



EstuDAV
Revista Estudios Avanzados

Estudios Avanzados
Volumen 44, 2026: 102-130
ISSN 0718-5014

Artículo misceláneo
DOI <https://doi.org/10.35588/repc5112>



Desacatos a la norma visual: El motivo del asno en la prensa jocosería de Chile y Perú, siglo XIX

*Disobedience to the visual canon: The figure
of the donkey in the satirical press of Chile and
Peru during the 19th century*

*Desacatos à normativa visual: O motivo do asno
na imprensa satírica do Chile e do Peru, século
XIX*

María José Delpiano Kaempffer

Universidad Alberto Hurtado
Santiago, Chile
ORCID 0009-0004-0541-2087
mj.delpiano.k@gmail.com

Recibido

29 de noviembre
de 2025

Aceptado

14 de abril de 2025

Publicado

23 de junio de 2026

Cómo citar

Delpiano Kaempffer, M.J. (2026). Desacatos a la norma visual: El motivo del asno en la prensa jocosería de Chile y Perú, siglo XIX. *Estudios Avanzados*, 44, 102-130. <https://doi.org/10.35588/repc5112>



Resumen

El presente texto tiene por objetivo aproximarse a un tópico poco convencional y desatendido en el espacio académico, pero que tuvo una presencia gravitante en los repertorios del humor gráfico de Chile y Perú durante el siglo XIX: los usos de la figura del asno. El artículo propone un análisis de este motivo para pensar la irrupción de lo que Sunkel denominó, en 1985, como la matriz «simbólica-dramática» en el seno de la cultura impresa decimonónica. En términos metodológicos, las reflexiones se elaboran a partir de las propias imágenes. Para ello, se ha reunido un corpus de ilustraciones satíricas en las cuales se reconoce la figura del asno como elemento iconográfico principal. El repertorio está sido organizado en tres ejes: autoridad y poder, prensa y medios, y alegorías del pueblo. Los ejes se analizan desde un punto de vista iconográfico y formal, con el objetivo de esclarecer en qué medida el uso del motivo del asno en la sátira política ilustrada de los contextos estudiados responde a gestos de desacato frente a las normas y códigos de la cultura letrada y hegemónica.

Palabras clave: Prensa jocoseria, caricatura política, motivo del asno, matriz simbólico-dramática, desacato visual.

Abstract

The present text examines an unconventional and neglected topic in the academic world that had a significant presence in the repertoires of visual satire in Chile and Peru during the 19th century: the use of the figure of donkey. The article proposes an analysis of this motif to consider the emergence of what Sunkel, in 1985, called the “symbolic-dramatic matrix” within nineteenth-century print culture. Methodologically, the reflections are based on the images themselves. For this goal, a corpus of satirical illustrations has been assembled in which the figure of the donkey is recognized as a principal iconographic element. This repertoire has been organized into three axes: authority and power, press and media, and allegories of the people. These axes are analyzed from an iconographic perspective, to clarify to what extent the use of the figure of the donkey in illustrated political satire in the contexts studied responds to gestures of disobedience of the norms and codes of the hegemonic culture.

Keywords: Satirical press, political cartoon, figure of the donkey, symbolic-dramatic matrix, disobedience to the canon.

Resumo

Este texto tem por objetivo aproximar-se a um tópico pouco convencional e desatendido no espaço acadêmico, mas que teve uma presença gravitante nos repertórios de humor gráfico no Chile e Peru durante o século XIX: os usos da figura do motivo do asno. O artigo propõe uma análise deste motivo para pensar a irrupção do que Sunkel denominou, em 1985, como a matriz «simbólico-dramática» no seio da cultura impressa do século XIX. Em termos metodológicos, as reflexões elaboram-se a partir das próprias imagens. Para isso, tem se reunido um corpus de ilustrações satíricas nas quais se reconhece a figura do asno como elemento iconográfico principal. O repertório está organizado em três eixos: autoridade e poder, imprensa e meios, e alegorias do povo. Os eixos são analisados desde um ponto de vista iconográfico e formal, com o objetivo de esclarecer em qual medida o uso do motivo do asno na sátira política ilustrada dos contextos estudados responde a gestos de desacato frente às normativas e códigos da cultura letrada e hegemônica.

Palavras-chave: Imprensa satírica, caricatura política, motivo do asno, matriz simbólico-dramática, desacato visual.

En el marco de una investigación dedicada a comprender la emergencia de elementos visuales en la prensa ilustrada del siglo XIX en Chile y Perú, salió a la luz un conjunto sugerente de estampas cuyo motivo principal era la figura del asno o burro. La aparición insistente y reiterada de imágenes referidas a estos animales no permitía seguirlos observando como casos puntuales o aislados, sino más bien, era menester notar que el asno se erigía como un motivo en sí mismo¹ y, más aún, consolidado al interior de la cultura gráfica decimonónica, especialmente, al calor de la denominada prensa jocoseria. Tras intentar cotejar los hallazgos de la investigación de campo con las fuentes secundarias, para explicar las posibles razones y la significancia de esta persistencia iconográfica en la prensa ilustrada del periodo referido, se evidenció la carencia de textos críticos o fuentes teóricas que pusieran de relieve y problematizaran este tema, a todas luces evidente.

De tal modo, lo que se elabora en el presente texto es una aproximación tentativa y experimental a un tópico poco convencional y desatendido en el espacio académico, pero que tuvo una presencia gravitante en los repertorios del humor gráfico surandino durante

el siglo XIX. Así, el artículo tiene por objetivo observar la constitución del motivo del asno en las caricaturas de la prensa jocoseria en Chile y Perú como una manera de pensar la irrupción de lo que Sunkel (1985) denominó la matriz simbólica-dramática en el seno de la cultura impresa decimonónica. En este sentido, el escrito baraja la hipótesis según la cual el motivo del asno actuó como un catalizador que favoreció la visibilización de ciertos elementos de una cultura popular alterna e históricamente subyugada y relegada, hasta entonces, de la matriz cultural ilustrada.

En términos metodológicos, y ante la carencia de fuentes críticas, estas disquisiciones son pensadas primariamente a partir de las propias imágenes. Para ello, se ha reunido un corpus de ilustraciones satíricas en las cuales se reconoce la figura del asno como elemento iconográfico principal y cuya circulación se efectuó al calor de la prensa jocoseria chilena y peruana durante la segunda mitad del siglo XIX. Este repertorio ha sido organizado en tres ejes que responden a distintos aspectos de la representación del motivo del burro: autoridad y poder, prensa y medios, y alegorías del pueblo. Los tres ejes se estudian y analizan desde un punto de vista iconográfico, para lo cual se echa mano al texto de Lorite (2013) —la única fuente secundaria hallada hasta ahora

1 Se utiliza aquí el término «motivo» atendiendo a la raigambre del concepto en la historia del arte, donde se sitúa metodológicamente el presente artículo. En ese sentido, «motivo» alude no solo a un tópico que se reitera en el marco de un género como es el humor gráfico (o en un sistema particular como la cultura gráfica), sino también en otros medios visuales como la pintura, la escultura, la fotografía, la literatura, entre otros. Asimismo, la noción de «motivo» apunta a aquel elemento formal que trasciende estilos y medios y que traspasa temporalidades y territorios. Así, cuando un tópico toma fuerza en un momento de la historia cultural de un territorio, proyecta un significado específico pero en conexión con su tradición.

que trata el motivo del asno en la imagen occidental—,² como también de las repercusiones culturales que la iconografía

del burro, y sus particulares tratamientos visuales y formales, tuvo en el régimen ilustrado republicano.

Prensa jocoseria y sátira política ilustrada en el Chile y Perú republicanos

Lo primero que se debe observar es la manera en que la prensa jocoseria, y especialmente la sátira política ilustrada, emergió en los contextos estudiados. De esta manera, diremos que la prensa jocoseria —a diferencia de la seria, es decir, de los periódicos modernos que buscaban cubrir las necesidades de información y actualidad desde la supuesta imparcialidad periodística—, se propone realizar un comentario mordaz, burlesco y ácido —de forma solapada o explícita— sobre un aspecto de la coyuntura política o social desde un punto de vista parcial y subjetivo, exponiendo así un malestar o disconformidad. Como propone Matthew Hodgart, sin dejar de lado su función como dispositivo de entretención, la disconformidad expresada a través de la sátira responde a una finalidad concreta y es la de desestabilizar el orden o régimen contra el que se revela (Hodgart, 2017). Así, este género fungió como un espacio discursivo cuyos enunciados representaron la (casi) única contracara pública de los discursos oficiales (Mujica Pinilla et al., 2006: 278), pero

también de lo expresado y autorizado en la prensa «seria» (Román, 2017: 41).

El impacto sobre la realidad, destacado por varios autores como rasgo angular de los papeles jocoseros, se canalizó en concreto a través de la detonación de la polémica. «Encender o azuzar una discusión, encolerizar los ánimos del adversario político o bien del enemigo social usando la burla y la degradación» se constituyeron como los objetivos fundamentales de la moderna prensa satírica (Cornejo, 2019: 229). Aunque a simple vista pareció que frente a la demanda de los medios «cultos» y la prensa seria, la sátira política era una forma llana, amena e incluso facilista de ofrecer un punto de vista o abrir el debate, esta en realidad se constituyó como un aparato retórico y discursivo bastante complejo.

Primero, suponía estar al tanto de los temas y sujetos interpelados y en boga, es decir, conocer no solo el contexto, sino la atmósfera político-social y, segundo, para hilar la polémica, demandaba «la lectura en serie de varios periódicos a la vez como requisito para acceder al

2 En su libro *La sátira*, Matthew Hodgart hace alusión a la figura del Papa Asno, un grabado efectuado por Lucas Cranach para ilustrar un panfleto de Lutero y Melantoch que data del año 1523. Sin embargo, el autor no profundiza en el análisis de esta sugerente imagen (Hodgart, 2017: 24).

efecto humorístico» (Román, 2017: 50). Además del seguimiento de los pormenores de la querrela, existe otra complejidad en el tipo de aproximación y decodificación que demandan estos impresos: la articulación e interacción entre palabra e imagen. Esto, al decir de Román, se convierte en una de las características más evidentes de la prensa jocoseria:

La prensa satírica supone la articulación de palabras e imágenes impresas en una publicación cuya finalidad se quiere inmediata y eficaz en su capacidad de actuar sobre la realidad. [...] Articulación en un soporte impreso de palabra e imagen, uso de la caricatura y retórica satírica, son tres elementos definitorios de un objeto que elude la definición generalizadora. (Román, 2010: 324-325)

A esta definición aportada por Román, debiésemos añadir un elemento que resulta fundamental para que la efectividad del gesto satírico se consume: la capacidad de virulencia de la imagen. Así la manera más eficaz de conseguir la difamación y la polémica era a través de la circulación ampliada de la caricatura satírica. Por ello, planteamos que, en los contextos estudiados, este género eclosiona de la mano de la cultura impresa, la cual

permite la reproducción seriada de la imagen y su consumo extendido entre sujetos de distintas capas sociales y culturales.

En ese sentido, sugerimos matizar la aseveración de Mujica Pinilla, cuando sostiene que los *Adefesios* de León Williez, de 1855,³ irrumpieron en una escena donde la caricatura política estaba plenamente consolidada en Lima (Mujica Pinilla et al., 2006: 289). Planteamos, en cambio, que el verdadero afianzamiento de la sátira política ilustrada en los imaginarios colectivos no pudo concretarse sin la mediación del sistema de la prensa y, puntualmente, se hizo posible gracias a la aparición de dispositivos que fueron poco a poco definiendo su especificidad como género. Afirmamos, con ello, que la configuración de la sátira política ilustrada en los territorios estudiados se articuló al calor de un cuerpo de periódicos jocoserios de aparición regular y cuyos números se editaron consecutivamente de manera más o menos sostenida en el tiempo y no, como fue común observar antes de esta época, como libelos o papeles sueltos de aparición única o muy esporádica. Esa emergencia aconteció de manera casi simultánea en Perú y Chile, durante la segunda parte de la década de 1850. Hubo, sin embargo,

3 En 1855, León Williez publica el álbum *Adefesios*, un conjunto de veinticuatro caricaturas políticas, en las que se exaltaba la figura del Mariscal Castilla y se denigraba a su predecesor, José Rufino Echenique, por la malversación de las arcas fiscales durante la época del guano. Las ilustraciones fueron facturadas presumiblemente por el pintor y artista aficionado Manuel María del Mazo, quien firmaba anónimamente utilizando un grafismo: el rostro sintetizado de un chino (Majluf, 2015: 154). Al parecer, el álbum se imprimió en dos entregas, cada una con doce imágenes, que se vendieron en el Portal de Botoneros, aledaño a la Plaza Mayor de Lima.

una diferencia: en Perú, dispositivos como *El Murciélago* (cuya primera época fue entre 1855 y 1856) y *La Zamacueca Política*, de 1859, fueron dedicados particularmente a la crítica o sátira política y social, mientras que en Chile la publicación pionera en este campo se encuentra en *El Correo Literario*, del año 1858.⁴ Esta última se pensó como una revista miscelánea que incluía, entre otras cosas, algunas litografías de humor gráfico, en su mayoría diseñadas por el pintor paisajista y disidente de la Academia de Bellas Artes chilena, Antonio Smith.⁵

Por su parte, los años 60 pueden ser considerados como una época de afianzamiento del género jocoserio en su especificidad,⁶ pero es, sin duda, en la década siguiente cuando este

experimenta un crecimiento virulento, especialmente en Perú.⁷

De aquí en adelante el panorama se vuelve bastante complejo. No es menester realizar un conteo exhaustivo de las publicaciones de tono satírico que tomaron lugar en el sistema de la prensa surandina a partir de 1880; para ello pueden revisarse los completos estudios de Mujica Pinilla et al. (2006) y Mujica Pinilla (2012) en Perú, y de Donoso (1950), Salinas (2001, 2004 y 2005), Salinas et al. (2005), Zaldívar (2004), Espinosa (2006), Montealegre (2008 y 2017) y Hasson (2017), en Chile. Lo que debemos puntualizar de este periodo, más bien, fueron los efectos que ocasionó la Guerra del Pacífico en las capacidades productivas de los parques impresores chilenos y peruanos. Hacia 1870, el

4 Dirigido por José Antonio Torres, colaboraron intelectuales locales como Guillermo Matta, Alberto y Guillermo Blest Gana y Diego Barros Arana. Fue profundamente opositor al gobierno de Manuel Montt. El semanario incluyó 3 o 4 litografías a página completa en su sección final, toda una novedad para la época.

5 Fue uno de los primeros alumnos de la recientemente fundada Academia de Pintura de Santiago, el año 1849, aunque luego abandonó la institución, convirtiéndose en un férreo opositor. Trabajó como caricaturista en los inicios de *El Correo Literario* en 1858, logrando conformar una de las primeras galerías de satirizados personajes del ambiente político y cultural en Chile. Además de Smith, también realizó sus aportes gráficos a *El Correo Ilustrado* el pintor chileno Benito Basterrica.

6 En Chile se editó *La Linterna del Diablo*, el año 1867, el cual atacó de forma beligerante a la iglesia y al clero locales; la algo más conservadora *La Penca*, de 1868, y *El Charivari*, de 1867, el que, como muchos periódicos de caricaturas latinoamericanas del XIX, siguió la senda de su homónimo francés. Por su parte, en Perú, encontramos a *El Murciélago* de Manuel Atanasio Fuentes en su segunda época (1867-1868) y *La Campaña*, de 1867, como dos ejemplos de este momento de expansión de la prensa satírica.

7 En Perú, *El Cencerro*, de 1873; *La Mascarada*, de 1874; *El Mal Agüero*, de 1875; *La Butifarra*, de 1873; *Don Quijote*, de 1873; *El Cascabel*, 1872 y 1874, y *El Murciélago*, en su tercera y cuarta épocas (1876 y 1879), conformarán un cuerpo ya significativo de estampas satíricas. En Chile, algunos periódicos surgidos la década anterior continuarán con sus apariciones, a lo que se sumarán otros como *El Padre Cobos*, de 1875 —y que tendrá varias épocas—, *Mefistófeles*, de 1878, y *El Barbero*, de 1879, entre los que tuvieron una presencia más constante en el medio local.

segundo avanzaba a paso firme en su consolidación y en la de los distintos rubros editoriales, con un mercado de estampas de factura local en alza, mientras que en Chile las condiciones para la reproducción de imágenes gráficas se asentaban de manera más pausada.

Durante e inmediatamente después de la guerra, y por las razones que conocemos (censura y usurpación de imprentas a manos de la ocupación chilena), fueron escasísimos los medios peruanos que pudieron dedicarse a difundir caricaturas políticas sobre el conflicto bélico y sus adversarios. Un caso emblemático, y sobre el que volveremos más adelante, fue *El Murciélago*, el cual publicó tempranamente, en el año 1879, ácidas y corrosivas estampas que satirizaban a autoridades y militares chilenos. Se plegaron a esta causa *El Banquillo*, de 1880, y *El Diablo Predicador*, del año 1884 (Mujica Pinilla, 2012: 82-85). Por su parte, y desde la trinchera chilena, hicieron lo propio *El Barbero*, de 1879, *El Ferrocarrilito*, de 1880, *El Corvo*, de 1880, y *El Diablo*, de 1881, entre otros (Zaldívar, 2004: 159-160).

Si bien en los primeros años de los 80 se observó una retracción de este tipo de prensa tanto en Perú como en Chile, en este último territorio la reactivación se produjo casi inmediatamente después del término del conflicto.⁸ Ya en la década de 1890, el medio impresor chileno desplegará toda su capacidad productiva a raíz de los acontecimientos que se dieron cita en 1891 con el estallido de la guerra civil:⁹ será, sin duda, la época de oro en Chile de la sátira política ilustrada republicana. Mientras que en Perú, el proceso de rehabilitación demorará algo más debido a la debacle económica y moral en que quedó sumido el país tras el fin de la guerra con Chile. El verdadero despliegue del género se producirá en Perú recién en el cambio de siglo.

En relación con lo que aquí nos ocupa, se constata que estampas satíricas donde el asno se presenta como el elemento iconográfico central están presentes en todas las épocas acá descritas, en ambos territorios estudiados. Pero antes de introducirnos en la interpretación de las estampas de asnos, debemos detenernos a observar los vínculos entre la noción

8 Según ha consignado Trinidad Zaldívar, entre 1858 y 1920 se publicaron más de cien títulos de periódicos y 35 revistas dedicadas exclusivamente a la caricatura política en Chile. Según el estudio de la investigadora, de ese total, casi treinta periódicos fueron publicados y circularon entre 1880 y 1891, es decir, casi un tercio (Zaldívar, 2004).

9 La guerra se produjo a raíz de una ruptura entre el poder legislativo y el poder ejecutivo, con José Manuel Balmaceda a la cabeza. Hacia fines de 1890 el Congreso se negó a aprobar la Ley de Presupuestos para 1891, a lo que Balmaceda respondió ratificándola unilateralmente, como la única autoridad legítima del país. En respuesta a aquello, sectores opositores desconocieron al ejecutivo, lo que llevó a Balmaceda a clausurar el Parlamento en febrero de 1891. Estalló, así, una guerra civil de seis meses que costó la vida de cerca de cuatro mil personas. El presidente dimitió de su cargo en agosto de 1891 y en septiembre se quitó la vida de un disparo.

de lo popular y la caricatura política de factura local. Ello porque, como hemos dicho, si algo aflora en estas «asnerías» son aquellos elementos culturales

que circulaban al margen de la matriz ilustrada y que tenían que ver con modos, usos y expresiones del mundo popular.

La matriz ilustrada interrumpida o de lo popular en la imagen jocoseria

Para entender cuáles fueron los modos expresivos desplazados del foco de la cultura letrada, tomaremos como punto de partida los ya clásicos planteamientos del historiador chileno Guillermo Sunkel. Aunque, como advierten Santa Cruz y Ossandón (2005), los postulados de Sunkel refieren más bien a la prensa de masas de inicios del siglo XX chileno, e igualmente son útiles para comprender el periodo anterior y poner en frente varios antecedentes que luego tomarán cuerpo a partir de 1900.

Para comenzar, diremos que Sunkel se pliega a la idea de que la cultura popular no puede definirse desde esencialismos ni purismos, no es lo «otro» incólume ni invariable, sino un espacio que se comprende desde y en su relación con los sistemas de dominación (Sunkel, 1985: 22). El historiador, sin embargo, distingue dos matrices ideológicas relacionadas con la prensa popular. Por un lado, la «racional-iluminista», en sintonía con una cultura letrada y de orientación moderna, que se define por ser laica, por su fe en la razón, en la

acumulación del progreso y en la infinita perfectibilidad humana. Esta matriz puede verse operando preferentemente en los sectores obreros ilustrados, en su mayoría conformados por artesanos urbanos que defendieron la idea de que la educación era el medio para superar el estado de «barbarie» en que se encontraban los estratos populares.¹⁰ Además, sostenían que el pueblo debía instruirse para su organización política: para imponer de forma legítima y en igualdad de condiciones sus demandas sociales y materiales a la oligarquía.

A esta matriz, Sunkel opone otra que la preexiste: una «simbólica-dramática», la cual refiere a formas expresivas y códigos preilustrados, que el autor vincula a la tradición y al mundo rural. A modo general, esta forma se caracterizaría por la prominencia de las imágenes (visuales y literarias) en lugar de la densidad conceptual, por su vinculación a una religiosidad popular ligada al imaginario barroco americano, donde se exagera lo patético, lo opulento, lo corporal y lo pasional. Es decir, formas que apelan a la sensibilidad y lo emotivo, así

10 Comenta Guillermo Sunkel que, bajo esta matriz, «el pueblo es concebido como expresión física de la barbarie y, por tanto, constituido como objeto de campañas moralizadoras» (Sunkel, 1985: 47).

como a lo cómico y lo lúdico (Sunkel, 1985: 46-50).¹¹ De tal manera, el autor confronta dos matrices culturales paradigmáticas, asociadas al mundo popular, donde se oponen tradición y modernidad/progreso, pasión y razón, pero que, en la práctica, son imposibles de encontrar en estado puro.

Así, lo popular no-representado (Sunkel citado en Martín Barbero, 1991: 28), por fuera de la matriz racional y civilizatoria, han sido las prácticas, conocimientos, experiencias, cosmovisiones, formas estéticas y actores aceptados socialmente (fiestas, ritos, magia, mitos, ancestros), aunque no incorporados de forma activa, participativa y constructiva en los programas políticos y culturales de aspiración modernizante. Por su parte, lo popular reprimido han sido sujetos, conflictos y espacios forzados a subsistir en los márgenes culturales y sociales, y enjuiciados política y moralmente: reformatorios, prostíbulos,

cárceles, burdeles y cantinas y los sujetos, conductas y —podríamos añadir— modos de socialización y afectividades que en ellos se dan cita.

Como se ha señalado, este texto parte de la premisa según la cual la figura del burro tiende a vehiculizar ciertos rasgos de la denominada «matriz simbólico-dramática» o popular preilustrada. Planteamos que es a través de dicho signo o alegoría que lo corporal, lo pasional, lo emotivo, lo cómico, lo lúdico, lo profano, la «falta de gusto», la trasgresión del orden y las jerarquías drenan y toman lugar en la cultura republicana. Siguiendo con lo anterior, debemos advertir que en la producción de las imágenes visuales y textuales de burros o asnos no se observa tanto una representación de lo popular propiamente tal, sino, más bien, lo que aquí denominamos una irrupción o pequeño estallido de lo popular reprimido en el seno de la cultura letrada.

El asno: Una figura oscilante

Como se ha expresado, pese a la aparición insistente y reiterada de imágenes de asnos y mulas en impresos jocosos del sur andino republicano, la atención brindada en la literatura crítica especializada es casi insignificante. De este modo, nos ceñiremos a la única fuente secundaria hallada hasta ahora que piensa la iconografía del burro en la visualidad

occidental para abordar, de forma muy tentativa y experimental, un tópico que nos parece medular para comprender las modalidades en que se produjo uno de los primeros desacatos a la norma visual y cultural dominante en el sur americano.

En su texto, Pablo Jesús Lorite efectúa una descripción de las diferentes connotaciones que el motivo

11 El autor ve en los pliegos de la Lira Popular antecedentes que se desplegarán luego en dispositivos asociados a esta matriz. En la Lira se barajarían formas y componentes melodramáticos que luego serán reconvertidos, en las fronteras de la emergente cultura de masas, como «prensa sensacionalista» (Sunkel, 1985).

del burro ha tenido en la visualidad occidental, tomando un amplio rango temporal y una diversidad de tipos de imágenes (pinturas, caricaturas, figuras religiosas, etcétera). En su recorrido, el autor demuestra cómo la caracterización del asno ha oscilado entre aspectos negativos, que emergieron en la Antigüedad clásica, y otros positivos, aparejados más que nada con la representación bíblica de Cristo. Respecto de lo primero, Lorite señala que lo más frecuente han sido las evocaciones negativas hacia el animal. En esa línea, el asno ha figurado y encarnado la ignorancia, el pecado capital de la pereza, la tozudez, la obstinación, la insensibilidad y, de modo particularmente relevante para el presente escrito, la privación de la razón (Lorite, 2013: 35-39). Pero, por otra parte, el burro ha tenido significaciones más positivas, a raíz de la investidura que Cristo le confirió al elegirlo para su entrada triunfal en Jerusalén. Así, los rasgos positivos del burro han contravenido muchos de los atributos negativos endosados al animal: su docilidad, su memoria e inteligencia, su gracia, su capacidad de defensa, su carácter infatigable, su fidelidad (Lorite, 2013).

Asimismo, Lorite menciona, algo al pasar, un asunto que consideramos fundamental aquí: a saber, la evocación iconográfica del asno conlleva un factor de clase innegable. El autor explica que Cristo no entra montado a caballo en Jerusalén porque este «es el medio de transporte del rico», por el contrario,

opta por el burro porque es «el medio de trabajo del pobre» (Lorite, 2013: 40).

Por todo lo hasta aquí planteado, no es descabellado pensar en el motivo del asno como alegoría de la subalternidad material, cultural, moral y simbólica de los estratos populares. En relación con los contextos estudiados, puede afirmarse que desde la vereda ilustrada recaía una mirada sobre los grupos populares que oscilaba, al igual que con la figura del burro, entre connotaciones nocivas y perniciosas como la terquedad, la ignorancia, la holgazanería, la bestialidad y otras que, con cierta condescendencia y paternalismo, intentaban transfigurar la carestía en una retórica de dignidad, humildad, laboriosidad y fidelidad.

Esta oscilación en la escala moral que se adosa al burro puede observarse de manera privilegiada en un pasaje del famoso libro *Lima: Apuntes históricos, descriptivos, estadísticos y de costumbres*, de 1867, del intelectual peruano Manuel Atanasio Fuentes. En su texto, el autor transforma a dos asnos aguadores en personajes con rasgos humanos. El burro de Cendeja: inteligente, sensible,¹² perseverante pero obcecado, sumiso, pero también insubordinado, compendia lo positivo y negativo del asno y metaforiza la fluctuación de la mirada moralizante de la élite sobre el mundo popular. Y el de Laureano, un asno acostumbrado a la vida civilizada de la ciudad, el cual es llevado a trabajar al campo (Figuras 1 y 2). Este hecho provoca su crisis, pues, una vez en contacto con la urbe

12 En su fábula, Fuentes alude que al burro le gustaba escuchar las melodías de bandas militares.

moderna, ya no puede habituarse al ambiente rudimentario que le ofrece la vida campestre (Fuentes, 1867:

187-190). Una vez civilizado, el borrico se resiste a recular.¹³ Volveremos sobre estos casos hacia el final del texto.

Figura 1. «El burro Laureano en el campo»
Figure 1. "Laureano the donkey in the countryside"



El burro Laureano en el campo.

Fuente/source: Fuentes (1867: 188).

13 El paisaje limeño decimonónico destacó por la gran cantidad de equinos y asnos que atestaban sus calles: «A mediados del ochocientos [...] eran utilizadas las bestias para el tiro de carruajes, carguío de mercaderías y cabalgaduras de sus dueños. Para estos menesteres [...] había en nuestra ciudad 1.589 caballos, 1.169 burros y 1.098 mulas» (Cisneros Sánchez, 1975: 17). De tal modo, resultó imperioso emitir normas para el control sobre el uso y la circulación de estos animales por las calles de la ciudad: «No se acepta que las personas galopen sus caballos o burros o ir a la carrera por “calles, plazas y caminos estrechos de los suburbios en donde haya concurrencia” (artículo 153). El legislador conoce ya el peligro de los burros desbocados; en consecuencia, “las re-cuas de burros se arrearán de modo que no atropellen a los transeúntes” (artículo 156). “Las demás bestias de carga siempre estarán ‘rabiadas’, o atadas por el rabo” (artículo 157)» (Velázquez, 2013: 163).

Figura 2. «Laureano cerca de la pila»
Figure 2. "Laureano near the water pool"



Fuente/source: Fuentes (1867: 189).

Lorite también señala que la figura del asno fue frecuentemente objeto de mofa en la visualidad occidental tradicional, pero, a la vez, se le adjudicó al burro el reírse destartaladamente de las desgracias ajenas, enseñando sus dientes y rebuznando insensible al dolor

ajeno (Lorite, 2013: 39). Quizás es por esto que la iconografía del burro fue tan frecuente en las caricaturas de sátira política del XIX, no solo en Perú y Chile, sino también en otros territorios, como España.¹⁴ Al igual que en el caso de los asnos de Manuel Atanasio Fuentes, se

¹⁴ En este país encontramos una publicación específicamente dedicada a su figura: *El Burro, Periódico Bestial, por una Sociedad de Asnos*, publicado en Madrid en el año 1845. Fue común que los periódicos jocosos latinoamericanos se apropiaran de títulos, ideas e iconografías de impresos satíricos europeos. Un caso paradigmático fue el del parisino *Le Charivari* (1832-1937) —fundado por Charles Philippon—, que tuvo

constatará en las imágenes satíricas que revisaremos a continuación esta diversidad de rasgos con los cuales ha tendido a caracterizarse al borrico, la complejidad que reviste su dualidad inherente y la maleabilidad del recurso

iconográfico para operar eficazmente al calor de la prensa jocoseria, esto es, conseguir el efecto humorístico y gatillar la polémica sobre personajes y situaciones políticas de muy diferente naturaleza.

Asnerías: La sátira política ilustrada desacata las normas

Burro y poder

Siguiendo la observación sobre la concurrencia de opuestos en el tópicográfico del asno, nos dispondremos a estudiar la relación alegórica entre burro y poder. Podríamos comenzar con imágenes inaugurales del humor político al sur de Los Andes, como fueron las caricaturas dedicadas a San Martín y O'Higgins, a Gaspar Rico (Figura 3)¹⁵ y, por supuesto, al mariscal Castilla (Figura 4).¹⁶ Todas

ellas son figuras de poder que al ser representadas montando asnos, y no caballos, como es esperable por la dignidad de su cargo y autoridad, ven mancillada su honra y reputación. Situándonos bajo ese horizonte, comprendemos que el contacto con el burro implica una rebaja moral del personaje. En vecindad con el poder, el asno pareciera revelar su peor rostro: la obcecación, la incompetencia, la ignorancia y la estupidez. Son los aspectos más nocivos del carácter

versiones en Chile (1867-1869) y Argentina durante el XIX (al respecto, véase a Donoso, 1950: 65).

15 El periodista español Gaspar Rico y Angulo dirigió un periódico realista que realizaba propaganda y proclamas a favor de la corona: *El Depositario* (1821-1824). Con la finalidad de contrarrestar las arremetidas de Rico, el religioso limeño José Joaquín Larriva editó *El Nuevo Depositario*, en el año 1821, donde se encargó, entre otras cosas, de ridiculizar a Rico. En el número del 30 de octubre de 1821 se imprime una pequeña viñeta, presumiblemente una xilografía, donde se observa a Rico, barbudo y cabizbajo, montado sobre un burro. Al respecto, Mujica Pinilla ha escrito: «Lo muestra avejentado y cabalgando sobre su burro con la barba crecida, pues había jurado no cortársela hasta volver a Lima con el ejército realista victorioso... Larriva se dedica a satirizar a Rico marchando por los Andes en burro, imaginándolo como un nuevo Sancho Panza tras el ejército realista del virrey La Serna» (Mujica Pinilla et al., 2006: 287).

16 El mariscal Castilla o Ramón Castilla y Marquesado (1797-1867) fue un político y militar peruano que ostentó la presidencia del país entre 1845 y 1851 y, luego, entre 1855 y 1862. *La Zamacueca*, periódico limeño antigobiernista, en su frontispicio de la edición de junio de 1859, incluyó un grabado en madera que representa al mariscal Castilla montado sobre un burro con rostro humano, el cual es acechado por el pueblo. Una explícita burla al «cambio de bando» del mariscal, quien pasó de liberal durante sus primeros años de gobierno, endosando su apoyo a las causas populares, a representar y encarnar políticamente a los sectores e ideologías más conservadores del Perú.

asnal, que, en el arrimo estrecho son contagiadas al sujeto. De este modo, la pleitesía que debiese despertar la presencia de estas figuras de poder es revocada por el gesto impertinente

del anónimo dibujante que los enlaza,¹⁷ a través de la figura del asno, con el comportamiento y un tipo de moral que la élite atribuyó al bajo pueblo.

Figura 3. «Gaspar Rico»

Figure 3. “Gaspar Rico”



Fuente: *El Nuevo Depositario*, 30 de octubre de 1821. Lima, Colección Pontificia Universidad Católica del Perú. Source: *El Nuevo Depositario*, October 30, 1821. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú Collection.

17 El género del humor gráfico fue desarrollado durante el siglo XIX en Chile y Perú fundamentalmente por ilustradores que deliberadamente buscaban el anonimato. Algunos utilizaron seudónimos o firmaron solo con grafismos para evadir la censura, las represalias y el peso de las leyes que condenaban duramente la difamación. En efecto, durante la segunda parte del siglo, se celebraron varios juicios de imprenta contra periódicos jocosos. En Chile, emblemático resultó el proceso abierto por Vicuña Mackenna contra los impresos satíricos *El Charivari* y *La Linterna del Diablo*, en 1868. Muchos de ellos implicaron la clausura de los periódicos y, en ocasiones, el encarcelamiento de editores o dibujantes. Al respecto, véase a Vicuña Mackenna (1868).

Figura 4. Frontispicio de *La Zamacueca Política*
Figure 4. Frontispiece of *La Zamacueca política*



Fuente: *La Zamacueca Política*, del 1 de junio de 1859. Lima, Colección Pontificia Universidad Católica del Perú. Source: *La Zamacueca Política*, June 1, 1859. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú Collection.

Algo similar podemos apreciar en caricaturas posteriores, como aquella incluida en *La Escoba*, sobre el incidente diplomático acaecido entre Chile y Estados Unidos en octubre de 1891, denominado el Caso Baltimore (Figura 5). En el marco de una riña callejera que tomó lugar en el puerto de Valparaíso el 16 de octubre de ese año, dos marines de la Armada estadounidense fueron asesinados a manos de ciudadanos chilenos. El hecho fue interpretado por el gobierno del país del norte –cuyo representante en Chile fue el recién llegado embajador Patrick Egon, protagonista de la caricatura— como un acto de hostilidad premeditado. En la ilustración,

vemos una suerte de inversión de la iconografía sobre la entrada triunfal de Cristo en Jerusalén. Montado en un chusco y maltrecho asno, Egon, ajeno e indiferente a la situación, recibe una lluvia de papas y abucheos por parte de la multitud. Como ironiza el texto en la bajada de la imagen,¹⁸ en su estreno en el país, el embajador hace gala de su (im)popularidad: la condena transversal y aniquilación, en la arena pública, de una reputación que no alcanzó siquiera a forjarse.

18 Que señala: «Resultado de la cuestión de Mtr. Egan: mucha popularidad, mucha honra y una gran cosecha de patatas... y caminito de su tierra...».

Figura 5. Tila
Figure 5. Tila



Fuente: *La Escoba*, 16 de diciembre de 1981. Santiago, Colección Biblioteca Nacional de Chile. Source: *La Escoba*, December 16, 1981. Santiago, Biblioteca Nacional de Chile Collection.

Otras representaciones donde el poder es parodiado a través de la figura del burro en la prensa jocoseria echa mano a uno de los procedimientos más recurrentes de la caricatura política, la animalización de los personajes (Figura 6).¹⁹ En el caso puntual del asno, generalmente los sujetos son representados con su rasgo fisionómico

más característico: largas y puntudas orejas, aunque también es frecuente hallar en este tipo de estampas que el único resabio humano de la figura zoomorfa es la cabeza y el rostro del personaje en cuestión. Así, la cruce de sujeto y asno exhibía «la frágil barrera que separaba el mundo humano del animal» (Mujica Pinilla et al., 2006: 277).

¹⁹ Para Bajtín, «la combinación de formas humanas y animales es una manifestación típica de las más antiguas del grotresco» (Bajtín, 2003: 90).

Figura 6. «Borrusco de la cuna hasta el sepulcro», litografía a dos planas
Figure 6. "Donkey from the cradle to the grave", two-panel lithograph



Fuente: *El Padre Padilla*, 10 de abril de 1886. Santiago, Colección Biblioteca Nacional de Chile. Source: *El Padre Padilla*, April 10, 1886. Santiago, Biblioteca Nacional de Chile Collection.

Otra vertiente de esto mismo se observa en imágenes que ya no refieren a la personificación del burro o a la animalización de un individuo singular; más bien, se trata de un conjunto de sujetos que comparten, por ejemplo, el mismo pensamiento político, y que por ello pueden ser tipologizados moralmente a partir de su identificación con el asno. Es lo que ocurre con el grabado en madera de *El Duende*, de

1893, que en su portada de la quinta entrega reproduce una estampa en la que el personaje emblema del satírico —un pajarraco con rostro humano que porta una enorme pluma— jalonea una recua de obcecados borricos: son los miembros del partido conservador chileno (Figura 7).

Figura 7. «El partido Conservador»
Figure 7. “The Conservative Party”



Fuente: portada de *El Duende*, año 1 número 5, 1893. Santiago, Colección Biblioteca Nacional de Chile.
Source: cover of *El Duende*, year 1 number 5, 1893. Santiago, Biblioteca Nacional de Chile Collection.

En estas caricaturas hemos podido observar el desarrollo de una relación entre asno y poder que va de lo más implícito: el asno transfiere sus características negativas a la autoridad que lo monta, a lo más explícito o beligerante: el asno ocupa el lugar del sujeto o los sujetos que con dicha sustitución se busca denigrar.

Burro y prensa

No ahondaremos demasiado en la relación entre motivo del burro y prensa jocoseria, puesto que solo queremos dejar apuntadas un par de cuestiones para abundar en la discusión. Por una parte, y como plantea Claudia Román, fue común que la propia prensa satírica convirtiera a los periódicos en personajes cómicos (Román, 2017: 47). En Perú, *El Leguito Fray José y Ño Bracamonte*, ambos de 1892; *El Ciudadano Nerón*, de 1896, y *El General*

Pililo, de 1897, y en Chile, *El Josefino*, de 1895; *El Monaguillo*, de 1893; *Tony*, de 1897; *Frai Jerundio*, de 1892; *El Jil Blas*, de 1887; *El Padre Padilla*, de 1884, y *Poncio Pilatos*, del año 1893, son algunos ejemplos de ello. Se ejercía, de este modo, la «autoironía», por la cual el propio impreso se jactaba de sí mismo, estableciendo con ello las modalidades, el tono y el tratamiento de las descargas paródicas que propinaría a sus adversarios (Román, 2017: 47). Por otro lado, esta tematización de la prensa satírica por la propia prensa satírica tenía por objetivo producir en dicho sistema los mismos efectos desestabilizadores y subversivos que se proponía en la arena política. De tal modo, la retórica mordaz, difamatoria, hiriente y censuradora de las imágenes se utilizaba para encolerizar al adversario que esta vez se situaba en el mismo lugar de enunciación, el sistema de la prensa.

En ese escenario, la figura del asno se constituyó en un elemento esencial en las operaciones de autorrepresentación de la prensa satírica. En la investigación de archivo pudieron hallarse varios ejemplos en los que un medio se refirió despectivamente a otro figurándolo como un asno. Así, la imagen del burro favoreció la configuración visual de ácidos comentarios que decantaron en acaloradas disputas entre los distintos medios, de las que pueden desprenderse las modalidades por las cuales, sondeando en su retórica

constitutiva (la sátira), el sistema ensayaba y disponía sus propias reglas de funcionamiento y ordenamiento, se autoexploraba y reflexionaba sobre sus alcances, límites y, especialmente, la manera de traspasarlos, y de hacer de esa práctica trasgresora su verdadera finalidad.

Un ejemplo de aquello fue lo que acaeció en el sistema peruano a finales del siglo XIX. En 1893, el periódico *Ño Bracamonte* hizo circular una litografía que, a juicio de Mujica Pinilla, puede considerarse una de las más grotescas de la caricatura republicana del Perú (Mujica Pinilla, 2012: 166). Se trata de la representación de una mula moribunda (Figura 8), alegoría de la patria peruana, que es acechada por gallinazos²⁰ con cabeza humana. A través de estas figuras, su autor, un tal Vejete, alude a «conspicuos representantes del civilismo» de la época, a quienes el periódico difama como los reales responsables de la derrota peruana en la Guerra del Pacífico. En la imagen «un gallinazo intenta devorar al animal ya muerto por el ano, creyéndolo ya muerto; la mula, sin embargo, se apresura a asfixiar a su agresor» (Mujica Pinilla, 2012: 166).

20 Ave carroñera que puede verse con frecuencia en el paisaje limeño. Ha sido considerada como figura alegórica en algunas interpretaciones sobre cultura peruana.

Figura 8. «Vejete», litografía a dos planas

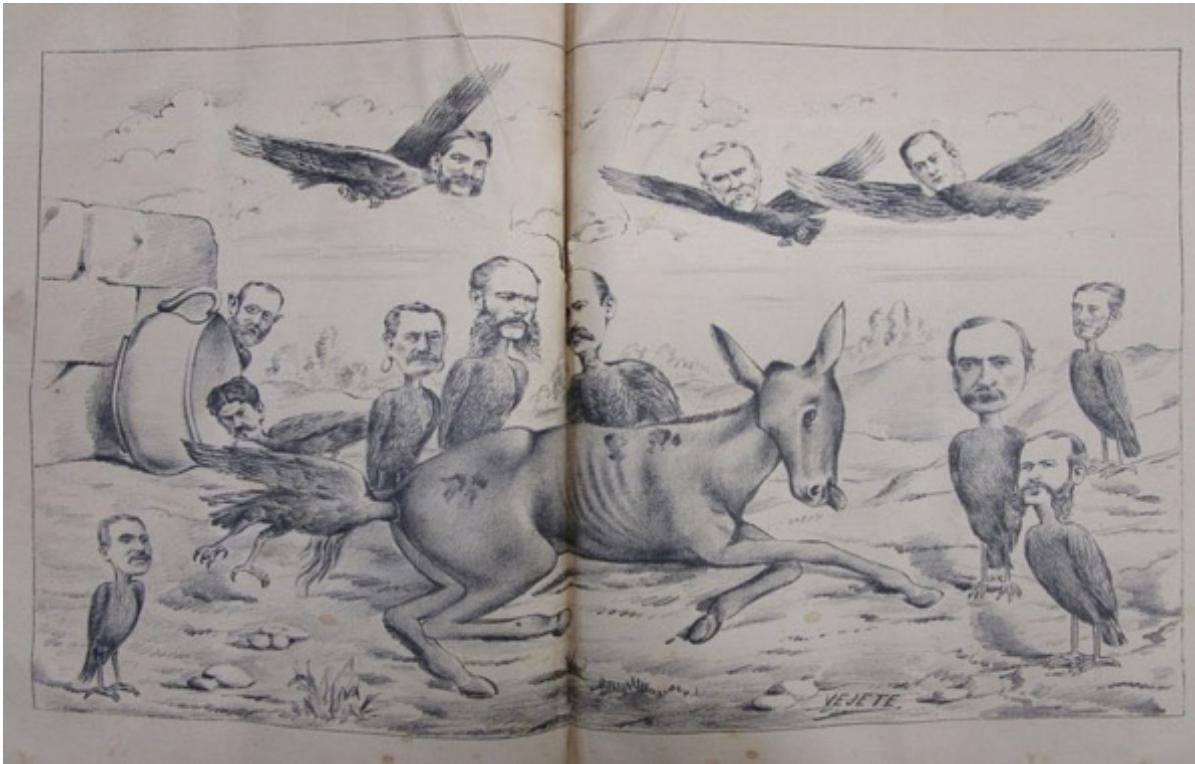


Figure 8. “Oldie”, two-panel lithograph

Fuente: *Ño Bracamonte*, 4 de marzo de 1893. Lima, Colección Pontificia Universidad Católica del Perú.
Source: *Ño Bracamonte*, March 4th, 1893. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú Collection.

Con solo algunas semanas de distancia, otro jocoserio, *El Leguito Fray José*, citará esta caricatura para contestar al *Ño Bracamonte* (Figura 9). En una litografía seccionada en varias viñetas, Vinagrillo dispara contra la que considera una prensa servil. Como observamos, algunos personajes son afrentados aludiendo a la figura del asno-mula, entre ellos, el editor de *Ño Bracamonte*. En la ilustración, el sujeto —exhibiendo sus asnales orejas— es representado identificándose con la misma caricatura que difunde el libelo que ahora personifica: «yo soy ese». El

asno y el gallinazo que ultraja a la mula/ la representación y lo representado/el injuriador y el objeto de la difamación.

Figura 9. «La prensa servil», por Vinagrillo
Figure 9. “The servile press”, by Vinagrillo



Fuente: *El Leguito Fray José*, 29 de marzo de 1893. Lima, Colección Pontificia Universidad Católica del Perú. Source: *El Leguito Fray José*, March 29, 1893. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú Collection.

Podría pensarse que el motivo del asno, o la mula en este caso, representa la mera descarga escatológica y visceral de aquello que silencia la razón y el decoro. No obstante, la imagen asnal introdujo una complejidad que fue mucho más allá de la pura insolencia, a saber, la posibilidad autorreflexiva de la sátira política ilustrada. Esta, por medio de la figura del burro, se puso como tema para pensarse a sí misma: su lenguaje, sus recursos visuales y retóricos y sus límites como género que, de modo inédito, anudaba lo artístico, lo político y la incipiente cultura de la entretención en una misma producción.

De este modo, la caricatura política fue, por un lado, una forma de subversión frente a los poderes fácticos, mediante la difusión de imágenes difamatorias, obscenas

y denigrantes, pero también, de resistencia frente al orden de la representación ilustrativista, sobre cuya base cristalizó la moderna cultura impresa. Es de este modo que la caricatura satírica de prensa jocoseria republicana puede considerarse un género político por su participación activa y efectiva en ese sistema, pero también por una actitud desafiante frente al régimen letrado. Por emparentar a dignos sujetos con animales, es decir, por acercarlos a la naturaleza —recordemos que el pensamiento ilustrado elaboró la idea de distanciamiento radical con la naturaleza como indicador de civilización—, por quebrar «la visión ilustrada de un orden [...] gobernado por leyes racionales», por trasgredir «los preceptos sagrados del decoro» (Mujica Pinilla et al., 2006: 277), por

violentar el buen gusto a través de lo grotesco y lo extralimitado, de las desproporciones y deformaciones, por promover, al fin y al cabo, el desacato visual. Es decir, en dichas prácticas caricaturescas emergieron las amordazadas formas y expresiones de la matriz simbólico-dramática. Se suma a esto la lúcida y moderna actitud de la prensa jocosera por ir más allá de los contenidos coyunturales en la representación y poner como tema central de la imagen los propios problemas visuales del sistema gráfico y, específicamente, de la sátira política.

Finalmente, respecto del canon visual, los agenciamientos y el tratamiento del medio impreso, estas caricaturas representan una anomalía al interior del aparato impresor de la época. Algunas de ellas son prosaicas, toscas y discordantes con

el régimen productivo y estético para-industrial finisecular, que demandaba la legibilidad y calidad indiscutible de la imagen impresa. Es decir, tanto en su dimensión iconográfica y formal como en la medial, estas estampas se posicionaron a contrapelo de la matriz cultural y técnica que la cultura gráfica deseaba implantar.

Burro y pueblo

En el último repertorio de imágenes a revisar se constata un tipo de caricatura donde el motivo del burro representa de forma bastante más explícita e ilustrativa las condiciones materiales y de vida de los sujetos y estratos subalternos. Un ejemplo de ello es la caricatura aparecida en el periódico chileno *Poncio Pilatos* en septiembre de 1893 (Figura 10).

Figura 10. «La relijion es un freno para una bestia de carga», litografía a dos planas
Figure 10. "Religion is a brake on a beat of burden", two-panel lithograph



Fuente: *Poncio Pilatos*, 12 de septiembre de 1893. Santiago, Colección Biblioteca Nacional de Chile.
Source: *Poncio Pilatos*, September 12, 1893. Santiago, Biblioteca Nacional de Chile Collection.

En la imagen se observa un andrajoso y escuálido sujeto que, a la manera de un borrico, carga penosamente con dos costales llenos de billetes y monedas. Mientras intenta seguir su camino, es conducido y su trayecto desviado por medio de azotes propinados, desde diversos frentes, por clérigos y religiosos. Las manos en garra de los aparentemente bonachones frailecitos develan su categoría moral y su verdadera intención. El correctivo suministrado al pueblo y simbolizado en el chicotazo no tiene como fin el perfeccionamiento moral y con ello, el mejoramiento de las condiciones materiales del vulgo. Por el contrario, busca subyugar al sujeto subalterno para usufructuar de su trabajo y retenerlo en la miseria. La versión del asno como alegoría del cuerpo popular históricamente explotado y subyugado es elaborada visualmente a través de la figura de un pobre y descalzo sujeto, cuya postura emula a la de un borrico de carga. Imagen que es, además, reforzada a través de la palabra. El verso que acompaña a la caricatura reza:

La religión es un freno
Dice el clero, que a la larga
Hace al pueblo honrado i bueno...
Sí, cuando es bestia de carga,
Como es el pueblo chileno.
[...] Aunque el pueblo se deslome
Trabajando para el clero,
Quizás este en cuenta no tome
Que aquel manco yerbatero
Carga pasto que no come.
Si el pueblo trabaja en vano

Por salir de la miseria,
Su trabajo cotidiano
Va a parar a aquella feria
Que llaman del Vaticano.

Otro caso interesante es la litografía a dos planas del satírico *El Murciélago* de Manuel Atanasio Fuentes (Figura 11).²¹ En algunos números de 1879, editados como respuesta visceral a los hechos acaecidos en el marco de la Guerra del Pacífico (1879-1883) y, en ese sentido, convertido en una verdadera arma simbólica y punzante contra el ejército y las autoridades chilenas, se incluyen caricaturas donde el burro aparece como figura protagónica. A diferencia de lo que Fuentes desplegó en su álbum *Lima...*, donde el asno se encumbraba como paradigma del sujeto popular reformado, en el marco de la publicación satírica que dirige —cuyas estampas, en contraposición a las del álbum, fueron facturadas e impresas en Perú—, el burro mostrará una faceta bien distinta. En ellas se lo observa como objeto de usufructo, coaccionado y forzado, miserable, sumido en la desdicha, subyugado hasta el punto de colindar con lo bestial. La caricatura del 16 de julio representa aquello con todos los posibles desacatos estéticos al buen gusto que primaban en la fina estampa parisina, a la cual Fuentes echó mano para ilustrar sus parábolas asnales cristalizadas en Cendeja y Laureano. Por el contrario, en la sátira visual se observa la figura de Benjamín Vicuña

21 Aunque la caricatura no está firmada, según Raúl Rivera Escobar, las ilustraciones satíricas incluidas en esta época de *El Murciélago* habrían sido ejecutadas por el dibujante Enrique Bressler (Rivera Escobar, 2019: 110). Hasta el momento, no se han hallado más antecedentes sobre este artífice.

Mackenna,²² montando su mórbida figura sobre el lomo de un lastimero burro, cargado hasta el extremo con medallas y coronas. Bisutería que el

político chileno lanza a una multitud cegada que se agolpa para recibir su merecida condecoración.

Figura 11. «Magnanimidad del gobierno de Chile», por Enrique Bressler
Figure 11. «Magnanimity of the Chilean government Chile», by Enrique Bressler



Fuente: *El Murciélago*, 16 de julio de 1879. Lima, Colección Biblioteca Nacional del Perú. Source: *El Murciélago*, July 16, 1879. Lima, Biblioteca Nacional del Perú Collection.

22 Benjamín Vicuña Mackenna (1831-1886) fue un historiador, político liberal y periodista chileno que además se desempeñó como intendente de Santiago y parlamentario, primero como diputado y luego como senador. Desde su posición en la Cámara Alta, Vicuña Mackenna «se manifestó partidario de que Chile declarara la guerra de inmediato a ambas naciones [Perú y Bolivia]», manifestando públicamente que el conflicto bélico era un asunto «inevitable» (Sanhueza, 2017: 18). En su faceta de periodista, se dio a la labor de redactar periódicamente notas sobre la guerra, que fungían como propaganda nacionalista y que eran difundidas en medios como *El Mercurio de Valparaíso* y *El Nuevo Ferrocarril*. En muchos de estos escritos (y de varios otros que elaboró a raíz de la guerra), se exaltaba la supuesta superioridad chilena, «que no se limitaría al plano militar sino se extendería, tristemente, al componente racial» (Rivera Escobar, 2019: 108). Vicuña Mackenna utilizó esta retórica desde el inicio del conflicto, señalando que contaba con antecedentes para demostrar la naturaleza «bárbara» de los peruanos (Mc Evoy, 2009: 110). Otro elemento coyuntural que puede ayudar a comprender mejor el contexto de producción de la imagen estudiada dice relación con las iniciativas legislativas impulsadas por Vicuña Mackenna. En su calidad de parlamentario, insistió en otorgar reconocimiento en vida a quienes estaban defendiendo los intereses de Chile en la guerra. Esto se concretaba, a su juicio, a través del reconocimiento público que incluía notas honoríficas, monumentos y la entrega de medallas de combate (Sanhueza, 2017: 19-20).

El roto, explotado e inmolado en la guerra, hace suyas las migajas indecentes lanzadas por quien fuera considerado el conductor espiritual de Chile en el conflicto bélico. Aquí, el pueblo chileno es representado como objeto de explotación y de las políticas abusivas del gobierno oligarca. Así, la figura del primer plano se agacha a recoger una medalla; en ese movimiento apoya sus manos en el suelo figurando un animal de cuatro patas. Queda, de este modo, igualado fisionómicamente con el asno, pero también, en esa postura, enfrentado cara a cara con el borrico. Y en ese careo, el sujeto parece reconocerse en el animal.

La mirada sobre el roto por parte del dibujante peruano está mediada por los discursos antichilenos que se tomaron la prensa y la opinión pública durante y después del conflicto bélico. Por ello, en una suerte de imagen darwiniana, el maltrecho sujeto es denigrado visualmente en la estampa a la categoría de primate. Son sujetos famélicos, despojados, exhibiendo una vergonzosa desnudez. La ilustración resulta deliberadamente grotesca y soez. Modos, conductas y hábitos que Fuentes endosó a la plebe, que fueron blanco de su acérrima condena y juicio y que, ahora, a través de su periódico, el intelectual utilizaba como una retórica legítima contra el enemigo.

Palabras finales:

El asno, desacatos inaugurales a la matriz letrada

En la revisión de las imágenes efectuada hasta acá, y atendiendo a su tipologización en los tres ejes propuestos, hemos observado cómo a través del motivo del asno se produce un afloramiento de la matriz simbólica-dramática al interior de la cultura letrada. La caricatura satírica expuso incisivamente aquellos rasgos de los hábitos y modos expresivos de los estratos populares que la cultura cristiana oficial y los preceptos civilizatorios de las élites latinoamericanas abogaban por cercenar del cuerpo social. Estos se utilizaron para atentar en la vida política y pública contra las esferas de poder, las cuales también incluían las formas

y el marco normativo de la cultura dominante.

Sin embargo, debemos precisar que lo que vemos en el humor gráfico y especialmente en la caricatura política no es un corrimiento de la matriz ilustrada o letrada por la simbólico-dramática o popular no-representada y reprimida, sino más bien su profanación. Son atisbos de corrupción de la cultura letrada hegemónica, que empiezan a pulular en su propio seno. Así, la carcajada, el desdoble corporal promovido por la risa, los excesos, lo escatológico, lo grotesco, lo hiperbolizado, la trasgresión de los buenos modos, la polémica, la clandestinidad del artífice, la incoherencia compositiva, el

desbarajuste del orden y las jerarquías, lo fantástico e inverosímil, la agresión y la virulencia, es decir, lo condenado por la cultura letrada como inmoral, incivil y falto de clase y gusto, drenará y tendrá su revancha en varias de estas imágenes. Insistimos en que no se trata de negar la matriz ilustrada sino de negociar con sus códigos, aceptar algunos de sus términos, apropiarse de sus recursos para replantearla, desequilibrarla, promover su crisis, abrirse paso con el fin de revertir las dinámicas y políticas de invisibilización de la cultura dominante.

Precisamente, muchos de estos recursos, que jugaban con los límites de lo autorizado por la prensa seria y letrada, serán luego apropiados por la cultura de masas por su evidente

efecto de anzuelo sobre un público numeroso y diverso. De tal manera, a inicios del siglo XX, lo que bregaba por salir a flote, escamoteando la censura y la moralina de las élites, entrará a ser parte constitutiva de los modos enunciativos que, bajo el lema democratizador, favorecieron la expansión industrial de los medios de comunicación. Los modales plebeyos fueron subsumidos incluso por aquellos sectores que más resistencia habían impuesto a los modos culturales alternos. Si en ese nuevo contexto los rebuznos del asno continuaron incomodando, contestando al orden, imponiendo desacatos, eso quedará como materia de una siguiente aproximación.

Declaración de autoría

María José Delpiano Kaempffer: Conceptualización, análisis formal, investigación, metodología, redacción – borrador original y redacción – revisión y edición.

Referencias

- Bajtín, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*. Alianza.
- Cisneros Sánchez, M. (1975). *Pancho Fierro y la Lima del 800*. Importadora, Exportadora y Librería García Ribeyro.
- Cornejo, T. (2019). *Ciudad de voces impresas: Historia cultural de Santiago de Chile, 1880-1910*. Colmex y Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.
- Donoso, R. (1950). *La sátira política en Chile*. Imprenta Universitaria.

- Espinosa, I. (2006). *Caricaturistas y dibujantes de Chile*. Ismael Espinosa S.A.
- Fuentes, M.A. (1867). *Lima: Apuntes históricos, descriptivos, estadísticos y de costumbres*. Fondo del Libro y Banco Industrial del Perú.
- Hasson, M. (2017). *Sátira política en Chile: 150 años de publicaciones*. Nauta Colecciones.
- Hodgart, M. (2017). *Satire: Origins and Principles*. Routledge.
- Lorite Cruz, P. (2013). Anotaciones sobre el significado del asno en la iconografía católica. *Iberian Revista Digital de Historia*, 7, 35-47.
- Majluf, N. (Ed.). (2015). *Arte republicano*. Asociación Museo de Arte de Lima.
- Martín Barbero, J. (1991). *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. Gustavo Gili.
- Mc Evoy, C. (2009). Guerra, civilización e identidad nacional: Una aproximación al coleccionismo de Benjamín Vicuña Mackenna, 1879-1884. *Vandenhoeck & Ruprecht Verlage*, 46(1), 109-134. <https://doi.org/10.7767/jbla.2009.46.1.109>
- Montealegre, J. (2008). *Historia del humor gráfico en Chile*. Milenio Publicaciones.
- _____. (2017). Humor gráfico y censura en Chile: Sátira política y represalias. En R. Abella y H. Rueda, *Un país de tontos graves: Humor gráfico y política en Chile* (pp. 30-41). Museo Histórico Nacional.
- Mujica Pinilla, R. (2012). *La rebelión de los lápices: El Perú del siglo XIX en caricaturas: catálogo*. Biblioteca Nacional del Perú.
- Mujica Pinilla, R., Branding, D.A., O'Phelan, S., Cahill, D., Wuffarden, L.E., Gisbert de Mesa, T., Majluf, N., Peralta Ruiz, V.M. y Walker, C.F. (2006). *Visión y símbolos: Del virreinato criollo a la república peruana*. Banco de Crédito del Perú.

Rivera Escobar, R. (2019). El murciélago: La caricatura política peruana durante la Guerra del Pacífico. *Fénix Revista de la Biblioteca Nacional del Perú*, 47, 107-118. <https://doi.org/10.51433/fenix-bnp.2019.n47.p107-118>

Román, C. (2010). De la sátira impresa a la prensa satírica: Hojas sueltas y periódicas en la configuración de un imaginario político para el Río de la Plata (1779-1834). *Estudios*, 18(36), 324-348.

_____. (2017). *Prensa, política y cultura visual: El Mosquito (Buenos Aires, 1863-1893)*. Ampersand.

Salinas, M. (2001). *El que ríe último: Caricaturas y poesías en la prensa humorística chilena del siglo XIX*. Universitaria, Corporación del Patrimonio Cultural de Chile y Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.

Salinas, M. (2004). Juan Rafael Allende, «El Pequén», y los rasgos carnavalescos de la literatura popular chilena del siglo XIX. *Cuadernos de Historia*, 37(1), 207-236.

_____. (2005). Los rotos, el humor y la Guerra Civil de 1891: Una mirada satírica y popular a la historia de Chile. *Contribuciones Científicas y Tecnológicas*, 133, 16-25.

Salinas, M., Saldaña, C. y Cornejo, J. (2005). *¿Quiénes fueron los vencedores? Elite, pueblo y prensa humorística de la Guerra Civil de 1891*. Lom.

Sanhueza, M.C. (2017). *Benjamín Vicuña Mackenna y su ejercicio parlamentario (1864-1885)*. Subdirección de Investigación DIBAM.

Santa Cruz, E. y Ossandón, C. (2005). *El estallido de las formas: Chile en los albores de la cultura de masas*. Lom y Universidad Arcis.

Sunkel, G. (1985). *Razón y pasión en la prensa popular*. Instituto Latinoamericano de Estudios Transnacionales.

Velázquez, M. (2013). *La mirada de los gallinazos: Cuerpo, fiesta y mercancía en el imaginario sobre Lima (1640-1895)*. Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Vicuña Mackenna, B. (1868). *El castigo de la calumnia: compilación de las principales piezas de los procesos de imprenta promovidos contra el diario «Ferrocarril» i los periódicos «La Linterna del Diablo» i «El Charivari»*. Imprenta de la República.

Zaldívar, T. (2004). «El papel de los monos»: Breve crónica de un tercio de siglo de prensa de caricatura 1858-1891. En A. Soto, *Entre tintas y plumas: Historias de la prensa chilena del siglo XIX* (pp. 139-178). Universidad de Los Andes.