división política del territorio. En las primeras, las personificaciones tienen como referencia mujeres sencillas, de estratos bajos y rasgos andinos. Todas aparecen en situaciones de peligro, a merced de la situación que es dominada por personajes masculinos, que siempre representan al gobierno o la oficialidad. Ellas visten ropa llana, sin ningún adorno, bordado, o diseño, van descalzas o con sandalias. Tienen el pelo negro, largo y lacio, y siempre lo llevan suelto. Su actitud denota temor. Son mujeres en peligro, y su escenificación no denota un panorama optimista para su destino. No hay un indicio de que pueda ser rescatada o que vaya a escapar del problema al que se enfrenta. Como ya se ha establecido con este estilo de representación, va acompañada de la palabra impresa en la figura para poder identificar el concepto asociado. Estas corresponden a la revista *Mundial*.



Fig. 59: Revista Mundial
Lima, 17 de marzo de 1922
N 96. Año II
Autor: Jorge Vinatea Reinoso



Fig. 60: Revista Mundial
Lima, 14 de agosto 1925
N 270. Año VI
Autor: Jorge Vinatea Reinoso

En las que se refieren a la división política, se pueden encontrar diferencias en las personificaciones. En el periodo estudiado se encontraron dos casos. En uno, se trata de la representación del departamento de Arequipa, y está personificado como una mujer de rasgos andinos, que viste a la manera típica de la zona, con una blusa de manga larga, polleras largas, sombrero de paja, zapatos cerrados y trenzas. Tiene una actitud de seguridad, se enfrenta y hasta se mofa del monstruo que está frente a ella. Corresponde a la revista *Mundial*. El otro caso se vincula al problema de Tacna y Arica. *Variedades* presenta a ambas personificadas como niñas de clase alta. Visten ropa contemporánea a la usanza de la época, pero el diseño de las mismas evoca a la bandera peruana, incluyendo los accesorios que llevan en el cabello. Su actitud es de desesperación, ambas lloran pues están a merced de la figura masculina, que se las está llevando a la fuerza. En este caso, no hay palabra impresa en las figuras, pero el texto que acompaña la viñeta sienta el contexto y hace posible la asociación. La escenificación muestra indicios de que han sido arrancadas con violencia del lugar donde se encontraban.



Fig. 61: Revista Mundial
Lima, 04 de marzo de 1921
n45. Año II
Autor: Jorge Vinatea Reinoso



Fig. 62: Variedades
27 de agosto de 1921
Portada. n704
Autor: José Alcántara La Torre

Resulta sumamente interesante que en ambas publicaciones, las situaciones relacionadas a asuntos desatendidos o en crisis que afectarán directamente a la población, sean representadas por figuras femeninas cuyos referentes se alejan totalmente a una posición de poder en el contexto del periodo estudiado, y esto se denota no sólo en base a los rasgos de las mujeres referenciadas, que corresponden a aquellas que provienen del interior del país o de escasos recursos económicos, sino también a una condición de vulnerabilidad relacionada a la madurez, como sucede con las niñas que representan a Tacna y Arica.

3.2.2 Acciones civiles

Las situaciones que pueden ocasionar la disconformidad de los ciudadanos son una constante en todas las sociedades. Es por ello que la población puede apelar a una serie de recursos y acciones para hacer notar su punto de vista frente a una situación determinada. El segundo gobierno de Augusto B. Leguía inició de la manera menos adecuada posible: con un golpe de estado. Tal, es un contexto propicio para originar una serie de manifestaciones de distintos sectores sociales del país. El último rubro

identificado para las personificaciones alegóricas femeninas se relaciona a acciones o mecanismos que se generan en la sociedad civil, para hacer manifiesta su voz frente al contexto del momento. Se sabe que el gobierno de Leguía tuvo rasgos de autoritarismo, de manera que se le reconoce como una dictadura civil, por ello, resulta sugerente que las personificaciones alegóricas sobre esta temática sean escasas en estas revistas ilustradas, que se sabe, estuvieron del lado del gobierno. Se identificaron tres temas o conceptos personificados: La revolución, la opinión pública, y el país. En el caso de la revolución, ambas aparecen en la revista *Variedades*, pero sólo una de ellas hace referencia a un contexto directamente relacionado al Perú. La revolución es una mujer joven, de rasgos occidentales, que viste a la usanza de los tiempos de Cristo, haciendo referencia a la forma en que visten las mujeres que presenciaron la crucifixión. Sus ropas son oscuras y ella está casi totalmente cubierta, con excepción del rostro. Lleva impresa la palabra revolución en la ropa. Se le ve acongojada y se encuentra frente a una cueva que hace alusión al Santo Sepulcro, en donde se ve una caja de madera que alude un ataúd, que tiene inscrita la palabra *Pardismo*. En el otro caso, la revolución personificada se vincula al contexto boliviano. Aparece una figura femenina que tiene como referente a la Marianne francesa, pero en su túnica se distingue el escudo de Bolivia. La mujer sonríe al lector mientras muestra con holgura la gran navaja que lleva en una de las manos, que tiene inscrita la palabra “revolución”, pero invertida. Debajo de ella, dos figuras masculinas formalmente vestidas, sin cabello, miran también al lector, perplejos.

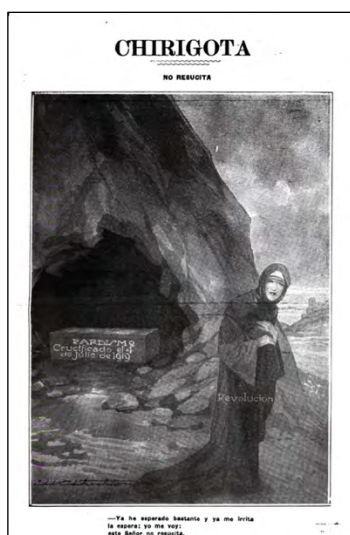


Fig. 63:
 Variedades
 03 de abril de
 1920
 Chirigota
 n631
 Autor: José
 Alcántara La
 Torre

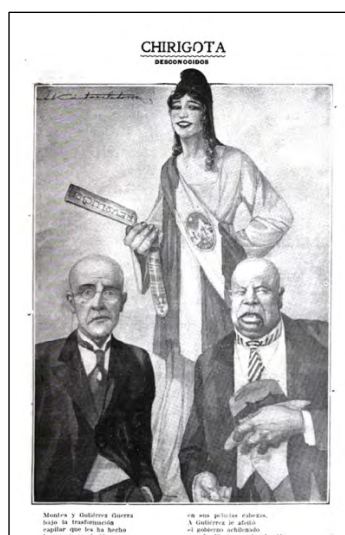


Fig. 64:
 Variedades
 17 de julio
 de 1920
 Chirigota
 n646
 Autor: José
 Alcántara
 La Torre

Luego está la personificación alegórica de la opinión pública. Se encontraron dos, y pertenecen a la revista *Mundial*. En ambos casos son figuras femeninas con apariencia de mujeres de clase alta: una está elegantemente vestida y se encuentra retratada en la escenificación de una exposición de arte, rodeada de retratos de figuras masculinas que representan los diferentes partidos políticos; la otra, también lleva vestido de buena factura, pero este pertenece más al ámbito hogareño, el cual ha sido escenificado. Ambas mujeres tienen varios aspectos en común, como llevar la frase opinión pública impresa en sus ropas, ambas están acompañadas de la figura presidencial, y, por último, en ambas caricaturas, los rostros llaman la atención por distintos motivos. La figura que está en la exposición de arte no tiene rostro, al menos no visible. Se reconoce que es una mujer por la ropa, pero es una mujer sin rostro. En el otro caso, la cara es visible, pero es una mujer de rasgos poco agraciados y que muestra una actitud violenta, pues está visiblemente molesta, y su actitud se dirige a las figuras masculinas que la acompañan, quienes se protegen de sus ataques.



Fig. 65:
Revista Mundial
Lima, 30 de mayo
de 1924
n211. Año V
Autor: Jorge
Vinatea Reinoso



Fig. 66:
Revista Mundial
Lima, 10 de
setiembre de 1920
N 20. Año I
Autor: Jorge
Vinatea Reinoso

Finalmente, está la personificación alegórica del país. Esta podría encajar dentro de los parámetros temáticos de la opinión pública, pues el texto que acompaña la caricatura describe lo que esta figura femenina le dice a la figura masculina, y se relaciona a un hecho de coyuntura en ese período. Esta caricatura política se publicó en *Sudamérica*. Fiel a su estilo, la revista nos muestra figura femenina de rasgos occidentales, vestida con ropa elegante y

moderna, con apariencia de figurín de moda, contemporánea al período. Tiene una actitud segura y serena que se deduce a partir de sus manos, que están en los bolsillos de su vestido, de manera casual. Lleva la palabra “país” impresa en el abrigo que viste. Se dirige a una figura masculina que está también elegantemente vestida, cuyo rostro denota una reacción de fastidio ante lo dicho por ella. Al lado de ambas figuras, hay una tercera, pequeña en tamaño, masculina y de rasgos asiáticos.



Fig. 67:
Sudamérica
Lima, 15 de julio
de 1920
Año III - N 129
Portada
Autor: Igor

Los puntos a resaltar en los tres últimos casos tienen que ver con la apariencia y la actitud frente a estas personificaciones alegóricas de la opinión pública: una característica, al parecer, definitoria, es que siempre hace referencia a mujeres de clase alta en su representación, y, por otro lado, su presencia produce cierto grado de rechazo de parte de las figuras masculinas que aparecen en las viñetas y que representan, usualmente, al oficialismo.

3.3 Las personificaciones alegóricas femeninas de las revistas ilustradas limeñas más allá de la apariencia.

A partir del establecimiento de los cuatro grupos temático-conceptuales alrededor de las personificaciones alegóricas femeninas encontradas en las caricaturas políticas de *Variedades*, *Sudamérica* y *Mundial* es posible profundizar sobre las permanencias y los cambios identificados en las

representaciones, tomando en cuenta el contexto socio histórico del periodo, así como las revistas ilustradas de las que provienen y los artistas encargados de su factura.

Lo primero que es posible afirmar es que, la presencia de figuras femeninas en viñetas satíricas del tipo político en estas revistas es escaso comparado a la de figuras masculinas. Esto se debe a que, si las caricaturas son un reflejo de lo que sucede en el ámbito de lo real, es de esperarse que las mujeres casi no formen parte de ese imaginario. En este estudio sólo se han tomado en cuenta las figuras femeninas que encajan dentro de los parámetros de lo que se denomina personificación alegórica, en ese sentido, no son mujeres reales, sino abstracciones que representan conceptos o temas a las que se les ha dotado de características humanas, que tienen como referente a mujeres reales, de manera que sean capaces de retratar o emitir comentarios y críticas. Sin embargo, estas denominadas mujeres reales son vistas y plasmadas desde una perspectiva masculina, pues los editores de los medios y los artistas creadores, son hombres; en consecuencia, lo femenino, en estos casos, continúa siendo una construcción masculina. Olga Tuñón cita el análisis que realiza Carlos Monsiváis sobre el carácter de la cultura y de la identidad nacional en México, y sus observaciones son interesantes si se toman en cuenta como un paralelo a lo dicho sobre la diferencia de las miradas masculina y femenina. Monsiváis dice que si la percepción de la “identidad nacional” sufre variaciones dependiendo de la clase social desde donde se le mire, lo mismo aplica, y en mayor profundidad, desde los sexos. En ese sentido, continúa, la nación que se enseña a los hombres es muy distinta a la que se ha mostrado e impuesto a las mujeres (2006, p. 42). En consecuencia, se puede decir que las miradas también sufren ese sesgo. En ese sentido, las representaciones de Patria, República y otros conceptos asociados a la política, en el caso de estas caricaturas, están repletas de preconcepciones basadas en prácticas cotidianas, prejuicios e ideas que se originan en el contexto socio cultural marcado por el orden establecido en el período, en el que los hombres están destinados al ámbito público y a posiciones de poder, y las mujeres al ámbito privado, abocadas al papel de esposas y madres. Por ello, tiene sentido que mujeres reales sean escasamente

representadas en estas caricaturas políticas, pues esas mujeres, en ese período, aún tenían vetada la vida política y apenas empezaban a participar de la vida pública. Sus logros empiezan a ser vistos y hasta son cubiertos por estas revistas, pero se les brinda un espacio sumamente pequeño comparado al que tienen mujeres con roles ampliamente aceptados dentro de la sociedad limeña de ese tiempo. Los fotomontajes de eventos y series de retratos hechos a mujeres de sociedad son prueba de ello.

Otro aspecto que es posible reconocer a través del análisis realizado y que está ligado al anterior es que, en el período en el que se ubica este estudio, la República y la Patria son personificadas como mujeres de rasgos occidentales por las tres revistas ilustradas que son parte de esta investigación.

El espacio de representación de estos conceptos, en este periodo, aún está concentrado en mujeres que responden a características propias de la oligarquía, que, si bien sufrió un revés al asumir la presidencia Augusto B. Leguía ya que su fuerza política y su reconocimiento social se vieron disminuidos, aún mantenía su estatus como referente de estos conceptos durante los primeros años del Oncenio. Pero esta situación empezará a cambiar hacia finales del período estudiado, no en las caricaturas políticas que específicamente ilustran estos conceptos, pero sí en estas revistas ilustradas, en especial en *Mundial*, que era abiertamente Leguista. Esto se puede observar en las obras pictóricas que usualmente aparecen en sus portadas o especiales al interior. Si vemos, por ejemplo, aquellas que aparecieron en el año de la celebración del Centenario de la Independencia, se encuentra que, los retratos que visten esas portadas son de mujeres que responden a cánones impuestos por el higienismo que reinó durante la República Aristocrática, y pueden ser identificadas como Patrias por las características en su apariencia.



Fig. 68:
Revista
Mundial
Lima, 1 de
enero de 1921
n.º 36. Año II
Autor:
Desconocido



Fig. 69:
Revista Mundial
Segundo
suplemento a la
edición del
centenario
Julio 1921
Autor: Desconocido

Sin embargo, hacia 1924, con la celebración del Centenario de la Batalla de Ayacucho, la representación de la Patria empieza a tomar otro rumbo. Aparecen representaciones pictóricas en las que es posible relacionar a estas figuras femeninas con el concepto de Patria debido a la manera en que visten y a los atributos que las rodean, pero ellas ya no son mujeres blancas de clase privilegiada, sino que tienen rasgos indígenas, y hasta llegan a cobrar actitudes más activas y combativas en su representación.



Fig. 70:
Revista Mundial
Lima, 9 de diciembre
de 1924
Número extraordinario
Primer centenario de
la Batalla de
Ayacucho. p. 116
Autor: Alejandro
González



Fig. 71:
Revista Mundial
Lima, 24 de julio de
1925
n.º 267. Año VI
Autoría: Talleres de
la Escuela Nacional
de Bellas Artes

Esto responde a que la corriente indigenista en el arte gana terreno en esos años, y poco a poco, esto empieza a reflejarse en las revistas ilustradas del periodo. Comienzan a ganar notoriedad, artistas que responden a este estilo de

representación, muchos de ellos en formación y que provienen de las canteras de la Escuela de Bellas Artes, tal como aparece firmado en la obra pictórica de la portada de *Mundial* de la edición de Fiestas Patrias del año 1925 (fig. 71).

Retomando el ámbito de la caricatura, es posible, sin embargo, establecer diferencias en la manera en que son ilustrados estos conceptos hacia comienzos del Oncenio, a pesar de que responden a los mismos parámetros marcados aún por el higienismo, y esto depende tanto de la revista como del estilo del artista que las dibuja. *Variedades* y *Mundial* suelen seguir los parámetros tradicionales para esta representación, y de ellas dos, la primera propone salirse del molde en contadas ocasiones, aunque la retrata de manera conservadora, y la caracteriza con criterios más tradicionales que aquellos impuestos por la moda del período. En cambio, *Sudamérica* propone una representación moderna de la República-Patria, la cual puede ser considerada como única entre el material revisado que es objeto de este estudio, dentro de la cronología establecida. La República-Patria es una mujer joven, madre, que se preocupa por su prole, pero eso no significa que ella se vea constreñida al ámbito del ideal abstracto vistiéndose como la alegoría clásica, o del hogar, con una apariencia que responda a esos parámetros; ella es mostrada como una mujer moderna, de mundo, posiblemente con una vida social activa, pero que no descuida las obligaciones propias de su rol. Se sabe que *Sudamérica* tuvo una corta vida, y que su línea editorial fue irregular debido tal vez a su inestabilidad como empresa, esto ocasionó que probará distintas formas y estilos a lo largo de su existencia, en una constante búsqueda por complacer a su público y, posiblemente, ampliarlo. Es posible que esto propiciará un ambiente idóneo para la experimentación, permitiendo que sus artistas pasen por ese mismo proceso con respecto a sus estilos personales. Darío Eguren Larrea, bajo el seudónimo de *Igor* fue el artista que realizó esta propuesta y sus antecedentes indican una visión que sale del molde establecido en el ámbito peruano de ese momento. En primer lugar, este artista originario del Cuzco, provenía de familia acomodada³⁰, pasó tiempo en el

³⁰ Esto se puede deducir por las palabras que tuvo hacia él Teófilo Castillo, y que fueron publicadas en *Variedades*, las cuales ya han sido citadas en el primer capítulo de este trabajo: "... demasiado aristócrata, personal, complejo para nuestro medio gris, pobre, humilde, donde cada cual sólo aspira a una apoteosis de puchero y de medianía" (1916, p. 355)

extrajero trabajando también en revistas ilustradas, y, según Teófilo Castillo, en el espacio de la caricatura, Eguren Larrea hacia lo que le venía en gana, ejecutaba la caricaturización de personajes sin mayor esfuerzo ni deformación exagerada, y comparó su trabajo con el de Reynaldo Luza, artista peruano de fama mundial y reconocido por sus retratos ilustrados, los cuales vistieron portadas de revistas internacionales de renombre como Harper's Bazaar y Vogue, ampliamente reconocidas en el ámbito de la moda a nivel mundial. No se puede asegurar que Luza, efectivamente, fue un referente directo para Eguren Larrea, pero lo que no se puede negar, es que es posible encontrar ciertas coincidencias en la forma en que ambos artistas plasman a las mujeres de ese período.

Ahora bien, es cierto que en el campo de representación de los conceptos República-Patria en las caricaturas políticas que son parte de esta investigación, aún se mantienen los parámetros establecidos tradicionalmente, sin embargo, sí es posible empezar a vislumbrar cambios a través de la representación de otro concepto clásico por excelencia: La Justicia.

Hacia 1925, en la revista *Mundial*, aparecen dos caricaturas que tienen como protagonista a La Justicia, y ellas han abandonado casi totalmente los atributos que las suelen acompañar, además de que, su referente en lo físico se ancla en los rasgos de la mujer andina. Pero no es una mujer andina cualquiera, es robusta, fuerte, musculosa, grande en proporción, y, en un caso, casi masculina. Esto es una influencia explícita del indigenismo. Natalia Majluf afirma que a partir de la década del 20 existieron estereotipos visuales sobre el indio que fueron incentivados por artistas indigenistas. Señala que esta exaltación del cuerpo se dio como una obsesión entre los artistas cuya retórica se orientaba hacia nociones de carácter y virilidad. Es así que, bajo la inspiración de corrientes organicistas y vitalistas del periodo, se forjó una teoría del telurismo entre los indigenistas, que mezclaba ideas vinculadas a la biología y geografía (2012, p.23). Bajo esta lógica, el cuerpo indio debía manifestar el poder del paisaje andino. Así, los indigenistas exageran aspectos físicos como los rasgos faciales y la musculatura del cuerpo entero, con miras a establecer el carácter de la raza

indígena. Esta irrupción del indigenismo en el campo de la caricatura política en *Mundial*, se confirma, además, con el hecho de que el autor de las piezas es nada menos que Jorge Vinatea Reinoso, artista que, de acuerdo a Majluf y Wuffarden, cultivó lo que ellos definen como un indigenismo consensual, que hizo que su obra se posicione entre cierto círculo de la sociedad limeña en los años veinte, convirtiéndose en el artista más elogiado en su momento (Buntinx 2003, p.48), debido a la complejidad de sus inquietudes artísticas y la naturaleza apacible de sus piezas, en contraste con la propuesta más contestataria del indigenismo propuesto por José Sabogal. Vinatea mantuvo una posición independiente frente a la corriente indigenista que lideraba Sabogal, y cultivó un arte que tenía como base la noción de autenticidad cultural, que prefería mantenerse al margen de cuestiones políticas (Majluf y Wuffarden, 1997, p. 47). Sin embargo, considero que esto es complicado de asegurar del todo. Cabe recordar que el artista tenía una posición privilegiada dentro del equipo editorial de *Mundial*, pues no sólo era caricaturista sino también su director artístico, lo que suponía que él tenía control sobre todo el material gráfico que se publicaba en la revista, la que, se sabe, apoyaba abiertamente al régimen de Leguía. Majluf y Wuffarden no llegan a una conclusión determinante sobre las inclinaciones políticas del Vinatea, pero si se examina la evidencia, existe la posibilidad que, al menos en el plano de la caricatura política y su labor editorial en *Mundial*, Vinatea siguiera ciertos parámetros - o tuviera que ceder a cierta línea editorial - que se alinearan con las políticas del gobierno de turno. Las escenas que plasmaba en sus pinturas presentaban una visión bucólica del paisaje andino que ubica al indio en escenarios de faena agrícola, intercambio en los mercados de pueblo, o lo sumerge en celebraciones religiosas; para Majluf y Wuffarden, esta mirada - que ellos llaman del indio productivo - encajaba con la visión del discurso indigenista oficial de Leguía, cuyo sustento para la defensa del indio se asentaba en que este era el propulsor de la vida económica del país (1997, p. 50). Pienso que esta mirada bucólica, así como su propuesta esteticista sobre la representación del indio, conversaban con otra práctica que diseñó el gobierno de la Patria Nueva y su aparato de propaganda: esa que se reflejó en el diseño del Salón Ayacucho, en el que el programa visual estaba pensado para presentar una historia ideal a sus visitantes extranjeros, alejada de cualquier ápice de conflicto. Un joven Vinatea formó parte del grupo de estudiantes de la ENBA que

participó en este proyecto, bajo la dirección de Daniel Hernández, quien fue el responsable del programa iconográfico.

Para terminar con las personificaciones alegóricas de La Justicia que aparecen en 1925 en *Mundial*, quiero agregar que resulta interesante descubrir que precisamente esta alegoría sea la que atraviesa por un proceso de transformación, por dos razones. Por un lado, es un momento en el que las promesas de reivindicación de la población indígena se diluían debido a decisiones políticas contradictorias de parte del régimen de Leguía; por otro, el Perú se encuentra en plena coyuntura del plebiscito que decidiría el destino de Tacna y Arica. Leguía dedicó su discurso del 29 de julio de 1925 completamente a este tema, en el que apeló a la exaltación del sentimiento patriótico de los peruanos, haciendo un repaso del proceso doloroso por el que se transitaba desde hacía cuarenta años con respecto a este asunto. Habla de amor a la Patria y de una actitud patriótica que cobrará “la fuerza de un volcán en erupción” (Leguía 1927, p. 26). La justicia es mencionada en varias ocasiones y hace mención al Morro como una representación simbólica de distintos significados para uno y otro lado: para Chile, como la legalización de la guerra y la consolidación de un crimen; para el Perú, como la reintegración de la Patria. Finalmente, dice que esto es más que un reclamo del pueblo, es un duelo entre el espíritu democrático liberal de América y el espíritu imperialista de Chile, que quiere imponerse por medio la guerra de conquista (1927, p. 26-27). Al entrar en el contexto del momento, la caricatura política de Vinatea en *Mundial* deja de lado el tinte satírico, y se convierte, más bien, en una alegoría a lo dicho por Leguía en su discurso. El texto que acompaña la imagen dice:

*Aunque el cóndor se resista
y patalee y embista
serán sus esfuerzos vanos:
de la Justicia en las manos
ha de morir la Conquista...*

Mundial, agosto 1925

La Justicia, encarnada por una mujer de rasgos indígenas (fig. 50), toma por el cuello al cóndor - que representa a Chile³¹ - para darle una estocada mortal con su espada, que tiene la palabra *Justicia* inscrita en ella, mientras que el cóndor tiene entre sus garras un corvo con la palabra *Conquista* impresa en él, palabra que fue usada por Leguía en su discurso para describir la actitud de Chile con respecto al conflicto. El discurso estuvo lleno de alusiones al territorio, usado como metáfora y símbolo - y estrategia discursiva - de los puntos de vista de ambos lados. No es coincidencia que esta Justicia tenga estas características físicas corpulentas, es casi como el territorio mismo yendo al rescate de aquel pedazo que perdió. En el ámbito alegórico, se reivindica la imagen del indígena como soberano del territorio, aunque esto no ocurre necesariamente en la realidad. Nuevamente, la alegoría se presta a varias lecturas, esa mujer indígena ¿es la Justicia? ¿el territorio peruano? ¿la Patria? Tal vez sea todas ellas.

Durante ese año, en medio de un proceso lleno de altibajos para el Perú, Vinatea Reinoso plasmó conceptos como la justicia o la neutralidad, como mujeres de rasgos andinos. Sólo en la representación que se acaba de describir, ella se ve empoderada y combativa, en el resto, aparece débil, sometida, o temerosa y amenazada, en una posición de evidente desventaja y vulnerabilidad. De primera impresión, podría pensarse que hay un prejuicio de por medio en la representación, que tiene que ver con lo andino, pero si se toma en cuenta todo el corpus analizado de 1920 a 1925, es posible encontrar que la misma dinámica de violencia ejercida a una personificación alegórica femenina, al margen de los criterios de su representación, es aplicada cuando las caricaturas hacen alusión a una situación de crisis que afecta al país. Bajo esa condición, desaparece la raza, el estatus social, la edad y la apariencia física. Se han identificado dos coyunturas a partir de las cuales la representación se torna violenta: Los cambios drásticos - como el cambio de Constitución, por ejemplo - que aplicó el gobierno de Leguía al asumir la presidencia, de mano de su primer ministro Germán Leguía y Martínez, y el proceso del plebiscito para la recuperación de Tacna y Arica. Bajo estos escenarios, escenas explícitas de violencia se muestran sin

³¹ El cóndor es símbolo patrio de Chile desde 1834, año en que se confeccionó su escudo nacional, en el que aparece. Representa la fuerza, y junto al huemul, con quién sostiene el escudo, se consideran guardianes de la soberanía. <http://infografias.elmercurio.com/20170429-VA-condorandino/>

reparos. La Justicia o la Patria son violentadas brutalmente. Un aspecto en común en las representaciones que implican violencia en la primera coyuntura, es que la mayoría de veces está presente la figura de German Leguía y Martínez, sea dando instrucciones o siendo él mismo el verdugo. Se sabe que él fue la mano dura tras el régimen de Leguía, ejerciendo persecución contra los enemigos políticos del gobierno o cualquiera que resultara incómodo al régimen. No tenía reparos en las medidas que tomaba para conseguirlo.

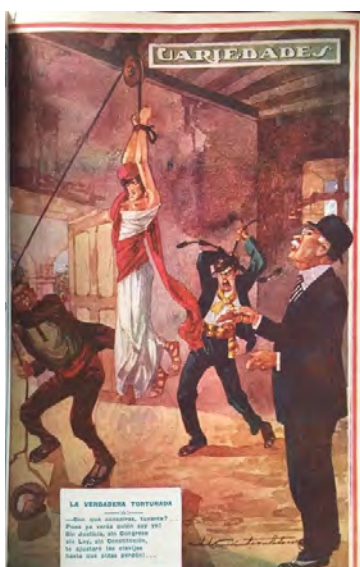


Fig. 72:
Variedades
27 de noviembre
de 1920
Portada
Vol. II. 1920
Autor: José
Alcántara La Torre



Fig. 73:
Revista Mundial
Lima, 21 de
setiembre de 1923
n175. Año IV
Autor: Jorge
Vinatea Reinoso

Luego de la era de “El Tigre” - como era apodado el primer ministro - el gobierno siguió incurriendo en una serie de excesos, incluso en el plano económico, en el que el despilfarro, así como el endeudamiento fueron el pan de cada día. Una auténtica cruz para la Patria-República.

Las caricaturas políticas sobre la coyuntura Tacna y Arica aparecen a lo largo del período estudiado. Si bien no todas muestran violencia explícita, el modelo se repite la mayoría de veces. Una característica particular, es que estas escenas tienen como referente pasajes o imágenes bíblicas. Usualmente son las representaciones clásicas las escenificadas en estos contextos, otorgándoles un estatus especial, digno del ideal que se representa, así se vea mancillado en la escena. Es una vejación que, a la vez, puede ser vista como una redención, ya que el paralelo sobre el sacrificio y el dolor con figuras propias del cristianismo es evidente.



Fig. 74:
Revista Mundial
Lima, 26 de
mayo de 1922
n°106. Año III
Autor: Jorge
Vinatea Reinoso



Fig. 75:
Revista Mundial
Lima, 10 de abril
de 1925
n°252. Año V
Autor: Jorge
Holguín Lavalle

Se aprecia a la República-Patria en su rol de madre, sufriendo por el posible destino de su hijo. Se referencia la historia del Rey Salomón, en el que Estados Unidos asume el papel del rey, en su condición de árbitro, y es representado como el Tío Sam, Tacna y Arica son el hijo en disputa, representado por un bebé desnudo a quien sostienen de un pie y está a punto de ser cortado en dos partes, y un huaso chileno asume el rol de la otra madre. Mientras la República-Patria peruana está desesperada e intenta evitar lo que está a punto de suceder con su hijo, el huaso chileno observa impávido, pues al parecer no tiene problema alguno con el destino del niño. En 1925, la Justicia es ilustrada nuevamente en las caricaturas de *Mundial*, pero esta vez, aparece crucificada y Estados Unidos, una vez más representado como el Tío Sam, le clava la Lanza de Longino. La Justicia está representada siguiendo los parámetros clásicos: venda en los ojos, túnica romana, y es posible ver su balanza tirada a los pies de la cruz. Esta forma de representación clásica apareció el mismo año en el que, como ya hemos visto, se presentó la Justicia de rasgos andinos en la misma publicación. Una posible explicación es que, esta caricatura en particular es de autoría de Jorge Holguín Lavalle. Desconozco el motivo por el cual este artista se encargó de la portada en esta edición, pero lo cierto es que, esto comprobaría que el estilo de representación con tintes indigenistas fue una propuesta de Jorge Vinatea Reinoso.

Un aspecto más a tomar en cuenta, es la manera cómo otros conceptos o temáticas vinculados al quehacer socio político han sido representados también por medio del uso de figuras femeninas. Sobre esto, lo primero a señalar es que estas representaciones son las menos frecuentes, comparadas con las que hacen uso de referentes a alegorías clásicas. A pesar de ello, es posible reconocer ciertas características. Primero que nada, este tipo de personificaciones puede recaer en cualquier tipo de mujer. Usualmente, la forma en que se ve la personificación dependerá del tipo de entidad representada, así como la clase de relación que lleva con el oficialismo, en términos de ser cómodo o incómodo al régimen. En estas representaciones, se hacen más obvios los prejuicios propios del período, relacionados al estatus social, así como la raza y la apariencia física, en términos de lo que puede considerarse estéticamente agradable y lo contrario. Es así que, como se mencionó anteriormente, las entidades del Estado y las instituciones privadas que tienen algún vínculo o contrato él, siempre aparecen representadas por mujeres de rasgos occidentales y de estrato social alto. En ellas, igualmente, es posible identificar tipos asociados a preconcepciones o prejuicios, por ejemplo, hay dos caricaturas en las que aparecen representados los ministerios, y son mujeres modernas, de alta sociedad y una, es madre; La mayoría de veces son tratadas con respeto y admiración de parte de las figuras masculinas que aparecen, que son representaciones, usualmente, de funcionarios públicos. Sin embargo, sí es posible reconocer, por medio de los textos, que alguna situación está a punto de tornarse violenta, pero esto nunca se ve explícitamente en la ilustración, queda sólo a nivel textual. Es casi como si estas entidades fueran intocables ante la opinión pública, pero eso no significa que se ignore el conflicto al interior de las mismas. Las empresas son representadas como mujeres extranjeras, pero su apariencia y actitud dependerá de la situación. Hay cuatro caricaturas identificadas alrededor de este tema. Una data de 1920, y muestra a la Foundation Company ilustrada como una mujer mayor (fig. 57), ella conversa con una figura masculina que luce como un caballero extranjero también. Ambos se ven preocupados, mientras en segundo plano se observa una gran camisa blanca colgada en medio de la calle, que tiene la palabra *desinfección* impresa. El texto que acompaña la caricatura confirma la preocupación, la cual gira en torno al inicio de operaciones de la empresa en el Perú. Se sabe que el gobierno

de Leguía le encargó a esta empresa norteamericana una enorme cantidad de obras públicas y endeudó al Perú adquiriendo una cantidad insólita de empréstitos. La empresa se cuestiona en la caricatura si, tal vez, se está metiendo en camisa de once varas. Otra caricatura es de 1921 y hace alusión al mismo tema, pero desde otro enfoque. En ella, la Foundation Company y la Peruvian Corporation son personificadas como dos mujeres jóvenes, que caminan colgadas de ambos brazos de una figura masculina que representa al país (fig. 56). Ellas tienen una actitud desinhibida, y están bebiendo, con unas cañitas, de los bolsillos de él. El país viste elegantemente, y ellas, están bien vestidas, pero de una manera más casual. Ambas figuras femeninas lucen como si estuvieran ebrias.

Las otras dos caricaturas hacen alusión al contrato de concesión de la British Marconi Wireless Co. para hacerse cargo de administración de los servicios de telégrafos, correos y radiofonía por 25 años, constituyéndose un monopolio. En una de ellas, aparece una mujer de buena posición económica – se deduce por el peinado y los zapatos que lleva - de rasgos poco agraciados (fig. 58). Ella se mira al espejo mientras se viste con una prenda cuyo estampado tiene dibujadas líneas de telégrafo y una especie de mapa, que tiene la palabra *Perú*, pero que no es el mapa oficial, sino que, probablemente, se trate de alguna región del país en particular. En la silla a su lado, yace un vestido que se acaba de sacar, que tiene impresa la frase *contrato primitivo*. El texto que acompaña a la caricatura es un parfraseo de un refrán popular, que dice que, aunque se vista de seda, siempre fea y mala queda. Esto hace alusión a que, si bien la empresa empieza operar con miras a implementar este rubro de servicios, las condiciones del contrato dejan mucho que desear. Se sabe que, a la larga, casi todos estos contratos terminaron mal. La otra caricatura también tiene que ver la Marconi, pero esta vez con el servicio de correos. Al contrario de las vistas hasta ahora, la mujer que aparece como personificación de la empresa, no es extranjera, ni de clase alta. Si bien tiene un sombrero que dice Marconi correos, ella no es funcionaria, sino una trabajadora. Su vestimenta hace alusión a la de un cartero, pero lleva falda y el característico morral que llevan estos trabajadores. Tiene apariencia corpulenta, y es de piel oscura. Se dirige a una estatua de José Olaya, y el texto que acompaña a la caricatura hace referencia

a la acción por la que es tan conocido este héroe nacional: haberse tragado una carta. La personificación señala que, si él ha sido tan bien recompensado, pues se le ha erigido un monumento por esa acción, ella aspira a ser mejor recompensada porque se traga muchas, posiblemente una alusión a problemas con la eficiencia del servicio prestado. Como se ve, al ser una trabajadora, la personificación alegórica cambia, e inmediatamente responde al referente asociado en la realidad, no exento de prejuicios.



Fig. 76:
Variedades
05 de mayo de
1923
portada
N 792
Autor: José
Alcántara La Torre

Finalmente, están las personificaciones que representan acciones civiles. Se identificaron cuatro de ellas, pero las que resultan más interesantes son las dos relacionadas con la opinión pública. Ellas aparecen como mujeres de clase alta, de buen vestir, dentro de los parámetros de la escenificación: una está en su casa (fig. 66) y la otra en un evento social, una exposición de arte (fig. 65). Ambas personificaciones aparecen junto a la figura presidencial y se refieren a hechos concretos: la primera, tiene que ver con el rechazo de la opinión pública respecto a la forma en que se ha conducido el gobierno, con rasgos de autoritarismo y haciendo lo que le viene en gana. La opinión pública está lanzando objetos hacia Leguía, quien asume la figura del esposo, y se protege del ataque, mientras, parado a un lado, llorando, aparece Germán Leguía caracterizado como un niño malcriado. Es evidente que ella les reclama su comportamiento. En el texto, se hace alusión al tema del divorcio - que era objeto de discusión en ese tiempo - en el que la figura femenina cuestiona que se quiera

negar dicho procedimiento, cuando se tiene semejantes cónyuges. El rostro de esta mujer es poco agraciado, si bien no llega a tener la deformidad que tenía la de Marconi, sus facciones son poco agradables. En cuanto a la otra caricatura, la opinión pública está personificada como una mujer elegante, sin rostro, que, junto a Leguía, observa una serie de retratos colgados en las paredes, en los que aparecen los líderes de los partidos que supuestamente serían los contrincantes de Leguía en las elecciones de 1924. Como se sabe, Leguía ganó la reelección porque fue el único candidato que se presentó. La escenificación da entender que, el resto de candidatos de los otros partidos están prácticamente, sólo pintados. Definitivamente, la opinión pública le resulta incómoda al régimen, por ello, si bien es representada por mujeres de posición acomodada - lo cual también resulta sugerente con respecto a quiénes tienen voz en el país en ese período - estas resultan desagradables de mirar para el gobierno, por ello, aparecen con rasgos desfavorables físicamente, o sin rostro, pues es algo que el gobierno prefiere ignorar o pasar por alto, debido a sus características autoritarias. Nuevamente, es posible identificar prejuicios alrededor de las mujeres, como plasmarlas perdiendo los papeles, con reacciones exageradas y que pueden ser consideradas como fuera de lugar.

Finalmente, no quiero dejar de mencionar a los artistas responsables de la factura de estas caricaturas. Definitivamente es posible afirmar que sus formaciones y trayectorias influyen en la forma en que deciden retratar estas personificaciones alegóricas. Ya se han apuntado en este capítulo algunas precisiones sobre los posibles motivos tras los estilos de representación de Jorge Vinatea Reinoso e Igor, Darío Eguren Larrea. No quiero dejar de mencionar a José Alcántara La Torre, artista sumamente prolífico en el campo de la caricatura, cuya formación se dio también trabajando en estos medios. Este artista le da gran peso a la escenificación dentro de la caricatura, los escenarios que construye para ubicar a los personajes suelen ser sofisticados, llenos de detalle pues es muy cuidadoso al respecto, en especial si va a recrear espacios que existen en la realidad. Su composición suele ser compleja, tal vez consecuencia de seguir los pasos de Julio Málaga Grenet, en el sentido que fue Alcántara quien tuvo la responsabilidad de llenar los zapatos del consagrado artista, dibujando las portadas y *Chirigotas* en *Variedades*, tarea que compartió

en un inicio con Holguín Lavalle, pero que posteriormente quedó enteramente en sus manos. Con respecto a su mirada a las figuras femeninas, esta puede considerarse conservadora en comparación con Eguren Larrea y Vinatea Reinoso, pues es el que más ha representado estos conceptos asociados a lo socio político haciendo referencia a la alegoría clásica de la Marianne francesa, no sólo para la representación de la República-Patria, sino también para representar otras instituciones y mecanismos del gobierno. Su interpretación de otras instituciones privadas y acciones civiles con figuras femeninas fuera del molde clásico, igualmente se muestra conservadora, ya que sus referentes giran alrededor de los roles típicos asociados con las mujeres de ese tiempo - o incluso, hay un caso en el que el referente es de los tiempos de Cristo - y eso se traduce en la apariencia de las mismas y la decisión de cómo vestir las. Sólo en una caricatura dentro de este período, el artista viste a la personificación alegórica de la Cámara de diputados como una mujer moderna, con estándares de vanguardia, siguiendo los parámetros de la moda internacional de los años 20, pero en la misma caricatura, esta figura está embarazada, es decir, aún conserva un rol conservador ante la sociedad de ese tiempo. También es el artista que ha sido el más explícito al graficar momentos de crisis del gobierno de Leguía dentro de este estudio. Si bien Vinatea Reinoso también ha ilustrado estas situaciones, él utiliza el recurso de la metáfora visual de pasajes bíblicos, en el que hay una interpretación de por medio, y hasta tal vez, la justificación de que lo que sucede es por un bien mayor con respecto a lo mostrado. En cambio, Alcántara muestra directamente a los actores políticos violentando a las personificaciones alegóricas de la Patria y la Justicia. No se tienen que hacer asociaciones para comprender lo que sucede, directamente. Tal vez ello demuestra que, a pesar de la censura que imperaba en ese tiempo, Alcántara no reparó al momento de representar ciertas situaciones de manera cruda, en especial al inicio del régimen.

Conclusiones

Durante el periodo de 1920 a 1925 es posible encontrar la representación de conceptos vinculados a la política a través de personificaciones alegóricas femeninas en las caricaturas de corte político de las revistas ilustradas limeñas *Variedades*, *Sudamérica* y *Mundial*. A través de la revisión de todas las ediciones de estas tres revistas que se publicaron dentro del periodo establecido para esta investigación, se identificaron 79 caricaturas que tenían como protagonista a una figura femenina haciendo alusión a algún concepto o temática política. Como se ha visto en capítulos anteriores, los conceptos políticos han sido tradicionalmente representados por figuras femeninas. Esta práctica no fue ajena al contexto peruano, que, al igual que muchos países de Latinoamérica, desde el inicio de su vida republicana adoptó referentes que nacieron en Francia como consecuencia de la renovación del sistema político a partir de la Revolución Francesa. Estos símbolos fueron usados a lo largo del siglo XIX y aún eran muy populares durante el primer cuarto del siglo XX.

Los resultados del análisis de estas caricaturas muestran tres aspectos diferentes, pero complementarios entre sí. En primer lugar, el análisis formal permitió identificar cuatro grupos temático – conceptuales en los que se podían agrupar estas personificaciones alegóricas. Esto es importante pues permitió cumplir con un segundo aspecto, ya que, a partir de la definición y clasificación de sus características, se pudo establecer en ellas continuidades y cambios en su representación a lo largo del periodo. Esto nos lleva al tercer y último aspecto, y es el relacionado a la interpretación de causas de estos cambios a partir de la revisión del contexto socio-histórico, la línea editorial de las revistas y los artistas autores de las caricaturas.

Así, tenemos que, la personificación alegórica femenina más usada es la que representa el concepto de República, y, la forma de representación más usada - y asociada - al concepto de República en el contexto de este período, es la que tiene como referente a la figura de la Marianne francesa, la cual adopta actitudes, gestos o comportamientos que pueden ser identificados desde un punto de vista burgués. Todas las personificaciones alegóricas femeninas que

aparecen en estas caricaturas basan su representación visual o las conductas que muestran en las escenificaciones retratadas, en percepciones y prejuicios sobre las mujeres del periodo desde una perspectiva masculina y burguesa, en la gran mayoría de casos. Esto también tiene su origen en el espacio de la realidad, y se ancla en dos hechos concretos: El primero, las caricaturas políticas aparecen en medios de prensa que son dirigidos por hombres, y sus artistas creadores también lo son. Este grupo formaba parte de una élite intelectual que se hallaba expuesta a tendencias y corrientes de pensamiento que definitivamente influyeron en la forma en que veían el mundo, así cómo, - en el caso de los artistas creadores - en sus estilos artísticos personales; y, en segundo lugar, las mujeres no tienen mayor participación en la vida política del país, y las pocas que empiezan a organizarse o hacerse notar, son ignoradas completamente por el medio de la caricatura política.

Por otro lado, el referente de Marianne es aplicado no sólo a lo que llamamos República, sino también a la Patria. Las tres revistas ilustradas que son parte de esta investigación usan indistintamente ambos términos - e incluso en ocasiones usan los dos términos al mismo tiempo - para referirse a estas figuras femeninas vestidas con túnica romana, que llevan un gorro frigio, y ocasionalmente, una corona de laurel en la cabeza. Hacia fines del lapso de tiempo establecido, empiezan a notarse cambios en la representación de otros conceptos importantes como La Justicia, en el que el referente ya no es la mujer burguesa sino la mujer andina, en el caso particular de la revista *Mundial*. Esto responde tanto a las inclinaciones editoriales pro régimen de Leguía de la publicación como al estilo del artista Jorge Vinatea Reinoso.

En general, es posible reconocer características en estas personificaciones alegóricas que permiten asociarlas a sus creadores, es decir, que la representación depende en gran manera del estilo de cada artista. En ese sentido, aquellas de autoría de Igor, Darío Eguren Larrea, para la revista *Sudamérica*, muestran una mujer burguesa de apariencia sumamente contemporánea, bajo los estándares de la moda más vigente a nivel internacional en los años 20's, llegando a representar a la República-Patria bajo

esos estándares. En cuanto a las creadas por José Alcántara La Torre, muestran también una mujer burguesa, pero está ilustrada dentro de parámetros más tradicionales, vinculando su apariencia al rol del tipo de mujer que tiene como referente, y que se basa en la percepción de lo femenino, nuevamente, desde un punto de vista burgués. Por su lado, Jorge Vinatea Reinoso muestra representaciones que lucen más costumbristas, y es el artista que empieza a cambiar la forma de este tipo de representaciones en el universo de estas caricaturas, tal como sucede con la Justicia, que muestra tintes que hacen referencia a la corriente indigenista que iba cobrando fuerza en ese tiempo. Vinatea propone una Justicia de rasgos indígenas, que luce fuerte, monumental en tamaño, de apariencia musculosa y con actitud combativa. Todo esto bajo el contexto del discurso de Fiestas Patrias de Augusto B. Leguía, que giró en torno al problema de Tacna y Arica. La ocasión es aprovechada para plasmar una Justicia que hace alusión no sólo a la raza indígena, sino también al territorio mismo. Simbólicamente, se reconoce al indígena como dueño y protector del territorio, y se dibuja un cuerpo que es una metáfora a este territorio en términos de monumentalidad y grandeza. Esto responde a dos motivos. El primero: las inclinaciones de Vinatea hacia el indigenismo son evidentes. Se sabe que no siguió la tendencia que lideraba Sabogal, pero sí lo practicó bajo sus propios términos. Su propuesta para esta caricatura, que en realidad tiene más características de alegoría que de personificación alegórica, contiene signos de un telurismo evidente, el que es un indicio de su preferencia por plasmar el territorio, que está presente en su producción posterior, donde logra sublimarlo, plasmándolo en toda su grandeza y vitalidad. El segundo motivo tiene que ver con la línea editorial de *Mundial*. Vinatea tenía a su cargo la dirección artística de esta revista, la cual fue la más leguista del periodo. No se puede asegurar cuál fue su inclinación política, pues no hay evidencia registrada al respecto, pero sí es posible afirmar que la decisión de alegorizar el discurso de Leguía, promoviendo la imagen del indígena con fines propagandísticos, y aprovechando la coyuntura de crisis alrededor del tema Tacna y Arica, puede haber sido consecuencia de una línea editorial impuesta desde la dirección del medio, que era complaciente con el régimen. Esto no significa que el artista no plasmara el momento bajo sus propios parámetros y estilo.

Respecto a la influencia de las líneas editoriales de las revistas ilustradas se puede decir que todas tenían inclinaciones hacia el gobierno de turno, así alguna de ellas dijera lo contrario a través de sus editoriales; sin embargo, esto no excluye el sabor crítico de las caricaturas hacia ciertos acontecimientos alrededor del gobierno de Leguía que eran imposibles de obviar. En todo caso, los discursos más endulzados hacia el gobierno se identifican alrededor de la celebración de las Fiestas Patrias – con sumo énfasis en las celebraciones de los Centenarios de la Independencia y de la Batalla de Ayacucho – y en lo concerniente a la coyuntura Tacna y Arica; momentos que son propicios para la exaltación ciudadana y patriótica, situación a la que no escapan las caricaturas. No obstante, las revistas nunca pierden la brújula en cuanto al público al que se dirigen, por ello, recién es posible apreciar cambios hacia finales del período establecido. Entonces, las personificaciones alegóricas femeninas no escapan a percepciones asociadas al contexto socio-cultural, en el que aún se ve al hombre destinado a lo público, mientras que la mujer se ve restringida al ámbito privado, con una vida dedicada al hogar y consagrada a la maternidad. En todo caso, su participación en el ámbito público se limita a la vida social, donde aún es tratada - y retratada - casi como un objeto decorativo en medios como estas revistas ilustradas, que están llenas de foto reportajes y sesiones de estudio en los que estas mujeres son las protagonistas. Las intelectuales y las trabajadoras aparecen en estas publicaciones, pero aún tienen un espacio muy pequeño en ellas, dentro del período investigado.

Otros hallazgos adicionales a partir de la clasificación de las personificaciones alegóricas femeninas fue que, al menos en el universo de caricaturas políticas conformado por estas tres revistas a lo largo de cinco años, el uso de figuras femeninas es considerablemente menor comparado al uso de figuras masculinas. Esto no es inesperado, pues la vida política en ese entonces estaba absolutamente dominada por hombres, y de tal forma se refleja en un medio como la caricatura política, que siempre ha resultado idóneo y hasta más fiel en cuanto a los hechos representados a través de ellas.

De otro lado, fue interesante encontrar que, en el caso de *Variedades*, de la mano del artista José Alcántara La Torre, se usa el referente visual de

Marianne para ilustrar otras entidades y/o instancias gubernamentales, además de la República-Patria. Se les diferencia porque estas últimas llevan inscrita en la ropa la palabra que nombra a la entidad o mecanismo al que se está haciendo alusión. Es posible que, al usar este referente visual, el objetivo haya sido otorgar legitimidad u oficialidad al concepto o entidad representada. Esto debido a que no sólo la caricatura política utiliza a Marianne como referente en este periodo, sino que el Estado continúa incluyendo esta alegoría como parte de la imaginería de la Nación en distintos soportes como monedas, billetes, estampillas, entre otros.

Resulta interesante constatar el uso del referente de Marianne para representar distintos conceptos y temáticas que van más allá de la República-Patria, no obstante, es inevitable pensar que esto tal vez sea un indicador o metáfora involuntaria de que, como sociedad, era difícil hacer una diferenciación entre los diferentes tipos de mujer que existían en el Perú y sus necesidades. Vistas como un grupo heterogéneo, al que la sociedad ni el Estado tienen idea de cómo tratar o atender. Una situación que aún espera por cambios en la actualidad. En ese sentido, considero que queda como tarea pendiente seguir ahondando alrededor del uso de la figura femenina como vehículo de representación, así como la representación de lo femenino desde una perspectiva de género, para dar luces respecto a las desigualdades y exclusiones que se han sufrido históricamente, y poder identificar estos discursos en la actualidad.

Finalmente, creo que es importante destacar la importancia del imaginario visual para generar un discurso como Nación, y poder alcanzar un consenso en cuanto a la definición de nuestra identidad como peruanos. Pero tenemos que ser responsables. Desde el Estado y los medios de comunicación, debería existir una conciencia sobre este asunto, que vaya más allá de mera manipulación de características populistas. Para ello, es necesario implementar desde la educación de los ciudadanos, una mirada crítica hacia las imágenes, especialmente en el mundo actual, en el que es tan sencillo generarlas y, que cada vez tiene más complicado diferenciar lo real de lo ficticio. Creo que es importante traer a la discusión el poder de las imágenes, tanto de parte de quién

las genera como de aquel que las consume y descifra. Hacer hincapié en la urgencia de estimular el consumo y lectura de imágenes de parte de los ciudadanos, especialmente desde temprana edad, para evitar ser receptores pasivos de las mismas y tener una actitud crítica frente a los mensajes que implican y hacia aquellos que las generan.



Referencias bibliográficas

AGULHON, M. (1981). *Marianne into battle: Republican imagery and symbolism in France, 1789-1880*. Cambridge University Press; Editions de la Maison des sciences de l'homme.

AGULHON, M. (2016). Política, imágenes y sociabilidades. De 1789 a 1989. Prensas de la Universidad de Zaragoza.

AMES, M. (2009). *El Oncenio de Leguía a través de sus elementos básicos (1919-1930)*. [Tesis de pregrado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos] Cybertesis. Repositorio de Tesis Digitales de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos <https://hdl.handle.net/20.500.12672/2138>

AMUNÁTEGUI, C. (2019). Libertad y esclavitud en Roma arcaica. *Revista de Estudios Histórico-Jurídicos*, (41), 37–49. <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-54552019000100037>

AYALA, K. (2012). *Representaciones del imaginario de nación en la caricatura política del siglo XIX : 1892-1896* [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú] Repositorio Digital de Tesis y Trabajos de Investigación PUCP. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/4630>

AYALA, K. (2021). *La Patria en disputa. Representaciones de la nación en la caricatura política de la guerra civil entre Andrés A. Cáceres y Nicolás de Piérola (1892-1896)*. Fondo editorial UCSS. <https://www.ucss.edu.pe/images/fondo-editorial/publicaciones-descargables/la-patria-en-disputa-kristhian-ayala-calderon.pdf>

BASADRE GROHMANN, J., & PUCCINELLI, J. (2000). *Perú : problema y posibilidad : ensayo de una síntesis de la evolución histórica del Perú, con algunas reconsideraciones cuarentisiete años después* (5a ed). Fundación M.J. Bustamante De la Fuente.

BASADRE GROHMANN, J. (2015) *Historia de la República del Perú, 1822-1933*. Producciones Cantabria.

BEAUVOIR, S. de (1956). *The Second Sex*, trans. H. M. Parshley. Alfred A. Knopf

BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ (2011). *La rebelión de los lápices: el Perú del siglo XIX en caricaturas: catálogo*. Biblioteca Nacional del Perú.

BUNTINX G. (2003) Las excelencias de la raza: inscripciones indigenistas de Mario Urteaga. En: G. Buntinx y L. E. Wuffarden. *Mario Urteaga: nuevas miradas* (pp. [16]-57). Museo de Arte de Lima (MALI) y Fundación Telefónica.

BURKE, P. (2001). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Crítica.

CARROLL, K. (2017) Liberty Leading the Women: Delacroix's Liberty as Transitional Image. *Art Journal* (Vol. 2017: Iss. 1, Article 4) [38-53]. https://digitalcommons.providence.edu/art_journal/vol2017/iss1/4

CASTILLO, J. (2020). Representaciones visuales de la nación en el papel moneda peruano en el siglo XX: El territorio, el indio y la mujer. [Tesis de Maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú] Repositorio Digital de Tesis y Trabajos de Investigación PUCP. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/18885>

CASTILLO, T. (1916). Notas de Arte. Darío Eguren Larrea. *Variedades* (420), 354-356. <https://books.google.com.pe/books?id=1W7wAAAAMAAJ&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>

CASTILLO, T. (1916). Notas de Arte. Alcántara La Torre. *Variedades* (425), 557-560. <https://books.google.com.pe/books?id=1W7wAAAAMAAJ&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>

CASTRO, E. (1946). Seudónimos de Autores Peruanos. *FENIX*, (4), 866-893. <https://doi.org/10.51433/fenix-bnp.1946.n4.p866-893>

CERPA, M. (2016). Manuel moral y vega, fotógrafo y editor. *Acta Herediana*, (58), 23. <https://doi.org/10.20453/ah.v58i0.2906>

CHAUPIS, J. (2021). Las revistas culturales y de espectáculos durante el centenario de Ayacucho (1924). En P. Sebastián y C. Arrizabalaga (Eds.), *Cien años después. Perú a inicios del siglo XX* (pp. 317-341). Universidad de Piura. <https://doi.org/10.26441/LibHum-2021.11-cap3-p317>

CHAUPIS, J. (2022). Los estereotipos higiénicos y de género en salud en la revista "Variedades" (1908-1919). En S.B.Guardia (Ed.), *Las mujeres en la formación de los estados nacionales en América Latina y El Caribe*. Centro de Estudios la Mujer en la Historia de América Latina, 2022, pp. 615-634 <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1219533>

CHERNESKI, K.M. (2019). Gender, the Secular, and the Image of the Marianne in the French Revolution. *Past Imperfect*.

CIRLOT, J. E. (1992). *Diccionario de símbolos* (2a. ed. en Colección Labor). Editorial Labor.

DAGICOUR, O. (2013). El mito Leguía. Imágenes y poder en el Perú durante el oncenio, 1919-1930. *Historia y Cultura*, (26) pp.241-257

D'ARGENIO M.C. (2019). "Declaraciones de modernidad en la revista peruana variedades (1908-1932). *Revista Iberoamericana*, 85(267), 477-496. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2019.7772>

DESAN, S. (2004). *The family on trial in revolutionary France*. University of California Press.

DI FRANCO OCHOA, C. (2016). Un palacio para el presidente: El salón Ayacucho (1924). Identidad y Nación en el mecenazgo artístico de Augusto B. Leguía. Tesis para optar por el grado de magister en Historia del arte. Escuela de Posgrado PUCP.

ESPINOZA, J. M. (2015). Entre criollos y modernos: género, raza y modernidad criolla en el proyecto editorial de la revista *Variedades* (Lima, 1908-1919). *Histórica*, 39(1), 97–136. <https://doi.org/10.18800/historica.201501.004>

ESPINOZA, J. M. (2019). Promover ciudadanos y ciudadanas modernos: estereotipos de género, estatus social y modelo de civilidad en la revista *Variedades* (Lima, 1908-1919). *Género y mujeres en la historia del Perú. Del hogar al espacio público*. (pp. 251 - 270). Pontificia Universidad Católica del Perú.

GARGUREVICH REGAL, J. (2006). Del grabado a la fotografía: las ilustraciones en el periodismo peruano. San Marcos / Universidad Nacional Mayor de San Marcos. No. 24.

GARGUREVICH, J. (2013). La Prensa y La Crónica, viejos acorazados que volverían a flote. *Conexión*, 2.

GOMBRICH, E. H. (1971). Personification in R. R. Bolgar (ed.), *Classical Influences in European Culture AD 500-1500*, Cambridge, 1971, pp.247- 57

GOMBRICH, E.H. (1999). Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual. Fondo de Cultura Económica

GONZA CASTILLO, A. (2020). Discurso y política indígena en el Oncenio de Leguía. *Espiral*, 2(3), 069–076. <https://doi.org/10.15381/espiral.v2i3.17731>

GRINGAUZ, L. (2009). Las revistas ilustradas en 1910: otros motivos para la publicidad. *Question*, 1(22).

GUARDÍA, S. (2013). *Mujeres peruanas: El otro lado de la historia*. Quinta Edición.

GUARDÍA, S. (2016). *José Carlos Mariátegui. Una visión de género*. Gráfica Delvi S.R.

HAMANN, J. (2015). *Leguía, el Centenario y sus monumentos*. Lima: 1919-1930. Fondo Editorial PUCP.

IRISARRI, R. (2020): Alegorías femeninas en la prensa satírica española de las últimas décadas del siglo XIX. Ait-bachir, N., Irisarri, R., Rodríguez Infiesta, V., Viguera, R. y Delgado Idarreta, J.M. (Coords.), *El historiador y la prensa: homenaje a José Miguel Delgado Idarreta, Logroño, Pilar*, pp. 23-47.

JANCSÓ, K. (2006). Mujeres peruanas en la vida política a principios del siglo XX. *Iberoamericana Quinceeclesiensis 4. Ponencias presentadas en el II EncUEntro en Pécs de Investigadores del Mundo Iberoamericano – Coloquio Internacional*. Universidad de Pécs Centro Iberoamericano

KLAREN, P. (2012). *Nación y Sociedad en la historia del Perú*. Instituto de Estudios Peruanos.

KORSHAK, Y. (1987). The Liberty Cap as a Revolutionary Symbol in America and France. *Smithsonian Studies in American Art*, 1(2), 53–69. <http://www.jstor.org/stable/3108944>

LEGUÍA, A. B. P. P. (1927). *Leguía; coleccion de discursos pronunciados*. Editorial "Cahuide".

LEONARDINI, N. (2009). "Identidad, ideología e iconografía republicana en el Perú". En: ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura. [en línea]. 185, N.740, pp. 1259-1270. ISSN 0210-1963.

LIMÓN GUAL, P. (2017). *La diosa Cibeles en Roma: Una aproximación*. Universidad de Zaragoza.

LLOSA MÁLAGA, A. M. (2016). *Julio Málaga Grenet y la renovación de la caricatura en el Perú en la época de Leguía: 1904-1909*. [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú]

LÓPEZ CAMPUZANO, G. (1997). Personificaciones alegóricas en mosaicos del oriente y de hispania: La representación de conceptos abstractos. *Antigüedad y Cristianismo*, (14), 335–361. Recuperado a partir de <https://revistas.um.es/ayc/article/view/66001>

LUNA VICTORIA MUÑOZ, O. (2005). *La Caricatura política en el Perú : Julio Málaga Grenet, Francisco González Gamarra y Jorge Vinatea Reinoso* [Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]

MAJLUF, N. & WUFFARDEN, L. (1997). *Vinatea Reinoso 1900-1931*. Telefónica del Perú

MAJLUF, N., WUFFARDEN, L. E., Schwarz, H., Benavente, A., & Museo de Arte de Lima. (2001). *La recuperación de la memoria : Perú 1842 1942 : el primer siglo de la fotografía, Perú 1842-1942*. Museo de Arte de Lima : Fundación Telefónica.

MAJLUF, N. (2006) "Los fabricantes de emblemas. Los símbolos nacionales en la transición republicana. Perú, 1820-1825". En: Ramón Mujica, ed., *Visión y símbolos. Del virreinato criollo a la república peruana*, pp. 203-241. Banco de Crédito del Perú

MAJLUF, N. (2012) "Ambigüedad racial ambigüedad visual". Ponencia presentada en el Simposio Escritura e imagen en Latinoamérica. Pontificia Universidad Católica del Perú.

MARTUCELLI CASSANOVA, E. (2006). Lima: capital de la Patria Nueva El doble Centenario de la Independencia en el Perú. *Apuntes: Revista De Estudios Sobre Patrimonio Cultural*, 19(2).

MAYER DE ZULEN, D. (1933). *El oncenio de Leguía*. Tip. Peña.

MENDOZA, María. (2015). *100 años de periodismo en el Perú : Tomo I: 1900-1948*. Fondo Editorial Universidad de Lima. <https://www.hoopladigital.com/title/11641833>

MONTESINOS CASTAÑEDA, M. (2021). Los fundamentos de la visualidad de la justicia: antecedentes y origen de su tipología iconográfica en el Medievo. *Cuadernos Medievales*, 0(31), 90-116. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/cm/article/view/4152>

MONTEVERDE SOTIL, Rodolfo. (2016). El proyecto estatal para erigir un monumento al libertador José de San Martín, Lima 1904-1921. En A. Loayza Pérez (Ed.) *La independencia peruana como representación*. (pp.313-352). Instituto de Estudios Peruanos.

MORENO JUAREZ, S. (2012). Presencia, participación y representación femenina en los dos Centenarios de la Independencia nacional (1910 y 1921). *Signos Históricos*, (27), 24-62

MUJICA PINILLA, R. (2003). Identidades alegóricas: lecturas iconográficas del barroco al neoclásico. *El Barroco peruano*. Banco del Crédito, 258-335

MUSEO NACIONAL DE ARQUEOLOGÍA, ANTROPOLOGÍA E HISTORIA. (2021). *La Independencia. Bicentenario del Perú*. Ministerio de Cultura

NIELSEN, Wendy. (2016). *Women Warriors in Romantic Drama*.

NOCHLIN, L. (1996). "Woman, art and power". En; *Visual theory. Painting and interpretation*. Ed. Norman Bryson. Polity Press

PACHAS MACEDA, S.(2008). Las artistas plásticas de Lima 1891-1918. [Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]

QUIROZ, A. W. (2013). *Historia de la corrupción en el Perú; traducción de Javier Flórez Espinoza* (Primera edición). Instituto de Estudios Peruanos.

RAMAKERS, B. A. M. (2016). *Personification: embodying meaning and emotion* (W. S. Melion, Ed.). Brill. <https://doi.org/10.1163/9789004310438>

RAMÓN JOFFRÉ, G. (2007). *El guión de la cirugía urbana : Lima, 1850-1940*. Ediciones Universidad Católica de Chile.

RAMÓN JOFFRÉ, G. (2014). *El neoperuano. Arqueología, estilo nacional y paisaje urbano en Lima, 1910-1940*. Municipalidad Metropolitana de Lima, Sequilao editores

REINOSO, A., (2021). *La caricatura inicial (1913-1919) de Jorge Vinatea Reinoso como memoria visual de la "República Aristocrática"* [Tesis, Universidad Católica de Santa María]. <https://repositorio.ucsm.edu.pe/handle/20.500.12920/10721>

RIVERA ESCOBAR, R. (2006). *Caricatura en el Perú : el período clásico (1904-1931)*. Biblioteca Nacional del Perú. Universidad de San Martín de Porres.

RIVERA ESCOBAR, R. (2019). Málaga Grenet en el recuerdo. Illapa Mana Tukukuq, (9), 88–91. <https://doi.org/10.31381/illapa.v0i9.1957>

ROBALINO SÁNCHEZ, K. (2009). *La crítica de arte de Carlos Solari Sánchez Concha publicada en el diario "El Comercio" desde 1919 a 1924*. [Tesis de pregrado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]

RODRÍGUEZ LÓPEZ, M. I. (2003). Iconografía de la Justicia en las artes plásticas (desde la antigüedad hasta las postrimerías del Medioevo). *Saberes: Revista de estudios jurídicos, económicos y sociales*.

ROSAS, C.(2007). *Las revoluciones francesas en el Perú: una reinterpretación (1789-1848)*. Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines, 36 (1).

ROSAS, C.(2014). Marianne Andina. Imágenes, representaciones y discursos sobre la mujer durante la Independencia del Perú. *Las Mujeres en los Procesos de Independencia de América Latina*. (pp. 207 - 218). CEHMAL, Universidad San Martín de Porres, UNESCO.

SÁNCHEZ, S. (2023). Mariannes afrolimeñas: la patria en las acuarelas de Francisco "Pancho" Fierro. En *La mujer en las revoluciones liberales atlánticas. Roles entre lealtades, independencias y patrias (1780-1893)*. (pp.133-168). Universidad Sergio Arboleda. <http://hdl.handle.net/11232/1940>

SARLO, B. (1985). *El imperio de los sentimientos : narraciones de circulación periódica en la Argentina, 1917-1927*. Catálogos editora.

SHEA, J.G. (1880). Our great goddess and her coming idol. *The American Catholic Quarterly review*, Vol. V, 586-597

TAUZIN-CASTELLANOS, I. (2009). La caricatura en la prensa satírica peruana (1892-1909). Boletín del Instituto Riva Agüero N: 35 <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/113656>

TUÑÓN, J. (2006). Cuerpos femeninos, cuerpos de patria. Los iconos de nación en México: apuntes para un debate. *Historias*, (65), 41–60. <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/historias/article/view/2199>

VALEIRAS, Y. (2022). Incorporaciones recientes : el patrimonio crece. 1a ed. Museo de Bellas Artes Benito quinquela Martin.

VILLANUEVA, P. (2023). Las caricaturas de Jorge Vinatea Reinoso en la revista mundial y sus vínculos con otros caricaturistas peruanos: una aproximación. *Escritura Y Pensamiento*, 22(46), 21-38. <https://doi.org/10.15381/escrypensam.v22i46.24453>

WARNER, M. (1985). *Monuments & maidens: the allegory of the female form*. Atheneum

WEISBERG, R. (2012). The Art of Memory and the Allegorical Personification of Justice. *Yale journal of law and the humanities*, 24, 259-270.

WOLKOWICZ, V. (2020). El día que Caruso no cantó: las compañías de ópera Bracale y Salvati en Lima (1920). *Revista Argentina de Musicología*. 21(1),77-100 <https://ojs.aamusicologia.ar/index.php/ram/article/view/305/331>











WOUTERS, D. (2017). Woman personified: a theoretical framework for the female gender of personifications in Medieval literature. *Medieval feminist forum: A journal of gender and sexuality*, 53(2), 5–37.











ZEVALLOS AGUILAR, U. J. (2002). *Indigenismo y nación (1-)*. Institut français d'études andines, Banco Central de Reserva del Perú. <https://doi.org/10.4000/books.ifea.449>











ZEVALLOS VELARDE, O. (2010). *Trazos y risas : los caricaturistas arequipeños*. Cuzzi Editores.











Anexos











Revista Variedades




PATRIA / REPÚBLICA						
Imagen	Fuente de la imagen	Autor	Fecha	Código	Texto	Observaciones
	Variedades	José Alcántara La Torre	17 de enero de 1920 Portada n620 Vol. 1 - Enero/Mayo 1920	VAR1920.01.17	DEL GRAN AGAPE - dile, mozo, al hostelero que ha servido este banquete, que este es el único plato que promete	
	Variedades	José Alcántara La Torre	24 de julio de 1920 Portada n647	VAR1920.07.24	PERÚ Y BOLIVIA - Unidas fraternalmente por el afán co- mún de progreso y de justicia, serán uste- des más fuertes y más bellas que distancia- das por el chisme, la intriga y el odio! ...	
	Variedades	José Alcántara La Torre	14 de agosto de 1920 Portada n650	VAR1920.08.14	SINTETIZANDO - Como ya el debate se está prolongando y ya nada queda por averiguar pues... sintetizando: ¿con voto o sin voto de confianza, cuándo es que se va?	
	Variedades	José Alcántara La Torre	25 de setiembre de 1920 Chingota - Mal reloj p. 975 Vol. II Junio-Diciembre 1920	VAR1920.09.25	- Si usted quiere que haya orden en la casa componga ese reloj que se le atrasa	
	Variedades	José Alcántara La Torre	2 de octubre de 1920 Portada n657 Vol. II Junio-Diciembre 1920	VAR1920.10.02a	TIENE RAZÓN LA CHICA Francamente como novio no sé cómo pueda ser preferible el viejo chocho (o está usted chocho también?) Para mí venga el mocito y el veje... para usted	
	Variedades	José Alcántara La Torre	27 de noviembre de 1920 Portada Vol. II Junio-Diciembre 1920	VAR1920.11.27	LA VERDADERA TORTURADA -Con qué conspiras, tunanta?... Pues ya verás quién soy yo: Sin justicia, sin congreso, sin ley, sin constitución, te ajustaré las clavijas hasta que pidas perdón!...	
	Variedades	José Alcántara La Torre	22 de enero de 1921 Portada Tomo 1 - 1921	VAR1921.01.22	NO NECESITAN DE NADIE Una gallarda mocita que por el esfuerzo propio se está saneando y rechaza de la Foundation apoyo; y un ministro de Gobierno, que, es ya público y notorio, para "fundir" al país se las campaneas solo	
	Variedades	José Alcántara La Torre	7 de mayo de 1921 Portada n688	VAR1921.05.07	ORDEN DEL SOL - Créame, querido colega, que el verdade- ro sentido democrático de esta restauración de la Orden del Sol es el de que... esos se queden a la sombra.	
	Variedades	José Alcántara La Torre	18 de junio de 1921 Chirigota n694	VAR1921.06.18	- Señor, allí está una anciana en la puerta que dice estar muy necesitada. - También aquí lo estamos, con que dígame: ¡Perdone hermana!	
	Variedades	José Alcántara La Torre	2 de agosto de 1921 Portada	VAR1921.08.02	CONSEJO - Busca y hallarás, amigo. - Anda, no seas reacio- alguna rama de olivo en tu huerto de Palacio.	

	Variedades	José Alcántara La Torre	6 de agosto de 1921 Número complemento de la edición Centenario Portada Tomo 2 - 1921	VAR1921.08.06	DESPEDIDA He encontrado flacona y pálida a la chica: les recomiendo los tónicos para ver si en el Centenario siguiente la encuentra más rozagante.	
	Variedades	José Alcántara La Torre	20 de agosto de 1921 Portada n703 Año XVII	VAR1921.08.20	EL MILAGRO DESEADO - Vamos a ver si se repite. al fin, el prodigio que hizo Fray Martín de hacer que coman en el mismo plato perro, pericote y gato	
	Variedades	José Alcántara La Torre	13 de mayo de 1922 Chirigota - A cual mas pesado p. 3087 n741 Año XVIII	VAR1922.05.13p1097	- ¿Cuál es la pesa? - No sabré decirlo porque los dos resultan tan pesados que ya nos pesa más que nuestras culpas el haberlos tomado!	
	Variedades	José Alcántara La Torre	29 de julio de 1922 Portada n752 Año XVIII	VAR1922.07.29	28 DE JULIO - 1922 - Venid, hijas mías, que se os tiene reservado vuestro sitio!...	
	Variedades	José Alcántara La Torre	16 de setiembre de 1922 Chirigota - La Liga de las Naciones p. 3087 n759 Año XVIII	VAR1922.09.16p3087	- Dispense que le diga que no me hacen feliz, querida amiga, su pierna, ni su liga	
	Variedades	José Alcántara La Torre	2 de junio de 1923 Portada n796 Año XIX	VAR1923.06.02	DESPUÉS DE LA JORNADA - Amadle con más talento los que encarnáis la fé: con otra cucufata la váis echar a perder	
	Variedades	José Alcántara La Torre	28 de julio de 1923 Portada n804 Año XIX	VAR1923.07.28	- Vestido de gala y entonad cantares, cubrid de flores frescas el sendero por el que han de volver vuestros hermanos, después de prolongado cautiverio... (pero también conviene que aprestéis el acero).	
	Variedades	José Alcántara La Torre	29 de diciembre de 1923 Chirigota - De exámenes p.3653 n826 Año XIX	VAR1923.12.29	- No es que sea bruto el chico mi señora, pero algo se atrasó... No hay más recurso por ahora sino aplazarlo y... que repita el curso.	
	Variedades	José Alcántara La Torre	26 de julio de 1924 Chirigota - La nueva avenida p.1823 n867 Año XX	VAR1924.07.26	- Amiga, aunque lo nieguen mis contrarios, cegados por su rencoroso exceso, es lo cierto que vamos por la recta avenida del progreso.	
	Variedades	José Alcántara La Torre	11 de octubre de 1924 Portada n867 Año XX	VAR1924.10.11	REELECCIÓN Para que hagas de mi una patria buena y rica y laboriosa y progresista es que he volteado tu reloj de arena.	

	Variedades	José Alcántara La Torre	18 de octubre de 1924 Portada Año XX n868	VAR1924.10.18	GALANTERIA - Es que estoy mal de la vista y veo doble?... - No señora, somos dos, pero uno en ver una sola patria hermosa.	
	Variedades	José Alcántara La Torre	29 de noviembre de 1924 Chirigota - Últimos toques p. 3007 n874 Año XX	VAR1924.11.29p3007	- No el color sino el fondo nos interesa: la pintura se borra, lo bueno queda.	
	Variedades	José Alcántara La Torre	06 de diciembre de 1924 Chirigota - Galantería p. 3167 n875 Año XX	VAR1924.12.06p3167	- ¿Dónde va tan hermosa y tan gallarda la genti dama que en mi honor se aliña? - A honrar debidamente las embajadas que mi hogar visitan - Pues, más que de embajada , me parece, señora, está en... subida .	
	Variedades	José Alcántara La Torre	27 de diciembre de 1924 Portada n878 Año XX	VAR1924.12.27	PASCUA Y del cielo se oyeron estas voces: No le tires del rabo, que da coces.	
	Variedades	José Alcántara La Torre	17 de enero de 1925 Chirigota - Se va Hugues p. 69 n880 Año XXI	VAR1925.01.17	- A mis asuntos propios me regreso: me voy... pero ahí queda eso.	
	Variedades	José Alcántara La Torre	04 de abril de 1925 Portada n892 Año XXI	VAR1925.04.04	SOPLA Hijito, sopla, pero ten en cuenta que si lo inflas mucho... se revienta)	
	Variedades	José Alcántara La Torre	18 de abril de 1925 Portada n894 Año XXI	VAR1925.04.18	ARBITRO IMPARCIAL. - ¡Relámpagos y centellas! ¿Qué quiere? - Pues... garantías... contra dolo y felonías. - A la otra esquina por ellas!	
	Variedades	José Alcántara La Torre	16 de mayo de 1925 Chirigota - ¿Cuántos? n898 p.965 Año XXI	VAR1925.05.16	- ¿Con cuántos hijos, señora, cuenta usted para vencer? - Es lo que vamos a ver.	
	Variedades	José Alcántara La Torre	11 de julio de 1925 Chirigota - Lo de los fósforos n906 p.1543 Año XXI	VAR1925.07.11	- Y según mis conjeturas tendré que irigame a oscuras.	
	Variedades	José Alcántara La Torre	25 de julio de 1925 Chirigota - A cuenta p.1671 n908 Año XXI	VAR1925.07.25p1671	- Chile devuelve Tarata: supongo estará contenta. - Si tal, pero a condición de que sea... un pago a cuenta de mayor devolución.	


	Variedades	José Alcántara La Torre	08 de agosto de 1925 Chirigota - Perú y Bolivia n910 p.1789 Año XXI	VAR1925.08.08	- Hermana, mantén tu fé: en un destino mejor: piensa con honesto andor: de esa agua... si beberé	
	Variedades	No hay firma	28 de noviembre de 1925 Chirigota - Van a "ignorar" p.3733 n926 Año XXI	VAR1925.11.28p3733	Dice Edwards que sus compinches ignorarán como marcha la justicia en su camino... Dios les guarde la ignorancia!	No hay firma, pero por el estilo, debe tratarse de José Alcántara de la Torre
Alegorías clásicas						
Imagen	Fuente de la imagen	Autor	Fecha	Código	Texto	Observaciones
	Variedades	José Alcántara La Torre	11 de setiembre de 1920 portada n654	VAR1920.09.11	EL DIVORCIO Y en qué causal funda usted su demanda, en la que llega a reclamar el divorcio de la señora?... En que es ... ciega!	
	Variedades	José Alcántara La Torre	2 de octubre de 1920 Chirigota - Ecce Justitia p. 5 Vol. II Junio-Diciembre 1920	VAR1920.10.02b	ECCE JUSTITIA - La lógica le lleva ya que la nueva patria aquí se inicia a zumbarle garrote a la Justicia y quede como nueva.	
	Variedades	José Alcántara La Torre	19 de noviembre de 1921 Chirigota - La conferencia del desame n716	VAR1921.11.19	Los Estados Unidos e Inglaterra y el Imperio Nipón acuerdan el "desame"... pero hasta la primera ocasión de "amar" un revolcón	
	Variedades	José Alcántara La Torre	02 de mayo de 1925 Portada n896 Año XXI	VAR1925.05.02	Se quita la venda En el momento actual, querido amigo, me he de tener que desvendar... si no abrimos bien los ojos, nos podrían esos chingar.	
	Variedades	José Alcántara La Torre	15 de noviembre de 1923 Portada	VAR1923.11.15	Bueno.... ¿en qué quedamos? ¿reemplazamos el tigre o no lo reemplazamos?...	
	Variedades	José Alcántara La Torre	07 de noviembre de 1925 Portada n823	VAR1925.11.07	NO CONFUNDAIS Pershing "se ha parcializado" con la justicia, chilenos, no con el Perú... lo que hay es que parecen... gemelos.	
Institucionalidad y asociados						
	Variedades	José Alcántara La Torre	14 de febrero de 1920 Chirigota - De carnaval n624 Vol. 1 - Enero/Mayo 1920	VAR1920.02.14	El disfraz de Patria Nueva aún es disfraz, nada más, vamos a ver si el otro año ya deja de ser disfraz.	
	Variedades	José Alcántara La Torre	21 de febrero de 1920 Portada n625 Vol. 1 - Enero/Mayo 1920	VAR1920.02.21	PRESENTACIÓN - Os presento a esta moquita, que es rástaga de esta dama la única presentable, por guapa y aprovechada, porque todas las demás le han salido perdularias	

	Variedades	José Alcántara La Torre	17 de abril de 1920 Chirigota n633	VAR1920.04.17	- Me va a dispensar usted que le diga: que ha hecho mal en prender ese quinqué que el interés nacional quiere que lo apague; y que una vez que esté exringuido	
	Variedades	José Alcántara La Torre	3 de julio de 1920 Portada n644	VAR1920.07.03	Un año ya.... Un año ya!... Caracoles! cuan rápido pasa el tiempo. Decididamente, hijito, ya me estoy envejeciendo!....	
	Variedades	José Alcántara La Torre	30 de octubre de 1920 Chirigota - La camisa n661	VAR1920.10.30	LA CAMISA -Mi señora Foundation, con la prisa que nos corre hacer obras tan caras sin. money, me parece - y se le avisa - que vamos a meternos en camisa de once varas.	
	Variedades	José Alcántara La Torre	27 de agosto de 1921 portada n704	VAR1921.08.27.n488	ARREGLOS DIRECTOS Forma noble, gentil, sabia y prudente en que Chile ha pensado se podría el asunto arreglar "directamente"	
	Variedades	José Alcántara La Torre	24 de febrero de 1923 Chirigota p449 n796 Año XIX	VAR1923.02.24p449	DOÑA MARCONI Aunque te vistas con sedas siempre fea y mala quedas	
	Variedades	José Alcántara La Torre	3 de marzo de 1923 Chirigota - Fecundidad	VAR1923.03.03	"- Pero señora, en menos de un año, tres chicos... ¿no se cansa usted de tanto producir?" "- Yo sí me canso: quien no se cansa es el papá"	
	Variedades	José Alcántara La Torre	5 de mayo de 1923 portada n792	VAR1923.05.05	VIENDO LA MAQUETTE - Si por tragarte unas cartas te dan tan honroso pago: que rica estatua me harán a mí que tantas me trago	
	Variedades	José Alcántara La Torre	11 de agosto de 1923 portada n806	VAR1923.08.11	CURIOSIDAD - Señora, y cuándo llegará el momento de dar a luz al nene? - Amigo mío, no he salido de cuenta... - Pues, lo siento. ¡ con tal que no salga con el cuento del tío!	
	Variedades	José Alcántara La Torre	5 de julio de 1924 Chirigota - La fiesta de la rosa	VAR1924.07.05	-Acepto esta rosa hermosa, para la reconstrucción de la ermita de Santa Rosa -Mejor este, rosetón, para que nos cumpla usted con reconstruir la nación.	
	Variedades	José Alcántara La Torre	06 de junio de 1925 Chirigota - Un regalo n901 p.1221 Año XIX	VAR1925.06.06	- Mi querida señora ¿Qué se le ofrece? - Nada... este juguetito para los nenes.	









	Variedades	José Alcántara La Torre	28 de noviembre de 1925 Portada n926 Año XXI	VAR1925.11.28	MAJADERO No sea huaso y majadero con las damas, Agustín, cómo le clava el sombrero para que salga ligero si aún se tiene que vestir	
Acciones civiles						
Imagen	Fuente de la imagen	Autor	Fecha	Código	Texto	Observaciones
	Variedades	José Alcántara La Torre	03 de abril de 1920 Chingota n631	VAR1920.04.03	NO RESUCITA - Ya he esperado bastante y me irita la espera; yo me voy; este señor no resucita	
	Variedades	José Alcántara La Torre	17 de julio de 1920 Chingota n646	VAR1920.07.17	DESCONOCIDOS Montes y Gutierrez Guerra bajo la transformación capilar que les ha hecho la nueva revolución en sus peludas cabezas. A Gutiérrez le afeitó el gobierno achilenado y a No Montes... la elección	


















Revista Sudamérica



PATRIA / REPÚBLICA						
Imagen	Fuente de la imagen	Autor	Fecha	Código	Texto	Observaciones
	Sudamérica	Igor	Lima, 08 de julio de 1920 Año III - N 128 Portada	SUD1920.07.08	MAMÁ PATRIA: - Mira Augustito, ya he festejado tu santo: nada te ha faltado. Ahora como todos los niños buenos debes guardar esa bolsa de bombones para los pobres.	Texto incompleto. Ejemplar cortado
	Sudamérica	Igor	Lima, 27 de julio de 1920 Año III - N 130 Portada	SUD1920.07.27	"Saludo a la Patria"	
Institucionalidad y asociados						
	Sudamérica	No se especifica	Lima, 06 de mayo de 1920 Año III - N 119 Portada	SUD1920.05.06	BECQUERIANA - "Hoy la he visto, la he visto y me ha mirado, hoy creo en Dios"	
	Sudamérica	Igor	Lima, 15 de julio de 1920 Año III - N 129 Portada	SUD1920.07.15	EL PROBLEMA AMARILLO - Oye Mellón, qué hacemos con este hijastro que ya está demasiado grande para tenerlo en casa - Espera hija que crezca un poco más y lo metemos al servicio militar obligatorio... y ya verás cómo se (xxxxxx)	
	Sudamérica	Igor	Lima, 19 de Agosto de 1920 Año III - N 132 Portada	SUD1920.08.19	- Por Dios papá! Le has pegado a mi hijo sin piedad - Hace un año que me tiene jorobado con sus majaderías! Y no hables mucho porque también... (ilegible)	

Revista Mundial

PATRIA / REPÚBLICA						
Imagen	Fuente de la imagen	autor	Fecha	Código	Texto	Observaciones
	Revista Mundial	Jorge Vinatea Reinoso	Lima, 20 de mayo de 1921 N 56 Año II	RM1921.05.20	MAL CONSEJO - Si me dá dos esterlinas le vendo la flor con gusto. - Aceptado... -Quita, Augusto, ¿No estás viendo las espinas?	
	Revista Mundial	Jorge Vinatea Reinoso	Lima, 26 de agosto de 1921 N 67 Año II	RM1921.08.26	LOS ENEMIGOS DE LA PATRIA Por el cruel bolcheviquismo y la menuda política está en situación tan crítica que pronto se irá al abismo	
	Revista Mundial	Jorge Vinatea Reinoso	Lima, 26 de mayo de 1922 N 106 Año III	RM1922.05.26	EL ARBITRAJE Quizá el rey Salomón saber cual era la madre verdadera y al sayón implacable le ordenó que al niño dividiera: y mientras que la "falsa" se acogió a sentencia tan fiera, la legítima madre gritó: ¡¡¡No!!!	El autor firma VI REY
	Revista Mundial	Jorge Vinatea Reinoso	Lima, 2 de junio de 1922 N 107 Año III	RM1922.06.02	EL CONTRATO DE LOS FERROCARRILES Si no se le vuelve el seso y hasta concluir no se arredra- quiera o no quiera el Congreso- habrá puesto del Progreso ¡¡¡¡¡ fin!!! la primera piedra.	La ilustración no tiene firma, pero el estilo es el del artista
	Revista Mundial	Jorge Vinatea Reinoso	Lima, 7 de junio de 1922 N 112 Año III	RM1922.06.07	JUSTICIA Fue tal su prudencia y seso su lealtad fue tanta su energía que, por eso, la República levanta un monumento al congreso	El autor firma VI-REY
	Revista Mundial	Jorge Vinatea Reinoso	Lima, 10 de noviembre de 1922 N 217 Año V	RM1922.11.10	LA FIESTA DEL LIBRO. Ya me explicó la pasada- y me la explicó de sobra- porque todos, hasta Rada, regalan la misma obra: no les sirve para nada	El autor firma VI-REY
	Revista Mundial	Jorge Vinatea Reinoso	Revista Mundial Lima, 21 de setiembre de 1923 N 175 Año IV	RM1923.09.21	CONDECORACIÓN Va, orgullosa de su rol, sin exclamar ni un ¡Jesús! ostentando la Gran Cruz del gran "Desorden del Sol"	El autor firma VI-REY
	Revista Mundial	Jorge Vinatea Reinoso	Lima, 11 de julio de 1924 N 217 Año V	RM1924.07.11p3	OBRAS SON AMORES... No le niego patriotismo, ni buena intención, ni afán... pero, desde el padre Adán todos prometen lo mismo y se olvidan del refrán	El autor firma VI-REY

Alegorías clásicas						
Imagen	Fuente de la imagen	autor	Fecha	Código	Texto	Observaciones
	Revista Mundial	Jorge Vinatea Reinoso	Lima, 21 de mayo de 1920 N 5 Año I	RM1920.05.21	LOS NOMBRAMIENTOS DIPLOMÁTICOS ¡Atrás! ¡Atrás! ¡Qué invasión! ¡Deteneos, brava tropa! ¿Quiénes sois? Dadme razón - Somos, ¿no veis? la legión que el Gobierno manda ...	
	Revista Mundial	Jorge Vinatea Reinoso	Lima, 1 de octubre de 1920 N 23 Año I	RM1920.10.01	UN LIBRO DE PESO "Los sables, los fusiles de los cañones nada sirven, nada valen, nada son pesan más, mucho más, las prescripciones de la Constitución"	
	Revista Mundial	Jorge Vinatea Reinoso	Lima, 24 de marzo de 1921 N 48 Año II	RM1921.03.24	NUEVO CALVARIO Ha de ser muy buena parte del próximo Centenario, la exhibición de un calvario, que es, la mejor obra de arte de un artista octogenario... Y llama en él la atención del Mal Ladrón la expresión. ¡Qué cara, Señor, más rara! Y, sobretodo, qué cara de grandísimo ladrón...	
	Revista Mundial	Jorge Vinatea Reinoso	Lima, 10 de abril de 1925 N 211 Año V	RM1925.04.10	UNA VÍCTIMA MÁS Con impúdica estulticia y con sacrilega mano crucificó a la Justicia el Judio americano	
	Revista Mundial	Jorge Vinatea Reinoso	Lima, 28 de agosto de 1925 N 272 Año VI	RM1925.08.28	EL DISCURSO DE LEGUÍA Aunque el condor se resista y patalee y embista serán sus esfuerzos vanos: de la Justicia en las manos ha de morir la Justicia	
	Revista Mundial	Jorge Vinatea Reinoso	Lima, 13 de noviembre de 1925 N 283 Año VI	RM1925.11.13	LA JUSTICIA Y LOS ONCE PUNTOS DE PERSHING Mi entender de estos asuntos, y la ciencia me asegura que la herida tiene cura si le damos "once puntos" de sutura....	
Institucionalidad y asociados						
	Revista Mundial	Jorge Vinatea Reinoso	Lima, 14 de enero de 1921 N 38 Año II	RM1921.01.14	BADULAQUE A pesar de que estás bien advertido por mí, en todos los tonos y maneras, tú maldita afición a las polleras te ha metido con esas dos famosas extranjeras que han venido a cantarte romanzas al oído y a dejarte sin "luz" las faltriqueras...	

	Revista Mundial	Jorge Vinatea Reinoso	Lima, 4 de marzo de 1921 N 45 Año II	RM1921.03.04	BUEN EJEMPLO En cuanto a tus puertas llame el monstruo del saneamiento contéstale tú al momento que el buey solo bien se lame...	
	Revista Mundial	Jorge Vinatea Reinoso	Lima, 28 de octubre de 1921 N 76 Año II	RM1921.10.28	PURO HUMO ¡Pobre nene! ¡Qué pena me da! pues se ha escapado su globo de gas!	
	Revista Mundial	Jorge Vinatea Reinoso	Lima, 17 de marzo de 1922 N 96 Año II	RM1922.03.17	LAS ECONOMÍAS Este tanque feroz, que en su carrera cuanto encuenra a su paso, desbarata, contra aquella infeliz su ira desata si no logra alcanzarla y no la mata...	
	Revista Mundial	Jorge Vinatea Reinoso	Lima, 14 de agosto de 1925 N 270 Año V	RM1925.08.14	LAS "GARANTÍAS" EN ARICA Mientras el roto desborda su vil acción criminal, el incauto General se hace el de la vista gorda	
Acciones civiles						
	Revista Mundial	Jorge Vinatea Reinoso	Lima, 10 de setiembre de 1920 N 20 Año I	RM1920.09.10	LA LEY DEL DIVORCIO Yo no sé cómo se oponen a qué el divorcio se dé porque, diga ¿Qué hace usted si dos cónyuges se ponen así como usted los vé?	
	Revista Mundial	Jorge Vinatea Reinoso	Lima, 30 de mayo de 1924 N 211 Año V	RM1924.05.30	VEJECES El cerebro me taladro por un consonante en adro; y, así, en versos muy pulidos, decíles que los partidos como los vé, están en cuadro...	
PATRIA / REPÚBLICA que no son caricaturas						
	Revista Mundial	Desconocido	Lima, 1 de enero de 1921 N 36 Año II	RM1921.01.01	"Hijos míos: que vuestro primer pensamiento en el año nuevo, sea para los hombres que hace un siglo nos dieron Patria y Libertad"	
	Revista Mundial	Jorge Vinatea Reynoso	Segundo suplemento a la edición del centenario Julio 1921	RM1921edCentenario	-	

	<p>Revista Mundial</p>	<p>Alejandro Gonzáles</p>	<p>Lima, 9 de diciembre de 1924 Número extraordinario Primer centenario de la Batalla de Ayacucho p.116</p>	<p>RM1924.12.09p124</p>	<p>Ha querido la imaginación de nuestro dibujante Alejandro Gonzáles interpretar en este cuadro el proceso histórico de nuestras banderas. La de los cuatros triángulos es la que estableció San Martín poco después de desembarcar en Pisco el año memorable de 1820 y la otra es la que promulgó Bolívar en 1825 de acuerdo con la ley aprobada en la Asamblea Constituyente. Se han dibujado también, con su coloración exacta, los escudos de ambas banderas.</p>	
	<p>Revista Mundial</p>	<p>Talleres de la Escuela Nacional de Bellas Artes</p>	<p>Lima, 24 de julio de 1925 N 267 Año VI</p>	<p>RM1925.07.24</p>	<p>¡IRREDENTOS, LA PATRIA OS LLAMA!</p>	<p>Nota: artístico afice patriótico pintado en los talleres de la Escuela Nacional de Bellas Artes</p>



Exhibition brief

Proyecto curatorial de tesis

Maestría en Historia del
Arte y Curaduría

2024



1. Título

(Des)Madre Patria Vol. 1

2. Aspectos generales

La propuesta tendrá carácter histórico, estético didáctico y evocativo. Las imágenes que veremos datan del primer cuarto del siglo XX, específicamente, la primera mitad del segundo gobierno de Augusto B. Leguía, conocido como el oncenio (de 1920 a 1925), tiempo en el que se dan las celebraciones de los Centenarios de la Independencia (1921) y de la Batalla de Ayacucho (1924).

La selección de piezas consta de reproducciones de caricaturas políticas que plasman personificaciones alegóricas femeninas de conceptos políticos, entidades públicas, privadas y acciones civiles como parte de la escenificación de hechos sobre los que se ejerció comentario y crítica a propósito del contexto socio histórico del periodo, que estuvo marcado por el autoritarismo, excesos, promesas incumplidas y corrupción del régimen de turno. Estas imágenes provienen de las revistas ilustradas limeñas *Variedades*, *Sudamérica* y *Mundial* y sus creadores fueron los artistas José Alcántara La Torre, Igor y Jorge Vinatea Reinoso. Es así que nos encontraremos en medio de un viaje a través de estilos artísticos y visuales que nos permitirá situarnos en un periodo específico de la historia y traer al presente la mirada de estos artistas y publicaciones ilustradas hacia la figura femenina como medio de representación de conceptos e ideas vinculadas a la política, con especial atención a la Patria, a propósito de un momento histórico, que, de primera impresión, pareciera lejano, pero que guarda mucha similitud con lo que vivimos en la actualidad, más de cien años después.

El lugar propuesto para la exposición es el *Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social* - LUM, específicamente la sala de exposiciones temporales que se encuentra en el tercer nivel del museo.

3. Justificación

Nuestro contexto histórico hace pertinente pensar la imagen de la mujer peruana a partir de su representación en periodos de crisis política y social, los cuales han sido y son una constante en nuestra realidad. Desde ese punto de vista, no solo es interesante, sino tal vez hasta necesario, interpelarnos y enfrentar estas imágenes que, a pesar de haber sido realizadas hace una centuria, nos muestran una realidad con actores distintos, pero que aún se mantiene vigente. La idea es cuestionarnos desde dos enfoques: político y de género. ¿Cuánto ha cambiado la situación política en el Perú? ¿Cuánto ha cambiado la situación para las mujeres? ¿existe alguna diferencia sustancial cien años después? ¿Es muy distinta a la mirada actual la mirada de los medios hacia la mujer hace cien años? ¿cómo se ven esas mujeres? ¿están representados todos los tipos de mujeres peruanas en esos medios? ¿qué hay de la mirada a la patria? ¿actores distintos, mismas acciones? ¿el maltrato a la patria plasmado en las gráficas de hace cien

años es exagerado comparado a lo que sucede en la actualidad? ¿cómo se ve esa Patria de 1921? ¿Es la misma de hoy? ¿cuánto hemos cambiado realmente?

Un punto adicional sobre el cual tomar nota es cómo las ilustraciones y caricaturas constituyen una fuente para la construcción del imaginario social, así como la construcción de la realidad. Es un fenómeno de interés vigente ya que actualmente podemos contrastar la construcción de personajes y “realidades” que influyen en las decisiones de cierto sector de la opinión pública, basados en imágenes generadas en prensa y redes. Finalmente, es interesante contrastar cómo, a pesar de su naturaleza contestataria, la caricatura representa a la mujer, y sobre todo a la patria, bajo los estándares conservadores de la burguesía limeña imperante en ese período. ¿Sigue sucediendo esto en la actualidad? ¿Qué mujeres son visibilizadas en el imaginario político actual? ¿Cómo son visibilizadas?

4. Objetivos

La exposición tiene como objetivos:

- Acercar al público a la mirada hacia la representación de la patria y otros conceptos como figuras femeninas en el imaginario limeño de comienzos de siglo XX a través de caricaturas políticas provenientes de revistas ilustradas y sus artistas creadores de ese periodo.
- Contrastar la mirada hacia la mujer y la patria con los diversos roles asignados a las mujeres en la sociedad de ese período.
- Conocer el contexto político social en el cual estas imágenes fueron generadas.
- Ver de manera crítica la construcción de imágenes tomando en cuenta la procedencia de las mismas.
- Formular una reflexión sobre cuánto realmente ha cambiado esa mirada, cien años después.
- Reconocer la ausencia de diversidad en la representación de la patria y la mujer en ese período para cuestionar la producción de ese tipo de imágenes en la actualidad.
- Cuestionar las formas de representación de la imagen de la mujer peruana tanto en el Centenario como en la actualidad.
- Pensar en nuevas formas en que la mujer peruana puede ser medio de representación en la actualidad.
- Establecer paralelos entre el contexto político y socio-histórico de hace cien años con el contexto actual, generando un ejercicio de memoria y reflexión respecto a cuánto ha cambiado, o no, la situación peruana en esos parámetros.
- Reflexionar sobre el papel de los medios limeños en la construcción del imaginario colectivo desde esos tiempos hasta nuestros días.
- Reflexionar sobre el papel que cumple la línea editorial de los medios en general hasta la actualidad, a propósito de la mirada de las revistas ilustradas de hace cien años.
- Conocer el trabajo de los artistas creadores de las caricaturas políticas de las revistas ilustradas durante ese período.

5. Público objetivo

Se ha pensado, en primer lugar, en mujeres a partir de los 18 años de edad, de diferentes backgrounds, con interés en temas de género, historia, arte y/o política. Se ha considerado como edad mínima 18 años debido a la naturaleza de la exhibición, la cual aspira a generar un grado de reflexión a partir de las imágenes que la componen, así como propiciar una postura crítica frente al material. A partir de ello, no se ha establecido una edad límite pues el tema es relevante para público en general.

En ese sentido, también está dirigida a personas interesadas en caricatura política e ilustraciones. Finalmente, público en general interesado en temas de género, política e historia social. Debido a la amplia variedad de público considerado, se propondrán soportes que pueda ser accesibles y amigables para los distintos grupos.

El LUM se caracteriza por tener una alta concurrencia, la cual ha ido en aumento anualmente hasta antes de la pandemia. En los reportes del 2019, se llegó a tener 120,000 visitantes ese año³². Debido al contexto de la COVID, el aforo se limitó y redujo al 50% de la capacidad. A pesar de las limitaciones, la concurrencia se mantuvo constante debido al cuidado en el protocolo sanitario que incluso fue reconocido por el sello *Safe Travel* creado por el Consejo Mundial de Viajes y Turismo (WTTC), otorgado a aquellos lugares que cumplen estrictamente los protocolos de bioseguridad con estándares internacionales frente a la pandemia³³.

Ya en etapa post pandemia , en el año 2023, el LUM recibió a más de 83,000 visitantes, 22,000 más que en el 2022 y 69,000 más que en el 2021, números que lo colocan en los primeros lugares de mayor asistencia de museos del Estado en Lima. Por otro lado, el programa Museos abiertos del Ministerio de Cultura, ha logrado posicionar al LUM como una de las actividades más importantes de los primeros domingos de cada mes, de esa manera, ha llegado a recibir hasta 1486 personas en un solo día, en febrero de 2023 (LMTIS, 2024: 20). Todo esto, a pesar de algunos problemas surgidos ese mismo año, como su clausura temporal (de un mes de duración) por parte de la Municipalidad de Miraflores, asunto por el que el museo recibió amplio apoyo en la comunidad internacional y académicos e investigadores nacionales.

Teniendo en cuenta estas consideraciones, se espera que la exposición sea visitada por un aproximado entre 9,000 y 10,000 personas a lo largo de su temporada de duración.

³² <https://andina.pe/agencia/noticia-el-lugar-de-memoria-lum-espera-sobrepasar-los-120-000-visitantes-este-ano-776071.aspx>

³³ <https://elperuano.pe/noticia/116806-lugar-de-la-memoria-recibe-sello-safe-travels-para-acoger-a-sus-visitantes>

6. Política y contexto

Se propone el Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social (LUM) para montar la exposición debido a que es un espacio que está pensado desde un inicio para promover un juicio crítico y objetivo. Si bien su propuesta se centra en el periodo de violencia que vivió nuestro país entre 1980 y el 2000, el tema de este proyecto encaja dentro de los parámetros que maneja el LUM, ya que la institución propicia el diálogo por medio de actividades culturales y de investigación, buscando la convivencia de diversas memorias para así generar un aprendizaje mutuo.

Uno de nuestros objetivos es fomentar la reflexión y el diálogo alrededor de un tema como la representación gráfica de conceptos políticos y temáticas gubernamentales por medio de personificaciones alegóricas de carácter femenino, adoptando roles asignados a las mujeres de su tiempo, no solo ubicándonos en el periodo que abarca la investigación – de 1920 a 1925 – sino que este será un punto de partida para propiciar el diálogo sobre varias problemáticas que continúan vigentes alrededor de esta premisa: El sesgo con respecto al rol de la mujer dentro de la sociedad, la invisibilización de un sector considerable de mujeres debido a su raza o condición socio económica por parte de cierto sector socio cultural, la forma en que los medios pueden influenciar el imaginario colectivo, el cuerpo femenino como receptor de maltrato -reflejado en las gráficas vinculadas a la patria, en algunas ocasiones- sólo por mencionar algunos enfoques. Pero esto no queda aquí, pues el tema se expande hasta tocar el terreno político, ya que estas gráficas nos revelan el contexto en el cual fueron realizadas y nos muestran un país en construcción cien años atrás que muestra acciones y tendencias que podemos identificar fácilmente, en vista que se repiten hasta nuestros días. ¿Por qué estas gráficas se sienten tan vigentes aún? ¿Por qué no podemos salir de ese circuito que se repite una y otra vez sin detenerse?

Creemos que estos temas son relevantes para nuestra sociedad, pues conocer y reconocer la forma en que se han desarrollado ciertas prácticas y hechos nos da la oportunidad de dirigir una mirada crítica con el fin de tomar acción y enmendar errores del pasado, y tal vez así tomar una ruta distinta en el circuito. La idea de enfrentar estos temas es propiciar el diálogo para reflexionar sobre nuestras diferencias y aprender a convivir con ellas.

Ponciano del Pino, miembro del equipo curatorial que implementó la exposición permanente del LUM dice que se intenta darle un sentido cívico y pedagógico cultural, mostrando no solo la historia de una manera cronológica, sino también analizando los hechos desde diferentes perspectivas, y contando, a través de la museografía, historias concretas desde la experiencia de individuos y comunidades. Propuesta que resulta en el entendimiento y la empatía del visitante hacia lo que está descubriendo en el recorrido. Este modo de aproximación es un referente importante y resulta pertinente para el tema de nuestra exposición. En ese sentido, no podemos dejar de mencionar lo que señala Denise Ledgard sobre los lineamientos y la visión del LUM, cuando dice que plantea una visión a partir de los derechos humanos, de reconocimiento de lo vivido, desde una posición crítica del pasado y el presente, para que el futuro

no sea uno ciego, sino con posibilidades de mayor lucidez (LMTIS 2012). Por otro lado, es importante apuntar que, en su reciente memoria institucional 2023, afirman que después de ocho años de su inauguración, el LUM necesita ampliar sus contenidos expositivos, bajo la óptica de nuevas formas de entender la museografía en el contexto internacional, es decir, museografías radicales y museografías relacionales (LMTIS 2024), por lo que consideran primordial actualizar contenidos relacionando nuevos objetos y piezas artísticas desde la mirada curatorial y educativa.

El espacio para exposiciones temporales del LUM busca complementar y profundizar temáticas tocadas en la exposición permanente. Entre los objetivos planteados para el funcionamiento de esta sala, está el abordar temas de tolerancia e inclusión social tomando en cuenta que la memoria sólo tiene un rol positivo y constructivo si es que se conecta con el presente, pues nos ayuda a pensar los problemas actuales y a asumir lecciones para que los errores no se repitan. Las muestras temporales pueden ser un espacio donde conectar aspectos del pasado con retos para el futuro. En ese sentido, nuestra propuesta encaja con los objetivos de la sala y el museo.

La sala ha albergado diversas exposiciones que, si bien no han tocado específicamente el tema objeto de nuestra propuesta, van en la ruta de temas alrededor de la mujer y de la lectura de imágenes de manera crítica. Por ejemplo, en el campo de la lectura de imágenes, tenemos *Tupác Amaru y Micaela Bastidas: Memoria, símbolos y misterios*, inaugurada el 4 de noviembre de 2020, con la curaduría de Enrique León. La muestra exhibió la forma en que un grupo de artistas representa o ha representado los rostros e imágenes de José Gabriel Condorcanqui y Micaela Bastidas, personajes clave en la lucha contra la corrupción de funcionarios coloniales, en la búsqueda de un gobierno con mayor justicia. Es un acercamiento a los rostros verdaderos, a los mitos y a los misterios de sus múltiples representaciones en diferentes contextos, además de una exploración por la fascinación que despiertan a través de los siglos. También queremos mencionar la muestra *Resistencia visual 92. Carpeta colaborativa*, inaugurada el 16 de agosto de 2017, bajo la curaduría de Karen Bernedo. La exposición estaba conformada por una serie grabados en formato afiche que plasmaban desde diversas ópticas y ángulos visuales hechos y personajes emblemáticos teniendo como base el año 1992. Las imágenes fueron una propuesta a la reflexión desde el presente con el objetivo de generar debates y diálogo en distintos espacios de la sociedad, en especial entre los jóvenes, como una contribución a la construcción de la memoria nacional.

De otro lado, si bien no fueron montadas en la sala de exposiciones temporales, existen otras exposiciones que han tocado temas vinculados a la mujer, dentro de la explanada del LUM. Por ejemplo, la exposición *Nosotras: Mujeres forjadoras de historia* inaugurada el 9 de marzo de 2022, presentó material documental custodiado por el Archivo General de la Nación en el que se aprecia el accionar de las mujeres en ámbitos como el social, político, económico y cultural.

Más recientemente, el 8 de marzo de 2024, se inauguró en ese mismo espacio la exposición *Mujer(es) Poder*, muestra fotográfica que visibiliza el aporte de las

mujeres en el trabajo remunerado y no remunerado, en distintos contextos y regiones del Perú. La exposición, presentada por CARE Perú, apunta a reafirmar, a través de las voces y rostros de distintas mujeres, el propósito de contribuir a mejorar la vida de las mismas y sus familias, así como de las comunidades en las que viven.

7. Periodo de duración

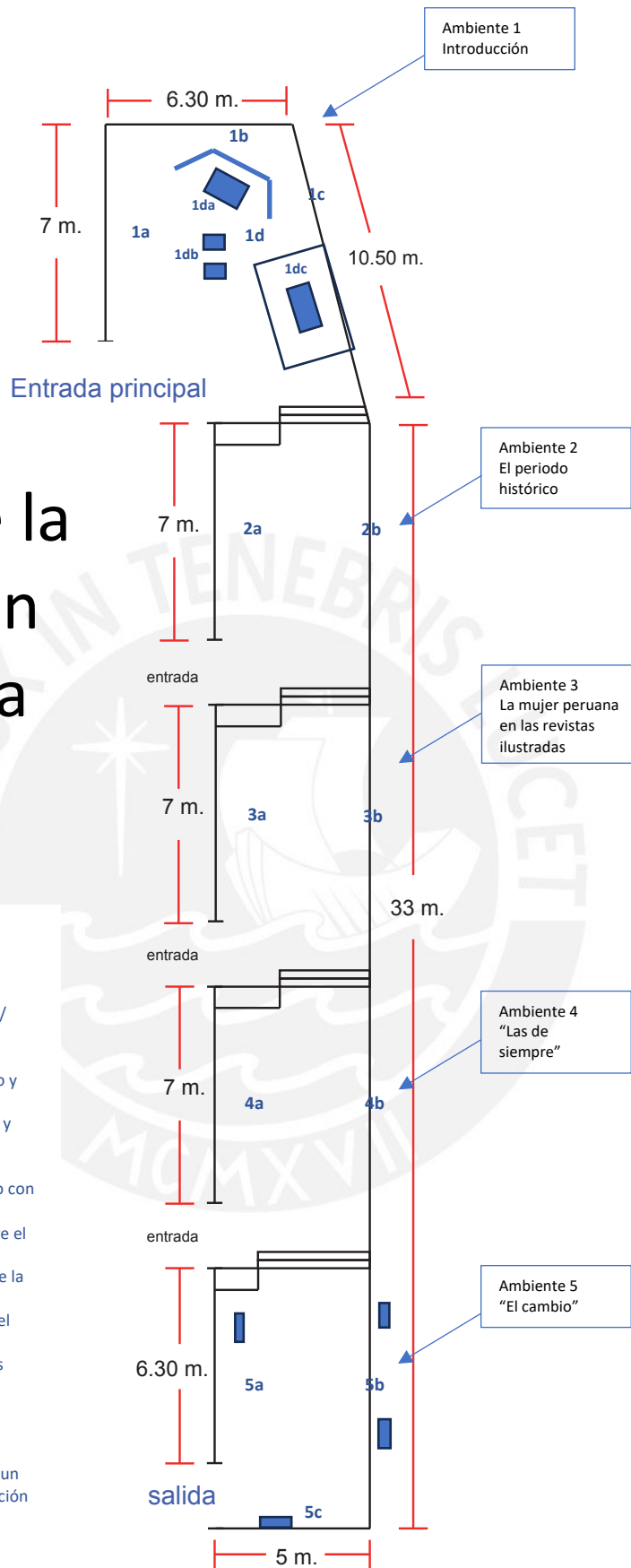
Según los lineamientos del LUM, la sala de exposiciones temporales recibe en su programación dos exposiciones anuales, con ciclos de 4 meses de duración en el que está incluido el período de montaje y desmontaje. Eso nos deja con un aproximado de casi 3 meses de duración de la exposición.

8. Localización del espacio expositivo: Espacio requerido o sugerido tanto para la exposición como para las actividades en el marco de esta.

Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social.
Sala de exposiciones temporales.
Bajada San Martín 151, Miraflores.

La sala de exposiciones temporales se encuentra en el segundo nivel y tiene un recorrido escalonado. Corre en paralelo con la rampa de tránsito entre el segundo y el tercer nivel. Consta de cinco secciones distribuidas linealmente en el espacio, lo que, de cierta forma, condiciona el recorrido del público, aunque las múltiples entradas y salidas distribuidas a lo largo de los cinco ambientes, ofrecen la posibilidad de romper con esa linealidad.

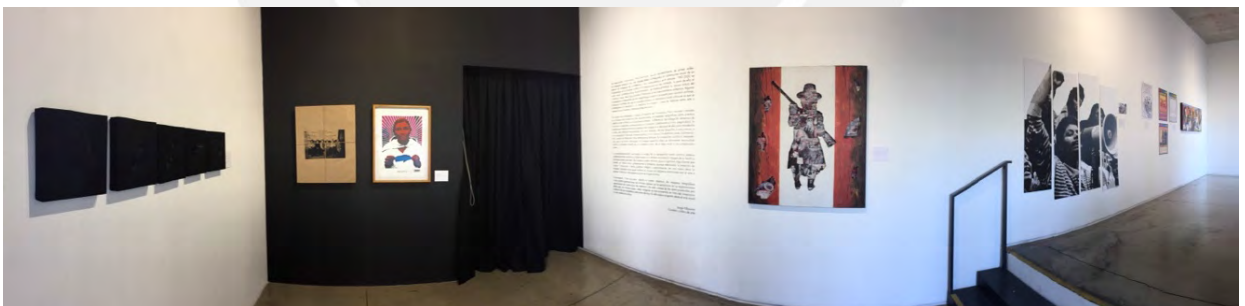
Planta de la exposición propuesta



Leyenda:

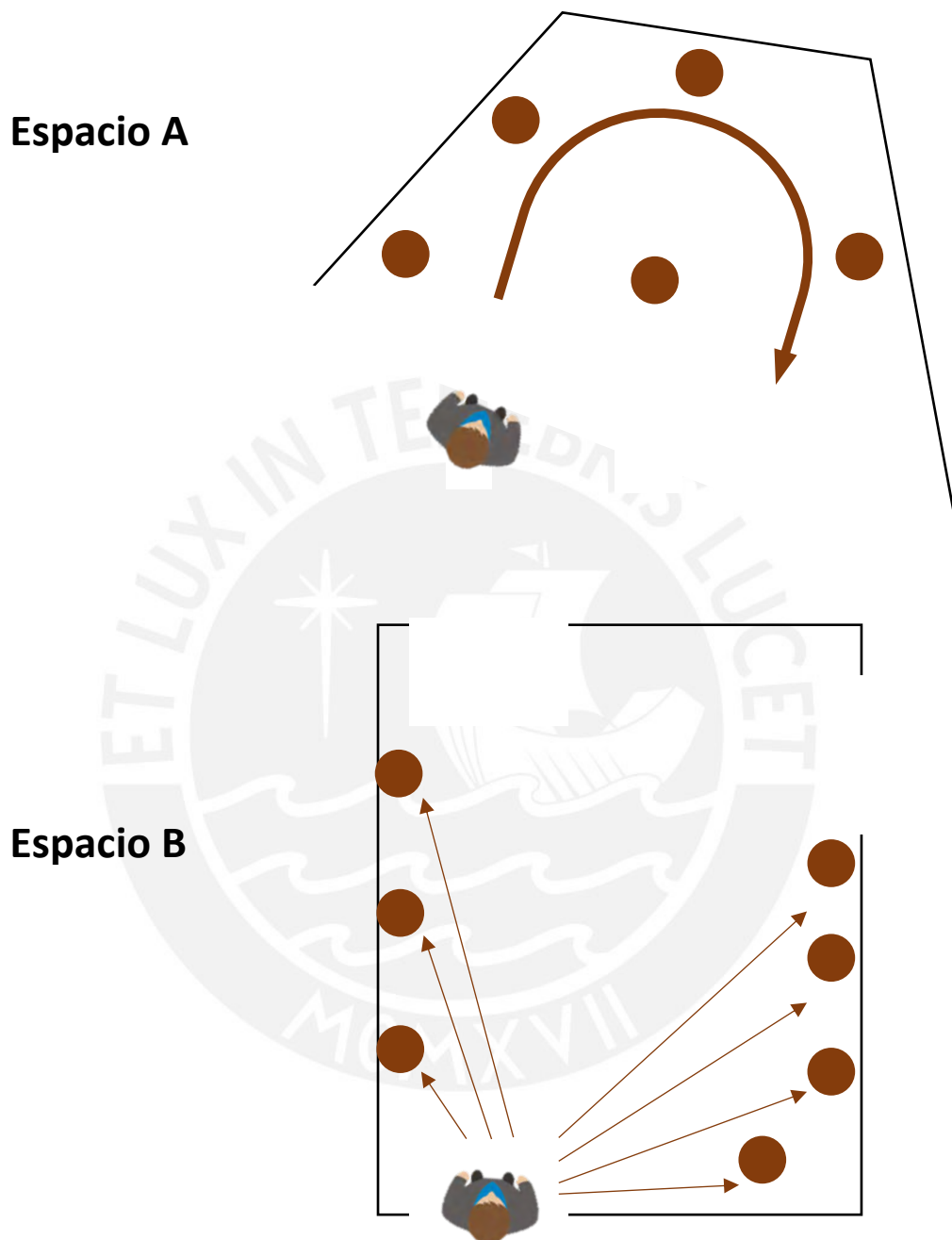
- 1a:** Texto curatorial
Imagen de la República
- 1b:** Los artistas
- 1c:** Caricaturas en pared de la Patria / República
- 1d:** Revistas ilustradas
- 1da:** Maqueta de quiosco del periodo y paneles sobre las revistas ilustradas
- 1db:** Ediciones originales Variedades y Mundial sobre el Centenario de la Independencia
- 1dc:** Zona de lectura (mesa de centro con revistas)
- 2a:** Collage de prensa con notas sobre el gobierno de Leguía
- 2b:** Caricaturas en las que se habla de la coyuntura del momento
- 3a:** Collage de retratos de mujeres del periodo en las revistas ilustradas
- 3b:** Caricaturas con representaciones alegóricas femeninas que emulan a mujeres del periodo
- 4a:** Caricaturas según clasificación
- 4b:** Caricaturas según clasificación
- 5a,5b,5c:** Caricaturas que presentan un cambio con respecto a la representación tradicional.

Vistas referenciales del espacio para la exposición



Imágenes de tres de los cinco ambientes que componen la sala de exposiciones temporales del LUM. Las imágenes corresponden a la exposición *"Para recordar Yuyanapaq. 15 años..."*, que se llevó a cabo del 13 de diciembre de 2018 al 31 de marzo de 2019 en la sala de exposiciones temporales del LUM.

En cada sala se puede dar un solo camino o múltiples caminos y seguir un patrón radial.



Se está considerando usar también el espacio al final del tercer nivel, llamado “Ofrendas”, para llevar a cabo conversatorios sobre temas de género e históricos vinculados a la exposición, así como talleres y performance de artistas escénicos. Estos se llevarían a cabo dos veces al mes, durante el tiempo que dure la exposición.



LUM



LUM

Arriba: Rampa al tercer nivel que lleva al espacio "Ofrendas". A la izquierda, detalle del espacio "Ofrendas".

Actividades paralelas

Se formularán propuestas alrededor de actividades paralelas como conferencias y conversatorios donde se toquen tanto los aspectos vinculados a el período objeto de la investigación de la exposición como al actual. También se está considerando convocar a performers locales cuya propuesta gire en torno a la imagen de la Patria y de la Mujer. Estas acciones se realizarían en el mismo espacio de la exhibición, así como en puntos de la ciudad vinculados a los temas y/o lugares tratados en las piezas.

Temas propuestos para conversatorios, conferencias y/o mesas de diálogo:

- La mujer peruana del Centenario
- La representación de la mujer peruana en el Bicentenario: Problemas y posibilidades
- La caricatura política de ayer y hoy ¿voz crítica o sesgada?
- ¿Por qué la Patria es mujer?
- El contexto socio histórico del Centenario
- Que las imágenes de ayer dejen de ser las de hoy. Estrategias para romper el círculo.
- Mírame bien, tal vez no sea realidad. La lectura de imágenes en el Perú contemporáneo.
- La patria que vemos y la patria que queremos. Lecciones que aprender en el contexto del Bicentenario de la Independencia.

Actividades propuestas:

- *Tarde de lectura. ¿Qué nos cuentan las publicaciones de hace cien años?*
La idea de esta actividad es reunir a personas – previa inscripción - en el espacio ofrendas y pasar una tarde de lectura guiada en la que se revisen las publicaciones en las que aparecen las ilustraciones objetos de la muestra. Enterarse del contexto e intercambiar ideas sobre la forma en que se abordan los temas. El objetivo final sería traer esa experiencia al presente y hacer una comparación con lo que sucede en el contexto actual.
- *Taller de caricatura política*
Dirigido a aquellas personas interesadas en iniciarse en el arte de la caricatura política. Se lanzaría la convocatoria con anterioridad pues el número de participantes debe ser limitado.
- *Acciones performáticas alrededor de la Patria y la Mujer*
La idea es realizar estas acciones tanto en el espacio expositivo como en otros puntos de la ciudad. Se convocará a performers a realizar una acción en torno a los temas de la Patria y la Mujer. Se identificarán puntos estratégicos en la ciudad para realizar estas acciones con miras a presentar el tema al público y a la vez convocarlo a visitar la muestra y sus actividades.
- *Actividades para niños: dibuja a la patria*
Si bien los menores de edad no están considerados dentro del público objetivo de la exposición, resulta interesante convocarlos a tomar parte de la misma y como parte de la exploración del tema invitarlos a hacer sus propias representaciones de la patria ¿cómo la ven las nuevas generaciones? Sus creaciones se exhibirían en las paredes externas de la sala de exposiciones temporales, que dan cara a la rampa de movilidad del segundo al tercer nivel. Es un lugar de tránsito que permitirá la visualización del material y lo hará parte de la discusión global del tema, con miras a futuro.

9. Recursos económicos y materiales disponibles.

La primera opción para la realización de este proyecto de exhibición es participando en la convocatoria realizada anualmente por el LUM para armar su programación anual en la sala Mamá Angélica y en la sala de exposiciones temporales, que es la de nuestro interés. De ganar el espacio para la exposición en la convocatoria, el área de coordinación museográfica del LUM asume los procesos administrativos con miras a la gestión de la sala, cubriendo los costos para la habilitación del espacio, las impresiones museográficas, el transporte de la obra, los seguros correspondientes a las obras, así como los costos del diseño y montaje de la exposición. Eso nos dejaría con el manejo de las actividades paralelas, para las que se podría convocar a aliados estratégicos (ONG's que manejen temas alrededor de la mujer, así como colectivos de artistas) para iniciar los contactos y extender invitaciones a las actividades propuestas. Podemos aprovechar estos contactos para solicitar presupuesto para el costo de la participación de algunos conferencistas y/o artistas.

10. Procedimientos administrativos:

Como se explicó líneas arriba, el LUM suele programar dos exposiciones anuales en su sala de exposiciones temporales. Este espacio se ofrece por medio de una convocatoria abierta del mismo museo con el fin de seleccionar las propuestas que conformen su programación anual. Esta convocatoria se lanza a través de la página web del museo. El requisito es que las propuestas giren en torno al periodo de violencia, poblaciones vulnerables y derechos humanos.

La propuesta de programación de exposiciones temporales se revisa anualmente, durante el mes de setiembre del año previo a programar. La propuesta se pone a consulta a la comisión del LUM y posteriormente a la Dirección General de Museos.

De ganar el espacio, las coordinaciones se realizan con la Coordinación Museográfica del LUM, que será la responsable de ejecutar los procesos administrativos mínimos para la buena gestión de la sala.

11. Cronograma

El cronograma de trabajo del montaje tiene que desarrollarse dentro del período de cuatro meses que considera el LUM para las exposiciones temporales. Este periodo puede darse de marzo a junio o de noviembre a febrero del año en el que se realice la exposición. A partir de esta referencia, ensayaremos un cronograma tentativo de trabajo, estimando la duración de las actividades. Se considerará el tiempo de preproducción y montaje en un lapso de seis semanas.

	Actividad	Estimación
Actividades previas	Preparación de la carpeta del proyecto	Estas actividades se realizarían antes de la confirmación del espacio. Se llevarían a cabo en el lapso de 3 semanas
	Preselección del material para la muestra	
	Postulación a la convocatoria	
	Convocatoria al equipo de trabajo	
	Presentación de carpeta a instituciones potencialmente aliadas	
Pre-Producción y Montaje	Coordinaciones previas y pre selección del material	Semana 1
	Acondicionamiento del espacio	Sem. 2 a sem. 5
	Reproducción fotográfica del material seleccionado	Semana 3
	Gestiones con la BNP y coleccionistas particulares para la digitalización de imágenes seleccionadas de su archivo	Semana 3
	Producción de texto curatorial y textos informativos de la sala	Semana 3
	Fabricación de los soportes para las imágenes	Semana 3
	Contacto con los potenciales conferencistas y artistas que serán convocados para la exposición. Coordinación de fechas.	Semana 3
	Diseño gráfico del nombre, afiche, invitaciones y flyers.	Semana 4
	Retoque material del material reproducido	Semana 4
	Creación de cuenta de redes y diseño de estrategia de redes	Semana 4
	Impresión del material fotográfico seleccionado	Semana 5
	Revisión final de texto curatorial y textos informativos	Semana 5
	Impresión de textos	Semana 5
	Montaje	Semana 6 (3 a 4 días)
	Inauguración (Semana 7)	

12. Presupuesto tentativo*

Item	Costo
Impresión de ilustraciones laminadas montadas en foam	4200 soles
Impresión de viñetas laminadas	150 soles
Impresión de 10 ediciones de revistas ilustradas	400 soles
Impresión de imágenes en vinilos para paredes	1500 soles
Reproducción fotográfica de ilustraciones	1500 soles
Retoque fotográfico y de imágenes	1500 soles
Escaneo revistas ilustradas	300 soles
Escaneo de imágenes BNP	70 soles
Vinilo texto curatorial y leyendas	1200 soles
Vitrinas	1,500 soles
Maqueta Quiosco	500 soles
Paneles	300 soles
Marcos para fotografía	250 soles
Pedestal	150 soles
Community manager	2,200 soles
Diseño gráfico	2500 soles
Movilidad	500 soles
Imprevistos	1200 soles
TOTAL	17,420 soles

*Falta cotizar el presupuesto de los artistas performáticos, pues dependiendo de la disponibilidad del espacio, se programarán sus actividades. Además del presupuesto para los talleres propuestos, por la misma razón.

13. Artículos relacionados

Se está considerando el diseño de un afiche para la muestra, así como flyers para ser repartidos en las acciones performáticas de los artistas convocados, invitando al público a visitar la exposición, así como sus actividades paralelas. El flyer tendrá información básica, así como la información de cuentas en redes que se abrirán para la exposición.

Se está considerando Facebook, pero sobre todo Instagram, ya que el soporte está pensado para la contemplación de imágenes, así como para la interacción del usuario con esas imágenes. Este soporte está pensado para los jóvenes, y el diseño del feed tomaría en cuenta las posibilidades del tema ancladas en el soporte mismo. Se aprovecharían los stories, para que los usuarios compartan imágenes desde la muestra u opiniones sobre el tema. Asimismo, podría considerarse la creación de un filtro en el cual los usuarios puedan interactuar con las imágenes de la muestra y compartirlas en sus cuentas, atado a un hashtag que se creará para la exposición. Otra opción interesante que ofrece el Instagram es el "LIVE" en el que pueden mostrar actividades en vivo y compartirlas con los seguidores de la cuenta. Así podrían compartirse partes de las conferencias y de las acciones performáticas, y guardarse posteriormente

como stories permanentes, para que los usuarios puedan revisar los videos cuando quieran.

Finalmente, se está considerando producir un catálogo virtual, con el detalle de las piezas de la exposición, así como textos o transcripciones de las conferencias que se darán durante la muestra.

14. Contenido de la exposición

La sala elegida se compone de cinco ambientes, siendo el primero de ellos el más amplio, mientras que los otros cuatro, de menor tamaño, guardan una proporción similar entre ellos. La idea es que los temas de la exposición sean presentados en este primer ambiente, y que el resto de secciones vaya desarrollando cada tema a medida que se va avanzando a través de los ambientes.

La muestra girará en torno a cuatro ejes temáticos:

- La figura femenina como representación de conceptos e ideas políticas
- Las revistas ilustradas y los artistas creadores de las caricaturas
- El período histórico
- Las mujeres peruanas del periodo

Los temas no se presentarán por separado necesariamente, si no que estarán interrelacionados de una u otra forma, pues uno de los puntos de la exhibición es mostrar la manera en que opera la creación de las caricaturas en relación al uso de la figura femenina como forma de representación de ideas/conceptos/temas políticos en relación al contexto histórico de ese momento y los actores que intervienen en él.

Se ha optado por el uso de distintos recursos visuales, desde los más tradicionales – vitrinas, paneles y reproducciones montadas en foam – hasta aquellos que resultan más escenográficos – instalación, maquetas y ploteo de imágenes en pared. Todo esto con miras a que la exhibición sea atractiva visualmente, pero también que sea clara desde la parte del mensaje, y sobre todo, didáctica con respecto a los temas tocados y la mirada de la curaduría.

A continuación se detalla el contenido de los cinco ambientes del espacio expositivo.

Ambiente 1: Introducción	
Contenido temático	<ul style="list-style-type: none"> • Presentación de la muestra: texto curatorial. • Las revistas ilustradas. Presentación de las que son parte de la exhibición: Variedades, Sudamérica y Mundial. • Los artistas tras las caricaturas: José Alcántara La Torre, Igor y Jorge Vinatea Reinoso • Personificaciones alegóricas femeninas en las caricaturas políticas de las revistas ilustradas limeñas entre 1920 y 1925.
Apoyo museográfico	<p>Pared 1a</p> <ul style="list-style-type: none"> • Ploteo del texto curatorial • Ploteo de dos imágenes de caricaturas de la Patria/República, cropeada de las viñetas. • Impresión montada en foam de la portada a las que corresponde la imagen ploteada en pared. • Impresión laser montada en foam de la leyenda informativa. <p>Pared 1b</p> <ul style="list-style-type: none"> • Ploteo de retratos, firmas y textos relacionados a los artistas. <p>Pared 1c</p> <ul style="list-style-type: none"> • Ploteo de cuatro imágenes de la Patria/República y otras personificaciones alegóricas cropeadas, tomadas de las viñetas que son parte de la exhibición. • Impresión laminada montada en foam de cada una de las portadas a las que corresponde las imágenes ploteadas en pared. • Impresión laser montada en foam de la leyenda informativa de cada portada. <p>Area central 1d:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Maqueta de un kiosko de periodicos de la época • Pedestal • Tres paneles con texto ploteado sobre las revistas ilustradas, en un lado, e infografías sobre las alegorías de la Patria, la República y la Justicia, en el otro. • Dos vitrinas en las que exhibirán los números originales publicados a propósito del Centenario de la Independencia de Variedades y Mundial • Impresión laser montada en foam de la leyenda informativa para cada vitrina. • Instalación de área de lectura conformada por una mesa de centro con 10 impresiones de 10 ejemplares de Variedades, Sudamérica y Mundial.

Piezas

1a: INTRODUCCIÓN	
	<p>José Alcántara de la Torre Variedades 29 de julio de 1922 Portada n752</p>
	<p>José Alcántara de la Torre Variedades 18 de octubre de 1924 n868 Portada</p>
1c	
	<p>José Alcántara de la Torre Variedades 25 de julio de 1925 n908 Chirigota - A cuenta</p>
	<p>José Alcántara de la Torre Variedades 7 de mayo de 1921 N688 Portada</p>



Jorge Vinatea Reinoso
Revista Mundial
21 de setiembre de 1923
n175
Interior



José Alcántara La Torre
Variedades
02 de mayo de 1925
n896
Portada

1d



José Alcántara La Torre
Variedades
6 de agosto de 1921
Número complemento de la edición Centenario
Portada



Autor desconocido
Revista Mundial
Lima, 1 de enero de 1921
Primer número del año del Centenario de la
Independencia.
n36
Portada



Autor desconocido
 Revista Mundial
 Segundo suplemento a la edición del Centenario
 Julio 1921
 Portada

Ambiente 2: El periodo histórico

Contenido temático

- El periodo histórico 1920 - 1925. Inicios del Oncenio de Leguía y el contexto político de su gobierno alrededor de las celebraciones de los Centenarios de la Independencia y de la Batalla de Ayacucho.

Apoyo museográfico

Pared 2a

- Ploteo en vinil de distintos diarios limeños que hablan sobre asuntos relacionados al gobierno de Leguía.
- Impresión montada en foam (5) de artículos/fotografías que aparecieron sobre el gobierno de Leguía en Variedades, Sudamérica y Mundial.
- Impresión laser montada en foam de la leyenda informativa.

Pared 2b

- Ploteo del texto sobre el periodo histórico
- Impresiones montadas en foam (7) de siete portadas/páginas con caricaturas de Variedades y Mundial cuyos temas sean el contexto visto en la pared de publicaciones sobre el gobierno de Leguía que está al frente.
- Impresión laser montada en foam de la leyenda informativa de cada portada.

Piezas

2b



José Alcántara de la Torre
 Variedades
 27 de noviembre de 1920
 Portada



José Alcántara de la Torre
 Variedades
 2 de octubre de 1920
 Chirigota - Ecce Justitia
 Interior



Jorge Vinatea Reinoso
 Revista Mundial
 10 de noviembre de 1922
 n130
 Interior



José Alcántara de la Torre
 Variedades
 21 de febrero de 1920
 N625
 Portada



Jorge Vinatea Reinoso
 Revista Mundial
 Lima, 2 de junio de 1922
 n107
 Interior

	<p>José Alcántara de la Torre Variedades 11 de octubre de 1924 n867 Portada</p>
	<p>Variedades 16 de mayo de 1925 Chirigota - ¿Cuántos? n898 Interior</p>

<p>Ambiente 3: Las mujeres en las revistas ilustradas</p>	
<p>Contenido temático</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Cómo ven las revistas ilustradas a las mujeres peruanas del periodo 1920 - 1925
<p>Apoyo museográfico</p>	<p>Pared 3a</p> <ul style="list-style-type: none"> • 10 Reproducciones fotográficas de retratos y fotografías de mujeres diversas que aparecieron en las revistas ilustradas que son parte de la exhibición en marcos al estilo de comienzos del siglo XX. • Impresión laser montada en foam de la leyenda informativa. <p>Pared 3b</p> <ul style="list-style-type: none"> • Ploteo del texto sobre el eje temático • Impresiones montadas en foam (12) de doce portadas/páginas con caricaturas de Variedades, Sudamérica y Mundial en los que aparecen las representaciones alegóricas femeninas que evocan la usanza o estereotipos sobre las mujeres peruanas del periodo. • Ploteo de texto en pared, a distintos tamaños, con las rimas usadas en las caricaturas, seleccionadas en torno a expresiones dirigidas a las figuras femeninas que aparecen en las mismas. • Impresión laser montada en foam de la leyenda informativa de cada portada.

Piezas

<p>3b</p> 	<p>Igor Sudamerica 06 de mayo de 1920 n119 Portada</p>
	<p>José Alcántara de la Torre Variedades 03 de julio de 1920 n644 Portada</p>
	<p>Igor Sudamerica 08 de julio de 1920 n128 Portada</p>
	<p>Igor Sudamerica 19 de Agosto de 1920 n132 Portada</p>



José Alcántara de la Torre
 Variedades
 2 de octubre de 1920
 n657
 Portada



Jorge Vinatea Reinoso
 Revista Mundial
 14 de enero de 1921
 n38
 Interior



Jorge Vinatea Reynoso
 Mundial
 17 de marzo de 1922
 n96
 Interior



José Alcántara de la Torre
 Variedades
 24 de febrero de 1923
 Chirigota - Fecundidad



José Alcántara de la Torre
Variedades
24 de febrero de 1923
Chirigota - Doña Marconi
n796
Interior



José Alcántara de la Torre
Variedades
11 de agosto de 1923
n806
Portada



Jorge Vinatea Reinoso
Revista Mundial
30 de mayo de 1924
n211
Interior





Jorge Vinatea Reinoso
Revista Mundial
14 de agosto 1925
n270

Ambiente 4: Tipos de representaciones alegóricas femeninas en las revistas ilustradas Variedades, Sudamérica y Mundial en torno al periodo – “Las de siempre”

Contenido temático	<ul style="list-style-type: none"> Las caricaturas exhibidas estarán agrupadas de acuerdo a la clasificación realizada para las representaciones alegóricas femeninas investigadas. Estas representaciones seguirán los parámetros del periodo.
Apoyo museográfico	<p>Pared 4a</p> <ul style="list-style-type: none"> Impresiones montadas en foam (20) de veinte portadas/páginas con caricaturas de Variedades, Sudamérica y Mundial en los que aparecen las representaciones alegóricas femeninas de la Patria/República Impresión laser montada en foam de las leyendas informativa. <p>Pared 4b</p> <ul style="list-style-type: none"> Ploteo del texto sobre la clasificación realizada a las representaciones alegóricas femeninas encontradas en las caricaturas. Impresiones montadas en foam (17) de diecisiete portadas/páginas con caricaturas de Variedades, Sudamérica y Mundial en los que aparecen las representaciones alegóricas femeninas de otras alegorías clásicas, Instituciones gubernamentales y acciones civiles. Impresión laser montada en foam de las leyendas informativas de cada portada.

Piezas

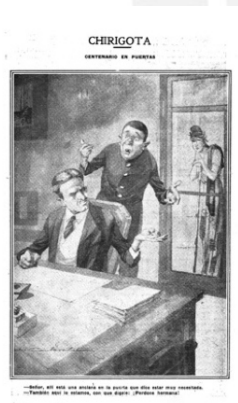
4a	
	<p>José Alcántara de la Torre Variedades 17 de enero de 1920 n620 Portada</p>
	<p>José Alcántara de la Torre Variedades 24 de julio de 1920 Portada n647</p>



Igor
Sudamérica
27 de julio de 1920
n130
Portada



José Alcántara de la Torre
Variedades
14 de agosto de 1920
n650
Portada



José Alcántara de la Torre
Variedades
18 de junio de 1921
Chirigota – Centenario en puertas
n694



Jorge Vinatea Reinoso
Revista Mundial
Lima, 26 de agosto de 1921
n67
Interior



Jorge Vinatea Reinoso
 Revista Mundial
 Lima, 26 de mayo de 1922
 n106
 Interior



Jorge Vinatea Reinoso
 Revista Mundial
 7 de Junio de 1922
 n112
 Interior



Variedades
 16 de setiembre de 1922
 Chirigota - La Liga de las Naciones
 n759
 Interior



José Alcántara de la Torre
 Variedades
 28 de julio de 1923
 n804
 Portada

C H I R I G O T A
DE EXÁMENES



¿Qué es que una Chirigota de Exámenes?
Es un grupo de artistas que se reúnen
para representar una obra de teatro.

José Alcántara de la Torre
Variedades
29 de diciembre de 1923
Chirigota - de exámenes
n826
Interior

C H I R I G O T A
GALANTERÍA



¿Qué es que una Chirigota de Galantería?
Es un grupo de artistas que se reúnen
para representar una obra de teatro.

José Alcántara de la Torre
Variedades
06 de diciembre de 1924
Chirigota - Galantería
n875
Interior



Jorge Vinatea Reinoso
Revista Mundial
Lima, 11 de julio de 1924
N 217
Año V



José Alcántara de la Torre
Variedades
27 de diciembre de 1924
n878
Portada



José Alcántara de la Torre
 Variedades
 04 de abril de 1925
 n892
 Portada



José Alcántara de la Torre
 Variedades
 18 de abril de 1925
 n894
 Portada

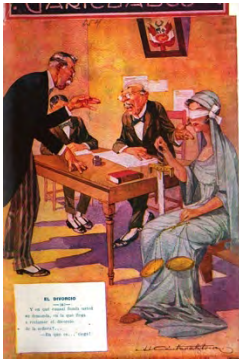


José Alcántara de la Torre
 Variedades
 08 de agosto de 1925
 Chirigota - Perú y Bolivia
 N 910
 Interior



José Alcántara de la Torre
 Variedades
 28 de noviembre de 1925
 Chirigota - Van a "ignorar"
 n926
 Interior

4b



José Alcántara La Torre
Variedades
11 de setiembre de 1920
n654
Portada



Jorge Vinatea Reinoso
Revista Mundial
Lima, 24 de marzo de 1921
n48
Interior



José Alcántara de la Torre
Variedades
19 de noviembre de 1921
Chirigota - La conferencia del desarme
n716
Interior



Jorge Vinatea Reinoso
Revista Mundial
Lima, 10 de abril de 1925
n252
Interior



José Alcántara de la Torre
 Variedades
 15 de noviembre de 1923
 Portada



José Alcántara de la Torre
 Variedades
 7 de noviembre de 1925
 n823
 Portada

4b



José Alcántara de la Torre
 Variedades
 14 de febrero de 1920
 Chirigota - De carnaval
 n624
 Interior



José Alcántara de la Torre
 Variedades
 30 de octubre de 1920
 Chirigota - La camisa
 N 661
 Interior



José Alcántara de la Torre
Variedades
22 de enero de 1921
Portada



José Alcántara de la Torre
Variedades
27 de agosto de 1921
n704
Portada




Jorge Vinatea Reinoso
Revista Mundial
Lima, 28 de octubre de 1921
n76
Interior



José Alcántara de la Torre
Variedades
5 de mayo de 1923
n732
Portada

 <p>CHIRIGOTA UN REGALO</p> <p>—Me quieres, señora? —Sí, señora... —¿Qué... qué regalo me das? —Este, señora.</p>	<p>José Alcántara de la Torre Variedades 06 de junio de 1925 Chirigota - Un regalo n901 Interior</p>
<p>4b</p>  <p>CHIRIGOTA NO RESUCITA</p> <p>—¿Te ha resucitado, señora? ¿en una tumba? —No, señora... —¿Qué... qué regalo me das? —Este, señora.</p>	<p>José Alcántara de la Torre Variedades 03 de abril de 1920 Chirigota – No resucita n631 Interior</p>
 <p>CHIRIGOTA DESCONOCIDOS</p> <p>—¿Te ha resucitado, señora? ¿en una tumba? —No, señora... —¿Qué... qué regalo me das? —Este, señora.</p>	<p>José Alcántara de la Torre Variedades 17 de julio de 1920 Chirigota - Desconocidos n646 Interior</p>
 <p>Mundial</p> <p>LA LEY DE LA VIDA</p> <p>REVENIDOS VENDEDORES DE "MUNDIAL" - ENTREGADOS A LA LEY DE LA VIDA</p>	<p>Jorge Vinatea Reinoso Revista Mundial 10 de setiembre de 1920 n20 Interior</p>

	<p>Jorge Vinatea Reinoso Revista Mundial 04 de marzo de 1921 n45 Interior</p>
---	---

<p>Ambiente 5: Tipos de representaciones alegóricas femeninas en las revistas ilustradas Variedades, Sudamérica y Mundial en torno al periodo – “El cambio”</p>	
<p>Contenido temático</p>	<ul style="list-style-type: none"> • El cambio en la representación de conceptos políticos en las representaciones alegóricas femeninas con respecto a usanza tradicional.
<p>Apoyo museográfico</p>	<p>Pared 5a</p> <ul style="list-style-type: none"> • Ploteo de imagen de una representación alegórica de la Justicia cropeada de la revista Mundial. • Caja empotrada en pared en las que se exhibirá el número original con las caricaturas expuesta. • Impresión laser montada en foam de las leyendas informativas. <p>Pared 5b</p> <ul style="list-style-type: none"> • Ploteo del texto sobre los cambios en las representaciones alegóricas femeninas del periodo. • Ploteo de imagen de dos representaciones alegóricas femeninas, cropeadas de la revista Mundial. Ambas son representaciones alegóricas de la Patria que pertenecen a los Talleres de la Escuela de Bellas Artes. • Dos cajas empotradas en pared en las que exhibirán los números originales con las caricaturas expuesta. • Impresión laser montada en foam de las leyendas informativas de cada imagen. <p>Pared 5c</p> <ul style="list-style-type: none"> • Ploteo de imagen de la representación alegórica femenina de la Justicia cropeada de la revista Mundial • Ploteo de texto en pared de la rima que aparece junto a la caricatura en la publicación original. • Caja empotrada en pared en las que se exhibirá el número original con las caricaturas expuesta. • Impresión laser montada en foam de la leyenda informativa de la imagen.

Piezas

5a



Jorge Vinatea Reinoso
 Revista Mundial
 13 de noviembre de 1925
 n283
 Interior

5b



Talleres de la Escuela Nacional de Bellas Artes
 Revista Mundial
 24 de julio de 1925
 n267
 Portada



Alejandro Gonzáles
 Revista Mundial
 9 de diciembre de 1924
 Número extraordinario
 Primer centenario de la Batalla de Ayacucho
 Interior

5c



Jorge Vinatea Reinoso
Revista Mundial
28 de agosto de agosto e 1925
n272
Interior

Ambiente 6

Actividades alrededor de la exposición

Este ambiente está destinado a las actividades paralelas de la exposición, como conferencias, conversatorios, talleres y performance de artistas escénicos. En este espacio continuo a la rampa exterior, se colocarán mesas y sillas con replicas de las revistas de las que provienen las imágenes que forman parte de la muestra. La idea de la réplica es que el público acceda a la experiencia de interactuar con las revistas, y de primera mano, pueda leer su contenido. En estas mesas, a modo de tarjetas, se encontrarán más viñetas con personificaciones alegóricas femeninas de conceptos políticos que hayan aparecido dentro del período.

15. Bibliografía

AGENCIA ANDINA

2017 “El Lugar de la memoria espera sobrepasar los 120000 visitantes este año”.

<https://andina.pe/agencia/noticia-el-lugar-de-memoria-lum-espera-sobrepasar-los-120-000-visitantes-este-ano-776071.aspx>

DEL PINO, Ponciano y José Carlos AGÜERO

2014 Cada uno, un lugar de memoria. Fundamentos conceptuales del Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social. Lima, Tarea Asociación Gráfica Educativa

EL PERUANO

2020 “El Lugar de la memoria recibe el sello Safe Travels para acoger a sus visitantes”

<https://elperuano.pe/noticia/116806-lugar-de-la-memoria-recibe-sello-safe-travels-para-acoger-a-sus-visitantes>

LUGAR DE LA MEMORIA, LA TOLERANCIA Y LA INCLUSIÓN SOCIAL

2020 Plan para la vigilancia, prevención y control del Covid-19 en el trabajo, para el inicio gradual de las actividades y gestión del lugar de la memoria, la tolerancia y la inclusión social (LUM)

2021 Exposiciones temporales <https://lum.cultura.pe/exposiciones/temporales>

2023 Memoria Institucional LUM

MINISTERIO DE CULTURA DEL PERÚ

2019 Resolución directoral N D000095-2019-DGM/MC