

CARLOS INFANTE

La caricatura contemporánea

en el Perú y las huellas de una larga travesía



FONDO EDITORIAL
UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN CRISTÓBAL DE HUAMANGA



CARLOS R. INFANTE YUPANQUI

(1971) es periodista bausatino y doctor en Sociología por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Se desempeña actualmente como profesor principal de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga.

En 2021 fue calificado por RENACYT como docente investigador.

Es autor de los libros: *El rostro oculto de la publicidad* (2002), *Canto Grande y las Dos Colinas* (2007), *Poder, tensión y caricatura durante el periodo final del régimen fujimorista* (2010), *Rupturas comunicativas* (2017) y, coautor de: *Voces de la Tierra. Reflexiones sobre movimientos políticos indígenas* (2008), La

La caricatura contemporánea en el Perú
y las huellas de una larga travesía

CARLOS INFANTE

La caricatura contemporánea

en el Perú y las huellas
de una larga travesía



FONDO
EDITORIAL
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE SAN CRISTÓBAL
DE HUAMANGA

Infante, Carlos (2021). *La caricatura en el Perú y las huellas de una larga travesía*. Fondo Editorial de la UNSCH.

252 páginas, 90 fotografías

Caricatura / Perú / Política / Historia.

© Fondo Editorial de la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga (UNSCH). Portal Independencia N° 57, Ayacucho, Perú (Código postal 05000) Telfs. (0051) 066-312230 / 066-312510

Rector de la UNSCH : Antonio Jerí Chávez
Vicerrectora Académico : Herlinda Calderón González
Vicerrector de Investigación : Juan Ranulfo Cavero Carrasco
Dir. de Innov. y Transf. Tecnológica : Luisa Alcarráz Curi
Dir. de la Unidad de Fondo Editorial: Néstor Godofredo Taipe Campos

Cuidado de la edición: E. Hugo Cano Pérez

Diseño de carátula y Diagramación : **pres**

Edición digital, Diseño, Impresión y Acabados por:

Producciones estratégicas - **pres**

de Edgar Hugo Cano Pérez

Urb. María Parado de Bellido Mz. K - 13

☎ 066-780869 / 966-181955 - AYACUCHO

Primera edición impresa: Diciembre de 2021.

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2021-14137

ISBN: 978-612-4231-15-5

Impreso en Perú - *Printed in Peru*

Este libro es producto de investigación y fue sometido a dictámenes de evaluadores externos conforme a los criterios académicos del Vicerrectorado de Investigación de la UNSCH.

Prohibida la reproducción total o parcial de este libro sin permiso expreso del Fondo Editorial y/o autor.

Mi agradecimiento a la
Universidad Nacional de
San Cristóbal de Huamanga.

A mamaleo, con gratitud infinita.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	13
CAPÍTULO I	17
EL HUMOR GRÁFICO	17
1.1. Humor, ironía y parodia. Definiendo fronteras	17
1.2. El humor como categoría social	20
1.2.1. <i>La disciplina humorística y sus categorías</i>	26
1.3. Humor, humorismo y caricatura	28
1.3.1. <i>El humor político: entre la disciplina y los campos</i>	28
CAPÍTULO II	33
EL HUMOR GRÁFICO Y SUS PISTAS EN LA HISTORIA	33
2.1. Entre el gesto humano y el gesto social	33
2.2. El humor gráfico en la historia	35
2.2.1. <i>Las diásporas de la caricatura: de Europa a América</i>	36
2.2.2. <i>La caricatura en la historieta latinoamericana</i>	42
2.3. Historietas y caricaturas	47
2.3.1. <i>Las tiras cómicas en el siglo XIX</i>	47
2.3.2. <i>Después de los inicios. El largo camino de la caricatura</i>	51
2.3.3. <i>El siglo XX, la era de las definiciones</i>	63
2.3.4. <i>La caricatura: entre la política y el surrealismo</i>	69
2.3.5. <i>El retorno de la caricatura</i>	81

CAPÍTULO III	89
LA CARICATURA CONTEMPORÁNEA	89
3.1. Los años 80. Entre el desafío y la amenaza	89
3.1.1. <i>La caricatura del conflicto armado en el Perú. Los inicios</i>	90
3.1.2. <i>La respuesta de la caricatura frente a la ofensiva senderista</i>	102
3.1.3. <i>Equilibrio y desequilibrio en la caricatura durante el conflicto</i>	110
3.1.4. <i>El desequilibrio de la caricatura política y el auge de la violencia</i>	116
3.2. La caricatura política: entre el repliegue y la inflexión	119
3.2.1. <i>El golpe de Estado y la caricatura de los 90</i>	119
3.3. La crisis del fujimorismo desde la caricatura	139
3.3.1. <i>El fujimorismo en la cresta de la crisis</i>	140
3.3.2. <i>La caricatura durante el período de crisis</i>	143
3.4. El dibujo de humor “chicha”	161
3.4.1. <i>El humor gráfico durante la década de la antipolítica</i>	163
3.4.2. <i>Cerrando el ciclo: la caricatura a finales de los noventa</i>	166
3.5. Los retos de la caricatura en el nuevo milenio	179
3.5.1. <i>Odebrecht en la caricatura peruana</i>	179
3.5.2. <i>La caricatura, un espacio de conflicto de emociones</i>	183
3.5.3. <i>Caricatura y discriminación social</i>	196
3.5.4. <i>El hombre andino en la caricatura social</i>	200
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	225

...nuestra imaginación tiene una filosofía irrevocable:
en toda forma humana percibe el esfuerzo de un alma
que modela la materia, alma infinitamente flexible,
eternamente móvil, ajena a la gravedad porque no es
la tierra la que la atrae. Con su alada levedad esta alma
comunica algo al cuerpo que anima: la inmaterialidad
que pasa así a la materia es lo que llamamos la gracia.

HENRI BERGSON

INTRODUCCIÓN

¿Cómo surgen las disciplinas científicas? ¿Todas nacen con un estatuto epistemológico bien definido? Por supuesto que no. La propia comunicología, disciplina en la cual nos movemos, en más de 70 años, si bien ha logrado avances significativos, es consciente del trecho que aún le falta por recorrer. En 70 años ha logrado descubrir sus propias teorías, de sustituirlas por otras más fuertes, de impulsar nuevas corporaciones epistémicas y de demostrar su carácter verificable, sometiénolas al rigor de la prueba científica, una y muchas veces. Esos mismos procesos de ruptura y continuidad, le han permitido no solo a la comunicología, sino, a la sociología, su matriz disciplinar, además de cumplir con ciertos requisitos epistemológicos, forjar su propio cuerpo de categorías, demarcar y construir su objeto de estudio y avanzar en medio de complejos problemas en el conocimiento, en la organización de un sistema de procedimientos “propios”, que lo libere de toda dependencia metodológica.

Si este breve resumen describe a grandes rasgos el camino que sigue toda disciplina, es perfectamente válido decir que, con el humorismo, estamos frente a la posibilidad, muy seria por cierto, de ser testigos del nacimiento de una nueva disciplina, que va decantando sus potencialidades epistemológicas. Los más de 2,500 años de reflexión filosófica, a los que podríamos añadir otros 300 años de pensar el humor desde las ciencias sociales, no representan una carga o un obstáculo, para adquirir un nuevo estatus que le permita organizar su propio estatuto epistemológico y sirva a comprender, explicar y, sobre todo, transformar aquella obra humana, en energía social, dispuesta a mover el mundo desde los complejos sistemas de la ciencia.

¿Qué le falta, entonces? Además de seguir cierto convencionalismo, se requiere pasar del estado del arte a una sistematización rigurosa de los progresos científicos alcanzados desde los diferentes campos y disciplinas, desde los análisis históricos, pasando por las reflexiones estéticas, lingüísticas, antropológicas y psicológicas, hasta las explicaciones sociológicas. Una sistematización que no solo derive en la compi-

lación de información objetiva, sino que, parafraseando a Bunge (1987), construya uno o más sistemas de hipótesis científicas.

Freud ha avanzado en este esfuerzo. Sus meditaciones se centraron en el chiste, uno de los elementos más visibles del humor. Henry Bergson hizo lo propio. Analizó la estética humorística aproximándose, como nadie, a los procesos de interacción social. Bajtín, por su parte, trabajó la línea de la comicidad desde un sesgo histórico social, algo que ha inspirado el presente trabajo. Buadelaire, otro grande de la filosofía del arte, organizó sus postulados desde la óptica estética y desde la axiológica. Scarpit, Blanchot, Stilman y una serie de autores no hicieron, sino, sumergirse en algunas ramas que abordan de cerca el humorismo como categoría científica o de sus micro categorías, tales como la comicidad, el chiste, la caricatura, la sátira, el sarcasmo y otros conceptos que, a estas alturas, gozan de un privilegiado espacio en la construcción del objeto de estudio humorístico.

A estos ensayos deben sumarse las numerosas investigaciones que se desarrollan en el planeta, muchas de ellas, organizadas de forma independiente a los proyectos de la *International Society for Humor Studies* y de otras entidades similares.

Desatar los hilos de cada madeja y volver a atarlos formando nuevos sistemas, representa la tarea ulterior de los científicos sociales y de una futura disciplina alrededor del humorismo. Tal vez, suene pretencioso, pero, los avances en esta materia son muy alentadores. El estado de la cuestión, organizado por Theofylakti Zavitsanou (2016), da luces de un futuro promisorio.

Es cierto que la teoría del humor no descubre su densa configuración con el solo hecho de acumular teorías afines e investigaciones que dan cierto soporte a un enfoque teórico metodológico. Es necesario contrastar las teorías existentes de categorías afines o que, en el futuro le sean propias, para labrar un camino autónomo.

Consideramos que la perspectiva histórico social se convierte en una inobjetable ruta, pues abrirá los flancos de vertientes que convergerán en un solo tronco derivado de sus orígenes y de su largo derrotero de más de 2,500 años. Postulamos la tesis de considerar el humor gráfico como una micro categoría social, que desarrolla varias entradas. Una pequeña ramificación la abriremos desde la sociología de la historia.

Como toda teoría social, esta se apoyará en la variedad de métodos históricos sociales, desde la metodológica histórica, pasando por la metodología sociológica y lingüística, hasta el interaccionismo simbólico.

En esto consiste el primer capítulo del presente ensayo, en aproximarnos a la complejidad de las conexiones internas que se esconden en el cuasimundo del humor. Mientras que, el segundo capítulo, se organiza en base a periodos históricos que arrastran el devenir de la historieta y de la caricatura desde el siglo XIX hasta los tiempos actuales. Finalmente, el tercer capítulo se ocupa del humor gráfico de las últimas tres décadas. A diferencia de los apartados anteriores, en este tramo, añadimos una lectura sociológica que combina un análisis crítico, contextual y simbólico.

La construcción de este corpus nos ha obligado a cruzar varias categorías socio-

lógicas e históricas, las mismas que advierten la vastedad y la potencialidad de una teoría que se abre al humor gráfico y al humor en general desde la historia y desde la sociología, dos disciplinas científicas que han derivado en su matriz disciplinar.

Lo que haremos en esta oportunidad es abrir el camino a un trabajo amplio, interdisciplinario y multidisciplinario.

Lo que ofrecemos en esta ocasión es, apenas, un pequeño fragmento, frente a la inmensurabilidad del conocimiento que se va decantando sobre el humor. Para esto nos apoyamos en las varias investigaciones realizadas por el autor de este ensayo, entre 2006 y 2021, y los muchos trabajos que desarrollaron investigadores de las ciencias sociales en distintos lugares del mundo, así mismo, de las tesis que han comenzado a aparecer en nuestro entorno cercano, resultado de la investigación desarrollada en el seno de la propia universidad de Huamanga.

Nuestras aproximaciones a la racionalidad humorística no solo obedecen a criterios estéticos, sino, fundamentalmente, a descubrir sus más profundas conexiones desde la estética, la axiología, la filosofía simbólica, la sociología política, la lingüística, la historia, entre otras, algo que, seguramente, se colegirá al apreciar fragmentos de ensayos metodológicos que aparecen en los diferentes artículos publicados y transcritos en el presente libro.

El título que desarrolla una etnografía del humor gráfico durante el periodo decimonónico y del siglo XX, por ejemplo, se apoya en la sociología de la historia e incorpora información del comportamiento social y político de la caricatura y de la historieta. Aparece liminalmente la sátira sobre todo en los inicios y, conforme el humor gráfico se va abriendo camino, estos conceptos van descubriendo sus fronteras.

Finalmente, es preciso advertir que, en el presente libro, aparecen al menos 5 artículos científicos nuestros, derivados de investigaciones realizadas durante la última década, que han sido incorporados de forma casi literal en el tercer capítulo de esta suerte de antología de la caricatura peruana.

Ayacucho, octubre de 2021

El autor

CAPÍTULO I

EL HUMOR GRÁFICO

1.1. Humor, ironía y parodia. Definiendo fronteras

En primer lugar: ¿es suficiente definir lo cómico como todo aquello que provoca risa? Por supuesto que no. Es cierto que existe un prejuicio que define lo cómico como sinónimo de humorístico, pero, ambos conceptos siguen siendo parte de procesos de imbricación. El humorismo es un fenómeno más complejo que absorbe a la comicidad, a la ironía, a la parodia, al chiste, a la caricatura y, por supuesto, a otro elemento recurrente en la construcción del humor: la risa. Si bien el humor es un complejo fenómeno socio cultural, la comicidad es una extensión adjetivada de la comedia, de aquel juego que imita la vida (Bergson, 2011, p. 58).

El humor ha sido por años un concepto de exclusivo dominio de la ciencia de la salud o de la psicología cognitiva (Toledo & García, 2010; Roncancio & Puche-Navarro; p. 2012, p. 347), que lo entendían como una cualidad o una capacidad humana destinada a experimentar o estimular una reacción gestual específica.

Pero el humor es más que eso. El propio Freud integra los procesos cognitivos a los procesos sociales, sin cuya conexión resultaría imposible construir una disposición especial en los humoristas. Peter Berger (1999) diría que el humor refleja el momento por el cual las personas protagonizan un desplazamiento repentino e inexplicable del sentido de la realidad. Es una especie de desconexión, parafraseando a Edmund Husserl (1995), que alcanza al humor positivo (buen humor) como al humor negativo (mal humor), provocando un desequilibrio en las emociones. Si el humor es positivo, se activará una gloria súbita (Hobbes, 1980, p. 163). Si el humor es negativo, la emoción será desagradable a los sentidos. Con esto volveremos más adelante.

En el caso de la ironía y de la parodia, ambas son consideradas figuras retóricas que forman parte del arte dramático. La ironía se entiende como un artefacto que

recoge un significado opuesto o diferente al lenguaje icónico o lingüístico. No tiene la calidad exclusiva de tropo, como sí ocurre con la metáfora o la metonimia, sino, de un dispositivo que convierte el lenguaje literal en lenguaje figurado, con el añadido de que, en su construcción, la mentira está ausente y la verdad se acentúa. Por esta razón, la ironía generalmente suele ser cruel, sin llegar a convertirse en humor negro.

Wladimir Jankelevitch (1986) añade en la ironía el papel de una reflexión burlesca o mordaz que se administra sin renunciar a su capacidad lúdica. Esto le concede el estatus de un tipo de conciencia. Es decir, la ironía no solo es una construcción lúdica, es “una conciencia tranquila lúdica; no una conciencia tranquila simple y directa, sino una conciencia tranquila retorcida y mediata, que se obliga a sí misma a ir y volver, hasta y desde la antítesis.” (pp. 17-50).

Otros autores, no la consideran una categoría del humor, ya que, por mucho que recurra a la burla, subyace al comportamiento social a través de una actitud. Es decir, según esta tesis, la ironía es una “actitud hacia el otro y uso de los lenguajes en estrategias discursivas reversibles (por la contradicción inherente a la enunciación irónica)” (Gómez, 2014, p. 92). Pero, Bergson no comparte esta definición bidimensional y la entiende como un factor de ruptura de las convenciones instituidas.

Insistimos: la ironía se extiende a lo lejos y termina donde comienza el “humor negro” (Stilman, 1967)¹. Al cruzar sus fronteras, el humor negro, tan incomprensible como mordaz, se mezcla con la tragedia o, más bien, con el humor melancólico según dirían Klibansky, Panofsky & Saxl (1991) en su famosa obra sobre *Saturno y la melancolía*. Para que el humor negro funcione, dice Breton (2007), conviene alejarse del eterno sentimentalismo que se expande sobre la pureza de la vida.

La parodia, en cambio, se presenta como una imitación burlesca, que lo acerca a la ironía, pero que no se confunde con ella. La parodia es un género que invierte la vida, es el sinsentido bajtiniano. La diferencia entre parodia e ironía se funda en que la primera alcanza un nivel de burla moderada, sumando lo lúdico a su producción; la ironía en cambio, además del componente burlesco, apela al desprecio desde una mirada absorbente. El “ironista cobra altura y busca panoramas de aeronauta. Para ser justo con él es necesario abandonar el punto de vista de las particularidades ambiciosas a cuyas expensas nos divierte” (Jankelevitch, 1986, p. 141).

Finalmente, está la sátira, un género literario que “está investido de la intención de corregir, la cual se centra en una evaluación negativa que asegura la eficacia de su ataque (Ávila, 2014, p. 124) y que posee como característica, una composición burlesca manifestada de forma lasciva.

Todas ellas: la comedia, la ironía, la parodia, la sátira, lo grotesco, lo ridículo, el humor negro, pueden ser géneros literarios y humorísticos al mismo tiempo o pueden actuar independientemente, estableciendo una relación de alianza recíproca

1 Stilman (1967, p. 19) apunta que el chiste tendencioso o humor negro tiene el carácter de específicamente subversivo, pues, resiste y desafía las normas establecidas mostrando su poder, como método de enfrentamiento y dilucidación.

subordinada a una superposición de unos sobre otros, dependiendo de las funciones, de sus usos y de las circunstancias.

En segundo lugar: ¿el humor opera o se entiende solo desde el campo simbólico, estético, social, cultural o psicológico?

Si bien, todos estos espacios han buscado explicar el fenómeno humorístico con exclusivismo, no menos cierto es que, ninguno ha logrado apropiarse del concepto y convertirlo en categoría suya, como exige todo estatuto epistemológico. La axiología, por ejemplo, ha introducido algunas reflexiones desde el orden moral, pero no ha llegado a desarrollar ni humor ni humorismo a la luz de ciertas convenciones epistémicas. En el campo simbólico, la inobjetable concurrencia de figuras y símbolos no ha sido suficiente para allanar su camino teórico. En el caso de la estética, las cosas son diferentes. Es una de las pocas disciplinas que más espacio le ha otorgado al fenómeno humorístico, aunque no lo suficiente como para incorporarlo a su estructura teórica. Sus aproximaciones desde la dualidad belleza–fealdad, han significado un notable apoyo a la comprensión de un concepto polisémico.

Pero, ya sea porque se le subestima como categoría o porque se proclame un elemento genuinamente social, su estudio ha comenzado a despertar el interés con más energía en el campo de la micro sociología. Sus múltiples interacciones, las conexiones con el poder, el gesto y las emociones sociales –aquellas que circulan por y entre sus operadores–, sus fuertes vínculos que ha comenzado a tejer con la producción, circulación y consumo de mensajes bajo una racionalidad no convencional; han ido descubriendo la inexorabilidad de su camino. Algo que la sociología no debería ver como un privilegio, sino, como una oportunidad y una deuda frente a una construcción social que reclama su matriz disciplinar.

Sin el ánimo de caer en posturas eclécticas, una comprensión sociológica no puede prescindir, en el estudio de esta micro categoría, de una comprensión interdisciplinaria, buscando que disciplinas o campos, como los ya citados en el párrafo anterior y las que convergen en el estudio de la cultura, de la historia, de la educación o del lenguaje, de la salud o del comportamiento, sigan sumándose a la labor por descubrir sus profundas e intrincadas conexiones.

Si hace 15 años, los estudios no eran muy extensos ni profundos, a la fecha, las investigaciones alrededor del humor, del humorismo, del humor gráfico y de operadores como la comicidad, el chiste, la parodia, la sátira, el humor negro, la caricatura o la historieta, han comenzado a diseminarse en los espacios académicos y de investigación. Un riguroso estado del arte bien podría darnos cuenta de estos progresos (*Cfr.* Zavitsanou, 2016), pero, consideramos que el círculo disciplinario está algo distante para comenzar a cerrarse.

Lo importante es que, ya se ha abierto brecha en este interesante proyecto, justificando la necesidad de su estudio, dada su trayectoria y fuerte arraigo en la filosofía histórica. Ya sea como máscara o como comedia, el humor ha penetrado en lo más hondo de la conciencia humana. Y, si ha sufrido las exquisiteces del exclusivismo

académico, las limitaciones de un abordaje científico orientado a edificar la teoría del humor, en donde el objeto de estudio absorba al chiste, a la comicidad y a otros artefactos como la caricatura o la historieta, desde el grafismo o desde el lenguaje corporal, comienzan a visibilizarse.

Nuestra mirada y análisis concentra su atención en una de esas tantas maneras de comprender, no solo la realidad, sino, la meta realidad, desde una perspectiva socio histórica.

1.2. El humor como categoría social

Las aproximaciones epistemológicas sobre el humor, dentro de la micro sociología, de la estética o la psicología, por ahora, adolecen de profundidad y de literatura. Lo que abundan son investigaciones interdisciplinarias respecto a elementos del humor gráfico, gestual, “verbal o de situación” (Valbuena de la Fuente, 2002) y, ahora, virtual. Estas variables del humor tienen, a su vez, diferentes campos en donde los estudios circulan copiosamente. El campo social, el político, el erótico, el surrealista, el literario, el virtual, este último, atendiendo a una dinámica excluyente derivada de esa modernidad líquida de la que habla Bauman (2000).

Gracias a cierta cualidad maleable, el humor ha logrado desarrollar una capacidad de imbricación y de transversalidad que le permite actuar, unas veces como eje, otras, como bisagra y, en otras, como complemento, haciendo que los diferentes componentes humorísticos actúen bajo la misma lógica. Es decir, el humor no siempre es la categoría principal en los objetos de estudio de las investigaciones y, cuando asume este rol, la comicidad (diferente a la comedia), el chiste, la parodia, la ironía o el humor gráfico, se convierten en sub categorías o micro categorías que trabajan como operadores o sub variables.

Pero ocurre, también, que el humor puede ser circunstancial, permitiendo que otras categorías no solo sociológicas, sino antropológicas, axiológicas, estéticas, psicológicas, históricas o políticas, dominen la construcción del objeto de estudio en particular. La politología o la sociología de la política, por ejemplo, podría apoyarse en el humor o en sus micro categorías, para desarrollar una lectura sobre las diferentes manifestaciones del poder. La antropología y la sociología podrían construir un objeto de estudio interdisciplinario y multidisciplinario que aglutine categorías examinadas a la luz de una o de ambas disciplinas.

En todos los casos, la mirada siempre estará condicionada a los puntos de vista no solo en el espacio de la disciplina, sino, del enfoque y de la corriente epistémica. Queda por descontado que el humor ya sea como producto, proceso, artefacto o hecho, o como fenómeno, dependiendo de los enfoques y corrientes científicas, siempre será susceptible de entenderse desde nuevas perspectivas de estudio.

Pero, para llegar a este estado de la cuestión, que le otorga al humor y al humorismo un mejor estatus epistemológico —aún no ideal, por cierto—, haciendo que su

estudio fluya con proyección teórica; es indudable que la epistemología del humor debió recorrer por un largo trecho, describiendo su derrotero incierto, desde las más primitivas formas de elaboración hasta las estructuras algo débiles del edificio teórico al que aspira.

El estudio del humor comenzó en aquel instante en que surgió la preocupación por entender los límites del temperamento humano integrado en una especie de cosmogonía formada en las afinidades (Escarpit, 1962, p. 13). Se le vinculó primigeniamente a una patología, a un desequilibrio del temperamento humano, se buscó descubrir por qué las personas manifestaban conductas que las describían como un individuo colérico, atrabiliario, impulsivo, flemático, cuya bilis, flema o sangre no lograba contener (Escarpit, 1962, pp. 14-16).

Por entonces solo la filosofía estética había tomado cierta atención por un concepto marcadamente difuso. No había disciplina dispuesta a prestarle atención y comprenderla desde sus complejas conexiones.

Casares (2002, p. 171) señala que el humor, hacia finales del siglo XVI, equivalía sencillamente a idiosincrasia, temperamento, naturaleza, carácter, genio, modo de ser. Shakespeare coincidía con estas definiciones, pero, a sus ojos, este concepto no revestía mayor interés, como sí ocurría con la comedia.

Sería injusto atribuirle solo a la comicidad el punto de partida del proceso humorístico, ni que ello haya dado origen a las reflexiones, desde las más simples hasta las más complejas y abstractas, alrededor de este concepto. Sin embargo, el llamado humor en la escena, contribuyó significativamente a su entendimiento. Si los griegos lograron poner los cimientos de una de las manifestaciones culturales más antiguas de la civilización humana, los latinos consiguieron preservar sus prácticas por largo tiempo y por todos los territorios que conquistaron. La edad media marcó el fin de una etapa y abrió otra, convirtiendo el humor en obra de arte, en su vertiente popular. Este progreso, sirvió también para abrir los horizontes de un relativo entendimiento sobre la naturaleza del humor.

Las definiciones y reflexiones variaban de acuerdo a las naciones y culturas. Para los ingleses, franceses y españoles, el significado del humor, no gozaba de mayor rigor académico, era una reflexión filosófica que se defendía desde los dogmas y se sostenía en sus propias prácticas, en las distintas manifestaciones del arte y de la literatura renacentista.

Como se dijo anteriormente, la construcción epistémica solo comenzó a tomar distancia de la filosofía premoderna, en los últimos dos siglos. Sigmund Freud (1981) se refirió al humor por medio de la comicidad y del chiste. En cuanto a este último, decía el psicoanalista, que su contenido se ordena en el pensamiento, para, luego, expresarlo de manera chistosa. “El contenido de un chiste, por completo independiente del chiste mismo, es el contenido del pensamiento que, en estos casos, es expresado, merced a una disposición especial, de una manera chistosa.” (Freud, 1981, p. 85).

Por “disposición especial” se entiende la capacidad del humorista para descubrir su imaginación, creatividad y sentido humorístico, conectarla con la fuente de las experiencias del mundo y despertar la sensación de placer en el auditorio. Algo de esto se lee en Escarpit:

cuando una cualidad particular posee un hombre hasta el punto de forzar sus sentimientos, su ingenio y sus talentos, mezclados todos sus flujos, a correr en una misma dirección, entonces sí puede decirse que hay allí un humor (Escarpit, 1962, p. 17).

Sea como “cualidad personal” o como “disposición especial”, el punto es que, este atributo solo es posible si se unen procesos mentales, orgánicos y sociales. El trabajo del humorista no solo parte de un acto intuitivo, descubre sus conexiones en el nivel preconsciente, pero también en el inconsciente.

Generalmente, son en estos niveles de la conciencia humana, donde se activan ciertos operadores que producen humor. La venganza, un impulso primitivo, se convierte, por ejemplo, en insumo del chiste tendencioso (Freud, 1981, p. 85).

La sola idea de formular una respuesta ofensiva, poco tolerante, por los motivos que sean, es algo tan frecuente en la sociedad contemporánea que, el chiste tendencioso, es usado preferentemente para materializar la agresión o la crítica en contra de quienes juzgamos merecedores de este impulso. El chiste es, entonces, un acto de rebeldía, pero también un recurso para hacer catarsis.

Esta es la misma racionalidad que descubre, asimismo, el encanto de la caricatura, de la cual sonreímos, reímos o nos carcajamos, no importa si su acierto es o no exacto. Su mérito se funda en una rebelión contra la autoridad (Freud, 1981, p. 85) que termina en un ataque, sea o no de venganza, y en un desenlace frente a la impotencia (González & Fernández, 1975, p. XVI).

Pero lo humorístico no siempre refleja una “rebelión contra la autoridad” o contra el poder dominante o contra la cultura hegemónica. El chiste, la caricatura o lo comicidad, actúa en ocasiones como herramienta de control social.

En cualquiera de estos dos escenarios, el chiste siempre tendrá la facultad de despertar emociones de distinto tipo, desde instintos primitivos como la venganza, hasta emociones fuertes como el desprecio o la ira. Su instrumentalización, en cualquier caso, estará condicionada por diversos factores.

La mirada de Bajtín (1974, p. 12) sobre el humor –en donde encaja lo cómico– es algo más abstracta. Superando los límites de la dimensión temporal, el autor asegura que lo cómico no solo marcó sus inicios en aquel momento en que lo serio y lo humorístico se vieron impedidos de caminar juntos, sino que, su existencia repite aquel conflicto siempre que el humor sea convocado. Esto es: cada vez que estos dos fenómenos entran en conflicto, estaremos frente a lo cómico.

Para aproximarnos a cierto momento histórico, en el período de tránsito entre la alta y la baja edad media, el humor ya había logrado construir las bases de una

cultura carnavalesca. La risa alcanzaba a todos, salvo al clero, que sentía en lo cómico una manifestación profundamente irreverente y sustancialmente profana. Confundía lo serio con la sabiduría, lo mundano con la risa. Pero, cuanto más renegaba de ella, la risa adquiría un efecto más universal. Al lado del clero, la sociedad cortesana sentía que debía discutir con “seriedad” los mecanismos de dominación, mientras en los bajos mundos se conspiraba desde lo carnavalesco. De esta forma, lo “serio”, que tenía ribetes de solemnidad, competía con lo cómico.

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

En la actualidad, los procesos de circulación han cambiado el sistema de arbitrariedad cultural de la edad media. Los medios de comunicación han pasado a convertirse en instrumentos de transmisión y retransmisión de la cultura hegemónica. Esta función mediadora, señala Martin Barbero (1998), terminó por legitimar la arbitrariedad cultural. Desde esta lógica lo humorístico pasó a ser incorporado al capital simbólico de la cultura dominante, mientras se reconfiguraba su esencia.

Esto no significa que el humor haya dejado por completo su capacidad crítica y de resistencia. El humor de esencia crítica sigue existiendo principalmente en los espacios subalternos, como expresión de la contracultura, dando vida a una especie de “realismo grotesco contemporáneo” (Acevedo, 1989; Vergara, 1997; Negrín, 2004; Morín, 2005). El humor, desde esta trinchera, representa aquella energía transformadora que fecunda en medio de la cultura del humor popular.

Lo grotesco, que, generalmente, se relaciona con lo ridículo y extravagante, no siempre se fundó sobre la aspereza estética.

Esta categoría (llamada originalmente grotesca) encontró significado en una pintura descubierta en el siglo XV en Roma. La alegría de sus trazos y figuras encuadraban con un dinamismo inusual a los ojos refinados de la sociedad cortesana. El fresco exhibía la pureza de la naturaleza, insólita, fantástica, confusa y libre, cuya capacidad lúdica era su mejor virtud. Las líneas se expandían en un desorden armonioso, describiendo una lógica perfecta: un “caos sonriente”, que buscaba unir lo que andaba separado, al punto de “violiar las nociones habituales” (Pinski, como se citó en Bajtín, 1971, pp. 35-36).

Mijail Bajtín había descubierto en lo grotesco el flujo material y corporal que se desataba en la risa popular. Había encontrado el arma perfecta para revolucionar todas las formas cortesanas y su feroz pretensión hegemónica. En un inicio, era reírse a escondidas, luego, abierta y temerariamente en público, haciendo humor de la conducta señorial de la sociedad dominante.

Sea como fuere, la nueva racionalidad humorística se presentaba como un fenómeno catalizador de las energías sociales y de inmanente integración social.

Freud llegó a desarrollar este proceso integrador desde la construcción del chiste. A diferencia de la comicidad que, en muchas ocasiones, para su ejercicio, requiere solo de una persona; el chiste es genuinamente socializador y sumamente codificado, dada la concurrencia de tres o más actores: el que narra el chiste, la persona objeto del chiste y un tercer actor que activa su capacidad de consumo humorístico donde se cumple la intención creadora del placer (Freud, 1981, p. 93). Sólo de este modo, —complementa Bergson (2011, pp. 23-24)— aparece el gesto social: la risa, una inspiración que supera la rigidez del espíritu.

La risa libera energía interior y se convierte en un componente profiláctico de conexiones impuras. La descarga finalmente se hace inutilizable, asegura Freud (1981, p. 141).

Para Bergson, en cambio, la risa representa una respuesta a las exigencias de la vida cotidiana. Es, sin duda, un poderoso gesto social que nos distingue no solo como humanos, sino, como seres sociales. He ahí la más humana de las imperfecciones y, al mismo tiempo, el más vigoroso vehículo de integración social. Acaso por esto Bergson (2011, p. 12) decía que “[F]uera de lo que es propiamente humano, no hay nada cómico”.

Ya sea como acto cómico, parodia, chiste o caricatura, el humor siempre será una especie de magma que condensa energías impuras destinada a ser liberadas, por medio de la sonrisa, de la risa o de la carcajada. Scarpit (1981, p. 88) podría haber llamado a este fenómeno, el “rebote humorístico”, ya que el proceso generador de la risa afecta regiones superiores de la conciencia, tanto del intelecto como de su extremo afectivo, una especie de fase crítica que provoca angustia, tensión nerviosa y una fase constructiva de desahogo y de conquista del equilibrio.

Por su naturaleza social, el humor tiene cierto estatus atemporal, dada la capacidad de emerger en cualquier circunstancia y en el cualquier momento. Por su humana *conditio*, parafraseando a Norbert Elías (1988), no tiene infancia ni vejez. Siempre existió y siempre existirá, mientras siga gozando del privilegio intrínseco de la vida en común, de la vida social.

“El humor, por lo tanto, aparece en el preciso instante en que la sociedad y las personas, libres del cuidado de su conservación, empiezan a tratarse a sí mismas como obras de arte. Es decir, entre la vida y el arte, entre los vastos confines de las relaciones sociales y la búsqueda de elasticidad.” (Infante, 2008, p. 256). Se expande desde los imaginarios, desciende desde los estratos de la subjetividad social y se afirma sobre el terreno de lo concreto. En palabras de Gilbert Durand (1981), sería el “trayecto antropológico” que une las pulsiones subjetivas con el medio social y cósmico.

En esta línea, que no necesariamente representa una visión binaria, se descubren las reflexiones de Bajtín y Bergson, pero, también, de Jean Château y Scarpit. Château, por ejemplo, desde esa conexión física, psicológica, estética y social, considera que el espíritu humano se enfrenta a una dicotomía física y metafísica entre el

mundo serio, el mundo ordinario y el mundo no serio.

Todo pasa como si estuviéramos frente a dos mundos diferentes que no pueden encajar: un mundo serio, el mundo ordinario de nuestro trabajo, nuestra vida de todos los días, y un mundo no serio, fragmentado en contradicción con el primero. (Traducción del autor. Châteaueu, 1950, p. 449).

No es suficiente, entonces, aludir a un desequilibrio estético. Tampoco, prescindir de algunos elementos esencialmente humorísticos, como lo ridículo o la fealdad. Este último, dicho sea de paso, nace del tránsito de lo ridículo a lo deforme y, toma impulso, siempre y cuando el sistema dominante de valores lo admita y lo estime carente de una forma aceptable a las convenciones estéticas de cada sociedad.

Es fundamental establecer una relación lógica y de armonía entre lo estético y lo social, entre lo psicológico y lo moral, entre lo filosófico y lo cultural. Sería incongruente que las imitaciones nacidas en el seno de la cultura popular respecto a personajes de espacios hegemónicos, se detengan en su “fealdad” corporal o física. La moralidad de la sociedad cortesana no admitía la fealdad como una característica afín a ella.

La fealdad no formaba parte del estereotipo sino de las clases populares y se encontraba normalizada al punto que, sus integrantes, no oponían resistencia a tal veredicto. Es más, la aceptaban como algo natural y propio de su condición subalterna. La gente desnutrida, parasitada y discapacitada abundaba en medio de capas sociales no privilegiadas. Pero, tampoco, la resignación o la resiliencia eran sus únicas opciones. Por el contrario, la respuesta fue estructurar un modo de pensamiento que trascendió lo humorístico, equivalente a un nuevo folklore que despertó acciones colectivas en forma de festividad carnavalesca, algo que, de por sí, representaba una acción profana destinada a burlarse de su propia realidad y de la alterna, a rechazarla a través de una risa subversiva y a despertar un proceso eclosivo.

Para Bajtín, empero, la fealdad no constituye la médula del proceso humorístico. La fealdad es un componente subsidiario. Lo importante del humor es su significado ulterior, la energía envolvente que somete a las formas. Y si a Bergson se le atribuye un enfoque que privilegia la estética, esto no significa que, su teoría, descuide aspectos elementales de la cosmovisión y de su esencia política, algo que lo colocaría en el campo del “romanticismo grotesco” bajtiniano. Reducirla a una estructura de formas, haría que se reduzca el secreto regenerador y positivo de la risa (Bajtín, 1971, p. 140).

El humor no solo reviste un halo de deformación y exageración, el humor posee una máscara que envuelve el juego de la vida.

La máscara también resguarda al humor negro, cuya configuración simbólica es sumamente volátil, puesto que, posee una capacidad regenerativa y de renovación que la descarga es efímera, tanto como su significado. De esta forma, lo que hace Bergson con la risa y con el humor, es mirarlos desde otro horizonte, mirarlos des-

de el espacio en el que, adivinar las profundas revueltas de la materia mediante las armonías superficiales de la forma, no siempre garantizan una interpretación de la vida social.

Stern (1950), que no solo estudió a Bergson, Freud, Hobbes, Kant, Spencer, sino a Platón, Aristóteles y Descartes, sobre los orígenes de la risa y del llanto, abre un flanco en el humor desde una perspectiva axiológica. Desde ese constructo llamado risa, el autor le asigna la condición de juicio de valor, un juicio instintivo que se expresa con sonidos inarticulados conocidos y que reacciona frente a la degradación de valores. Cuanto más nos reímos, lo que hacemos es degradar el valor de las cosas, hechos o personas.

Se sigue de esto –dice Stern– que la inserción de lo mecánico en lo viviente provoca una vacuidad de valores, un vacío axiológico en el interior del mundo de los valores. La consecuencia es un deslizamiento, una degradación de los valores. Y ésta es la verdadera causa de la risa. (Stern, 1950, p. 40).

El autor señala que esa capacidad valorativa le otorga a las personas la facultad de darle sentido a la risa y concederle significado al objeto humorístico. Empero, una reflexión desde la axiología no es suficiente para entender a plenitud el humor. Ni lo mecánico, ni la estética completan la explicación.

1.2.1. La disciplina humorística y sus categorías

Si la cultura griega logró avances en comprender el significado del humor, desde la risa o de la comicidad, la cultura académica moderna y contemporánea contribuyó notablemente a descubrir las conexiones profundas de aquellas categorías subsidiarias del humor. Faltaba integrarlas y encontrar las formas de organizarlas en un sistema único de elementos humorísticos, dotándoles de un estatuto epistemológico.

En este camino, consideramos que las categorías y micro categorías que deberían formar parte del nuevo corpus del humorismo son la comicidad, el humor, la parodia, la historieta, la caricatura, el chiste.

Dada la naturaleza polisémica de estos conceptos humorísticos, será difícil delimitar sus fronteras a nivel de campos, sin embargo, por la alta concentración de componentes sociales, la disciplina que ha sabido acogerlos, sin que los haya podido escudriñar, aún, con rigor sociológico, con ese rigor que le habría permitido someterse a las rupturas epistemológicas (Bourdieu, Bachelard y Chamboredon, 1994) y superar las limitaciones de una sociología espontánea; es, sin duda, la sociología o, más bien, la sociología del humor.

Pero, habría que añadir a la comprensión del proceso humorístico algunas nociones sobre la inevitabilidad comunicativa (Habermas, 1999). Es decir, la comicidad, el chiste, la caricatura, la sátira, la parodia y todo artefacto cultural nacido del entrecruzamiento de elementos humorísticos, se realiza también para dinamizar procesos comunicativos, es decir, para comunicar. La construcción del humor subyace

a la acción comunicativa, pues, el proceso articula las dinámicas de producción con las del consumo. Si no hay predisposición a la risa o al buen humor o, si no existe algo de sensibilidad que permita digerir el producto chistoso, aquella disposición especial generadora de humor, no funciona. Es, en este contexto, donde se activa la solidaridad social, ya que, siendo un tipo de complicidad emergente, entre los que producen y los que consumen el chiste, el acto cómico o la caricatura, se estimula e impulsa una forma de solidaridad orgánica.

El humor comprende la combinación de campos y disciplinas como la axiología, la estética, la política, la psicología, la cultura, la micro sociología, la comunicación, además de elementos simbólicos que descubren un proceso complejo, capaces de provocar situaciones de tensión y desequilibrio.

Pero ¿cómo es que el humor termina siendo un elemento de la micro sociología?

Si el punto de partida de la risa en ocasiones es el chiste, en otras, la comicidad y en muchos casos, la caricatura, ninguno de estos elementos cierra el proceso humorístico. La risa solo es el tránsito inevitable que busca construir o reconstruir procesos de interacción social. Su calidad de objeto de estudio sigue siendo materia de debate, pero, el hecho de seguir este trayecto que desarrolla una lógica desde la dialéctica del proceso social, le otorga el derecho de reclamar como matriz disciplinaria a aquella sociología encargada de abordar los micro procesos sociales.

Si bien es cierto, el proceso de ruptura epistemológica con disciplinas como la axiología, la estética, la fisiología, la psicología, la lingüística, la semiología, la historia o la antropología simbólica, sigue siendo una tarea pendiente; también es cierto que los avances que pugnan por estructurar un estatuto epistemológico “propio” —siguiendo la racionalidad popperiana—, marcando un cierre categorial y el progreso teórico cíclico alrededor de la micro sociología, son muy significativos.

Pensando en estos “criterios de demarcación” (Popper, 1997, p. 34), el humorismo podría decir que su camino está seguro, que, distinguir entre lo científico de lo no científico, irá abriéndose paso en medio de las certezas y falsedades que se esconden y descubren en el intrincado mundo del humor. No es un dogma, tampoco es una esperanza romántica. Numerosas reflexiones alrededor de un concepto tan difuso como polisémico (*Cfr.* Torres, 1997; Caicedo, 2004; Munguía, 2006; Infante, 2008b; Valbuena 2010; Reyes, 2010; Infante, 2015; Veira, 2018; Infante & Llanto, 2018; Infante, 2020), van allanando su horizonte en varios campos logrando un énfasis en la micro sociología.

Las prenociones que acompañaron al humorismo durante la época moderna, han pasado a formar parte del espíritu que enciende procesos sociales de la época contemporánea. No habrá mejor momento que el presente para desatar el ovillo enmarañado de circuitos que convergen alrededor de este artefacto social.

Tan pronto logremos sumergirnos en esta tarea, simultáneamente, podremos hacer los arreglos para descubrir y explicar sus conexiones con otros campos y disciplinas. Esto no elude el compromiso de continuar con el trabajo de construir disci-

plina y sentar las bases de una teoría general del humor. Ninguna disciplina que haya formado parte, por ejemplo, de la Ciencia Social, ha requerido primero convertirse en disciplina para que su objeto de estudio termine siendo excluyente a otros campos y disciplinas cercanas o lejanas. La comunicación, por ejemplo, aún sigue en proceso de construcción disciplinaria, esto no ha impedido que, la sociología o la propia antropología destine esfuerzo y tiempo en convertirla en un objeto de estudio de explicación y abordaje interdisciplinario, multidisciplinario o transdisciplinario.

El humorismo, modestamente, podría organizar un sistema de enunciados empíricos y, al mismo tiempo, enunciados lógicos, ideales o formales, sin la necesidad de abandonar por completo sus lazos con la estética.

Sometidas a los criterios de demarcación, las cada vez más numerosas investigaciones sobre el humor, presentadas en sus diferentes entradas y perspectivas, irá allanando, bajo condiciones de falsabilidad, contrastabilidad y refutabilidad, su camino a la sistematización y racionalización de la experiencia y del conocimiento objetivo, al tiempo que debe reunir las condiciones para ser falseada, contrastada o refutada.

En esta línea de ideas, iremos abriéndonos paso al estado del arte, sobre el humor en espacios gráficos, pero, desde el campo social y político. Las investigaciones que iremos presentando en el siguiente apartado hablarán de este propósito.

1.3. Humor, humorismo y caricatura

1.3.1. *El humor político: entre la disciplina y los campos*

El lingüista ruso, Mijail Bajtín, desde una lectura crítica, descubre en la risa, un poder simbólico inmanente. Es decir, la potencia del humor se revela en la risa, antes que, en el propio chiste, en la parodia, en la caricatura o el acto cómico. La risa, dice el autor, convierte el poder, poder simbólico, en una fuerza liberadora y regeneradora. Esta es la facultad del símbolo, según Trevi (1996). Pero, aun siendo una especie de cualidad inherente, el símbolo no siempre alcanza eficacia. Mas, cuando la tiene, cuando logra eficacia simbólica, su poder no tiene límites. Ya lo describimos en múltiples experiencias, en Francia, México, Perú o en Argentina. El humor irónico define sus fronteras, es el límite del humor positivo. Los riesgos de que, este humor, terminen en un humor negro o negativo es, también, una posibilidad. Esta transmutación conduce al humor a una especie de abismo sin salida, revestido de un poder diferente y lejano del humor genuino, convirtiéndolo en un simple mecanismo de comunicación que despierta emociones negativas como el temor, el rencor o la ira en la audiencia.

Bien, pero volviendo a Bajtín, su tesis se funda en lo grotesco, en ese artefacto liberador de la subjetividad humana, en ese corpus que confronta las ideas convencionales con el sinsentido. El grotesco derriba y descubre el carácter relativo y limitado de la racionalidad dominante.

La risa y la cosmovisión carnalesca, que están en la base del grotesco, destru-

yen la seriedad unilateral y las pretensiones de significación incondicional e intemporal y liberan a la vez la conciencia, el pensamiento y la imaginación humanas, que quedan así disponibles para el desarrollo de nuevas posibilidades. (Bajtín, 1971, p. 50).

De este modo, el proceso humorístico define sus vínculos entre las formas de conciencia, la imaginación, la capacidad especial de generar humor y la disposición social a sumergirse en esa expansión sinérgica. La risa vendrá como resultado de la inspiración cómica, caricaturesca o chistosa, suspiro intuitivo que se impela desde la lógica bajtiniana. En la misma línea, Bergson hace lo propio al reconocer la capacidad de aquella inspiración cómica.

[L]a fantasía cómica es una verdadera energía viva, es una planta singular que ha brotado vigorosamente sobre las partes rocosas del suelo social esperando que la cultura le permita rivalizar con las obras más refinadas del arte. (Bergson, 2011, p. 54).

Ni Bajtín, ni Bergson, ni Freud, ni el propio Baudelaire, podrían negarle al humor el privilegio de reconocer su esencia social y su poder simbólico. Aunque, con ligeros matices, propios de la orientación epistémica de cada quien, la fuerza social capaz de provocar un cambio y la energía del poder de su estética, converge en un solo modelo que se mueve bajo un impulso propio o condicionado, pero, sin traspasar los linderos de la subjetividad social.

Bourdieu (2000) habría explicado este fenómeno desde la capacidad del discurso humorístico; pero, es posible, también, que el sociólogo francés se haya precipitado al separar el poder simbólico de su fuerza fáctica. El poder de la significación humorística no solo se refleja en el campo de la estética, de ser así, simplemente parcelaría su potencia y la restringiría. El poder del humor además de provocar placer e, implícitamente, degradar (Bergson, 2011, p. 105), tiene, eventualmente, un impacto objetivo que se sobrepone al gesto social.

Si bien, el poder simbólico en Bergson no es la fuerza liberadora, transformadora y universal de Bajtín, no significa que, aquel poder, no vaya seguir ese camino.

La mirada aparentemente neutral en que Bourdieu ubica el poder simbólico no puede abstraerse del origen sociohistórico de la representación humorística popular. Es por esto que, el espíritu de la actividad humorística deviene en un desafío “relativamente establecido”, una especie de desequilibrio que promueve una invasión del humor en la relación social fijando nuevas o viejas lógicas. Este podría ser el impulso que requiere el humor par dejar su esencia simbólica y pasar a convertirse en una fuerza liberadora y transformadora o, simplemente, en una fuerza fáctica que restituya el equilibrio a través de procesos de reequilibrio.

Si el proceso humorístico logra ordenar y reordenar cierto tipo de relación social, no podría hacerlo solamente dentro de la cultura hegemónica, o entre ella y la cultura popular, manteniendo esa misma dinámica. La lógica social le exige superar

esa línea, o contribuir a ella allanando los límites del equilibrio social. El consenso de Bourdieu sólo funciona en tanto el equilibrio reproduzca el orden social, mas no en base a la eliminación de los factores de dominación (Infante, 2008b, p. 262).

Desde esta perspectiva, el humor, la comicidad, la parodia, el chiste o la caricatura —operador del humor gráfico— podrían convertirse fácilmente en una herramienta más de la cultura popular, orientada a confrontar ideológica y políticamente con la cultura hegemónica desde espacios subalternos. Es decir, si el humor popular, contrahegemónico, logra “desestructurarse”, el humor habrá adquirido un nuevo valor dentro de la escala moral de la sociedad y de la propia cultura popular. Absorbida por este mundo profano, su identidad se irá reconfigurando.

Es la contracultura, algo que le da un poder de significación inexpugnable y que se moverá en aquella esfera llamada también superestructura, donde brotará con un vigor inusual, sin que esto, muy a pesar nuestro, sea suficiente para provocar cambios estructurales.

Ross Thomson y Hill Hewison (1986) coinciden en esta apreciación. En cualquiera de sus manifestaciones, el humor político no ha logrado desarrollar aquella cualidad y, tal vez, esté muy lejos de hacerlo. Sin embargo, en ciertas crisis, dependiendo de los contextos, su rol dejó de ser subsidiario para asumir un papel crucial.

En México, por ejemplo, ocurrió un suceso interesante a principios del milenio. El desafuero fallido, impulsado por el ex presidente Vicente Fox, contra el jefe de gobierno de la ciudad de México, Manuel López Obrador, fue sofocado por muchos actores, entre ellos los *moneros*. Sus caricaturas construyeron la figura del verdugo estimulada por la conducta del ex mandatario, autor del proyecto de desafuero. (Vergara, 2006, p. 15). La caricatura recurrió a la ironía y, por momentos, al humor negro.

Unos años más tarde, en Francia, el danés Kurt Westergaard caricaturizó a Mahoma, la emblemática figura del fundador del Islam, con una bomba sobre su cabeza, en lugar del turbante. La viñeta terminó asignándole un simbolismo apocalíptico. El estigma que pesaba sobre la imagen de los musulmanes, fue sellado con este humor profano. Mahoma, desde la mirada del caricaturista, no solo inspiraba terror. Tenía la cabeza o, más bien, el pensamiento contaminado de una cosmovisión fatalista y homicida.

El enclave de la fuerza espiritual yace en la cabeza y, si esta, se encuentra dominada por una racionalidad bélica, las acciones generalmente terminan infectadas con este pensamiento.

El mundo árabe respondió violentamente en varios países de Europa, África y Medio Oriente. A la crisis diplomática se sumó la protesta en las calles con una serie de manifestaciones violentas, desde ataques a embajadas, hasta agresiones contra turistas noruegos y daneses. “Egipto ha anunciado un boicoteo contra los productos daneses y noruegos y Arabia Saudí ha llamado a sus embajadores en Copenhague y Oslo”, rezaba una nota publicada el 30 de enero de 2006 en *El País*.

Similar crisis desencadenó la caricatura de otro conocido humorista, Giorgio

Forattini, quien fue despedido del diario italiano *La Stampa*, luego de haber provocado un conflicto diplomático entre su país e Israel. Forattini reprodujo el nacimiento de Jesucristo en un establo. Su pesebre se hallaba acosado por tanques israelíes y, sobre su imagen, aparecía un globo con el texto siguiente: “¿Me van a matar otra vez?”. En otra viñeta, el mesías cristiano aparecía crucificado y rodeado por la artillería israelí. Frente a ellos, las últimas palabras de Jesucristo eran para volver a preguntar en tono irónico: “¿Me van a matar otra vez?”.

El Perú gozó de algunas experiencias similares. Por ejemplo, en 2007, durante una exposición realizada en la Casa Museo José Carlos Mariátegui, el artista plástico y dibujante Piero Quijano, publicó una serie de caricaturas que no cayeron bien al alto mando del ejército peruano. Una de estas viñetas confrontó heroísmo y cobardía desde la metáfora, utilizando, para este fin, la alegoría del monumento alzado en recuerdo a los soldados de Estados Unidos que combatieron en Okinawa, durante la Segunda Guerra Mundial. En lugar de los marines, Quijano puso a soldados peruanos apuntando sus fusiles y bayonetas sobre la cabeza de sus “enemigos”, los campesinos, que perecieron durante el conflicto armado interno a manos de las fuerzas del orden. La caricatura terminó censurada por el gobierno aprista. Lo cierto es que ahí quedaron las cosas.

La caricatura, por lo tanto, no está en condiciones de declarar una guerra, traerse abajo a un gobierno o provocar una revolución política y social. No posee fuerza suficiente. Su poder literalmente es simbólico antes que fáctico.

CAPÍTULO II

EL HUMOR GRÁFICO Y SUS PISTAS EN LA HISTORIA

2.1. Entre el gesto humano y el gesto social

Si buscamos una carta de nacimiento para el humor, será imposible hallarla. No es como la imprenta, la bombilla, el telégrafo o una ciudad que, como todo elemento tangible, goza de una fecha de creación o de fundación. La subjetividad humana posee una racionalidad diferente para sus emergencias positivas. Este es el caso del humor que, como toda manifestación humana, camina al mismo ritmo de su desarrollo social, encontrando en la conciencia una bisagra que une y separa dos momentos cruciales de su existencia, una bisagra que no necesariamente está regulada por el tiempo o por su historia. Aún hoy, por ejemplo, subsisten emociones ocultas que se guarecen en el cuasi mundo del subconsciente, allá donde dominan los instintos más primitivos y se preservan experiencias que no siempre la conciencia controla.

Pero el humor, tampoco, es un fenómeno atemporal. Su génesis se rebela en esos dos momentos. Un humor primitivo, si se quiere, que nació como un gesto más orgánico, espontáneo y mecánico, destinado a exteriorizar ciertas satisfacciones o, también, tribulaciones; y, otro humor, cada vez más racional, sin que por ello deje de ser orgánico, espontáneo y mecánico. La diferencia entre uno y otro, es que, el segundo, se forja en un aprendizaje constante, donde el nivel consciente ejerce, por ahora, un ligero control del subconsciente, al tiempo que usa y dosifica racionalmente el mayor volumen de sus capacidades y de sus componentes ocultos.

Bajo este enfoque, el humor, históricamente, no tiene un principio. Es más, sin temor a equivocarnos, pensamos que la emergencia positiva del humor —que no es lo mismo a decir humor positivo—, se relativiza. El humor, en tanto proceso complejo y producto concreto, no siempre está activo. Su vitalidad está condicionada por factores orgánicos y sociales: biológicos, estéticos, psicológicos y morales. Es decir, si estas condiciones no se habilitan, el humor simplemente no se activa, ni el humor

positivo ni el humor negativo. Esto no implica que el humor desaparezca. Solo que, los circuitos que estimulan su emergencia, se relajan y entran a un estado de hibernación y de reposo. No se trata de una visión maniquea, pues, no es que, si no hay buen humor, hay mal humor. Su existencia no se allana a una dicotomía inexorable. La ausencia o presencia del humor es relativa, algo que no interfiere en su condición de componente vital en la condición humana del ser social.

Esta reflexión no anula aproximaciones históricas de muchos autores, quienes, si bien, no citan fechas, aceptan ciertos contextos históricos sociales como enclaves temporales. Por ejemplo, José Antonino asegura que la “representación de personas y animales deformados hacia una vertiente cómica, es tan vieja como la civilización misma” (1990, p. 10).

Esto es posible, como lo es también que, las primeras expresiones cómicas, hayan surgido en representaciones de arte rupestre. De cualquier forma, se trata de un tema escasamente explorado que podría contradecir la hipótesis darwiniana, pues, tanto el gesto como la imitación primitiva podrían ser las formas humorísticas de comedia rudimentaria. El punto es que, cual sea el origen de esta manifestación social, para adquirir el estatus de humor, debió combinar los actos inconscientes con los conscientes. Mantenerse en el primer estado, solo restaría su genuina condición humana y social. Sin la intencionalidad inevitable de un acto consciente, es inconcebible asignarle la condición de humor en el sentido más inequívoco del concepto.

¿De qué serviría deformar un gesto o una figura sino media la intencionalidad? Los dibujos primitivos, a lo mejor, reflejaban las emociones más profundas, los miedos más intensos, los sentimientos más primitivos. Pero, como ya dijimos, debía ser un humor incipiente que comenzaba a descubrir su rasgo humano y social.

Antes de continuar, requerimos hacer una precisión: aquella inclinación a deformar personas, animales, objetos o situaciones se explica por la necesidad de subvertir la realidad subjetiva u objetiva, de mostrar “el mundo al revés”. Leander Petzoldt, cuando examinó el carácter del carnaval, no hizo sino aproximarle a un desborde lúdico. Lo consideraba “una especie de válvula de escape que debía abrirse de vez en cuando para el pueblo y el clero bajo” (1993, p.160).

El humor, por lo tanto, “es uno de los pocos artefactos humanos, cuya invención sigue siendo un continuo despertar” (Infante, 2015).

Pero, volvamos al derrotero del humor. Muchos siglos después, Grecia antigua sería epicentro del nacimiento de una de las más bellas expresiones de arte: el teatro. Primero, como tragedia, allá por el año 534 a.C., luego, como comedia en el 485 a.C. En ambos casos, serían resultado de la conexión de una configuración mítica de alcance milenario, alimentada de misteriosos y fantásticos rituales (Rodríguez Adrados, 1999, p. 143).

Su mayor exponente fue Aristófanes, a quien José Luis Calvo (2001), consideraba la cumbre creativa del teatro griego y romano. Pero Aristófanes había heredado el arte de Magnes y Crates y competía con otros de su propia época, que apenas

lucían argumentos dominados por barbaridades sexuales y escatológicas, mientras se burlaban de los defectos físicos e inclinaciones sexuales de la gente. Posteriormente, Aristóteles se enfrascaría en una fructífera discusión desde su *Tractatus Coislinanus*.

Pronto, la obra de arte llegaría a Roma, reproduciendo argumentos, música, métrica, atuendos y otros elementos de la tragedia griega. El desarrollo del humor alcanzaría niveles significativos con la aparición de la máscara que simbolizó el signo distintivo y el impulso de un célebre personaje: el bufón (Antonino, 1990, p. 12). El teatro pasaría a Egipto y a otras regiones del planeta, haciendo uso de alegorías con animales y donde aparecería la crítica al orden social.

Pero el teatro no fue la única modalidad de humor que se impulsó entonces. El dibujo que, hace buen tiempo había dejado de ser rústico, gozaba de un interés similar. Los ilustradores de aquella época registraron imágenes burlonas. La comedia parecía mezclarlo todo, tragedia, comedia, chiste, caricatura. Era el caótico despertar del humor.

2.2. El humor gráfico en la historia

El humor comenzaría a expandirse como un ejercicio profiláctico de limpieza espiritual y de catarsis, listo para allanar su camino y convertirse en un instrumento de poder. Este supremo estado fue el que despertó la atención de la filosofía y de la ciencia moderna. Scarpit llegó a hablar de una doctrina humoral, aludiendo a las primeras reflexiones filosóficas sobre el humor. Desde los tratados de Hipócrates hasta Galeno, el humor se entendía como “el papel de las cesiones orgánicas y de los desórdenes funcionales en los desequilibrios temperamentales” (Scarpit, 1962, p. 14).

El Humor, como concepto, comenzó a definirse hacia finales del siglo XVI. Pronto, su uso estaría de moda. Fue un siglo interesante, ya que terminaba una larga época de oscuridad y de negacionismo. Se abría paso, promisoriamente, el periodo del renacimiento con prematuras reflexiones acerca de muchos conceptos considerados triviales, entre ellos, el humor.

Usando abundante alegorías y tropos, *Don Quijote de la Mancha*, la obra célebre de Cervantes, sería una de los mejores aportes a la explicación del sinsentido. Cervantes suministró los insumos para entender el humor, ya no como un fenómeno humoral, sino, a la luz de la naciente época (Close, 1993). Harían lo mismo Leonardo Da Vinci (Abreu, 2001; Peláez, 2002), François Rabelais, entre otros.

Era el advenimiento del humor moderno. Atrás quedaban las reflexiones médicas de los humores y temperamentos. Los siglos XVII al XIX se juntarían para establecer el marco histórico y definir el ascenso del humor a categoría estética y filosófica (Machline, como se citó en Flores, 2014, p. 71).

Thomas Hobbes (1980) e Inmanuel Kant (2011) no serían ajenos a mirar de cerca un concepto de aparente estructura líquida, muy maleable, que gozaría, luego, de una corriente propia: el humorismo.

Como se habrá podido advertir, el interés por graficar el desarrollo de este milenar concepto, no se inscribe en un recuento histórico. La idea ha sido y es descubrir su relación con momentos y espacios de desequilibrio que se convirtieron en el motor de su desarrollo.

2.2.1. Las diásporas de la caricatura: de Europa a América

Si en Francia, *Pantagruel* y *Gargantúa*, la obra más conocida de François Rabelais, examinada con exquisito y profundo rigor por Mijail Bajtín (1971), mezcló sátira con saber pedagógico; llegaría, también, a convertirse en una obra fundamental para la comprensión de la caricatura moderna y contemporánea. La deformación estética y moral coronarían la compleja construcción de un fino y corrosivo humor. No era para menos. Era casi imposible sustraerse de la crítica frente a la realidad. Pero Rabelais no era el único. Como dijimos, *El Quijote de la Mancha*, fue otro brillante aporte al cuestionamiento del decadente y perverso sistema social que mantenía el régimen medieval en España, su bastión principal, y en toda Europa.

Pero España y Francia no serían los únicos países en donde florecieron las raíces de las piezas que servirán para organizar la teoría social del humor.

La literatura alemana también alcanzó notoriedad a partir de “*El Aventurero Simplicissimus* de Hans Von Grimmelshausen, novela picaresca que mostró la realidad social y económica alemana del siglo XVII” (Carmona, 2000, p. 47). Similar experiencia se registró en Inglaterra donde destacó Jonathan Swift, el creador de *Los viajes de Gulliver*, la extraordinaria obra satírica que recogía las experiencias de las travesías de la época, aunque, realmente, era una sátira escrita en contra de la ciencia de ese entonces (Muñoz, 2016).

La caída del régimen feudal y el advenimiento del nuevo orden social trajo una ola de cambios sociales y culturales. Ya sea como sátira, comedia o caricatura, el humor tomaba impulso y cruzaba impetuosamente el campo de la política, mientras se volvía calculado y más consciente. La imprenta, que apareció tres siglos antes, entraba a la era de la masificación y el grabado no perdería la oportunidad de encumbrarse, así nació el humor gráfico en una de sus más memorables manifestaciones: la caricatura.

Pero los dibujos con trazos, deformando deliberadamente la figura de personajes públicos, habían aparecido mucho antes. Algunos autores piensan que las crónicas de Felipe Guamán Poma de Ayala estaban mezcladas de dibujo y caricatura, describiendo escenas de una inexcusable violencia física y simbólica (Berrocal, 2015).

De cualquier forma, aquellos dibujos solo reflejaban emociones de una racionalidad postmedieval y barroca.

La caricatura forjada a principios del siglo XV por la escuela de arte de la familia Carracci, en Italia, solo sería el preludeo de un luminoso porvenir. Era el despertar de la caricatura pre moderna nutrida de un espíritu que se rebelaba a la ortodoxia artís-

tica de la época. Carracci, además de mostrar su arte, supo definir prematuramente el concepto de aquel artefacto (Abreu, 2001; Mar, Villarreal y Barragán, 2017). Mientras que la caricatura moderna, recién, comenzaría a dar sus primeros pasos, décadas más tarde, de la mano de uno de los más grandes inventos: la imprenta.

Inglaterra sería escenario de este notable desarrollo. A mediados del siglo XVI-II, William Hogarth ya experimentaba con jocosas series como “La Marriague a la moda” o “Los caprichos” de Goya (Abreu, 2001). Las ilustraciones que precedieron a la obra de Hogarth podrían calificar como caricaturas, pero, algunos especialistas coinciden en que, los trazos caminaban por la línea de lo que más tarde se llamaría la infografía. Las llamadas tiras cómicas o historietas, en cambio, verían la luz recién en 1841 en la revista *The Punch*.

Javier Docampo (2013, p. 2), sin embargo, es de la opinión de otorgarle autoría de la primera caricatura al grabador Piere Leone Ghezzi (1674-1755), pero, esta afirmación sigue en debate. Lo que no está en duda es que, fue Ghezzi el primero en obtener un beneficio económico por la venta de este tipo de humor a los visitantes italianos de la época (Mínguez, 2007, p. 41).

El siglo XVIII, por lo tanto, no solo fue el siglo de las luces, fue una época providencial para delinear los trazos del futuro de la caricatura.

Mientras unos se despabilaban haciendo gala del nuevo juguete creado por la brillante imaginación de aquella época, importantes dibujantes y pintores se sumergían en algo más, como si fuera poco, que hacer caricatura; se detenían a expandir sus pensamientos y a definir las fronteras entre la sátira y el humor, sin lograrlo plenamente. Más adelante, en lugar de hallar esas diferencias, muchos terminamos descubriendo múltiples conexiones.

Para 1830, el trabajo de Honoré Daumier ya se encontraba en apogeo. Sus dibujos de corte satírico se publicaron junto a las caricaturas del periodista y litógrafo francés Charles Philippon, quien dirigía por entonces dos revistas de ese corte: *Le caricature* y *Le Charivari*.

Le Caricature se convirtió en uno de los más audaces soportes de la crítica contra el rey Luis Felipe I de Orleans, en el periodo de su mandato y, en especial, durante la revolución de 1848. La revista, como muchos periódicos, fue censurada y hostilizada, tantas veces como se pudo. Clausurada hasta en 26 oportunidades, Daumier le inyectó a *Le Caricature*, un estilo serio y conmovedor, algo que caracterizaba al artista marsellés, comprometido con el profundo sentido del dolor social, provocado por la inequidad, la ambición y el abuso de poder (Mínguez, 2007, p. 48; Puelles, 2014, p. 221). “Sus afanes por restablecer la monarquía y las posteriores alianzas buscando grandeza personal bajo una figura autoritaria, le llevó al rey Luis Felipe I a ser asociado caricaturescamente con Gargantúa, el personaje de Rabelais” (Infante, 2015).

El hábil uso de la litografía que por entonces era el único sistema de prensa gráfica, impulsó el desarrollo de la caricatura. Inclusive, durante los años del silencio, provocado por la censura y por la prisión impuesta contra Daumier, éste siguió

haciendo humor gráfico e introduciendo la sátira, pero con temas de carácter social.

Junto a Daumier –considerado como uno de los más importantes humoristas políticos de Europa del siglo XIX– alcanzaron prestigio como caricaturistas Gustav Doré y Guillaume Sulpice Chevalier. A esta generación pertenecieron, también, George Busson du Maurier, Louis–Léopold Boilly, Jean–Baptiste Isabey, Jean Gérard “Grandville”, Louis–François Charon, Charles Travies, Amadé de Noé, Paul Gavarni, Eugene Lami, J.L. Forain, Jean Pigal, Andrè Gosset (*Cfr.* Peláez, 2002). Se incluirá a esta lista Jean Jacques conocido como “Sempé”, entre otros.

En España, el humor gráfico apareció como sátira política. El simbolismo dominante no provenía de la caricatura, sino de la parodia que era muy bien organizada en la prensa satírica. La caricatura le fue funcional a las gacetas que por entonces se publicaban de forma clandestina.

Entre otras publicaciones que destacaron estaba *El Motín*. Aunque, mucho antes, ya circulaban otros impresos como el *Duende crítico de Madrid* (1735) y, tiempo después, *Gedeón* (Llera, 2003, p. 211). Su blanco sería la corona española. Técnicamente, la caricatura no había nacido, sin embargo, la sátira que se ordenó desde versos supuso una caricaturización del régimen monárquico. Después, vendrían *El Pensador*, que inauguró el vínculo entre la sátira y el ensayo, dos géneros literarios que tardarían algún tiempo en distinguir sus vertientes. Su estilo rosaba la delgada línea de la sedición. Le seguiría *El Censor*, entre otros.

Llera estima que las caricaturas de Francisco Ortego en el *Cil Blas* (1864), otro periódico de corte satírico político, dio inicio oficialmente al humor gráfico en España. La litografía había llegado a la península y su uso comenzó a estimular la creatividad de los humoristas.

Conforme se ampliaban los horizontes del humor gráfico, el camino de la caricatura de trazos se abría camino. La idea era democratizar, progresivamente, el acceso a la lectura, confrontando su natural estatus elitista. La lectura no se encontraba en poder de las mayorías, el analfabetismo campeaba; por lo tanto, el texto en los espacios satíricos iba disminuyendo y las imágenes tomaban su lugar. Así surgió la caricatura en la península.

Poco tiempo después, en 1881, apareció la revista *El Motín* y su circulación se mantuvo por más de 40 años. Era de corte antimonárquico y anticlerical. Sus ilustraciones seguían esta línea. Ahí estaban las caricaturas de Eduardo Sojo, cuyo seudónimo era “Demócrito” (Llera, 2003, p. 211; Pérez, 2004, p. 109; Marimont, 2017). Aunque, la crítica no era en contra del sistema de creencia o de los dogmas católicos, sino, del poder eclesiástico. La tradición del humor gráfico y de la caricatura española es de las más significativas y variadas, no solo por la enorme cantidad de publicaciones, personajes humorísticos, humoristas y viñetas (Llera, 2003, p. 211; Pérez, 2004, p. 109; Marimont, 2017), sino, por los aportes al estudio del humor gráfico en distintos momentos de la época moderna. Demócrito formó parte de la llamada “generación del Madrid Cómic”, junto a Ramón Cilla, Manuel Luque, Joaquín

Moya, Francisco Navarrete, Josep Lluís Pellicer, los hermanos Daniel y Alfredo Perea, Ángel Pons y Perico Rojas, quienes nacieron en los años previos al comienzo de la restauración (Guijarro, 2017, p. 40).

En Rusia, entre tanto, la caricatura no tuvo mucha potencia simbólica. Tal vez sea por su estilo. Thomson y Hewison (1986, p. 109) pensaban que la caricatura rusa era bastante anticuada. Es decir, no es que fuera extravagante o experimental, sino que, como efecto de una cultura emocional algo menos intensa, en comparación con la europea occidental, sus trazos no gozaban de energía y pasión, algo que no afectó su eficacia.

Según Peláez (2002), la caricatura rusa, durante el siglo XIX, pasó por tres etapas fundamentales: la primera, hacia inicios del siglo, sirvió para que la caricatura asumiera un rol crítico en medio de la crisis del sistema feudal. La segunda etapa, la sometió a una fuerte influencia europea registrada hacia mediados de aquel siglo, una influencia que no alcanzó a su estética. El humor gráfico ruso siguió privilegiando el aspecto temático, antes que técnico, apoyado del surgimiento de nuevos movimientos socio políticos de corte radical que lograron canalizar sus reivindicaciones a través de la viñeta. Los resultados fueron positivos. La crítica al sistema teocrático y las reformas burguesas comenzaron a dominar la esfera política y social de la época.

Iskra apareció en este contexto. Pero su circulación se vio empañada por la censura. Sin embargo, los nombres de Yulev, Bogdanov, Voikov, Bordelli, Apollon y Danilov alcanzarían renombre entre los primeros humoristas del siglo (Peláez, 2002). La última etapa sirvió para excitar las emociones del periodo pre revolucionario. La caricatura comenzó a circular en panfletos clandestinos de corte subversivo.

Mientras tanto, en Alemania, el humor gráfico abriría su camino con Wilhelm Busch quien, en 1865, publicaría *Max y Moritz. Una historieta en siete travesuras*, una obra satírica que combinó caricaturas y tiras cómicas (Levín, 2009). Hacia fines de aquel siglo, la revista *Simplicissimus*, una de las más reconocidas publicaciones de entonces y que circuló por casi medio siglo, acogió a caricaturistas e ilustradores como Heinrich Kely y Eduardo Thöny. Este último llegó a publicar alrededor de 2500 páginas de caricaturas sobre la sociedad alemana y el ejército.

Simplicissimus tenía en Europa un singular prestigio por su audacia, poco desvergonzada, artística y literaria en donde podía decirse todo y dibujarse todo. (Francés, como se citó en Guijarro, 2017, p. 78).

George Grosz fue otro ilustrador que ganó fama con el humor gráfico alemán, gracias a su fino registro de los gestos. Lesmes (2006) diría que se trataba del dibujante que supo entender los rostros.

Hacia mitad del siglo XX, surgió otra generación de humoristas gráficos. Robert Gernhardt fue uno de ellos. Fue considerado uno de los escritores y dibujantes más importantes de la literatura contemporánea alemana. Su estilo se caracterizó por el uso del sinsentido y de la parodia en el plano político y social (Tamas, 2020). Junto a Chlodwig Poth, quien publicó sus primeras caricaturas en 1946 en el *Jungen*

Welt, destacaron Karl Waechter, Bernstein y Hans Traxler, dignos representantes del dibujo de humor de mitad del siglo pasado. Traxler fue fundador de la revista *Pardon* en 1962 y la revista *Titánic* en 1979 (Amorós, 2018, p. 203). *Titánic* se hizo famosa no solo por la sátira política, sino, también, por las querellas que se hicieron en su contra a raíz de publicaciones que cuestionaban su derecho a la libertad de expresión.

Europa, sin duda, fue testigo excepcional de la creación gráfica humorística más sorprendente de todos los tiempos. Ya sea como lámina o como historieta, el humor gráfico fecundó notables humoristas e ilustradores.

Junto a los que sobresalieron en los últimos 3 siglos, se suman: José Antonio Fernández Fernández (Fer), José María González Castrillo (Chumy Chúmez), Antonio Mingote, Serafín Rojo, Giordi Ginés Soterías (Gin); Miguel Gila, Enrique Herreros, Joaquim Aubert Puigarnau (Kim), José Luis Martín Zabala (Martín), Antonio Garmendia, Oscar Nebreda Abadía (Óscar), Antonio Fraguas de Pablo (Forges), Emilio Dáneo Palacios (Dátile), Manuel Summers, José María Pérez (Peridis), Jaume Perich Escala (Perih), Máximo San Juan, Joan Rafart i Roldán (Raf), Carlos Romeu Müller (Romeu) y muchos otros que, en la actualidad, siguen haciendo humor.

Además de los ya citados, figura Giorgio Forattini, quien no solo goza de prestigio, sino de un status privilegiado. Varias de sus caricaturas fueron publicadas en la portada de los periódicos donde colaboró. Desde 1973, hasta la actualidad, muchos periódicos italianos disputaron sus servicios en la elaboración de caricaturas. Primero fue en *Panorama*, después, *Paese Sera*, *La Repubblica* y *La Stampa*, donde sus trazos aparecerían en lugar preferencial. Terminó su vínculo laboral con este último periódico a raíz de una caricatura de corte antisemita.

Pero, también, está Jean Plantureux, conocido como Plantu, uno de los referentes más importantes del humor gráfico francés. En 1972 ingresó a *Le Monde* con sus caricaturas sobre la guerra de Vietnam. En 2021, Plantureux firmó su retiro de las páginas del mismo diario que lo acogió durante 49 años, se despidió con una extraordinaria caricatura que no le hizo mucha gracia al presidente Emmanuel Macron.

En el continente americano, la historia no fue diferente. Si bien la caricatura estableció su propia agenda, no se alejó del estilo europeo.

La historiografía reconoce principalmente la trayectoria de la historieta o cómic, antes que de la caricatura, no obstante el largo trajinar de este último, tal como lo veremos más adelante.

Al respecto, es preciso señalar que, si bien, ambos elementos gráficos calzan con la racionalidad del humor, es necesario indicar que la historieta no siempre tiene el objetivo de provocar risa, pero, sí, buen humor. Las historietas del género narrativo o de aventura poseen la virtud de promover entretenimiento. La risa, en cambio, está reservada principalmente para la caricatura, cuyo objetivo, si bien combina su interés por provocar un desequilibrio en las emociones sociales, persigue intensiones ulteriores, donde la risa o sonrisa representan lo fundamental en el proceso humorístico.

En esta línea de ideas, la historia de la caricatura americana identificó como uno

de sus pioneros al propio Benjamín Franklin, quien habría publicado en la *Pennsylvania Gazette*, en 1754, un famoso dibujo alegórico subtulado “Join or die” (Unirse o morir), como una proclama a la unidad de las 13 colonias que se formaron en los Estados Unidos. Se piensa que, con este dibujo, se inauguraba la gran era del llamado *cartoon* político angloamericano (Gubern, como se citó en Israel y Pou, 2011, p. 164). Pero, la afición del líder político por el dibujo de humor era solo eso.

El humor gráfico en condiciones profesionales surgió algo más tarde con Thomas Nast, un dibujante de nacionalidad alemana y estadounidense que, a finales del siglo XIX, alcanzó notoriedad por sus extraordinarios trazos y “por su simbolización irónica de los partidos políticos de Estados Unidos durante la Guerra Civil” (Prada, Ramírez y Pinzón, 2018). Le siguieron David Claypoole Johnston, Charles Dana y Joseph Keppler, bajo un estilo de inspiración europea, que hacía florecer la risa alrededor del humor político. En 1876, Keppler puso en circulación *Puck*, considerada la primera revista de caricaturas a color en los Estados Unidos (Ritchie, 2006, p. 307).

Hasta hace poco, la crítica humorística norteamericana reconocía a David Levine como uno de los más influyentes caricaturistas de la mitad del siglo pasado. Desde el lado del humor social, figuraba también Mort Druker, quien falleció recientemente, luego de una larga vida dedicada a hacer caricaturas e historietas. Jimmy Margulies es, también, otro humorista que sigue cosechando prestigio por su dedicación al humor gráfico en ese país.

Debido a que el interés de este ensayo no es, concretamente, la caricatura norteamericana, nuestras aproximaciones al humor gráfico de este país son absolutamente liminales. Su producción, sin duda, es significativamente mayor a la de muchas naciones.

México es otro de los países donde la caricatura logró ascendencia en la esfera política. En 1826, según distintos estudios (Infante, 2008a; Ayala 2010a; Ayala, 2010b; Tafolla, 2018), apareció la primera ilustración de inspiración caricaturesca denominada “Tiranía” en el periódico *El Iris*, un impreso de corte satírico-político.

La autoría de la viñeta estuvo reservada a Pablo Linati quien, haciendo uso de la litografía dejó una soberbia estampa donde “muestra a un ser sentado sobre el trono de la tiranía con un collar de huesos, un cráneo simbolizando a Europa en una mano y en la otra una espada” (Tafolla, 2018).

Dos décadas más tarde, en 1847, Gabriel Vicente Gahona, conocido como Picheta, fundó el semanario festivo y satírico *Don Bullebulle*, allí publicaría ilustraciones que tendrían gran impacto en la segunda mitad del siglo XIX (Santillana, 2010). Dos años después, apareció *Tío Nonilla*, con una sugerente portada con el título siguiente: “Periódico Político, Enredador, Chismográfico y de Trueno” (Ayala, 2010a). La crítica tomó como blanco al clero y al dictador Antonio López de Santa Anna. Después vendrían *La Espada de Don Simplicio* y *La Orquesta*, esta última fundada en 1861 y considerada una de las primeras publicaciones especializadas en

caricaturas de México. Luego, aparecían *El Ahuizote*, *Mefistófoles*, *La Tertulia* y muchas otras (Gantús, 2007, p. 205).

El siglo se cerró con el trabajo de importantes viñeteros e historietistas como: Santiago Hernández, José Villasana, Constantino Escalante, Alejandro Casarín. Medio siglo después, otra generación, heredera de la simplicidad y vehemencia de los pioneros de la caricatura mexicana, tomaría el control de la producción simbólica humorística. Ahí estaban: Ernesto García Cabral (El Chango), Atenedoro Pérez y Soto y Santiago De la Vega, José Guadalupe Posada, conocido por sus elaboraciones alrededor del humor social; José Clemente Orozco, caricaturista político; el reconocido dibujante Diego Rivera; Eduardo del Río García cuyo seudónimo fue Rius, creador en 1965, de *Los Supermachos* y *Los Agachados*. La primera revista fue sometida a censura por su fuerte dosis de crítica política (Maldonado, 2010).

Irónicamente, a Rius se le atribuye el mérito de haber logrado que más mexicanos sepan leer. Llegó a producir un centenar de libros, entre ellos 50 “libros cómics”, elaborados con un lenguaje sumamente sencillo, informal e irreverente.

Seis décadas antes, la caricatura ya servía de trinchera a sectores subalternos. La dictadura de Porfirio Díaz había dividido al país. Sin embargo, Manuel González (1955, p. XXVI) precisa que la caricatura no tuvo un papel protagónico durante el “Porfiriato”; aunque —comenta él mismo—, sirvió de “levadura de la agitación y el descontento”.

Los caricaturistas de entonces, crearían muchas alegorías alrededor de Porfirio Díaz. Lo llamaban “Don Perfidio” y, tras su intento de perpetuarse en el poder, recibiría el sobre nombre de “Don Perpetuo” (Ayala, 2010a, p. 81). Entre 1875 y 1910, diferentes publicaciones enfilaban contra su gobierno. Ahí estaban: *La Carabina de Ambrosio*, *Mefistófoles*, *Fray Gerundio*, *El Tranchete La Mosca*, *El Coyote*, *El diablito rojo*, entre otras. Aún se recuerda el encabezado de la primera edición de *La Mosca* que rezaba así: “Periódico impertinente y de acerado aguijón, que ha de causar picazón, a Porfirio y a su gente” (Ayala, 2010b, p. 67). No tardó mucho en ser clausurada.

Hacia el ocaso de la dictadura, aparecieron algunos humoristas que se pusieron al servicio del sistema oligárquico mexicano y apoyaron a Díaz, algo que duró hasta la caída de su régimen.

2.2.2. La caricatura en la historieta latinoamericana

Con relación al comic o historieta, Juan Acevedo (1989), creador del mítico Cuy, precisa que es complicado hablar de este producto humorístico en la región, ya que existe una identidad fragmentada por diversas razones. Precisa que, entre las elaboraciones mejor posicionadas se encuentra la historieta argentina. Las consideraciones por este elemento expresivo han trascendido las fronteras del continente latinoamericano, aunque pareciera tratarse de un sistema de viñetas “europea[s] hecha por argentinos, hecha según las demandas del mercado europeo” (Acevedo, 1989, p. 110).

Sea como historieta o como caricatura, el humor gráfico argentino nació como un medio de sátira política. Sus inicios se remontan a 1816, fecha en que se produjo la independencia argentina, cuando ya circulaban volantes humorísticos publicados por criollos y, también, por los realistas, criticándose mutuamente. Sin embargo, es posible que el humor gráfico en el continente americano haya aparecido mucho antes, dada la fluida comunicación que mantenían las colonias latinas con países europeos.

Gociol y Rosemberg (2015, p. 21) señalan que hacia 1819, se habría publicado una ilustración, en la que se ve un asno con la cara del general Bernardo O'Higgins, sosteniendo al libertador San Martín y arreando al pueblo chileno, representado por un rebaño de ovejas. Cinco años más tarde, otra caricatura pondría a San Martín en una lámina con el cuerpo de un tigre.

Generalmente, las láminas argentinas, como aquellas que circularon en las nuevas repúblicas, habrían de reproducir estilos y, hasta, acontecimientos de la Europa de principios del siglo XIX.

Pero fue el semanario *El Argos de Buenos Aires*, el que publicó por primera vez una caricatura política el 8 de marzo de 1824 (Gociol y Rosemberg, 2015, p. 21).

Hacia mediados de la década del 20 y 30 del período decimonónico, la caricatura satírica ya se había propagado gracias a la expansión de la prensa litográfica (Román, 2018, p. 211). Para 1930, la caricatura ya había superado de lejos a la ilustración seria. Sus viñetas despertaban mayor interés que otras informaciones. (Weill, como se citó en Román, 2018. p. 212).

El profesionalismo de la caricatura llegó a la Argentina en mayo de 1863, cuando se fundó la primera publicación humorística de ese nivel. Se llamaba *El Mosquito*, un periódico "satírico-burlesco con caricaturas", considerado por Gociol y Rosemberg (2015, p. 27), como el primer impreso de este género y el más importante hasta ese momento en toda América del Sur. Tal vez sea cierto aquello de su importancia, pero, en Perú, en esos tiempos ya circulaban publicaciones de corte satírico y caricaturesco, como lo veremos más adelante.

En las siguientes décadas, dos humoristas de origen francés, Henry Meyer y Henry Stein, conocido con el seudónimo de Carlos Monet, tomarían protagonismo. Dirigieron *El Mosquito* durante algún tiempo y, no siempre, actuaron desde una postura anti oficial. El soporte llegó con César Bacle y Andrea Macaire, quienes introdujeron la litografía como principal técnica de impresión. Su imprenta sostuvo a la mayoría de publicaciones durante los primeros años. En realidad, para entonces el trabajo ya era profesional, los anuncios publicitarios comenzaron a formar parte del periódico sirviendo a desarrollar empresarialmente el negocio de la impresión. La suscripción era también una forma de financiar las publicaciones.

Los inicios de la historieta se produjeron en 1878, primero como protohistorieta y, luego, como una secuencia de láminas cuidadosamente organizadas, con sus globos y personajes describiendo historias animadas. En 1866, apareció *Don Quijote*,

una publicación que compitió escena con *El Mosquito* (Gociol y Rosemberg, 2015, p. 35). Al frente de *Don Quijote*, estaba el célebre Eduardo Sojo, quien, junto a José María Cao, ambos, de origen español, seguirían construyendo el derrotero de la caricatura política argentina.

Una constante se advierte en estos inicios. Los humoristas gráficos no solo compartían su afición a las viñetas con otros oficios, también, estaban conformados, en muchos casos, por europeos que radicaban en el país sudamericano. Esto se explica por la explosiva migración desde Europa hacia suelo sudamericano.

Entre fines del XIX e inicios del siguiente siglo apareció *Caras y Caretas*, otra publicación influyente del humor gráfico argentino, dedicada a la historieta. De corte sensacionalista, la revista ilustrada siguió el ritmo de la hegemonía cultural y de la fuerte influencia americana en la realidad social del continente. Entre todos los países de esta parte del hemisferio, Argentina era, sin duda, el que más producción impresa poseía, por lo tanto, era el que más consumía papel.

Con relación a la autonomía discursiva de la que hablamos en una tesis (Cfr. Infante, 2008a), algo que en el Perú comenzó a forjarse a fines de los años 70, Argentina logró este impulso mucho antes, es decir, hacia los años 30 del siglo XX, algo que se mantuvo sin interrupciones durante los siguientes 90 años.

La segunda Guerra Mundial, cuyo epicentro era Europa, arrastró a los países del orbe a plegarse a la contienda desde distintos flancos. La cultura humorística se contaminó de la pugna antisemita y antifascista.

A mediados de la década del sesenta, apareció Mafalda (1964), la extraordinaria obra de Joaquín Salvador Lavado, el popular Quino, que se forjó en medio de un clima de mucha efervescencia política y de crisis social. Mafalda representaba la figura de una niña inquieta y contestataria. Muy pronto, aquel personaje alcanzaría fama mundial, gracias a cierta química que logró al reflejar con humor en sus viñetas la realidad de ese momento. Junto al personaje de Quino, surgieron otros como Oscar Grillo, Alberto Cognini, Pedro Ferrantelli, entre otros, mientras los argentinos se ufanaban, con justa razón, de gozar de una prensa interesada en hacer de las historietas y caricaturas el eje del entretenimiento informativo.

Tras la muerte de Perón, la caricatura entró a un periodo de reflujo. *Satiricón*, una de las revistas más controvertidas de ese momento, fue clausurada en 1974. “La radicalización política y la instauración de una nueva dictadura no constituyen un campo fértil para las publicaciones de humor gráfico, que con pocas ventas y acosadas por la censura tuvieron una vida efímera” (Burkart, 2010, p. 16).

Hoy, destacan Ricardo Siri, conocido como Liniers, quien logró poner su caricatura en la portada de uno de los periódicos más prestigiosos de los Estados Unidos; Luis Ordoñez, es otro dibujante que ha merecido el reconocimiento del gobierno francés por sus extraordinarios trazos, habiendo logrado publicar sus viñetas en el museo Louvre de París. Figuran también Guillermo Mordillo, Carlos Nine, entre otros.

El largo y sostenido trajinar del humor gráfico argentino lo condujo a destacar en la combinación de caricaturas e historietas logrando, al mismo tiempo, construir cierta identidad alrededor de su trabajo y de sus viñeteros. La estética fue otra de sus improntas. Sin embargo, algo de lo que no se ve en su vasta creatividad es librarse de una agenda cosmopolita.

Pero, si de identidad hablamos, el humor gráfico cubano no tiene comparación. Después del triunfo de la revolución cubana, el país isleño despegó en el ámbito de la cultura. Se gestó un humor gráfico militante que no se compara, más allá de las distancias históricas, con la caricatura de 1848, cuando arremetía contra el gobierno colonial español (Rubira, 2011). Su frenética labor fue el prelude de la revolución. Allí estaba la revista *Mella*, que circulaba con una punzante crítica contra el régimen de Batista. Luego de 1959, la caricatura pasó a formar parte de una labor más social, al incorporarse al programa de alfabetización a través de la historieta. El propio Fidel Castro elogió en más de una ocasión el papel de los moneros.

Conforme el régimen castrista se legitimaba, se empoderaba también un tipo de humor gráfico dispuesto a desafiar el estilo individualista de la caricatura occidental, los personajes del imaginario norteamericano serían reemplazados por figuras de la cultura cubana, era una implacable confrontación ideológica y cultural que se atizaba entre dos naciones separadas por apenas 500 kilómetros de distancia. Este fue el caso de Abejín, un personaje humorístico, publicado en la revista *Trabajo Cuba* de la autoría de René Cordero, quien destacaba el rol del obrero cubano (Catala, 2008).

El Pitirre (1960–1961) fue otra publicación de periodicidad semanal que aglutinó importantes humoristas de vanguardia en Cuba (Negrín, 2004). En ella, se publicó las caricaturas de Tomás Gutiérrez, René de la Nuez, Eduardo Muñoz, Santiago Armada (Chago), José Luis Posada, Frémez y Rafael Fornés. De todas, sobresalieron las historietas de Sabino y Salomón, que destacaron durante la revolución cubana. Según Negrín, durante aquel periodo aparecieron *El loquito* (1957) y la revista *Don Cizaño* (1959).

Este grupo de caricaturistas, junto a Roberto Guerrero, Lázaro Fresquet (Fresquito), Luis Wilson, Gustavo del Prado (Pitín) y Rafael Valbona (Raval), en 1949, habían conformando la primera Asociación de Caricaturistas de Cuba, una organización que institucionalizó en 1949 el humor gráfico en la Isla (Rubira, 2011, pp. 154-155).

Don Cizaño normalizó el sarcasmo y la burla peyorativa en sus páginas, era un buen recurso destinado a criticar ferozmente a la burguesía cubana, reacia a todo cambio social. Según Negrín (2004, p. 3), el personaje se convirtió en un buen referente de la radicalización política del humor gráfico isleño. Medio siglo después, la caricatura cubana siguió firme y desafiante. La crítica humorística contemporánea reconoce el arte de Alberto Morales, conocido como Ajubel, Aristides Hernández (Ares), Otto Ortiz, Alfredo Martirena, Carlos Villar, Ángel Boligán, Ramón Carrillo, Brady Izquierdo, entre otros. Las publicaciones y colectivos impulsores del humor gráfico

cubano mantienen igual prestigio. Ahí están *Debate*, *Palante*, *Melaíto*, *Bohemia*.

En Chile, otra realidad marcó la dinámica del humor gráfico. Si bien sus inicios describen características similares a las de otros países del continente, hacia mediados del siglo XIX, la caricatura chilena logró un impulso gracias a su carácter masivo. No se distrajo con los temporales que impulsó su clase política, preocupada por desatar el proyecto expansionista, y afirmó un tipo de humor gráfico que, pronto, ingresaría en una especie de punto de inflexión. Cristian Díaz (2002) asegura que la historieta en su país se sometió a una inusual influencia americana. En el diario *La Unión*, dice el autor, se publicaron las historietas Winnie Winkle, Dick Tracy, Terry, Periquita y los piratas, Daniel el travieso, Pulgarcito, Juan sin miedo y Los Picapiedras (Infante, 2015). Este tipo de comics curiosamente fue desapareciendo con la llegada de Allende y de la izquierda al poder. El golpe de Estado de Pinochet favoreció el regreso de la historieta surrealista y de la influencia norteamericana.

Ariel Dorfman y Armand Mattelart (1974) discutieron este periodo desde una visión crítica. En *Para leer al pato Donald*, un ensayo extraordinario, los autores exhibieron las miserias de la caricatura estadounidense, representado en el Pato Donald. Su lectura, amparada en una visión predominantemente marxista, ponía de relieve la configuración del poder en el espacio de la cultura y su relación con la estructura social. No les faltaba razón. La caricatura norteamericana se organizaba en el mundo de lo cotidiano. La diferencia fue que, aquel mundo era dicotómico, afectado por una realidad donde se cruzaban transversalmente variables sociales y económicas, describiendo figuras que oponían riqueza con pobreza, hambre con opulencia, alegría con tristeza, amor con odio. Es cierto también que muchos intelectuales han juzgado esta mirada como una visión maniquea y restringida, pero no dejaba de ser real.

Los autores aseguran que estas representaciones eran registradas por el público, desde una sola perspectiva: la del protagonista, quien buscaba comprender el sentimiento colectivo, ya que se pensaba que “interpretaba tan bien” la realidad social, que sería poco menos que un delito mayor despojar a los niños de su derecho a consumir los mensajes de Disney (Dorfman y Mattelart, 1974, p. 16).

Sobre el humor gráfico en Chile existe una impresionante producción literaria. Pero, no nos detendremos en hacer un estado del arte sobre ello, porque no es el propósito de este ensayo, salvo para señalar que, si bien son muchas publicaciones las que se forjaron en el humor chileno, pocas son las que dejaron huellas indelebles en su derrotero histórico. Una de estas fue *Topaze*, una revista satírica que nació en 1931 y continuó circulando, con una sola y prolongada interrupción, hasta 1970 y de 1989 hasta 1996. Según los historiadores Raquel Abella y Hugo Ruedas (2017), *Topaze* no solo fue una revista de humor, fue también la publicación de mayor injerencia en la historia del humor gráfico en Chile y en la “producción de una opinión pública política”.

Topaze en todos estos años aglutinó a muchos ilustradores, pero fueron Juan Gálvez, conocido como Fantasio y René Ríos Boettiger, Pepo, quienes se convir-

tieron en los referentes nacionales de la creatividad humorística. Pepo, como se le conoció desde entonces, fue el creador de Condorito, la figura más célebre de la caricatura chilena. Apareció en la revista *Okey* en 1949 y se coronó un éxito al cruzar las fronteras de naciones hispanoamericanas. Su corte social le licenció de abordar la política durante los últimos 70 años, haciéndose de una fama insuperable.

La ausencia de revistas como *Topaze* se dejó sentir durante la etapa de la dictadura pinochetista, época en la que el humor gráfico se debatió entre la vida y la muerte, en medio de una violencia represiva y el fuerte autoritarismo que dispuso la censura y el cierre de medios como *La Prensa* y *El Clarín*.

Lorena Antezana (2014) asegura que la caricatura sufrió un receso a causa de la dictadura. Resurgió en 1977 y se mantuvo hasta fines del 89 asumiendo una posición de denuncia y de crítica política. Pero, lo cierto es que, la mayoría de ellas asumieron una conducta resiliente, enmascarando la crítica o recurriendo a figuras y alegorías.

Pero la caricatura chilena no habría alcanzado un completo éxito sin haber logrado internacionalizar una de sus figuras míticas más célebres: condorito.

2.3. Historietas y caricaturas

2.3.1. Las tiras cómicas en el siglo XIX

Como se ha podido apreciar, los inicios de la caricatura en el continente latinoamericano estuvieron claramente relacionados con dos acontecimientos fundamentales: la instalación del nuevo régimen político y la progresiva generalización del uso de la imprenta. En el Perú, ambos hechos, curiosamente, ocurrieron hacia el epílogo del proceso emancipatorio. Si bien, la imprenta llegó al Perú poco después de la invasión española, a fines del siglo XVI, habiendo sido puesta al servicio de la Lima Virreinal, su uso fue principalmente para reproducir literatura canónica. La técnica de impresión conocida por entonces era la entalladura en madera y, luego, el grabado en cobre.

Las primeras alegorías impresas datan de 1549 y 1695. La primera, comenta Ramón Mujica (como se citó en Planas, 15 de abril de 2021), corresponde a un dibujo que apareció en un manuscrito, publicado en contra del Virrey Pedro de La Gasca y del arzobispo de Lima, Gerónimo de Loayza. El historiador agrega que la lámina fue pegada en varios muros de las calles limeñas desafiando a la inquisición.

Durante la época colonial, allá por el año de 1630, el frayle Buenaventura de Salinas y Córdova, escribió un memorial señalando que, por entonces, los indios del Perú ya hacían caricaturas o “hieroglíficos” (sic) como formas de protesta frente al abuso de los españoles. Decía que “se autorrepresentaban como ovejas trasquiladas y a los españoles como falsos cristianos que las oprimían y compraban la justicia en los tribunales” (Mujica, 2020, p. 236)

En 1695 se publicó una imagen que podría calificar como caricatura. El grabado correspondía a un niño con dos cabezas, que apareció en el libro de José de Rivilla

Bonet y Pueyo: *Desvíos de la Naturaleza*. Otras ilustraciones de retratos alegóricos se publicaron en la misma época con ocasión de las exequias del rey Carlos II (Estabridis, 2002, p. 58).

¿Eran los inicios de la caricatura en el Perú? Es difícil responder a esta pregunta, dada la fuerte carga subjetiva que acompaña a toda obra artística, la atmósfera y el contexto que la rodea al momento de su elaboración. De cualquier forma, estas estampas definen lo que podríamos llamar los inicios de la protocaricatura en el continente.

Durante este periodo, la imprenta fue controlada por la Iglesia católica. Sus publicaciones encajaban en la racionalidad de una época que no salía del oscurantismo medioevo. Las adecuaciones renacentistas solo eran de orden estético. El pensamiento dominante seguía siendo el mismo que el sistema feudal ordenó y mantuvo por mil años. Era obvio que su principal soporte, el estado español, se resistiría a variarlo, seguro de que su modelo funcionaba o que, en el mejor de los casos, podía reformarse, pero, a su propia usanza.

Tras la instalación del régimen republicano, la vida cotidiana en el continente no varió mucho. Los nuevos mandones serían los criollos, quienes heredarían la nación, pero, también, el régimen de explotación y segregación contra la sociedad india. Las relaciones de producción siguieron el curso de una historia manchada por la felonía y el abuso.

La aparición de la caricatura en el Perú ocurre en este contexto. Según algunas fuentes, la primera estampa con sello caricaturesco se difundió en 1820 (Infante, 2010).



Figura 2.1. Imagen considerada la primera caricatura peruana. *El Comercio*, 15 de abril de 2021. Recuperado de: <https://elcomercio.pe/luces/arte/una-historia-de-patadas-e-insultos-caricaturas-politicas-del-siglo-xix-nos-demuestran-lo-poco-que-ha-cambiado-la-politica-peruana-en-tiempos-electorales-noticia/>

En la viñeta, el libertador José de San Martín aparecía rodeado de personas, ebrio y cabalgando sobre un burro. El animal tenía el rostro de Bernardo O'Higgins, el director del gobierno chileno. La hoja suelta donde se publicó esta caricatura no fue la única. Varias láminas ya habían sido difundidas previamente, tanto en el Perú, en Chile como en Argentina.

Sus autores eran dibujantes desconocidos que seguían las órdenes de caudillos militares, que pugnaban por el control de las emergentes naciones del continente. En Chile, por ejemplo, la pugna entre Bernardo O'Higgins, director supremo del estado chileno, y José Miguel Carrera era amplia e históricamente conocida. Ambos, habían combatido en el mismo bando para liberar Chile del dominio español, pero la ambición y los celos terminaron por convertirlos en resueltos enemigos.

A Carrera se le atribuye la autoría de estas caricaturas, tanto en Santiago de Chile como en Buenos Aires. Para cumplir este objetivo, Según Ricardo Donoso (1950), Carrera habría contado con el apoyo de Carlos María de Alvear, un militar y político argentino.

En la primera [caricatura] el general San Martín aparece cabalgando sobre un asno que representa a O'Higgins y arriando una manda de ovejas que constituiría el pueblo de Chile. El caballero lleva en la mano izquierda una botella de aguardiente y del cinturón de su casaca cuelga un libro con un letrero que dice: *Acuerdos de la logia*. Detrás del asno y arrodillado aparece don Gregorio Tagle, Ministro de Relaciones Exteriores de las Provincias Unidas del Río de la Plata, recibiendo el oro de Chile, que pasa a Puerredón, Director Supremo del Estado" (Donoso, 1950, p. 15).

Si como dice Donogo, esta no fue la primera caricatura contra ambos personajes, tampoco se tiene certeza de la fecha de su publicación. La historiografía estima que su elaboración se realizó entre los años de 1818 y 1820.

La segunda caricatura, iluminada a la acuarela —dice Donogo—, fue también altamente depresiva para San Martín y O'Higgins. A este último se le satirizó con la figura de un mutante, mitad humano mitad pantera. Pero la idea era relevar las garras como símbolo de un instinto depredador. A San Martín, en cambio, lo satirizaba en su papel de reyezuelo prometiendo a su aliado político la sucesión monárquica.

Pronto, O'Higgins dejaría el cargo y terminaría sus días con el destierro hacia suelo peruano (Serrano, 2018). La caricatura solo había contribuido a precipitar la caída y comenzaría a ser usada como arma política. No se verían sus resultados sino hasta después de algunos años.

Pero, como queda claro, la autoría de esta viñeta sigue en debate. Hay quienes aseguran que el responsable de aquel dibujo que circuló en las calles limeñas, habría sido el español Gaspar Rico y Angulo, quien, utilizando los seudónimos "el invisible", "moncada", "el invariable", "el anciano", entre otros apodos, satirizaba a San Martín y a O'Higgins con trazos que algún anónimo dibujante había marcado.

Gaspar Rico no mantenía diferencias con el ex director chileno (Reverte, 2009, p. 61), pero, tampoco personalizó su lucha con el libertador José de San Martín, sin embargo, zahería apasionadamente contra el movimiento emancipatorio, lo combatía en el campo de batalla y, también, desde *El Depositario*, un periódico que defendía a la corona española. Por todo esto, se granjeó la antipatía de José Joaquín Larriava y Ruiz, un notable satírico peruano que mantuvo en jaque a Rico. (Reverte, 2009).

Si Rico fue autor de esta caricatura, no se justifica del todo que su blanco principal haya sido San Martín y O'Higgins. Lo más probable es que, como resultado de su lucha política contra el movimiento emancipatorio, éste haya reproducido en su periódico la misma caricatura que circuló años antes en Chile y Argentina.

Rico era español y de clara vocación de servicio a favor de la Corona. Bajo esta lógica, tampoco se justifica que sea parte de la historia de la caricatura peruana. Sin embargo, Alberto Barillas y Ascensión Martínez, como se citó en Concepción Reverte (2009), terminaron por incluir a Gaspar Rico y a José Joaquín de Larriava, como integrantes de la segunda generación de periodistas peruanos del periodo decimonónico y reconocidos satíricos.

Reverte recuerda que Larriava condujo desde *El Nuevo Depositario* la avanzada política y cultural del nuevo régimen. Su contenido incorporaba formas de un humorismo cómico de corte verbal y de muestras satíricas.

La estampa publicada hacia finales del mes de octubre de 1824, en *El Nuevo Depositario*, utilizó la misma alegoría que usó Rico con el Libertador y con O'Higgins. Gaspar Rico terminó montado en un burro (Gargurevich, 2006). Sería la primera manifestación de la caricatura, de genuino origen nacional. No era la única, de eso estamos seguros. Por entontes, la sátira, la caricatura y la información periodística se combinaron para descargar la estocada final contra los remanentes realistas y sus adláteres que intrigaban desde la clandestinidad contra el nuevo régimen.

Pasarían dos años más para que los españoles acepten su derrota definitiva. Mientras tanto, la caricatura seguía apuntando contra José Ramón Rodil, durante el periodo de negociación que éste sostuvo con el nuevo gobierno. Según Infante (2015), hacia el final de sus días, Rico se refugiaría en el Real Felipe y las últimas tropas bajo el mando de Rodil.

Reverte (2009, p. 61) comenta que la resistencia de Rodil, desde un año antes, ya era una aventura "quijotesca". La obstinación del español quedó registrada en un dibujo satírico de 1825, según lo recuerdan Vicente Rodríguez y Guillermo Lohmann en el prólogo del libro *Memoria del sitio del Callao* de José Ramón Rodil (1955), una publicación de la Escuela de Estudios Hispano Americanos de Sevilla.

No es del mismo parecer Ricardo Estabridis (2002) quien, tras los extensos estudios del arte colonial y post colonial que desarrolló, concluyó que la lámina donde aparecía Rodil fue publicada por Marcelo Cabello en el año de 1826, un hecho que abrió la era de la caricatura peruana.

Pero Cabello, ya había inaugurado mucho antes el grabado en cobre de retratos,

estampas religiosas, planos y túmulos, específicamente desde 1796. Esto explica que antes de 1826, otras caricaturas, como aquella que satirizaba a San Martín, pudieron haber sido elaboradas por el propio Cabello, bajo un anonimato comprensible.

2.3.2. *Después de los inicios. El largo camino de la caricatura*¹

Superada las tensiones con España, arrieron nuevos conflictos entre caudillos militares y criollos y, más tarde, entre peruanos y chilenos. La prensa de entonces enfrentaba el dilema de la conmoción industrial. Del grabado en cobre, que requería el uso de la xilografía, con la cual se elaboraron varias caricaturas o dibujos en los periódicos de inicios del siglo XIX, se pasó al daguerrotipo, la etapa previa a la fotografía.

Sin embargo, el uso de esta técnica en la prensa —comenta Gargurevich— aún requería de cierto impulso tecnológico. Esto, tal vez, pueda explicar el breve reflujó del humor gráfico y la fuerte presencia de un tipo de literatura satírica en el Perú. (Tauzin-Castellano, 2009).

Raúl Porrás Barrenechea (1970) señala que entre 1830 y 1834, la dictadura de Agustín Gamarra avivó una confrontación bañada de frío desdén y castigadora ironía, de “chistosas injurias y motes burlescos”, entre Bernardo Soffía y Felipe Pardo, entre *El Penitente* y *El Conciliador*, respectivamente. Dicha contienda terminó provocando la denominación caricaturesca del *gamarrano*, en alusión al gobernante militar.

En 1834, apareció *El Hijo del Montonero*, un periódico satírico dirigido por Felipe Pardo y Aliaga. El nombre lo tomó de *El Montonero*, otro impreso oficialista que apoyaba al general José Luis Orbegoso. Un año después, comenzó a circular en Lima, *El Coco de Santa-Cruz*, un periódico político satírico, eventual, que se producía en la imprenta El “Limeño” a cargo de Esteban Villegas. Eran hojas sueltas que no incluían viñetas. Su propósito era criticar y ridiculizar al general Santa Cruz y a la Confederación Perú Boliviana.

Años más tarde, en 1840, Felipe Pardo y Aliaga condujo el periódico *El espejo de mi tierra*, un impreso que, según Tauro del Pino (1942, p. 336) fue, en esencia, el espejo deformador y caricaturista de la sociedad criolla. Ahí, junto a Manuel A. Segura, publicó una serie de cuentos, poemas y artículos humorísticos. Uno de estos, fue un viaje, donde el “Niño Goyito”, personaje central de su obra más importante, aparecería a través de la caricatura, de la exageración y detalles simbólicos (Valero, 2005, p. 353). Sus artículos satíricos volverían a reanimar nuevamente la confrontación con Soffía, enfrascándose en la llamada “guerra de los papeles”.

Pero, Pardo, no fue una figura anecdótica en la caricatura de entonces. En 1844, a través del impreso *La Guardia Nacional*, arremetería contra Castilla.

1 El texto que sigue a partir de este título, corresponde a un artículo publicado por el autor de este ensayo en la revista en Línea *Pacarina del Sur*, bajo el título de “El humor gráfico en el Perú: inicio, desarrollo y consolidación de la caricatura”, artículo que aparece en su edición N° 23, en 2015. Ver referencias en la bibliografía de este libro.

Hacia mediados del siglo XIX, dos figuras notables emergieron en la caricatura peruana: Manuel Atanasio Fuentes Delgado y León Williez. Este último fue un norteamericano que dirigió *Los Adefesios*, un álbum litográfico de caricaturas, cuyo blanco fue Castilla y Echenique. En el impreso, ambos personajes aparecerían envueltos en escándalos políticos y de corrupción. Mientras a Castilla se le exhibió bajo una conducta que reflejaba ambigüedad ideológica y política tras su conversión de conservador a liberal. Echenique, en cambio, era representado en una viñeta, aferrado a una bandera inglesa y, en otra, lactando leche de una vaca que simbolizaba el Estado. (Seminario, 2012, p. 27).

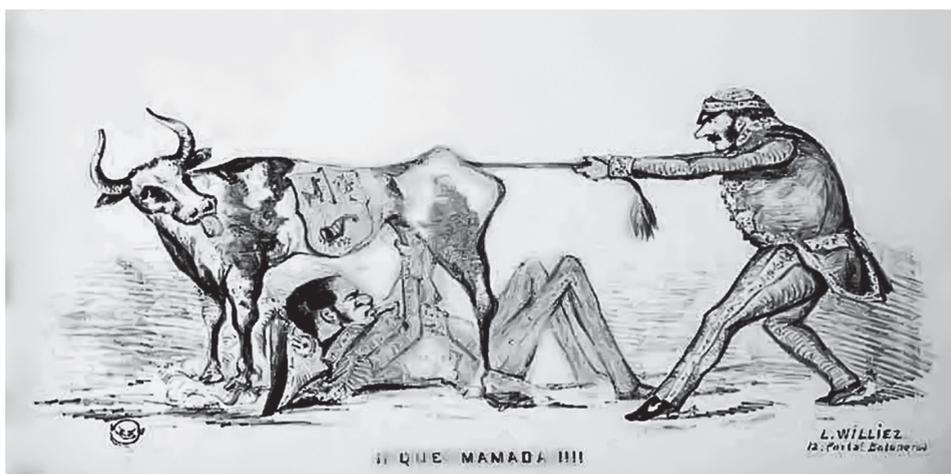


Figura 2.2. Caricatura que satiriza a Rufino Echenique por el mal uso de los recursos públicos. Su autor fue Williez. (Galvez & García, 2016, p. 62). Recuperado de: <http://bvs.minsa.gob.pe/local/MINSA/3670.pdf>

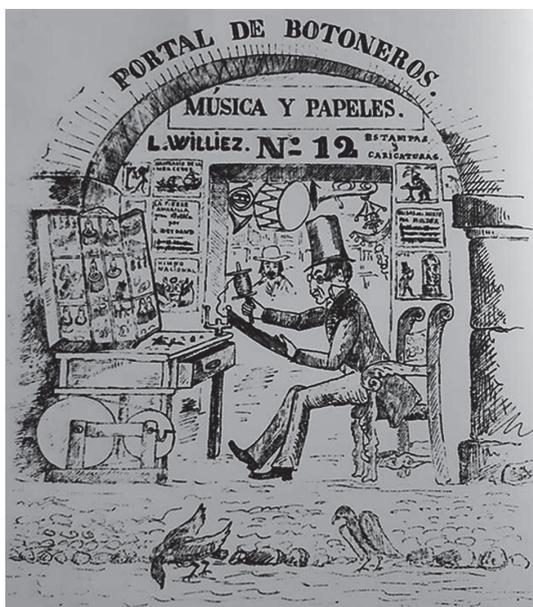


Figura 2.3. El almacén de música en la puerta de Botoneros de Lima, según Williez. Fotografía de Ramón Mujica, publicado por *El Comercio*, 15 de abril de 2021. Recuperado de: <https://elcomercio.pe/luces/arte/una-historia-de-patadas-e-insultos-caricaturas-politicas-del-siglo-xix-nos-demuestran-lo-poco-que-ha-cambiado-la-politica-peruana-en-tiempos-electorales-noticia/>

Manuel Atanasio Fuentes, el otro crítico de Castilla, condujo *El Murciélago* en sus dos etapas, la primera en 1844 y la segunda en 1879. *El Murciélago* fue un periódico de corrosivas caricaturas políticas. Fuentes Delgado denunció las malas prácticas electorales del 55, la frivolidad de Castilla y su adicción por el poder (Seminario, 2012; Luna, 2005). Una antología de este tipo de caricaturas se publicó en 1866 en su obra *Aletazos del Murciélago*.

Según Marcel Velásquez (2017, p. 29), Manuel Atanasio Fuentes fue pieza clave en la consolidación de la cultura de la imprenta peruana, no solo porque apostó por la relevancia de las disposiciones tipográficas, sino porque impulsó la inserción de imágenes y caricaturas en los periódicos a su cargo, algo que le valió para ser designado como director de la Imprenta del Estado entre 1866 y 1888. Su periplo al frente de esta labor fue interrumpida en 1881 con ocasión de la ocupación chilena de la capital del país.

En el mismo periodo, apareció otra figura algo anónima para la caricatura decimonónica: Francisco Fierro o Pancho Fierro, un hombre mulato que, por entonces, no gozaba de las consideraciones de la sociedad criolla. Sin embargo, fue un excelente pintor costumbrista de la cultura popular que “en una primera época trabajo la caricatura de personajes del momento político peruano” (Rodríguez, 2000, p. 150; Seminario, 2012, p. 25; Mujica, 2014). Pero su acuarela ya era de dominio público desde la década del 30 hasta 1879, año de su muerte (Villegas, 2011, p. 42).



Figura 2.4. Acuarela de E. Vidal. (Biblioteca Nacional del Perú, 1946).
Recuperado de: <https://repositoriodigital.bnp.gob.pe/bnp/recursos/2/html/boletín-de-la-biblioteca-nacional-n-9/22/>

Fierro Palas representa el legado directo de la producción caricaturesca de tipo social. Retrató la vida cotidiana de los limeños clasificándolos dentro de la jerarquía social impuesta por la sociedad de entonces. Yena Medina (2019), en una tesis presentada a la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga, asegura que la obra de Fierro se concentró en 4 tipos de actores sociales: los personajes políticos, la élite económica, los miembros del clero y la sociedad estratificada, donde figuran desde aristócratas, autoridades, clérigos, pero, también, ambulantes, vecinos notables, indios, mulatos, rabonas y una gama de personajes, cuyos oficios eran parte de la división social del Perú.

Si bien, Pancho Fierro fue conocido por su extraordinario dominio en los retratos y en la pintura popular, su nombre, también, alcanzó reconocimiento en la caricatura del siglo XIX. Su estilo siguió de pie gracias a E. Vidal, otro dibujante limeño.

Mary Vaughan (2018, p. 1444) recuerda las extraordinarias viñetas del carnaval de Lima y de aquella caricatura que reprodujo una escena donde se invertían los roles del carnicero: en la imagen la vaca era la que mataba a su verdugo. O, de aquella que retrataba la jornada del 6 de enero, día de la Epifanía. Los tres reyes magos aparecían en un bullicioso festival con músicos, acróbatas y bailarines, era una alegoría que rompía con el concepto solemne de esta tradicional festividad cristiana. Estas caricaturas procuraban poner el mundo al revés, una particularidad del humor bajtiniano que Fierro supo desarrollar con ingenio y sin mucho aspaviento.

Pero, volviendo a los inicios de la segunda mitad del siglo XIX, debemos apuntar que el personalismo de Castilla y su fijación por el poder volverían a gastar muchas caricaturas.

En 1859, salió *La Zamacueca política*, un bisemanario que publicó 52 ediciones, muchas de ellas con alegorías que ridiculizaba a Castilla. (Pérez, 2014, p. 274). Su sentido irónico sobre la realidad social y política se rebelaba con crudeza. El baile de la zamacueca era considerado una práctica indecorosa de la raza afrodescendiente. El impreso intentaba profundizar esta percepción hasta provocar un tipo de desprecio que, luego, terminaría proyectándose sobre los vicios de la sociedad en general, vicios que caracterizaban principalmente a los sectores socialmente privilegiados. La zamacueca pretendía quedar en el imaginario como símbolo de inmoralidad. Así, los actos deshonestos de la casta militar en el poder y de la aristocracia limeña serían catalogados como zamacueca (Rodríguez, 2015). Pero esta manifestación del folklore afroamericano no logró convertirse en sentido común y se disipó luego de un tiempo.

Tal vez, la explicación más verosímil al respecto sea que el humor popular, espacio en el cual debía impulsar una caricatura de este tipo, apenas si asomaba.

Entre 1859 y 1967, la aparición de nuevas publicaciones se redujo ostensiblemente. Esto no significó que hubiera un vacío o una ausencia en el campo del humor gráfico. El propio *Mercurio* que circulaba en 1962 introdujo un espacio de humor político desde la sátira. Así ocurrió con otros órganos de prensa en Lima y en el interior del país.

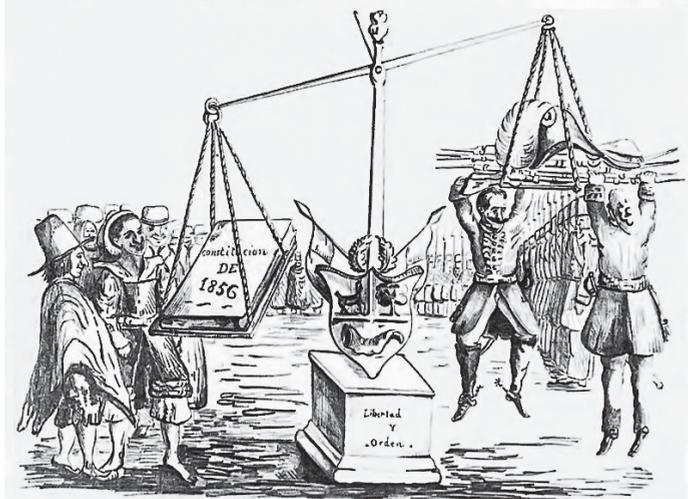


Figura 2.5. Caricatura de Ramón Castilla. *La Zamacueca Política*, 9 de julio de 1959. (Gálvez & García, 2016, p.115). Recuperado: <http://bvs.minsa.gob.pe/local/MINSA/3670.pdf>

En 1867, salió *La Campana*, “periódico nacional y caliente, que ni verdades calla ni mentiras consiente”, un lema que aparecía en su portada. Allí trabajó como redactor principal Ricardo Palma, responsable del material humorístico, tras colaborar en años anteriores con *El Liberal*, *El Diario*, *La República*, entre otras publicaciones, donde Palma reprodujo un exquisito humor de carácter satírico. Pero, la sátira no fue la única herramienta que usó Palma. El creador de las tradiciones, supo combinar ironía y doble sentido en su narrativa, pero, además, dotó a sus artículos de un componente caricaturesco. El empleo de una figura retórica como la hipérbole para apelar a las emociones, condujo a Palma a inclinarse por la caricatura desde una exageración deliberada. (Urdapilleta, 2014, p. 48).



Figura 2.6. Portada de la revista *La Campana*, domingo 26 de mayo de 1867. Biblioteca Nacional del Perú (1945). Recuperado de: <https://repositoriodigital.bnp.gob.pe/bnp/recursos/2/html/boletin-de-la-biblioteca-nacional-n-6/20/>

Ricardo Palma no solo fue el eje de *La Campana*. Dejó mucho de su producción humorística en diarios como *La Broma* que se fundaría tiempo después y *Los Heraldos de Lima*.

La Saeta (1869) fue otro semanario limeño que, con mucho sarcasmo y picardía, expuso el tema de la discriminación racial, bajo el título de “Sección blancos” (Monsalve, 2009, p. 237). Aunque el impreso no tenía como objetivo principal hacer humor, pues, se profesaba un semanario de literatura, costumbres y política, no se apartó de satirizar y caricaturizar la realidad de entonces. *La Saeta* se profesaba: “Vibrante, hiriente, volante ligerísimo y punzante y ante todo nacional”.

La producción gráfica, durante la década del 60, en realidad, no se detuvo, pero tampoco se expandió. El uso de este recurso expresivo siguió la lógica de un pragmatismo moderado, a diferencia de la primera mitad del siglo XIX.

La caricatura resurgió con algo de brillo en la siguiente década, gracias a ciertos cambios, fundamentalmente en la política peruana, influida por los procesos sociales y políticos en el mundo, que favorecieron el giro del humor gráfico hacia un horizonte más promisorio.

No es el caso, pero Mario Lucioni (2001, p. 258) recuerda a *Don Quijote*, un semanario efímero de caricaturas que circuló en 1873 y que abrió otra etapa en el desarrollo del humor gráfico. Su contenido fue de corte social –trivial diríamos– antes que político. No es de la misma opinión Raúl Rivera (2006, p. 19) quien asegura que *Don Quijote* estuvo orientado a ensalzar la gestión del presidente Manuel Pardo y arremeter despiadadamente contra los opositores del mandatario. Carmen Mc Evoy (2007), en cambio, le atribuye a *Don Quijote* la condición de medio opositor al régimen de Pardo. Señala que, junto a éste, actuaron en armonía *La Banderilla*, *La Serpiente*, *El Brujo*, *La Butifarra*, *El Liso*, *El Chico Satírico*, *La Bala Roja*, *El Gallinazo*, *El Cascabel*, *La linterna del diablo*, *El Cencerro*, que lanzaron agravios contra el fundador del Partido Civil. Ese mismo año, en 1873, circuló *La Troncha*, un semanario de caricaturas, que tuvo la política como eje de su discurso.

La Sabatina, *La Caricatura*, *EL Chico Satírico* fueron otros impresos que aparecieron fugazmente con el propósito de desorganizar la opinión del momento, gracias a la muy inestable atmósfera política (Luna, 2005, p. 42).

En febrero de 1873, volvió a imprimirse *La Campana*, sus periodistas se dedicaron a atacar a Pardo y a sus colaboradores a través de la sátira y de la caricatura.

En 1874, regresó a la escena pública *La Mascarada*, un “Fandango semanal político-económico, crítico-burlesco y de trueno” (Tauzin-Castellano, 2009, p. 273) –solía decir la frase que rodeaba al nombre del periódico–, que se declaró enemigo de Pardo.

Joaquín Rigalt fue el que elaboró el extraordinario dibujo de humor que, según la versión oficial de entonces, puso en riesgo la vida del presidente de la República.

A la semana de la publicación, Pardo sufrió un atentado en una escena asombrosamente similar a la representada en la caricatura de Rigalt a manos de un oficial

del Ejército. Inmediatamente después, se dispuso prisión para el editor del periódico y para el caricaturista. Unos años más tarde, en 1878, Pardo sería asesinado en las puertas del Senado, casualmente, en un lugar donde, según la caricatura, sufriría una traición.



Figura 2.7. *La Mascarada*, Lima, 15 de agosto de 1874

En 1877, aparecieron dos impresos humorísticos, uno, llamado *El Estornudo del Diablo*, en cuyo logotipo, una frase elocuente describía el espíritu de la publicación: “Luporcal semanal, crítico y cáustico”. El otro, se llamaba *El Panadero*. En 1878, un año antes del inicio del conflicto armado, apareció *El Perogrullo*, una revista de caricaturas dirigida por Leopoldo Arguedas (Ministerio de Gobierno, 1841).

La Guerra con Chile retrajo notoriamente el estado de la caricatura. Y, si bien mantuvo su dinámica en el país sureño, algo que se expresaba en el ataque, desde el humor gráfico, contra sus enemigos; en el Perú, la prensa no logró cuajar una forma de resistencia a través de este elemento expresivo.

Chile contaba con una superioridad indiscutible. Su enorme ventaja cruzaba el terreno moral y, también, el mediático. Impresos de carácter satírico como *El Barbero*, *El Corvo*, *El Nuevo Ferrocarril*, *El Ferrocarrilito*, *El Padre Cobos* y otros, entre 1880 y 1885, desataron una agresiva campaña de demolición contra la figura del militar peruano y boliviano, recurriendo al componente racial y social. Los presentaban como cobardes y deficientemente preparados para la guerra. (Ibarra, como se citó en Rivera, 2019, p. 108).

El desprecio era grande. En la imagen que presentamos a continuación, publicada en *El Corvo*, la viñeta mostraba evidencias de una inquina contra de los aliados. En la caricatura, un soldado chileno sostenía una bota maloliente, que pertenecía, según indica la leyenda del dibujo, al presidente de Bolivia Hilarión Daza, tras la derrota y el repliegue del ejército peruano-boliviano. Lo mismo sucedió con Nicolás de Piérola. *El Ferrocarrilito* lo puso en vergüenza, una y otra vez, ante la opinión pública de los países en conflicto.



Figura 2.8. Caricatura publicada en *El Corvo*, 26 de febrero de 1881 (Ibarra, 2015, p. 91). Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/3713/371342866009.pdf>

Si bien, la respuesta no se comparaba con la arrolladora embestida chilena, dada la ocupación de Lima desde 1881 y la clausura de los periódicos peruanos, hubo un medio que se convirtió en reducto de la resistencia narrativa. Días previos a la declaratoria de guerra del país sureño, volvió a circular *El Murciélagu*, un periódico fundado en 1844 por el Dr. Manuel Atanasio Fuentes, el mismo que años antes desnudaría las miserias de Castilla.

El Murciélagu contó con el apoyo del dibujante Enrique Bressler, quien se encargaría de poner en ridículo al alto mando de la armada chilena y a su presidente, Aníbal Pinto. En cierta forma, *El Murciélagu* reprodujo la hazaña del almirante Miguel Grau y del monitor Huáscar, al enfrentar solitariamente, pero, con singular éxito, la superioridad numérica de sus enemigos. Las épicas travesías del héroe de Angamos, narra Raúl Rivera (2019), le sirvieron de insumo para descargar, vía el humor gráfico, la fulminante contraofensiva peruana contra el discurso enemigo.

Raúl Porras Barrenechea llegó a destacar esta experiencia. Decía que uno de los pocos impresos de caricaturas que respondía desde el espacio del humor a la brutalidad de los invasores, era *El Murciélagu*, que dejó de circular oficialmente en 1881, cuando Fuentes tuvo que refugiarse en Guayaquil, luego que el ejército chileno tomara control de la imprenta del Estado. (Pantigoso, 2020, p. 51).

Pero *El Murciélagu* no fue el único impreso que enfrentó la tiranía desde los trazos. En 1880, en medio de la guerra, *El Banquillo*, un impreso que se fundó para

cuestionar a Prado por su papel en el control de precios de artículos de primera necesidad durante la guerra, publicaría información y caricaturas encarando, al mismo tiempo, la agresión chilena.



Figura 2.9. Caricatura de *El Banquillo*, 12 de junio de 1880.
(Castro, 25 de noviembre de 2009)

El humor, sin embargo, volvió a arreciar con algo de fuerza durante el periodo de reconstrucción nacional, sumergiéndose en los líos domésticos de la política peruana.

En *El Diablo Predicador*², de agosto de 1884, la caricatura política resaltaba la figura del héroe de la Breña en perjuicio de Miguel Iglesias. Cáceres era expuesto como la esperanza de la reconstrucción del país (Ayala, 2012, p. 26). Pero, solo era propaganda. El uso instrumental de la caricatura derivó en presentar a unos como héroes y a los otros como villanos. La pugna era intestina y sangrienta, algo que sirvió a profundizar las ya debilitadas estructuras del país. Si bien Cáceres destacó exitosamente en las distintas campañas militares de la sierra, asestando duros golpes al ejército invasor, no menos cierto era que su rol fue nefasto en el periodo del segundo militarismo.

2 Con este mismo nombre, circuló en Chiclayo desde mayo de 1919 un semanario de corte humorístico, el mismo que no guarda relación, más allá del nombre, con *El Diablo Predicador* de la capital. *El Diablo Predicador* que se editó en Lima, estaba compuesto de 8 páginas, cada uno con caricaturas. Biblioteca Nacional del Perú (1945, p. 129). Su lema era: Periódico que zurra la badana. Por pronto una vez a la semana. *El Diablo Predicador* fue impreso en la imprenta Comercial El Progreso. (Ministerio de Gobierno, 1941).

De esto hablan otras caricaturas publicadas en el ocaso de la guerra. En unas el blanco era el mariscal, en otras, Iglesias. Esta sería la misión de impresos como *La Caricatura* (1892), *El Microbio* (1892) y *Ño bracamonte* (1882), La verdad desnuda (1885), *La luz Eléctrica* (1886), *El Pez Gaudita* (1887), *El Puntigudo* (1888), *La Ténia* (1888), *El Leguito Fray José* (1893), *La Tunda* (1893), (Portillo, 2014; Ministerio de Gobierno, 1941). Este último estaba dirigido por Belisario Barriga.

La incertidumbre política durante el período de la posguerra se trasladó a distintos escenarios, entre ellos, la caricatura. No era para menos. El país se encontraba devastado, sufriendo los efectos de una crisis originada por el conflicto. En este contexto comenzaría a circular *El Perú Ilustrado*, un boletín familiar inspirado en publicaciones españolas, alemanas y estadounidenses. Fue fundado por Peter Bacigalupi y circuló entre 1887 y 1892. Los dibujos principales estuvieron a cargo de un experto y conocido ilustrador de la época, don Evaristo San Cristóbal, quien, luego se haría cargo de sus propias publicaciones.

El Perú Ilustrado—considerado por Tausin-Castellano (2003), como un arma de doble filo para el discurso progresista de finales del siglo XIX—, no se distinguió por las caricaturas que secundaron sus primeras ediciones. A los seis meses de iniciada su circulación, las caricaturas políticas quedaron confinadas y fueron reemplazadas por ilustraciones e imágenes que reflejaban el deseo de sus lectores por mezclarse con algo más cercano de la realidad de entonces.

Apareció en 1887, bajo influencia del positivismo y en un contexto en el cual el Perú se aprestaba a transitar a un nuevo escenario social de marcada influencia norteamericana.

Uno de los dibujantes sobresalientes fue Zenón Ramírez quien, en 1888, editó el Álbum humorístico, publicación que habría de desaparecer en 1905.

A diferencia de Lucioni y de Tausin-Castellano, Carla Sagástegui (2003, p. 11) considera que *El Perú Ilustrado* ofreció un importante aporte en la tradición del dibujo humorístico, aunque solo describió “una pequeña secuencia de viñetas que llevaban al pie las atribuladas reflexiones de un pollito [presentado bajo el título de: ‘Parece que esa gente se olvida de mí...’] acerca de la vida”.

Sin embargo, una cosa—como ya dijimos líneas arriba— son las historietas, otra, las caricaturas. Ambas, no siempre aparecen en espacios distintos. A veces comparten un mismo escenario. De allí que, persiste el error de mezclarlas en el sentido de una sola elaboración. Es bueno precisar que la historieta no es de uso exclusivo de crónicas gráficas no humorísticas o “narrativas”. Emplea, con algo de frecuencia, trazos caricaturescos en función de sus propios fines.

Esta es la razón que nos lleva a prescindir de ocuparnos con mayor cuidado de las historietas, un género del que hablaremos inevitablemente en algún momento.

Pero el ciclo de las caricaturas decimonónicas no había concluido. En 1891 apareció en escena *El Chispazo*, un periódico semanal de literatura, política y costumbres a cargo de Juan de Arona (seudónimo de Pedro Paz Soldán), quien decidió

enfrentarse a Remigio Morales Bermúdez, obteniendo como respuesta un constante hostigamiento que muy pronto lo obligaría a cerrar el periódico.

Oscar Luna (2005) señala que *El Chispazo* representó la segunda época de *La Saeta*.

La otra víctima de la represión gubernamental y militar fue Emilio Sequi, el fundador de una publicación italiana y cuya imprenta fue también destruida.

En 1893, Evaristo San Cristóbal publicó su propio quincenario llamado *El Perú artístico*. Además de tener la fama de buen dibujante, gozaba del prestigio de ser un intelectual, algo que le sirvió para sacar otras revistas. Ese mismo año apareció *El Leguito Fray José* (1893–1895), un semanario conducido por Estanislao Bravo, que se puso del lado de Piérola (Sotomayor, 2013, p. 129; Portillo, 2014, p. 188). Los detractores de este último, intentaron asesinarlo en más de una ocasión, pero sobrevivió. Se enfrentó a otras revistas que defendían la causa cacerista, una de ellas se llamaba *Ño Bracamonte*.

El Leguito Fray José fue una publicación que utilizó la figura del fraile como un recurso moral, con la finalidad de legitimar su discurso político. Si bien, presumía de un lenguaje sobrio, no dejaba el estilo panfletario. Un enorme volumen de sus ediciones estuvo dedicado a arremeter contra Cáceres y contra todo aquél o aquella que estuviese vinculado al héroe de la Breña. Este fue el caso de Clorinda Matto de Turner, a quien, en las ediciones de mayo de 1895, caricaturizó con una viñeta titulada “Aves sin Nido”, en alusión a una de sus creaciones literarias. La idea, señala Sotomayor, era denostar el papel de la mujer en la política. Pero no eran las únicas caricaturas que se hicieron en contra de la célebre escritora indigenista.

El Bisturí, El Barbero, la Falsa Tunda, La Cachiporra, enemigos jurados de Cáceres, a menudo atacaban a la cusqueña cambiando su nombre con “Clor-india” o “Clorenda”, además de fuertes insultos racistas en medio de la sátira. (Pacheco, 2018, p. 139).

Los noventa del siglo XIX fueron muy dramáticos para la libertad de prensa, no solo por el clima de hostilidad que se extendió desde la política hasta el humor, elemento que se instrumentalizó con especial énfasis en aquel momento, sino por la directa censura, cierre de periódicos e intentos de asesinato contra periodistas y humoristas.

Juan Pacheco Ibarra (2006), en una tesis suya, incluye una lista muy extensa de periódicos clausurados, como producto de la ley emitida por Morales Bermúdez en junio de 1893. Pero, también, figuran los impresos que fueron atacados por los seguidores de Cáceres. Entre ellos estaban *El Chispazo, La Metralla, La Pulga, El Figaro, El Combate, La Cachiporra, El Cáustico, El cañonazo, La Tunda, El Cólera, Ño Bracamonte, El Tuerto, La Rabona, La Contratunda* y otros 20 periódicos de corte político, satírico e ilustrados.

Pero la ley comenzó a perder fuerza dos meses después. Progresivamente, la prensa periódica satírica y política volvió a recuperar su capacidad de reacción. Según

Portillo (2014), fue *La Tunda* la que se liberó primero, luego *El Leguito Fray José*.

El resto de impresos, siguieron ese camino, pero, todos, tenían el objetivo de mantener a raya a Cáceres.

La Caricatura, al igual que los otros periódicos satíricos, asumió desde su aparición, una postura anticacerista. Era una revista de 4 páginas dobladas que llevó ese nombre por la supremacía de los trazos. La dirigió brevemente el español Luis Moncayo, quien falleció luego de emitidas las primeras ediciones. Quedó a cargo su hijo, Francisco Moncayo, un dibujante y periodista.

Luis Moncayo era conocido por su agudeza crítica en muchos países en donde permaneció con su familia. En Puerto Rico, por ejemplo, Moncayo padre fundó y dirigió *El Padre Español*, una publicación diaria de noticias, de opinión, de anuncios y de caricaturas.

Isabelle Tauzin-Castellanos, en su estudio sobre “La prensa satírica de finales del siglo XIX”, dedicó un capítulo especial al semanario *La Caricatura*. Señala que “La caricatura central tiene siempre una solución de continuidad con el diálogo de dos personajes, Don Timoteo y Doña Encarnación. El título de este diálogo es un anglicismo, ‘Reportage’, que le confiere una tonalidad humorística” (2009, p. 275). Portillo, igualmente, incluyó en su tesis un amplio análisis de esta revista y de su rol político.

Hacia finales de siglo, comenzó a circular en Lima, *El Ariete*, un semanario “de combate, satírico, literario y noticioso”, cuya primera edición apareció el sábado 18 de enero de 1896. Un año más tarde, el 1 de mayo de 1897, hizo su aparición *El Ataque*, otro semanario de corte político e informativo. Su nombre reflejaba el estado de beligerancia existente en la capital del país. En su interior, se publicaron entre otros artículos, viñetas con el mismo contenido.

Varias ediciones de *El Ariete* y de *El Ataque* se conservan aún en la Biblioteca Nacional del Perú a pesar de las quemaduras que presentan en sus extremos, como resultado del incendio de 1943.

Otras publicaciones que circularon en esa década fueron *La Corneta* (1890), *El Pasatiempo* (1890), *La Voz del Pueblo* (1893), *El Barbero* (1893), *El Incendiario* (1893), *El Fisgón* (1894), *El Papagayo* (1894), *La Zurra* (1895), *El Éxito* (1895), *El Fósforo* (1895), *El Montonero* (1896), *El Policía*, *La Policía* (1896), *Sancho Panza* (1896), *La Lucha* (1897), periódicos de corte satírico e ilustrados (Ministerio de Gobierno, 1941; Biblioteca Nacional, 1945).

El nombre de los impresos se repite en algunos casos. Este ocurre por ejemplo con *El Montonero* que circuló en la década del 30 y, en su segunda etapa, en los noventa; *El Murciélagos* que se imprimió, primero, en los 40 y, luego, a fines de los 70.

El nuevo siglo fue el advenimiento también de nuevas publicaciones. En 1900 comenzó a circular el Semanario *La Sotana*, un periódico satírico de oposición y con caricaturas. Al año siguiente salieron *Co co ro có* y *Violón del Ñauta*. Un año más tarde entrarían en circulación *La Felpa* y *La Lucha*, dos semanarios de caricaturas.

En 1903, saldría *La Picota*, un semanario radical y de caricaturas (Ministerio de Gobierno, 1941).

Pero, la propagación de revistas no sería lo único nuevo en el último siglo. Las hojas sueltas quedarían en el pasado. La producción humorística, como toda la producción impresa, ingresaría a un ciclo de profundos cambios, derivados de la tecnología, del contexto social y político, de la nueva correlación de fuerzas a nivel global y de su hegemonía cultural en los espacios de su influencia.

2.3.3. *El siglo XX, la era de las definiciones*

Hacia finales del siglo XIX, comenta Lucioni, la historieta y la caricatura –esta última principalmente de corte político– comenzaron a gozar de un estilo propio que los llevaría a definir fronteras e identidades.

Sobrevino el nuevo siglo con una novedad que conmocionaría al mundo de la prensa. El fotoperiodismo logró imponerse, el Grabado de Medio Tono (Gargurevich, 2006, p. 141) ya no sería más el sistema de registro de ilustraciones, que dominaría el trabajo de impresión de los periódicos de la época.

La primicia la puso el semanario *Actualidades* que, a partir del 14 de junio de 1904, imprimió seis caricaturas con la firma de Pedro Challe, luego aparecieron versos satíricos de Leonidas Yerovi y la caricatura de Julio Málaga Grenet. Fue la etapa de despegue de la caricatura que, ciertamente, duró pocos años, pero tuvo notables repercusiones en el humor gráfico a lo largo del siglo.

Los cambios alcanzaron, no solo al estilo humorístico o al refinamiento de su presentación, también alteraron su sentido crítico y aquella obstinación por la política que caracterizó a la prensa del siglo anterior.

Según Raúl Rivera, 1904 fue el inicio del período clásico. Lucioni la llamó *Belle époque*; mientras Sagástegui se refirió a este momento como *art literat* francés o, simplemente, modernismo. Se trataba de una época en donde la imprenta llegó a experimentar un giro en la calidad de su producción. Las ilustraciones comenzarían a obtener mayor importancia.

Julio Málaga Grenet, un joven arequipeño y talentoso dibujante, inició con este nuevo estilo de hacer caricatura, suministrándole una dosis de alta expresión artística y humor corrosivo. Según Oscar Luna (2005) –que realizó una tesis acerca de la obra de Málaga Grenet–, los primeros trabajos del humorista fueron publicados por el semanario *Actualidades* en 1903.

Consagrado al dibujo de humor, Málaga Grenet, también expuso sus virtudes en el arte costumbrista, en la ilustración, en el retrato y en la historieta política, una variedad de géneros que la época supo reclamar a todo artista. Pero es, sin duda, la caricatura, la expresión más elevada de sus atributos, “el arte superior”, como diría él mismo, el que se mezcló con su personalidad.

Era un artista del dibujo y la línea –precisa Oscar Luna–, que concentró la

técnica del trazo en la cabeza y en los rasgos fisonómicos de los personajes que caricaturizaba, acentuados con las sombras y los medios tonos de la tinta. El estilo tenía un sello alemán, añade Juan David (2002), que se heredó de la escuela de Munich y de la tradición de Busch y Oberlander, caracterizada por el manejo de la concreción lineal y los contrastes de blanco y negro, un estilo que tuvo una fuerte influencia en los mejores dibujantes de América Latina, entre los que figuraba Málaga Grenet, García Cabral, Alonso y otros.

Pero la influencia no solo vino del arte, Málaga Grenet se movía en el círculo más exclusivo de la política y de la literatura novecentista. Compartía tertulias con Valdelomar, Mariátegui, González Prada, Federico More, César Falcón, Félix del Valle, Enrique Bustamante y muchos reconocidos intelectuales. (Chang-Rodríguez, 2012).

Málaga Grenet fue el alma de *Actualidades* y lo será, como director artístico, de otro de los impresos más famosos de la historia humorística: *Monos y Monadas*.



Figura 2.10. Caricatura de la revista *Actualidades*, 7 de julio de 1904 (Rodríguez, 2017, p. 108). Recuperado de: <https://revistasinvestigacion.unmsm.edu.pe/index.php/tesis/article/view/18676/15727>

En *Actualidades*, Málaga Grenet alternó dibujos con notables intelectuales y artistas, como Teófilo Castillo, Luis Astete, Federico Larrañaga, Francisco y Ventura García Calderón, Óscar Miró Quesada, José De La Riva-Agüero, José Gálvez, entre otros. (Rodríguez, 2017, p. 107).

Hacia finales de 1905 –junto a Leonidas Yerovi–, inauguró el humor político en *Monos y Monadas*. El título se relacionaba con la tradición de las monadas, una forma de aludir a la jocosidad antes que al disparate, que se remonta a las animalizaciones del Renacimiento italiano, cuando estos animales servían para representar lo grotesco exótico. (Tauzin-Castellano, 2009, p. 280).

Tauzin-Castellano añade que el talentoso caricaturista decidió romper con la tradición de lanzar el golpe desde la cómoda ubicación de dibujante. El traslado al mundo físico de su imaginación lo llevó a construir el personaje que encarnaría en muchas ocasiones, logrando retratarse como un chimpancé con un sombrero de *jipijapa*.

Yerovi, en cambio, gozaba de una originalidad verbal. Su discurso poético y satírico evidenciaba cierta resistencia a un tipo de modernidad europea, de allí que postulaba por medio de su humor y amarga ironía la construcción de otra modernidad que tuviera como protagonista a los sectores populares, tan ausentes en el imaginario de la autoritaria aristocracia civilista. (Velásquez, 2005, pp. 120-122). El papel de Yerovi, como director literario de *Monos y Monadas*, giraba en torno a ordenar y organizar ese ambiente humorístico que debía servir de soporte a la caricatura.

La sensibilidad social de Yerovi le sirvió para ganar respeto entre la intelectualidad de la época. El propio José Carlos Mariátegui habría de dedicar un responso tras su muerte, víctima de asesinato en febrero de 1917.

Otro grande del periodismo, de la literatura y del humor gráfico fue Abraham Valdelomar, un escritor que se proclamó admirador de la caricatura de Málaga Grenet. Su participación en *Aplausos y Silbidos*, *Cine*, *Gil Blas*, *Monos y Monadas* y *El Figaro*, fue toda una revelación. “Valdelomar contribuyó en el mejoramiento estético de la tradicional e intrascendente caricatura política” (Pinto, 1981, p. 119).

Hacia 1907, Valdelomar creó un espacio dentro de *Monos y Monadas* llamado “Metempsicosis”, allí presentó a Leguía bajo la figura de un equino, la idea era descubrir su mayor debilidad por el poder. Otra de sus caricaturas fue “Borriqueras”, una sección dedicada a ridiculizar a los diputados de entonces; también fue autor de los “Judíos”, caricatura que satirizó a los diarios *La Prensa* y *El Liberal*, en respuesta a su comportamiento oficioso a favor del régimen de entonces. Hizo lo propio con Nicolás de Piérola en *Penitencia* (Pinto, 1981, p. 120).

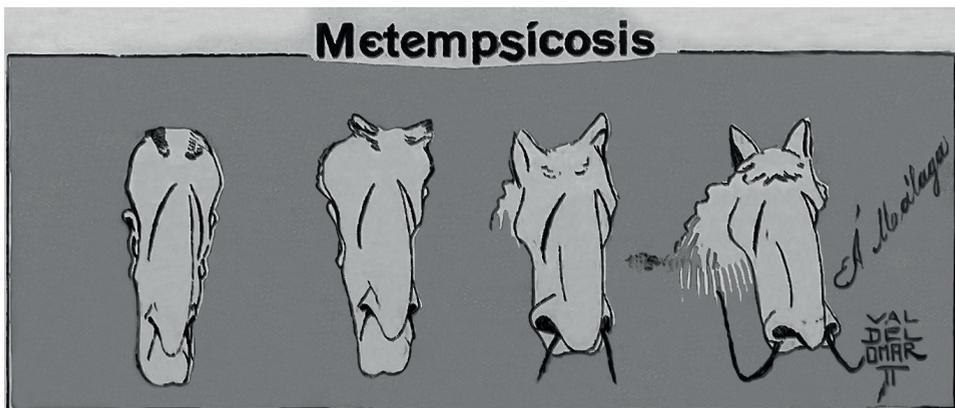


Figura 2.11. Caricatura de Leguía de la autoría de Valdelomar. *Monos y Monadas*, 2 de febrero de 1907.

El aporte del escritor satírico consistió en amalgamar caricatura y literatura, logrando aguzar su visión crítica hacia la política. (Castillo, 2012). Su narrativa tuvo un tono burlesco, mordaz y sutilmente agresivo, pues utilizaba todo cuanto el magma social y político pudo permitirle.

Según Raúl Rivera (2006), *Monos y Monadas* significó para la historia del humor gráfico, el nacimiento de la prensa satírica nacional del siglo XX. De sus páginas surgieron prominentes caricaturistas. No con el brillo de Málaga Grenet, ni de Valdelomar, pero destacó, también, Pedro Challe, de quien Rivera (2019) escribió una amplia tesis.

El aporte de Challe se orientó a la narrativa en los dibujos, “logró representar todos los matices del mestizaje racial peruano, allí donde los otros sólo veían blancos o negros” (Lucioni, 2002, p. 260). En 1907, Challe asumió la dirección artística de *El Gedeón*, un semanario festivo de caricaturas, opositor al gobierno de José Pardo, pero que duró poco tiempo.

Tomó el nombre de una famosa publicación española y se convirtió en un semanario satírico conservador. Rivera (2019) añade que Gedeón fue para Challe el punto de partida de una próspera carrera en el humor gráfico.

Después de *Jedeón*, Challe comenzó a colaborar con *Don Quijote* (1907), una revista satírica que se inclinó en favor del gobierno civilista, lo que representaba un desafío para el ilustrador. Luego, ingresaría a *Cinema e Ilustración Peruana*, siguiendo los pasos de Grenet.

Antes de terminar el año, *Monos y Monadas* había dejado de circular. Málaga firmó un contrato con una editorial argentina. El impreso ya no era el mismo, aun cuando contaba con Valdelomar, la nueva figura del humor gráfico peruano, la ausencia del maestro fue concluyente. Yerovi, también, decidió marcharse a Argentina, cerrando las páginas de la revista.

Tras el retorno de aquel país, lugar donde cosechó inobjetables reconocimientos, Málaga Grenet se incorporó a *El Figaro* y, luego, a *Variedades*.

El Figaro, donde trabajaron también, Caamaño y Eguren Larrea, cerró pronto, debido a una mordaz caricatura de su principal humorista que condenó al impreso a la censura.

La desaparición de *Monos y Monadas* dejó un enorme vacío que intentó ser cubierto por la prensa satírica de tendencia anticlerical. *Monos y Monadas* fue, de lejos, el referente más importante de la caricatura en el Perú en dos siglos. Su corto peregrinaje por el humor gráfico no le impidió dejar una huella imborrable y de notable influencia en el humorismo peruano. Málaga, Yerovi, Valdelomar y quienes pasaron por esta revista, protagonizarían el auge del humor gráfico de principios del siglo XX.

En esta etapa aparecieron medios como *Don Guiseppe* (1907), un semanario festivo e ilustrado, dirigido por Glicerio Tassara y Alfredo Baldassari. Luego vendría *Prisma* (1906), *Fray K. Bezón* (1907) de Francisco Loayza, *La Sanguijuela*, *Verde y Verde*, *Pero Grullo*, *La Sotana*, *Kikiriki*, *Lima en Broma* (1907), *La Campana*, *Blanco*

y *Negro*, *El Diablo Predicador*, *Fray Simplón* (1909) de Juan de Dios Bedoya, *Claris Verbis* (1909), *Gil Blas* (1909), *Contemporáneos* (1909), *Puck* (1910), *El Mono, ¿Está usted bien?* (1910), cuyo editor fue Charles Bradley, ¡Lléveme Ud.! (1911), fundado por Leonidas Yerovi, entre otras revistas.

El ritmo de la caricatura había descendido cualitativamente. En cambio, el número de revistas humorísticas creció exponencialmente. Tal vez sea esta la razón, por la que Valdelomar llegaría a comentar que, entre 1906 y 1910, junto a Málaga Grenet “llenaron de dibujos todos los periódicos ilustrados de la capital” (Thissen, 2017, p. 214).

En *Fray K. Bezón*, por ejemplo, “[e]l humor asoma desde la portada con la imagen de un franciscano cabezón. El fraile tonsurado y barrigudo tiene entre manos un libro en el que se descubren los centros de interés del periódico: la política y la religión” (Tauzin-Castellanos, 2003, p. 285).

En 1910, a raíz de un concurso nacional convocado por la revista *Variedades*, apareció otra promesa de la caricatura nacional, se llamaba Francisco González Gamarra. Cusqueño de nacimiento, Gamarra sería conocido más por su proximidad a la pintura, a la música y a las reflexiones sobre estética, arte y humanismo, antes que al humor gráfico. Sin embargo, en aquel concurso, González Gamarra obtuvo el primer lugar. No era para menos, gozaba de una destreza extraordinaria, fino humor y maestría en el trazo. (González, 2004, p. 187). Sus trabajos se publicaron en *Variedades* entre 1910 y 1915 reproduciendo humorísticamente la vida política peruana.



Figura 2.12. Portada de la revista *Variedades*, 7 de Marzo 1908

Gamarra ocupó el espacio dejado por Málaga, cuando éste decidió viajar a la Argentina. Para entonces, *Variedades* ya se publicaba en colores, era el nuevo experimento en la implementación del sistema de tricotomía en la impresión de la revista. (Vergel, 2008, p. 121).

Como dijimos, líneas arriba, Pedro Challe fue otra figura representativa del humorismo peruano, aunque pudo más con las historietas. En 1912 creó la primera serie de viñetas llamada *Cinema*.

Ese mismo año iniciaron sus actividades: *Figuritas* y *El Mosquito*, este último, un semanario satírico publicado bajo la dirección de Florentino Alcorta, que buscaba levantar la alicaída imagen de Leguía. Dos años después, en 1914, salió a la venta *Fray Garrote* y, con el inicio de la Primera Guerra Mundial, aparecieron las caricaturas: *La Guerra en Solfa* de Pedro Challe y *Don Lunes* de Julio Málaga, luego vendría *Rigoletto*. En 1916, se publicó *Historia del Perú en guesa*, un conjunto de caricaturas producido por Juan Marcos Sarrín, en la misma perspectiva de Challe. Un año más tarde circularía el diario ilustrado *Excelsior*, bajo la dirección artística y literaria de Fabio Camacho. La caricatura de Málaga aparecería en primera página, mientras colaboraban con esta revista los hermanos Reynaldo y Alberto Luza. Otras revistas que circularon por entonces fueron: *Sudamericana*, *Chumbeque*, *Mundial*, *Colónida*, donde las caricaturas de corte político marcarían el péndulo del momento.

Colónida (1916) fue una revista dirigida por Abraham Valdelomar. Su efímera existencia no impidió que personajes como Mariátegui le prestaran su atención para entender el fuerte contenido de la calidad humorística de Valdelomar. En un blog escrito por Willy Pinto (26 de marzo de 2016), se recuerda el contexto en que apareció *Colónida*, un movimiento de inicios del siglo XX que representó una insurrección contra el academicismo y la oligarquía.

Además de Valdelomar, la revista contó con la colaboración de José M. Eguren, José Santos Chocano, Federico More y el Amauta José Carlos Mariátegui.

Es necesario destacar que la mayoría de humoristas pasaron por *Variedades* y *Monos y Monadas*, ambas revistas se convirtieron en cantera de caricaturistas.

En *Variedades* se formaron excelentes dibujantes como José Alcántara La Torre y Jorge Holguín Lavalle. Conforme ganaban destreza, cada quien labraría su propio camino, colaborando con *Lulú*, *Sudamérica*, *Prensa*, *Mundo Ilustrado* o *Perricholi*, esta última, una revista semanal ilustrada dirigida por Ezequiel Balarezo Pinillos y Jorge Holguín.

Pero no todas las publicaciones honraban el legítimo esfuerzo y creativo de sus fundadores. Raúl Porras Barrenechea, en una reseña publicada en *El Peruano* (27 de setiembre de 2020), recuerda que *Don Lunes*, el semanario popular que circuló en 1919, no era el mismo de aquel que apareció en 1917, conducido por Málaga Grenet.

A lo largo de dos siglos, la caricatura logró sumergirse en el imaginario social utilizando conceptos y nombres, cuyo significado servirían para describir escenarios, contextos, situaciones, pero, también, para despertar habituales querellas en la esfera

política, desde el mismo nombre. Así, de un impreso llamado *El Loco*, saldría *El Loquero*. De *El Argos*, el *Anti Argos*; de *La Tunda*, La *Contra-Tunda*. Este fue el caso de *Don Lunes* que dio vida a otra revista llamada *Don Lunes*, patrocinada por el gobierno de Pardo.

2.3.4. La caricatura: entre la política y el surrealismo

Hacia 1922, el humor ilustrado se vio favorecido por la aparición de los “globos”, un elemento gráfico de apoyo al lenguaje de la caricatura. Este recurso apareció primigeniamente en 1893, en la revista *La Caricatura*, pero no logró normalizarse. En el periodo clásico, el “globo” intentó convertirse en una característica de algunas viñetas, algo que no disminuyó la fuerza expresiva de la caricatura. Así se inició otra etapa.

Según Mendoza-Michilot (2016, p. 315), fue el español Sixto M. Osuna (Sixto Montealegre), quien introdujo el globo de diálogo en la caricatura. Pero muchas viñeteros, simplemente, no confiaban en su utilidad. Más bien, mantuvieron la leyenda al pie de las láminas, como un recurso que, a decir de sus autores, buscaba evitar confusiones.

La segunda década del siglo XX tuvo otra dinámica en el campo del dibujo de humor. La influencia norteamericana desplazó a la francesa. El auge industrial favoreció este proyecto, cuando aparecieron agencias de distribución del cómic en los Estados Unidos. La fluidez del humor gráfico se inclinó hacia la historieta surrealista y de entretenimiento.

En efecto, 1922 es considerado el año del despegue de la historieta peruana. El formato más utilizado fue la serie familiar e infantil (Sotelo, 2009, p. 80).

Si bien la caricatura no desapareció, perdió protagonismo y se convirtió en subsidiaria del comic. De este modo, se formaron las secuencias de cuadros bajo un corte surrealista presentados en coloridas tiras cómicas. Los estilos y géneros característicos del dibujo norteamericano –los *pulp fiction* y el *comic book*– se extendieron rápidamente.

Bajo esta influencia, en 1922, Gustavo Lama creó *El Comisario Ted Micky*, una historieta dirigida al segmento infantil. Ese mismo año, Jorge Vinatea Reinoso publicó *Travesuras de Serrucho* y *Volatín*, dos historietas de corte social donde los protagonistas serían personajes infantiles.

Vinatea era un reconocido dibujante que se inició en este campo del arte a través de la caricatura. Sus trabajos se exhibieron en la revista *Varietades*, allá por el año de 1918. Dos años más tarde, pasaría a formar parte de la revista *Mundial*, dirigida por Andrés Aramburú, donde publicaría caricaturas y otras ilustraciones de Leguía (Luna, p. 146; Villegas, 2013). Pero su fama se elevó con *Travesuras de Serrucho* y *Volatín*, una tira cómica que criticaba el racismo limeño y la frivolidad capitalina (Sotelo, 2012, p. 81).

Vinatea Reinoso no solo destacó en la caricatura. Trabajó también en óleo, en

acuarelas y en las composiciones en lápiz, con las cuales revelaría su forma de pensar respecto a la realidad nacional. Según Villanueva (2019), el humorista mantuvo cierta neutralidad frente a los grupos políticos en contienda. Su producción pictórica estuvo influenciada por un elemento importante: el indigenismo, desde cuya visión crítica nutría al arte peruano con sus trazos.

Poco tiempo después, comenzarían a circular *Mataperradas de Gordete*, *Calambrito* y *La Semana Cómica*, de Pedro Challe, quien, sensible a los cambios de la época, puso su talento al servicio del humor gráfico. En 1927, *La Revista Semanal*, un periódico de series familiares y dirigido por Salvador Faura, publicó los trazos de Julio Málaga, Carlos Romero, Alfonso Lazarte y Juan Devéscovi, este último elogiado por César Vallejo durante una exposición de pintura realizada en París en 1928, donde Devéscovi llegaría a combinar la tradición precolombina y el arte vanguardista. (Villegas, 2013, p. 154).

Algo que merece subrayarse en el derrotero de la mayoría de caricaturistas, si no es de todos, es su arraigo intelectual. Felipe Pardo, Ricardo Palma, Francisco Fierro, Abraham Valdelomar, González Gamarra, Juan Devéscovi y muchos otros, eran consideradas personas cultas e ilustradas. Su dominio sobre la pintura o el dibujo estaba atado a cierta capacidad reflexiva que se exponía a través de la literatura, de la filosofía, de la estética o del arte.



Figura 2.13. Caricatura de Jorge Vinatea Reinoso, Revista *Mundial*, 1 de abril de 1921. (Gálvez y García, 2016, p. 270). Recuperado de: <http://bvs.minsa.gob.pe/local/MINSA/3670.pdf>

Pero la historieta, como la caricatura, no dejó de verse, sino, instrumentalmente. Los flujos y reflujos de la política se extendieron al humor gráfico definiendo sus altibajos y los chispazos en busca de una autonomía discursiva, que se notará hacia finales del siglo XX (Infante, 2010).

El autoritarismo del régimen de Leguía parecía estar ausente en el dibujo de humor. Casualmente, las escasas imágenes humorísticas que se publicaban correspondían a Vinatea Reinoso en *Mundial*.

Ciertamente, una realidad social que descubría profundos abismos despojaba a la política de su habitual protagonismo. El racismo, el conservadurismo de la iglesia, las migraciones, el centralismo asfixiante, entre otros, comenzaban a reclamar un espacio en la agenda pública.

Este fue el caso de *Aventuras de Agapito K.Nalla* (1928), una historieta de Alfonso Lazarte, que se caracterizó por la crítica social a la clase media. En la tira cómica se cuestionaba la viveza criolla. Estaban también *La familia Max-Oleatones* y *La familia Mazoletonez* (1927) de Julio Málaga, una serie de láminas de corte social dirigida a un público adulto y, cuya producción continuaría Carlos Romero (Crisóstomo, 2005a; Lucioni, 2009). Devéscovi, por su parte, fue autor de *Aventuras de Don Porfirio Cordero* (Crisóstomo, 2009).

Para 1928, *La Revista Semanal* ya había publicado una significativa cantidad de historietas a cargo de Lazarte con: “Las aventuras de Cirilín Oxford” y “Las aventuras de don Perico D. Acanga”; mientras que Romero con “Los esposos Maz Oletones” y “Cotorrita, Tribulete y su perrito Facundo” (Rodríguez, 2019, p. 89).

Pero, como dijimos, la caricatura no desapareció por completo. En diciembre de 1928, comenzó a circular *El Mundo*, un diario gráfico matinal de 8 páginas, que combinó información y entretenimiento. Sus páginas estaban cubiertas de fotografías e ilustraciones, así como de caricaturas, las mismas que estuvieron a cargo de Covarropia. (Mendoza, 2016, p. 372). No solo en *El Mundo*, sino, en la mayoría de periódicos, las viñetas fueron confinadas a páginas interiores, mientras las historietas seguían posicionándose en el humor gráfico.

Hacia el final de la década, en 1929, Ezequiel Balarezo Pinillos volvería a dirigir un semanario popular, llamado *San Lunes*, una revista de caricaturas. Balarezo ejercía el periodismo con mucha pasión,

revivió en *La Noche* la columna ‘La perspectiva diaria’, y después, en 1931, creó la sección ‘El chisme diario’. Utilizó dos seudónimos: Puck, que no era de su exclusividad porque sirvió para ocultar, también, los nombres de José Díez Canseco, Edgardo Rebagliati y Sulberto Torre. (Zanutelli, como se citó en Mendoza, 2016, p. 370).

En 1930, apareció *Camotillo alias Cámara Lenta*, una historieta de lenguaje chispeante, cuya estructura parecía una crónica periodística. (Lucioni, 2002). Le siguió *El hombre de la Calle*, otra publicación humorística que comenzó a circular en

1931, ocupada solitariamente de la actualidad política. Era el período de apogeo de la historieta surrealista y, por momentos, social que se posicionó por dos décadas más. Aquel año se publicaron otras revistas como: *Cholito*, *El chasqui* y *Abuelito*, todas, dirigidas a un público infantil.

Holguín Lavalle seguiría produciendo más revistas. En 1934 se haría cargo de la dirección artística de un mensuario llamado *Panoramas*, una publicación periódica que cerró en 1938.

El consumo de una producción humorística propia y que reflejara los rigores de la vida social peruana, estuvo condicionado por el índice de lectoría. La historieta peruana debía competir con los cómics extranjeros que llegaban al Perú en mejor calidad, mayor volumen y a menor costo. El otro aspecto era la falta de solidez de un público cautivo a diferencia de la realidad norteamericana o argentina, que gozaban de una tradición y de un público más numeroso. Esto explicaba la circulación y el alto consumo de tiras cómicas extranjeras de corte surrealista.

A partir de 1936, y por espacio de varios años, el gobierno llevó a una prolongada censura provocando nuevamente un reflujo en la caricatura. En este breve período sólo encontramos a contados humoristas, uno de ellos fue Raúl Vizcarra en la revista *Run-Run* (Crisóstomo, 2009).

En 1939, apareció “La familia Calatayú” de Víctor Mendívil. Su contenido se orientó a mostrar los conflictos raciales en el Perú (Lucioni, 2001, p. 263). Si bien, no se ocupó de política en sentido estricto, sus dibujos satirizaban la falsa prosperidad y las costumbres de la época.

Al año siguiente, salió a la venta *Palomilla*, una revista especializada que produjo personajes como “El bandolero fantasma” y “Pedrito, el indiecito estudiante” de Demetrio Peralta, este último dotado de un estilo realista; “Frejolito”, “Pepilín y Nolicón” y “Pepoyo y Chabike” de Ricardo Marruffo; “Juan Mella” de Julio Fairlie; “El hombre sombra” de Ricardo Mardo y “Perdidos en la Selva” de Carlos Romero (Reynoso, 2013; Rodríguez, 2019, p 90).

Palomilla circuló hasta 1942. Un año después habría de publicarse *Climax*, otra revista que presentó “Las aventuras de Pichiruchi” de Arístides Vallejo y, *La Rayo* de Pedro Challe, con historias policiales, sin mucho humor. Carla Sagástegui (2003) llama a este período comprendido entre 1930 y 1940: el momento del “Ensayo”, una suerte de despegue del humor gráfico. Mientras que Carlos Crisóstomo (2005a) considera que los años cuarenta constituyeron la “verdadera época de oro de la historieta peruana”, con exponentes como Víctor Echegaray, Demetrio Peralta, Eduardo Calvo, Ricardo Marruffo y Pedro Challe, creador de la *Familia Pajarete*.

En provincias, el humor gráfico no tuvo el vigor de la producción caricaturesca capitalina, aunque, muchos de los viñeteros que impulsaron el humor en Lima, tuvieron sus orígenes en el norte y en el sur del país. En Arequipa, por ejemplo, se editó *Kiki Riki* (1932), una revista semanal dirigida por Víctor Ballón. Circuló también *Páginas Infantiles* (1943), caracterizada por la producción de cuentos, historietas,

biografías, anécdotas y versos. La tradición humorística de la ciudad blanca fue especialmente pujante a lo largo del siglo XX, de esto hablan Omar Zevallos (2010), Mantilla (2016), entre otros.

Durante el siguiente quinquenio —de 1940 a 1945—, las publicaciones de corte social y político bajaron de intensidad. A la censura estatal se sumó una escasez de papel, otro de los efectos de la crisis internacional generada por la Segunda Guerra Mundial. Quien, por entonces, gobernaba el país era Manuel Prado y Ugarteche. Se impuso una especie de “dictablanda”, pues, Prado encontró las formas para restringir la libertad de expresión, una práctica que reprodujeron varios gobiernos desde finales del siglo XIX.

Esto interrumpió aquel proceso en donde se venía construyendo cierta autonomía discursiva en la caricatura, dando paso a un momento prolongado de instrumentalización de aquel elemento expresivo.

A diferencia de Lucioni, otros autores como Carla Sagástegui y Crisóstomo consideran que desde 1947, la caricatura comenzó a perfeccionarse. Surgió una fase de “Profesionalización”, donde personajes como “Pachochín” de Carlos Roose, publicados por *La Tribuna*, crearían nuevos estilos de trazo y dibujo. Pero “Pachochín” propiamente no era una caricatura. Fue, más bien, la primera tira cómica de alcance nacional (Sagástegui, 2003 p. 29), de emisión diaria, aunque de contenido social.

“Pachochín” fue también una especie de apelativo de Roose, con cuyo personaje había logrado una identificación extraordinaria antes que con “Crose”, seudónimo del entonces joven humorista.

El personaje representaba a un individuo pequeño burgués, clase mediero, diría Rodríguez (2019). No era un aristócrata, tampoco un proletario. Era, más bien, el típico criollo progresista, de sentimiento nacionalista. A veces asumía roles de burócrata, otras era un emprendedor liberal y, en ciertos momentos, un aburguesado hombre de biblioteca.

“Pachochín” fue un éxito de ventas. Los dueños del diario aprista decidieron no solo privilegiarlo con una sección exclusiva y toda una página para sus imagerías, sino, con publicaciones especializadas, llamadas *comic book*. Así se crearon *La Tarde*, *Publicaciones Pueblo*, *Campeón*, *Publicaciones Eblo*, *Trilce*, *Revista de Arte y Literatura*, *Chan Pe*, entre otras (Rodríguez, 2019, p. 93).

La necesidad de crear un personaje peruano genuino, que le hiciera frente a la influencia americana, empujó a Roose Silva a construir “Pachochín”, con el que una importante audiencia habría de identificar y familiarizarse.

Junto a Roose, trabajó en *La Tribuna*, Lino Palacio, creador de “Las aventuras de Avivato”.

Según Luis Rodríguez (2019, p. 94), *Pachochín* fue el primer intento, el más serio diríamos, por crear una industria del cómic en el Perú. En esta línea, se ubican Crisóstomo y Sagástegui. Se integraron a la revista muchos humoristas de la talla de Manuel Borja, Ricardo Miranda, Alfonso Arce, Eduardo Joo, Jorge Salazar, Ricardo

Fujita, Rubén Osorio, Pedro Hermoza, Samuel Guzmán, entre otros. Las nuevas tiras cómicas, tendrían personajes como “Pajarote”, “Paquita”, “Tartarín de Tarascán”, “El habitante de Plutón”, “Maravilloso” y “Malambito y Antonlín”. Las historietas combinaron surrealismo con humor social, algo que despertó como pocas veces la atención de los lectores.

Con la elección de José Luis Bustamante y Rivero como presidente del Perú en 1945, se puso en marcha un proyecto de reforma liberal que apuntó a consolidar los derechos civiles y, especialmente, la libertad de prensa. Este contexto, si bien sirvió para abrir nuevamente el espacio del humor gráfico, no ayudó mucho al retorno de la caricatura política.

Casi al mismo tiempo en que comenzó a producirse “Pachochín”, hicieron lo propio con “Vida y milagro de Anacleto Barriga” de Alfonso La Torre (ALAT), publicado por *El Comercio gráfico y el Comercio de la tarde*. Un año después, “Anacleto Barriga” sería sustituido por “Falseti”, el inescrupuloso personaje ficticio de La Torre. Su personaje “Falseti”, una curiosa copia del cómic argentino, estaba protagonizada por un sujeto astuto, un “verdadero manojo de deseos insatisfechos de la clase media limeña, que por eso parece estar en pie de guerra contra los demás y la realidad” (Lucioni, 2002).

Si bien ALAT se inició con dibujos de historietas de las tradiciones de Ricardo Palma, pronto, dejaría el humor gráfico y se dedicaría de lleno a la crítica teatral (Joffré, 2003, p. 261).

En 1949, aparecieron tiras cómicas en semanarios como *Tacu tacu*, *Patita* (“Un lunático en Marte”), *Selecciones de Pachochín*, *Carreta*, *Loquibambia* y *Pedrin Chispa*. Al año siguiente, salió a escena *Canillita*, una publicación que más tarde daría vida a “Chépar” y “Manyute”, dos inconfundibles personajes de la caricatura infantil, producidas por Carlos Osorio y Hernán Bartra, respectivamente. “Chépar” a diferencia de “Manyute” no sólo fue una figura del imaginario dominante; pronto, introdujo en su discurso el quehacer político del país. De esta forma, la caricatura volvió a aparecer, aunque con poca fuerza.

Ese mismo año se publicó el trabajo de Alejandro Valle, llamado “Piropo”, una historieta interesada –según Lucioni– en presentar además de cierta mecánica visual, el misterio de la elipsis y la lógica de la secuencia.

Desde 1953 y por espacio de 15 años, circuló *Avanzada*, una publicación educativa y de uso obligatorio en los colegios católicos, dirigida por Monseñor Ricardo Durand. *Avanzada* tenía objetivos ideológicos claros. Buscaba adoctrinar y evangelizar a la población educativa de entonces. Según modestas proyecciones, en sus mejores momentos, la revista llegó a tener un tiraje de 25 mil ejemplares. Desapareció con el golpe de estado de Velasco.

En su interior se publicaron las historietas de Rubén Osorio y Hernán Bartra. Se crearon personajes como: “Coco, Vicuñín y Tacachito”, “El Padre La Fuente”, “Meteorito”, “Pirulín y su monito César”, “Loreto, el justiciero del Amazonas”,

“Fif-faftes, el zancudo atómico”, “Fulbito y su pandilla”, “Cuntur Sonko” y “El capitán Leiker”. La plana de humoristas contaba con el apoyo de Ricardo León, Alfredo Aisaona, Javier Florez, Ricardo Florez y Allki Autás (Sotelo, 2009; Lucioni, 2002, p. 210; Crisóstomo, 2005b; Rodríguez, 2019, p. 100).

Juan Rubén Osorio Blanco fue un reconocido caricaturista de mitad de siglo. Elton Honores (2017, p. 591) pensó que el trabajo de Osorio, había alcanzado un rol fundamental en la elaboración de productos humorísticos que encajaban con el género de masas, en especial con la ciencia ficción. Osorio creó al primer héroe peruano de ficción: Juan Santos, el mismo que más adelante serviría de modelo al “Supercholo”. Este fue uno de sus mayores méritos.

Junto a la revista de la Iglesia Católica, *Canillita* fue otra de las publicaciones que más larga vida tuvo en la historia del cómic peruano. Durante la década del 50, el Perú registró alrededor de 600 títulos de historietas (Lucioni, 2005, p. 212), mientras revistas argentinas y mexicanas competían con notable ventaja.

Finalmente, la influencia norteamericana fue relegada por la fuerte presencia del cómic chileno, cuyo estilo dominado por el *cómic book*, llegó a combinar humor con erotismo. Uno de los dibujantes que mejor representó esta tendencia fue Ricardo Fujita, mentor de Fairlie.

Fujita se inició a los 18 años de edad en *La Prensa* con una historieta sobre la historia de la campaña libertadora de San Martín. Era 1950. Desde entonces, ya se avizoraba el prometedor futuro del dibujante nisei que llegó a su pico como ilustrador en la siguiente década.

Todos los historiadores del dibujo de humor coinciden en que fue, en este período, cuando se desplazó a los personajes extranjeros para dar cabida a figuras peruanas, en un intento por perennizar la caricatura local. Aun así la influencia sobre el estilo y los argumentos no eran del todo genuinos.

Última Hora cambió en 1952 a todos sus personajes. Instituyó a “Sampietri” (1950–1991), cuyo creador fue Julio Fairlie, considerado el precursor del humor absurdo en la historieta peruana (Sotelo, 2009, p. 86). Fairlie si bien fue el creador de “Sampietri”, obtuvo la idea originalmente de Raúl Villarán, director de *Última Hora*, quien le habría sugerido inventar un personaje acriollado, de esos frescos y sinvergüenzas que van a una fiesta sin ser invitados. Ese sería “Sanpietri”.

Según Raúl Silva (2016, p. 41), Fairlie aceptó el reto de Villarán y desplegó toda su creatividad, “tanto en el trazo como en el diálogo festivo, pues fue él quien los elaboró en globos, a diferencia de sus caricaturas políticas, siempre acompañadas de leyendas dictadas desde arriba”.

“Sampietri” terminó siendo un personaje popular, el típico criollo, avivado, encantador y arribista. Aun así, alcanzó un éxito importante, algo que le valió a *Última Hora* pensar en un proyecto denominado “Tiras cómicas 100% nacionales” (Rodríguez, 2019, p. 95).



Figura 2.14. Afiche de caricaturas publicado en el diario *Última Hora*. (Ramos, 2015). Recuperado de: https://www.tebeosfera.com/documentos/la_construccion_de_la_alteridad_la_representacion_del_migrante_en_la_historieta_serrucho.html

Pasó lo mismo con “Serrucho” de David Málaga, “Boquellanta” de Hernán Bartra, “Chabuca” de Luis Baltazar, “Cántate algo” de Jorge Salazar, “Yasar del Amazonas” de Vera Castillo, la “Cadena de oro” de Rubén Osorio. Todos ellos serían personajes que cambiarían la identidad de la historieta peruana.

“Serrucho”, dice Ramos (2015), representaba a un personaje ambivalente, tan ambivalente como los sentimientos que generaba todo migrante.

Era un momento de cambios sociales en el país. Lima era escenario de un importante proceso migratorio. La historieta no tenía que inventar nada nuevo. Solo debía narrar la cotidianeidad e inyectarle esa chispa que se activaba producto de aquella disposición especial del humorista. David Málaga expuso su genialidad evitando el agotamiento de la narratividad.

Por un lado, la historieta pretendía confrontar el desprecio, la burla y el racismo contra el hombre andino, por otro, afirmaba nuevos estereotipos.

El propio nombre no tenía el significado que hoy tiene en el argot popular. No era el oportunista que el imaginario contemporáneo supo asignarle. Era, más bien, un término despectivo, con el cual se identificaba a sujetos de mal vivir, inculdo y peligroso. (Rodríguez-Toledo, 2019, p. 221).

Sin embargo, se buscaba resignificar el concepto con una idea más benevolente.

El personaje Serrucho continuamente termina triunfando frente al medio o sobre los personajes urbanos; pero pese a que en muchas de las historias de Serrucho se pretende reivindicar la imagen del migrante, estas no pueden evitar funcionar sobre la base de tópicos y estereotipos que tienen como correlato un discurso de exclusión. (Ramos, 2015).

La historieta de “Serrucho”, hizo su aparición el 14 de setiembre de 1952 y no tardó mucho en cambiar su emisión semanal a diaria. La tira era simple, tan simple como los escenarios que describía. Era una exigencia elemental del consumidor promedio. El personaje era un sujeto de estatura mediana, pelo lacio negro, tosco que, a menudo, se escondía debajo de un chullo. Tenía la punta de la nariz desviada o aguileña. De mirada ausente, de contextura delgada y de duro trajinar (Rodríguez-Toledo, 2019, p. 105).

Si bien “Boquellanta” no tuvo el mismo tratamiento, siguió la lógica de la discriminación social negativa. Este personaje representaba a un niño negro que concentró los prejuicios raciales de los que, por entonces, eran objeto los afroperuanos.

La imaginación de Osorio y Hernán Bartra parecía no tener límites. Sus nuevos personajes serán “Don Vinagrio”, “Chepar”, el “Doctor Phistaco” y “Manyute”, este último una figura obsesionada por el sexo (Sotelo, 2009, p. 194; Cáceres, 2005). “Manyute” fue otro de los dibujos de mayor tiempo de vigencia, pues apareció en distintas publicaciones impresas desde 1962 hasta la década del 90 del siglo XX.

Sin embargo, el corte surrealista prosiguió. Como dijimos, los superhéroes norteamericanos fueron sustituidos por personajes peruanos como “Juan Santos”, figura de rasgos andinos que sería protagonista de muchas aventuras.

En 1957, nació el “Supercholo”, en el diario *El Comercio*. Su creador, Víctor Honigman, de origen austriaco, logró mantenerlo vigente hasta 1966, para volver en los ochenta a través del mismo periódico y, en 1995, bajo la pluma de Carlos Castellanos con “el Regreso del Supercholo” (Sotelo, 2009, p. 91). El “Supercholo” era presentado “con rasgos ingenuos, físicamente caricaturizado, con valores positivos (inocencia, bondad, justicia) y se caracterizaba por ser un personaje más humorístico” (Honores, 2017, p. 591). Pero la verdad es que, como dice Silva (2016), el hombre andino inspiró muchas caricaturas con figuras estereotipadas, tanto en su comportamiento, en su lenguaje y sus rasgos físicos.

“El rey y Nazario” fue una viñeta publicada en *Pueblo* a cargo de Paquín. Estuvo orientada a presentar al presidente Prado “como si fuera un rey solitario, sólo acompañado por el flaco Nazario, hombre del pueblo con cara de intelectual y pelo parado que intenta servir de conciencia a su majestad” (Lucioni, 2002, p. 209).

La década del sesenta fue otro momento en el que la caricatura de corte surrealista y social relegó a la viñeta política. Las pocas caricaturas sobre el poder estaban a cargo de Guillermo Osorio, un dibujante arequipeño que comenzó a ganar fama por sus trazos. Fundó en *Caretas*, la sección “Ají Molido”, que le sirvió para caricaturizar a políticos como Odría, Prado y Haya de la Torre.

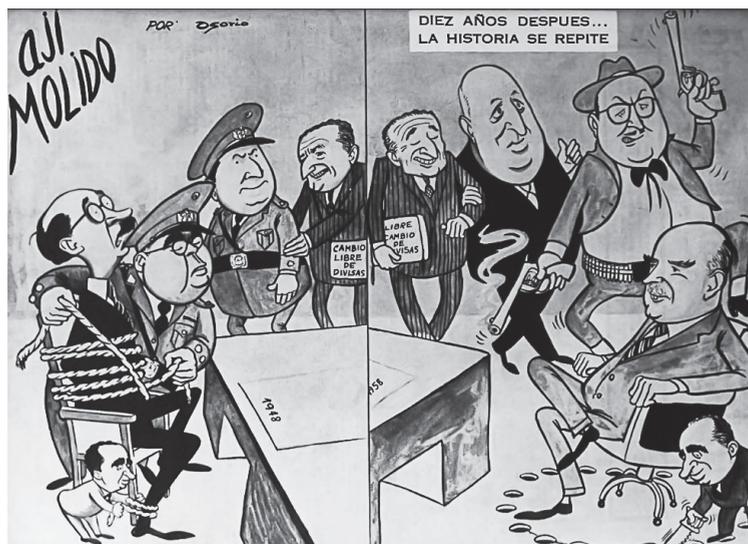


Figura 2.15. Ají Molido, caricatura de Rubén Osorio. (Gálvez y García, 2016, p. 21). Recuperado de: <http://bvs.minsa.gob.pe/local/MINSA/3670.pdf>

En su primera aparición, *Don Sofó* (1959), bajo la dirección de Luis Felipe Angell, conocido también como Sofocleto, le concedió a Osorio amplia libertad para opinar. Tal fue su libertad que no vaciló en dirigir irreverentes críticas contra el magnate Pedro Beltrán. En una portada de *Don Sofó*, Osorio le administraría muchos comentarios satíricos: “Por fin, don Pedro, aceptó el Ministerio de Hacienda!”, dice el Presidente. Si, con el dólar de mi corazón” (Flores, como se citó en Silva, 2016, p. 44).

El cierre de la década produjo un balance contradictorio. Si bien el humor gráfico logró una producción que superó largamente periodos y momentos anteriores, no se podría soslayar la fase oscura que generó el odriísmo. No era extraño. Toda dictadura supo valerse del poder para poner a raya a los medios y controlar la opinión pública.

Antonio Cisneros, como se citó en Silva, llegó a comentar que la calidad del humor gráfico de la primera mitad del siglo XX, fue interrumpido por el Ochenio.

Desde entonces el humor había sido ‘ramplón y chabacano’, más aún, reaccionario: ‘Reaccionario porque su ideología se integra, feliz, en el sistema. Reaccionario porque en la línea o la palabra se halla ausente el vuelo creador’; lo cual quedaba evidenciado en revistas como *Loquibombia*, *Pedrin Chispa*, *Rochabús* y *La Olla*; en las columnas de Sofocleto. (2016, p. 87).

En este ensayo, no nos ocuparemos de todas estas publicaciones, pero sí lo haremos escuetamente de *Rochabús*, una revista dirigida por Guido Monteverde que dio vida a dos personajes: “Sir Manolete”, caricaturización de Manuel Prado y “Juan Mamani”, representando, no tanto al peruano de a pie, como se dice en la tesis de

Raúl Silva, sino, al migrante andino, quien, no obstante haber pisado suelo capitalino, seguía vistiendo chullo, chaleco colorido o poncho, pantalones encogidos y ojotas. Era una vestimenta racializada, diría Rodríguez-Toledo. Los rasgos fenotípicos descritos por el humor gráfico eran los mismos de “Serrucho”.

Rochabús no era un semanario de calidad deficiente. Tampoco estuvo por encima de otras revistas, no obstante la participación de ilustradores como Guillermo Osorio, Luis Baltazar, Cayo Pinto, Hugo Fernández, los hermanos Pablo y Víctor Marcos, Ricardo Denegri y Mariano Sagástegui. Era una más de las producciones periódicas que circuló en 1958 y que sirvió como arma de ataque contra todos los grupos políticos, excepto, contra Luis Bedoya Reyes y Cesar Beltrán a quienes, en el peor de los casos, dirigía tibias caricaturas. Asumió una postura ecléctica, mientras se adecuaba a los vaivenes de la política peruana de mitad de siglo.

Adquirió de aquellos carros de la policía que arrojaban chorros de agua contra manifestantes. En su interior, *Rochabús* incorporó varias secciones con el nombre de “Rochabusazo semanal”, “Canela fina”, “Pal gato”, “Ají con pepa”, “Doña Catona” o “Aprocalipsis” (Rivera, 2017, p. 51), esta última sección, pensada en el Apra.

Así terminó la década del cincuenta, un periodo que, parafraseando a Miguel Gutiérrez (1988), dotó de una generación extraordinaria de intelectuales. Algo que se reprodujo en el humor gráfico, especialmente, hacia principios de siglo. Pero, la década del cincuenta fue también un periodo de turbulencias y desequilibrios políticos. Al golpe de Estado protagonizado por Odría, le siguieron en la siguiente década dos golpes militares guiados por intereses muy distintos, la de Pérez Godoy y la de Velasco Alvarado.

Pero el golpe contra Prado y Ugarteche venía siendo anunciado por la caricatura, cuatro años antes de su ejecución. En la edición del 26 de noviembre de 1958, *Rochabús*, publicó en portada una lámina donde la figura de un militar aparecía como un tsunami sobre la cresta de una ola gigante, dispuesta a arrasar con “Sir Manolete” (el presidente Prado) y “Juan Mamani”.

En 1962, *El Comercio* dio vida a “Juan Tiburón”, “Loreto” o “Tangama” en el formato de tira cómica (Sagástegui, 2003, p. 35). Sus autores fueron el dúo Osito-Monky (Hernán Bartra y Juan Osorio), quienes orientaron su humor hacia un público adulto. A mediados de los sesenta apareció la revista con el título de *Historias Gráficas* (Crisóstomo, 2005a).

En 1966, durante el primer gobierno de Fernando Belaúnde Terry, se inauguró *La Olla*, una revista que siguió los pasos de *Rochabús*. Se convirtió en un medio satírico de marcada línea conservadora y progubernista. Estaba a cargo de Alfonso Baella quien, por entonces, dirigía también la página política del diario *El Comercio*. En sus filas estaban dibujantes como Guillermo Osorio, Hugo Fernández, Víctor Marcos, Nayo Borja, entre otros. (Rivera, 2017).

Un año antes del golpe de estado contra Belaúnde Terry, la caricatura ya venía mostrando indicios de una grave crisis económica. Guillermo Osorio publicó en

El Comercio, una viñeta donde aparecía Belaúnde en el papel de médico frente a un paciente en estado de gravedad. El convaleciente representaba la moneda peruana. Belaúnde no tenía salida, sino la de utilizar los certificados de divisas como última opción para mitigar la devaluación de la moneda en medio de un déficit general.

La Tribuna, que esperaba ansiosamente compensar la derrota del Apra en las elecciones de 1962, no encontró mejor oportunidad que la crisis económica para atacar a Belaúnde. Carlos Roose publicó el 7 de setiembre de 1967, en el diario aprista, una caricatura donde ponía al gobernante al frente del timón de un barco que se hundía. Era la mejor forma de sumarse a la creciente oposición contra el régimen conservador.

En otra lámina, *La Olla*, el mismo impreso que años antes se había puesto al servicio del régimen belaundista, publicaría una viñeta uniendo dos escenarios con dos realidades alternas, una virtual y la otra real. “La amenaza del golpe de Estado es sugerida por el caricaturas tanto por la inacción de los políticos, y la presencia de los militares, como por las ruedas y tuercas del tanque (‘devaluación’, ‘déficit’, ‘costo de vida’, ‘inmoralidad administrativa’, ‘contrabando’), que aluden a una política gubernamental deficiente y que aparecen como las justificaciones de una posible toma de poder militar” (Roca-Reyes, 2014, p. 46).



Figura 2.16. Caricatura de Bartra, *La Olla*, 31 de enero de 1968 (Roca-Reyes, 2014, p. 44). Recuperado de: <https://revistas.urp.edu.pe/index.php/Illapa/article/view/526/528>

Así fue el proceso que siguió el humor gráfico durante aquel largo período, en donde la caricatura y el corte realista recuperaron algo de protagonismo solo hacia el final de la década. Pero, el golpe de finales de los sesenta abriría una nueva época para el dibujo ilustrado.

2.3.5. *El retorno de la caricatura*

El pronunciamiento militar de Juan Velasco Alvarado tuvo un impacto muy fuerte en el humor gráfico. El giro fue radical, como era de esperarse. Se impuso el humor “revolucionario”. Muchos caricaturistas tendrían que reciclarse, otros, debían adaptarse a gusto y paciencia, y otro tanto, decidió incorporarse a la nueva generación de humoristas gráficos. Alfredo Marcos Olórtégui, hermano de Pablo Marcos, conocido caricaturista de *Rochabús*; Heduardo Rodríguez y Juan Acevedo, pronto, entrarían a navegar por los azarosos caminos de un tipo de humor controlado.

La prensa, espacio insustituible del humor gráfico, se sometió a una de las más rigurosas censuras. Primero fue *Expreso*, cuya administración fue encargada a sus trabajadores, luego, los otros periódicos seguirían sus pasos. El humor gráfico debía aguardar el desequilibrio para comenzar a operar. La caricatura no desapareció, solo debió retraerse y mantener un perfil bajo. Mientras que, las tiras cómicas, dado su contenido social, surrealista o erótico, no sufrieron mayor sobresalto. “Manyute”, “Chépar”, “Dr. Pichtaco”, “Don Vinagrio”, “Taradino”, “Olimpito”, “Chicas sico-délicas” (Silva, 2016) seguían circulando con relativa normalidad.

Raúl Silva señala que, recién en 1972, la caricatura volvió a sus andadas.

Una viñeta presentaba a un personaje con túnica que lleva a cuestas una esvástica. La leyenda y el rótulo no dejaban duda de a quién se hacían referencia. ‘la pasión según ‘El Comercio’’. Tres días después, nuevamente atacaría desde su segunda página, ahora remedando una ilustración de Osorio que celebraba el primer trasplante de corazón: ‘El Comercio’ pide a gritos un trasplante...pero de cerebro. (2016, p. 55).

Este sería un golpe certero de la caricatura oficiosa contra el principal detractor del régimen. Pero la respuesta no se dejó esperar.

Heduardo Rodríguez desde *Caretas* respondería al ataque. Heduardo, como firmaba sus láminas, no estaba en contra de Velasco. Por el contrario, lo apoyaba con esmero, pero no toleraba las posturas extremistas de los nuevos administradores de *Expreso*. (Infante, 2008b).

A diferencia de las anteriores dictaduras –impulsadas por corrientes conservadoras–, el régimen velasquista se profesaba de izquierda. Siguió el ritmo de toda dictadura con sus flujos y reflujos; aunque dejó abierta la posibilidad de impulsar un manejo distinto del dibujo de humor a favor del proceso de alfabetización en el interior del país. El uso instrumental de esta forma de expresión floreció con mucha vehemencia.

No obstante, algunos autores como Carlos Crisóstomo (2005b) advierten cierta inercia en el horizonte de la caricatura, pues no observaron mayores cambios en su proceso a pesar del nuevo escenario político; Mario Lucioni (2002) piensa que el contexto de dictadura aceleró los procesos sociales de mestización de la capital que llevarán, treinta años después, a una legitimación del “cholo” en el país. Además, el relativo aislamiento que promovió el régimen terminó acentuando el localismo en el gusto y en el consumo de la industria cultural de los sectores populares (Lucioni, 2002, p. 213).

La expropiación de los medios –como ya dijimos líneas arriba– tuvo un directo impacto en la desaparición de algunas tiras cómicas que, según el régimen militar, subvertían el nuevo orden social y político revolucionario. Así, dejaron de circular “Sampietri”, “Chabuca” y “Serrucho”, cuyos autores fueron acusados de promover la perpetuación de los prejuicios contra el hombre andino.

En contraparte, surgieron nuevas historietas como “Don Burguesini y su mayordomo”, publicadas en Última Hora, bajo la dirección de Ismael Frías. En *Correo*, desaparecieron “Jarano”, “Draculín”, “Don Mamerto, el marido perfecto” y otras tiras cómicas de Roose. Las reemplazaron “La sociedad de consumo”, “Ser revolucionario es”, “La leyenda de los hermanos Ayar”, “Don Quijote de la Mancha” (Silva, 2016, p. 62), *Después de caminar cierto tiempo hacia el este* (1971), de Antonio Cillóniz.

Más adelante, comenzó a circular “Teodosio” (1974–1980) de Luis Baldoceca. “Teodosio” fue un héroe de los Andes, cuya fuerza inusual serviría para darle ayuda a la gente de su comunidad. Intentó con éxito suprimir muchas etiquetas asignadas al hombre andino, sus trazos retrataban parte de la realidad campesina, uniendo humor y aventura. La Casa de la Literatura Peruana (2 de setiembre de 2019) considera a Baldoceca un maestro de la creación y de la composición. En *Fin de Semana*, también creó “Arriba Siempre Arriba”, otra historieta de ciencia ficción. Luego fue “Pichanguita”, que apareció en el diario *Ojo* en 1977, con una narrativa desde las aventuras de un futbolista. Luego fue el “Chuncho”, un personaje amazónico que desarrolló sus experiencias alrededor de la selva peruana.

En los ochenta, Baldoceca publicaría otra historieta con un fuerte componente ideológico, llamada “Confidencias de un senderista”, editada por el ministerio de marina. Su distribución fue gratuita en zonas afectadas por la guerra interna. Rafael León (2000, p. 192) sostiene que hubo dificultades para hallar una punta humorística al tema de Sendero Luminoso. No estaba en el poder, pero era un poder que no era posible corroerlo, decía León.

Si bien, este ensayo ha reservado un apartado completo al tema de la violencia política, haremos una breve referencia a la creación de otras historietas que se publicaron en este contexto. Además de “Confidencias de un senderista”, que se construyó a partir del testimonio real de Jorge Cañari, ex miembro de Sendero Luminoso; circularon también *Barbarie. Comics sobre violencia política en el Perú* de Jesús Cossío,

organizado en 4 episodios: “Asesinatos de Pucayacu II”, “Matanza de Accomarca”, “Masacre de Aranzhuay-Masacre de Paccha” y “Matanza de los Penales”. Era una de las pocas historietas dedicadas a exponer la barbarie represiva (Mahecha, 2017, p. 375) desde una perspectiva comprometida con los derechos humanos.

Pero volviendo al humor gráfico durante la dictadura militar, junto a Baldoceda, destacó también Javier Flores Del Águila con su historieta “Selva misteriosa”.

En 1972, cuando la dictadura comenzaba a consolidarse, la caricatura política volvía a asomar discretamente revelando un rol funcional. Alfredo Marcos inauguró la columna “Frente Único”, la misma que se acompañaba de ilustraciones humorísticas. Su blanco sería la CIA y los organismos asociados al imperio norteamericano. Pero, también, gastaría humor a expensar del Apra y de su máximo líder, Raúl Haya de La Torre a quien la caricatura oficiosa atribuía un rol conspirativo.

El humor no solo era corrosivo con quienes actuaban como gendarmes de los países subdesarrollados, Alfredo, en la misma medida, puso todas sus fuerzas para maquillar el rostro autoritario del régimen, con alegorías que presentaban a las fuerzas del orden en un papel tolerante. Algo que no se entendía, dada la beligerancia de sus encuentros con manifestantes de diversos colectivos y grupos sociales.

En la *Estampa*, en cambio, el humor de Alfredo era menos funcional. En realidad, la característica de la caricatura de mediados de los setenta fue, más bien, de humor gráfico de opinión (Silva, 2016, p. 62). El aparato propagandístico velasquista comenzó a abrir espacios para la formación de nuevos dibujantes, atendiendo a su confeso interés por hacer del humor gráfico un instrumento de la revolución educativa. Entraron al mundo del dibujo de humor Juan Acevedo, Carlos Tovar, Lorenzo Osoreo (Roca-Rey, como se citó en Silva, 2016, p. 66).

La auténtica caricatura política seguía en su estado de repliegue, mientras mostraba un rostro esquivo frente a la realidad política y social. La mirada era unilateral. Si se hacía caricatura, solo aparecía una versión sesgada de la realidad. La otra, se encontraba ausente debido a la censura.

Pedro Villanueva editó “Fantazine y Patita”. Más tarde, el taller “Estudio Cuatro”, conformado por Rolando Eyzaguirre, César Oré, Carlos Crisóstomo y Juan Velásquez, colaboradores de Villanueva, publicarían *Chingolo*. En los años siguientes salieron otras revistas de historietas, pero de publicación esporádica.

En esta misma década, volvió a la escena pública *Monos y Monadas* introduciendo un mejor estilo mediante “un humor tradicional basado en la burla fisonómica y en los golpes bajos” (Lucioni, 2002, p. 214). Era el retorno de la caricatura. Allí apareció la revista *Collera*, con Carlos Tovar (Carlín), Juan Acevedo y Salvador Velarde, como ilustradores.

Tovar, en una entrevista que nos concediera, allá por el año 2008, recordó haberse abierto al mundo de la caricatura en 1978 a través de *Monos y Monadas*, gracias a la invitación de Antonio Cisneros y de Lorenzo Flores. Un poco antes, en el Sistema Nacional de Comunicación Sociales (SINAMOS), Carlín había compartido el

dibujo con Jesús Ruiz Durand, José Bracamonte, Emilio Hernández y Carlos González, estos últimos, autores de la parafernalia gráfica del velasquismo.

“Me ayudó eso –dice Carlos Tovar– a aprender más el diseño gráfico y, como también hicimos allí publicaciones humorísticas con el tema de la revolución y todo con dibujos, creo que, a raíz de eso, cuando se formó *Monos y Monadas*, tomaron contacto conmigo” (Infante, 2008a, p. 400).

El blanco de sus dibujos de humor fue el general Morales Bermúdez, figura central de la caricatura política.

En ¡Basta ya, Carlín!, una antología de sus mejores trabajos de aquella época, publicada en 1982, Tovar ridiculizaría la opulenta vida militar y la confrontaría con la crisis económica y social del país. Hizo lo mismo con el gobernante de facto, de quien llegó a destacar su demagogia y otras expresiones lívidas de su explosivo comportamiento.

Tovar siguió en *Monos y Monadas* hasta 1984, cuando decidió apartarse de la revista de Yerovi. Al año siguiente, el mismo equipo de *Monos y Monadas* (Rafael León, Acevedo, Luis Freire, Pedro Larco, Lorenzo Osoreo), fundó *El Idiota Ilustrado*, con un financiamiento propio. También crearon la *Vaca Sagrada*, *Yunta* y la historieta “El futuro diferente”.

El Idiota Ilustrado sería dirigido por Lorenzo Osoreo y, las ilustraciones, estarían a cargo de Carlos Tovar. “La historieta narraba las aventuras de un detective interesado en los entretelones de la política nacional” (Casa de la Literatura Peruana, 2019, p. 56). Muy cerca también estaba José Watanabe, el chino Wata, un extraordinario dibujante de historietas, amigo de Osoreo y de Tovar.

Desde sus comienzos, Carlín logró ingresar al espacio del conflicto por el poder sumándose a la búsqueda del desequilibrio político (Infante, 2010). Así ocurrió cuando, en sus dibujos, llegó a subrayar los sobresaltos de Morales Bermúdez frente a la generalización de las protestas de 1978. El personaje –unas veces el dictador, otras los oficiales y soldados– sirvió para construir diversas figuras vinculadas a la corrupción y al autoritarismo (Tovar, 1982, pp. 23-29). Sin embargo, sus trazos no sólo fueron elementos de la política. Carlín recorrió el espacio social y cultural. En *Técnica del dibujo y de la Caricatura*, publicado en 1989, hizo gala de su arte al retratar con fino humor a personajes como Pablo Neruda, José Carlos Mariátegui, Luis Alberto Sánchez, José Stalin, Woody Allen, Maradona, Chirinos Soto, Jesucristo, Haya de la Torre, Albert Einstein, Travolta, Pelé, entre muchos otros.

De la misma generación de Tovar, fue Juan Acevedo. Este último creó historietas en base a caricaturas que combinaron humor y aventuras, como “Samuel y Cervantes, los geniecillos dominicales”, “Pobre diablo”, “Oratemán”, “Guachimán”, el “Cuy” (1977), entre otros. Pero, de todos sus trazos, “El Cuy” fue uno de los personajes más conocidos y queridos que se publicó en *El Diario de Marka*, en 1979, aunque dos años antes, ya se leía en el diario *La Calle*. Si bien, retomó el camino de la política para hablar de las contradicciones de la izquierda peruana, su posición no

fue auxiliada por los humoristas de entonces.

Algo solitario, Acevedo se orientó a construir una identidad política desde el dibujo de humor elaborando historietas, antes que caricaturas. Él mismo se considera un especialista de la historieta antes que de la caricatura. Así lo demostró en “Túpac Amaru” y “Paco Yunque” donde expuso un estilo mejor acabado, mostrando una mayor madurez en el arte de hacer historietas.

Acevedo se inició en el humor gráfico en 1969, pero alcanzó notoriedad a mediados de los 70 publicando humor social en las revistas *Caretas* y *Oiga*, y en los diarios *Expreso*, *Correo*, *Última Hora* y el *Diario de Marka*. Su interés por dejar un mensaje de alto contenido social, devino en una característica propia que se refleja, inclusive, en sus trabajos actuales. Pero, para entonces, esa era su prioridad. “Yo no buscaba sólo la risa –dice Acevedo–, desde que comencé buscaba una reflexión también y eso significó que yo rebotase muchas veces en varios medios, me pelease con ellos muy pronto, porque había una resistencia en los medios para publicar un tipo de humor distinto al que estaban acostumbrados” (Infante, 2008a, p. 421).

El “Cuy”, un pequeño roedor que se presentaba como alternativa latinoamericana al ratón Mickey –figura característica de la cultura e ideología americana– (Cáceres, 2005; Felafacs, 1989, p. 114), fue el personaje representativo del discurso contestatario que se configuró en los años 70 y 80.



Figura 2.17: Portada del libro *El Cuy*, publicada por Contracultura en 2014.

En 1989, Juan Acevedo creó “Luchín González”, otro personaje con el que habló de la problemática social y política generada por la guerra interna. Acevedo asegura que la respuesta vino de *El Diario*, el vocero de Sendero Luminoso, que fustigaba las tiras cómicas del “Cuy”, publicadas en *La Razón*, donde Acevedo comparaba la conducta violenta de los subversivos con la de los militares. (Pichihua, 2010).

El conflicto armado interno no tuvo el volumen ni la calidad de la caricatura de otras épocas, sin embargo, despertó cierto interés y el desafío de algunos dibujantes y humoristas. En este ensayo, ofreceremos algunos alcances sobre el rol de la caricatura durante la década del ochenta.

En *Monos y Monadas*, por ejemplo, se creó una caricatura llamada “Gonzalito”, seudónimo con el que se le conocía a Abimael Guzmán, líder de Sendero Luminoso. El uso de la historieta no le restó su sentido caricaturesco.

Julio Polar, en el suplemento de la revista *Sí*, en 1988, publicó una serie de viñetas en un espacio denominado “Diálogos infames”, bajo el título: “Melgar y los muertos que Cayara”, crimen que se le atribuye a las Fuerzas del Orden. En esta etapa, figura también la revista *¿Tiene Dientes?* (1992) de Luis Rossell y Miguel Det, que desarrolló una representación negativa-metafórica del conflicto. (Sotelo, 2012).

La propia organización subversiva llegó a utilizar la historieta, como una de sus formas de propaganda. Sin embargo, este es un tema aún pendiente.

Entre el 80 y 90, se publicaron al menos 30 títulos de historietas. Destacaron, entre ellos, *Etiqueta Negra* de Sergio Carrasco, *Boom* de Julio Polar, *El Chiste* de Carlos Crisóstomo y Aldo Fuentes, la popular revista *Viñeta* de Antonio Torres y *La Pícaro Monaliza* de Julio Carrión. (Crisóstomo, 2005b).

El propio Crisóstomo, desarrolló una producción interesante. Después de *Patita*, *Chingolo* y *Zuácate*, publicó caricaturas en el diario *Don Sofó* (1980–1983), dirigido por Luis Felipe Angell (Sofocleto) y en *Chesu*, allá por 1993.

La larga lista de caricaturistas se completa con Nicolás Yerovi (hijo), Julio Carrión (Karry), Alfredo Marcos, Julio Polar, Javier Prado, Miguel Ángel Mesías, Alonso Núñez, Pepe San Martín, Carlos Castellanos, Rubén Sáez, Julio Granados, Mario Lucioni, Humberto Costa, Mario Molina, Omar Zevallos, Piero Quijano, Conrado Cairo, Alonso Núñez, Jorge Pérez, Miguel Det, entre muchos otros.

Jesús Cossío, Luis Rossell y Álvaro Portales trabajaron en *El Otorongo* (2007), –publicación que continúa en circulación bajo el control de *Perú 21*– junto al conocido Eduardo Rodríguez. La primera etapa de este impreso salió en 1980, de la mano de Javier Flores.

Portales inició en *Chesu* y siguió en “La calle está dura” de *El Trome*, terminado censurado a fines de 2008 por Fritz Du Bois, director de *Perú 21*, luego de haber publicado una viñeta alusiva al ex presidente García.

En el caso de Eduardo Rodríguez, veterano caricaturista, siguió el mismo derrotero de Tovar, Acevedo y Alfredo Marcos. En una entrevista que nos concediera en el 2007 (Infante, 2008a), dijo que sus comienzos fueron en la revista *Oiga*, donde

hizo historietas, allí creó el personaje “Don Burguesini y su mayordomo”, publicado en una tira cómica. Luego, pasó a *Última Hora*, *La Crónica* y *Equis*. En *Caretas*, bautizó un espacio de fino humor llamado “Heduardo en su tinta”; en *Gestión* se llamaría “Heduardicidios”; y, en *Correo*, “Heduardo con hacha” (Infante, 2008a, pp. 410-420).

Durante gran parte del régimen fujimorista, Rodríguez haría caricatura acompañado de Alfredo Marcos y, más tarde, de Piero Quijano y Carlos Tovar. Fue una época marcada por un agudo conflicto por el poder que devino en una crisis política, social y moral, y que engendró la llamada “prensa chicha”, un tipo de periodismo que creó su propio estilo en caricaturas. *El Chato* (1998), era uno de ellos. La viñeta que creó fue “Chatocaturas”, rubricada por “Filo”, un autor anónimo. Ese mismo año, apareció el diario *El Tío* (1998) que produjo “Mano Virgen”, otra lámina sin autoría ni seudónimo. En el caso de *La Yuca*, *La Chuchi*, *Aja* y el *El Chino*, las viñetas correspondían a historietas de corte erótico (Infante, 2010, p. 250-258). Pero “las figuras expuestas por la caricatura oficialista no tuvieron la fuerza de afirmación, repetición y contagio que requiere una idea para hacerse dominante en el imaginario social” (Infante, 2010, p. 255).

Marcos fue creador de “El país de las maravillas” –“una especie de cruce entre las series familiares y la caricatura política” (Lucioni, 2001, p. 216)–, “Los achorao’s”, en cambio, sería una metáfora de la vida cotidiana. Luego vendrían: “El enano erótico”, “El hombre que no podía irse” y “Las viejas pitucas”. De todos ellos, los dos primeros trabajos fueron los más conocidos y exitosos, y seguirán siendo parte de los diarios *La República* y *El Popular*, respectivamente. “Los Calatos” fue una caricatura publicada como historieta, que combinó la política con el drama social del Perú de los ochenta. Hizo del doble sentido y de la ironía sus principales recursos.

En el caso de Piero Quijano, al igual que muchos caricaturistas, la censura llegó contra él en el 2007, cuando el régimen aprista interrumpió la exposición de una muestra de pinturas donde Quijano presentaba a un campesino, sometido a las bayonetas del Ejército, más o menos al estilo de la batalla de Iwo Jima. Su desempeño en el humor gráfico vino, primero con *La República*, luego, con *El Mundo*, un periódico de tiraje y cobertura limitada en el país. Colaboró también en *El Otorongo*. “Yo era un ilustrador –dice Quijano–, que buscaba un espacio dentro de los temas que me daban. Me daban textos. Por ejemplo, en *El Mundo* me daban texto, yo los leía y, ellos respetaban mi manera de ver con toda libertad, pero, el texto no los hacía, o sea tenía que ceñirme a eso” (Infante, 2008a, p. 336).

Otros humoristas fueron Rubén Sáez en “Vida mundana”; Raúl Kimura, con los “Niños de la calle”; Álvaro Contreras con “Vida de alcantarilla”. También están Wilmer Fashé, Roger Galván y el desaparecido Julio Polar, autores de “Bumm”, “Rata-plán”, “La soledad no es una conjuntivitis”, “Karne Kruda” y otras.

La nueva década vino acompañada de un aporte interesante: la capacidad de construir un “personaje caricatográfico” en base a un discurso con más autonomía

(Infante, 2008a). Esta fue una cualidad que definió la fuerza expresiva y la calidad del trabajo alcanzado por los humoristas o dibujantes peruanos. Carlos Villegas subraya la condición de este elemento en la construcción caricaturesca. “El personaje caricatográfico es una narración gráfica de un protagonista ficcional [o real] altamente empático que se resuelve en una viñeta”. (Villegas, 2004, p. 38). Y es que, no todos los dibujantes, humoristas, caricaturistas e historietistas aludidos, lograron desarrollar aquella cualidad. A menudo, las limitaciones del trabajo –para algunos simplemente se trata de una cuestión de estilos– llegaron a mostrarse por medio de la falta de capacidad para construir un personaje caricatográfico, elemento que habría favorecido a construir en el imaginario social, la figura de “algo” o “alguien”.

Las tres últimas décadas han significado una dinámica distinta en la caricatura. No sólo por la concurrencia de un nuevo ciclo en el fenómeno caricaturesco, sino porque la prensa fue arrinconada por la masificación de medios electrónicos. A partir del nuevo milenio, la caricatura comenzó a salir del dominio de los medios gráficos impresos para ingresar con cierta fuerza a los espacios virtuales pasando a convertirse en esclavos del diseño gráfico.

CAPÍTULO III

LA CARICATURA CONTEMPORÁNEA¹

3.1. Los años 80. Entre el desafío y la amenaza

El tránsito del periodo de dictadura del régimen militar —que comenzó en 1968 con Juan Velasco Alvarado—, hacia una fugaz etapa de democracia, puso a la caricatura política en un momento crucial frente a su desarrollo; volvían a brillar los trazos de corte realista, luego de un largo periodo de repliegue (Infante, 2015).

Este es el contexto, en el cual la caricatura política ingresó al nuevo momento histórico, una etapa que quedaría marcada por los profundos cambios sociales, económicos y políticos en el planeta: el colapso del régimen soviético, la caída del muro de Berlín, el cambio de la bipolaridad a la unipolaridad del mundo y la hegemonía del modelo económico neoliberal en la siguiente década.

Los estertores de una larga y penosa contienda política e ideológica se acercaban a su fin, aunque no definitivamente. La dicotomía entre derecha e izquierda, entre oriente y occidente, entre democracia y totalitarismo, comenzaba a desaparecer en favor de un nuevo orden social, sometido a la férula de los Estados Unidos, la única súper potencia hegemónica que sobrevivió a la Guerra Fría.

Esta atmósfera envolvió, también, al Perú. Con el golpe de Estado de 1975 y la convocatoria a elecciones en 1980, el régimen democrático o, más bien, el sistema demoliberal se volvió a restablecer en el país, bajo una fuerte influencia norteamericana.

Morales Bermúdez, el principal colaborador del general Juan Velasco Alvarado, condujo el pronunciamiento desde Tacna y se erigió en nuevo dictador. El vínculo

¹ El texto que sigue a partir de este título, corresponde a un artículo publicado por el autor de este ensayo en la revista en Línea *Pacarina del Sur*, bajo el título de “Flujos y reflujos de la caricatura durante el conflicto armado interno en Perú, 1980-1990”, artículo que aparece en su edición N° 42, en 2020. Ver referencias en la bibliografía de este libro.

que se abrió entre el Perú y la ex Unión Soviética quedó interrumpido y las viejas relaciones con el país del norte, volvieron a dominar el círculo comercial y político. Estados Unidos ya había ensayado una serie de rupturas del orden constitucional en toda América Latina. En 1973, patrocinó el golpe de Augusto Pinochet, quien sacó de la presidencia de Chile a Salvador Allende, para devolver el control del Estado a la oligarquía chilena.

Morales Bermúdez haría lo mismo, recuperaría el control del Estado peruano a favor de la gran empresa, principalmente nativa. La hegemonía del poder estatal entraría en un franco retroceso. Esto no significó que la administración velasquista haya respondido a las expectativas nacionales; sus reformas tanto en el agro como en la industria, engendraron nuevas elites económicas (Infante, 2007), al tiempo que los centenarios dueños del Perú, parafraseando a Carlos Malpica (Malpica, 1976), quedarían reducidos a unos cuantos, mientras se forjaban nuevos grupos de poder económico (Durand, 2004).

Las elecciones convocadas para el domingo 18 de mayo de 1980, cerrarían una etapa y abrirían otra. Los medios de comunicación masiva, especialmente *El Comercio* y *La Prensa*, los más poderosos hasta entonces, volverían a manos de sus antiguos propietarios. Su alianza con la antigua y nueva oligarquía habría de garantizar el manejo de la opinión pública nacional. La aparición de periódicos de oposición a la administración gubernamental antes que, al sistema social y político, sería una garantía de la preservación del statu quo.

Esto explica la generalizada y cerrada oposición a grupos insurgentes, tanto fuera como dentro del país.

El 17 de mayo de 1980, Sendero Luminoso, una modesta organización de tendencia maoísta, autodenominada Partido Comunista del Perú, declaró oficialmente la guerra al Estado peruano, tras haber preparado la insurrección armada, por más de dos décadas.

Conformado por 51 militantes y algunas decenas de activistas, principalmente en el Comité Zonal Cangallo Fajardo, considerado el Comité Fundamental del Comité Regional Principal Ayacucho (CVR, 2003, p. 15); Sendero Luminoso condujo, ese día, hasta tres atentados subversivos en Cerro de Pasco, en la Municipalidad de San Martín de Porres en Lima, y en Chuschi, Cangallo. En este último, la organización sediciosa quemó los padrones y las ánforas que serían utilizadas al día siguiente, fecha programada para las elecciones generales.

3.1.1. La caricatura del conflicto armado en el Perú. Los inicios

La caricatura, como sucedió con toda la prensa informativa, no advirtió el hecho, ni el de Chuschi, ni el de otros lugares. No podía hacerlo. Ningún medio de comunicación reportó incidente alguno. Por el contrario, el domingo 18 de mayo de 1980, la única viñeta publicada en el diario *El Comercio*, se refería a los comicios generales.

El acto electoral zanjaría el retorno definitivo de la propiedad, sobre toda la infraestructura y patrimonio de los Miro Quesada, expropiado durante la dictadura militar. La lámina solo mostraba trazos de la imagen de la mujer que simbolizaba la libertad.

El Comercio celebraba el tránsito a la vía democrática, más porque habría de restablecer su capacidad de influencia y decisión en aspectos económicos y políticos de alcance nacional, perdido 12 años antes, con la instalación de la dictadura. Es probable que sus reparos frente al régimen de facto no hubieran sido grandes, si habría mantenido su cuota de poder, habida cuenta que, durante más de 150 años, convivió en medio de golpes de Estado y sin mayores contradicciones con dictaduras civiles y militares.

El *Diario Marka*, en cambio, tras su abrupto cierre a manos del régimen velasquista, allá por el año de 1975, volvió a salir a la venta una semana antes de las elecciones generales, siguiendo las consignas de la izquierda formal. Su actuación frente a la guerrilla se verá en las siguientes líneas, desde los trazos de la caricatura. El *Diario Marka* nunca tuvo vínculos con Sendero Luminoso, sin embargo, los medios oficialistas lograron emparentarlo con la organización maoísta a raíz de ciertas coincidencias ideológicas y de su ácida crítica al régimen de Belaúnde, a quien responsabilizaba de la dura represión desatada en la región andina de Ayacucho.

La autoría de su espacio humorístico, no siempre estuvo a cargo de Carlos Tovar, el conocido Carlín. En ocasiones, alternaba el humor gráfico con otros dibujantes. Pero, para entonces, Tovar ya dejaba notar su agudeza con el lápiz. Fue también uno de los principales viñeteros de *Monos y Monadas*, la legendaria revista que, en su segunda etapa, condujo Nicolás Yerovi, desde 1978 y que contó con un equipo conformado por Luis Freire, Lorenzo Osoreo, Juan Acevedo, Rafo León, Fedor Larco, Alonso Núñez, Mario Zolezzi (Rosas, s/f; Zevallos, 2010). También estuvo César Ayllón, conocido como Canabis. La calidad humorística de *Monos y Monadas* apareció a principios de siglo y volvió a editarse en la segunda mitad de los setenta (Infante, 2010).

Las primeras imágenes relacionando humor y violencia subversiva salieron en agosto de 1980, en *El Comercio*.

El 15 de agosto de 1980, tres meses después de la irrupción de Sendero en Chuschi, la página de opinión de *El Comercio*, publicaría una viñeta denunciando la conspiración contra la circulación de los medios impresos. Los responsables, serían los comunistas. La imagen era elocuente. La lámina puso, frente a los lectores de la prensa, a dos sujetos que aguardaban agazapados, colocando obstáculos en el desplazamiento de la prensa por un camino que, de por sí, ya era sinuoso y abrupto. La macabra sonrisa de ambos individuos evidenciaba su felonía, el color negro solo señalaba una oscura intención y, el símbolo de la hoz y el martillo impregnado en la frente de ambos personajes, sellaría la identidad política de los sediciosos. A esas alturas, el nombre oficial de Sendero no era revelado aún.



Figura 3.1. Caricatura en *El Comercio* (Lima), viernes 15 de agosto de 1980.

Pero, Sendero Luminoso ya había desatado, tres meses antes, la violencia en cuatro departamentos. La capital del país, cuya sociedad seguía siendo la más conservadora del continente latinoamericano y la más distante de la idea de hacer realidad la nación, miraba con desdén lo que venía ocurriendo en los Andes peruanos. Los medios de comunicación masiva, fiel reflejo de toda sociedad, subestimaron a los rebeldes, mientras desconocían el carácter ideológico y político del movimiento armado.

DESCO (1989, p. 65) cita, por ejemplo, un hecho que se produjo el 20 de mayo de 1980. Según los informes periodísticos, los seguidores de Abimael Guzmán arrebataron una metralleta a un vigilante policial de la embajada de Nicaragua en Lima. El 13 de junio, otro grupo de sujetos lanzó bombas molotov al interior de la municipalidad de San Martín de Porres en Lima, provocando un incendio que destruyó parte de la infraestructura edil.

Las acciones dinamiteras y de propaganda armada se intensificaron en Ayacucho, Lima, Huancavelica, Pasco y otros departamentos. Era innegable que, en la capital del país, las acciones de sabotaje avanzaban y que había una organización subversiva complotando contra el orden constitucional.

La izquierda formal tenía su propia lectura de la realidad política. *Monos y Monadas*, un medio humorístico de visible tendencia izquierdista, se dejó absorber, al principio, por la tesis conspirativa y atribuyó la acción terrorista a la propia conducta gubernamental.



Figura 3.2. Portada de la revista *Monos y Monadas*, 6 de noviembre de 1980.

Sin embargo, ni *El Comercio*, ni la mayoría de medios reconocía la identidad política de los alzados en armas. Todos especulaban, pero, a su modo. Apostaban por una intervención de fuerzas extranjeras, vinculadas a la ex Unión Soviética y a países satélites ubicados en Centro América y en Cuba, principalmente. Según esta tesis, los grupos afines en el país, asociados a esta red internacional, se habrían cobijados en la fragmentada izquierda peruana.

Este contexto de confrontación ideológica, que se extendía la mayoría de las veces a nivel político, se reprodujo en los medios de comunicación masiva. Empresarios y periodistas, generalmente, revelaban sus pasiones, algo que los llevó a explicar muchas de las circunstancias y coyunturas, bajo el enfoque de sus propios dogmas.

La Prensa, un antiguo periódico que circuló desde 1903 en Lima, entraba a su cuarta y última fase, poco antes de desaparecer, definitivamente (Gargurevich, 2013, p. 14); su rechazo a manifestaciones populares se reflejaba en la postura ideológica del medio, un periódico que estuvo al servicio de los grupos de poder durante toda su existencia, sobre todo, después de la década del veinte.

No debería sorprender la publicación de caricaturas políticas –muchas de ellas con una orfandad inocultable de buen humor–, con temáticas que pretendían su deslinde ideológico y político de posiciones de izquierda. Para el humor gráfico de *La Prensa*, fiel a su concepción ideológica, no había diferencias. La izquierda legal era tan tóxica como la izquierda clandestina. Esto se aprecia en la siguiente lámina, que

recoge la experiencia castrista y centroamericana, respecto a la aplicación de la pena de muerte.

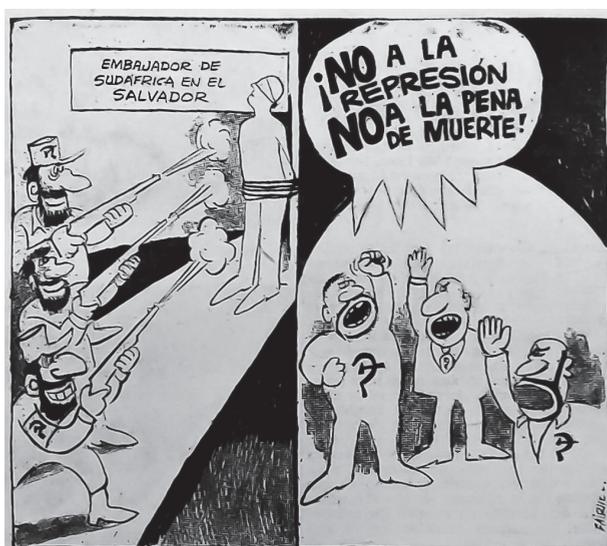


Figura 3.3. Caricatura de Julio Fairlie Silva. *La Prensa* (Lima), lunes, 12 de octubre de 1980.

En 1980, El Salvador vivía en una efervescencia revolucionaria. El Frente Farabundo Martí de Liberación Nacional (FMLN) se encontraba en plena ofensiva. El año había comenzado con una serie de victorias sobre las fuerzas del orden; más de 250 mil personas se manifestaron en la capital de país reclamando cambios sociales (Díaz Barrado, Romero Serrano, & Morán Blanco, 2010, pág. 26).

La guerrilla, que contaba con 10 mil hombres aproximadamente, había logrado aglutinar alrededor suyo a los principales movimientos insurgentes que operaban en El Salvador. El acuerdo, precisamente, se celebró el 10 de octubre de ese año, dos días antes de la publicación de la caricatura de *La Prensa*. El impacto de la ofensiva militar fue enorme. La victoria de la guerrilla en Nicaragua y los progresos en Guatemala provocaron manifestaciones de júbilo en muchas partes del mundo, que miraban con expectativa el desarrollo de las acciones armadas; mientras que, en otros países, alineados al régimen norteamericano, la desazón fue enorme.

El Frente Martí creó áreas liberadas en amplios espacios de la zona rural, donde se instalaron comunidades enteras que pusieron en práctica una especie de socialismo utópico. A lo mejor, a esto es a lo que la caricatura de *La Prensa* se refería, a las nuevas relaciones sociales que impuso el Frente, a su vida cotidiana, al comercio y a las formas de justicia que los rebeldes aplicaron en su territorio.

La caricatura explotó elementos simbólicos de aquella realidad. Una serie de estereotipos aparecían en una confusa mezcla: la barba, el uniforme, el símbolo de la hoz y el martillo, el fusil, el paredón... que, bajo una simple aritmética, darían como

resultado: el estereotipo de un comunista (sucio, inflexible, extremista, intolerante y asesino).

Debido a su radicalismo, se les atribuye a los comunistas la capacidad de dar fin a temas lesivos a sus intereses, con la muerte. En países como la ex Unión Soviética, China, Cuba o Vietnam, donde el régimen socialista terminó instalando un Estado nacional, existe, aún, la pena máxima como sanción. De ahí que las diferentes insurgencias que operaban por entonces en el mundo, inspiradas en este tipo de racionalidad, arrastraban el estigma de su implacable mano dura y de adoptar para sus enemigos medidas administrativas, como la pena capital.

El Frente Farabundo Martí provenía de una de las vertientes del marxismo, muy cercana a la línea de pensamiento de Ho Chi Minh, el líder histórico de los vietnamitas, que arrojó de su nación a los norteamericanos, una posición totalmente distante de la línea de pensamiento de Sendero Luminoso que, no solo provenía de la más pura y dura ortodoxia marxista, sino que, apoyada en la doctrina maoísta, deslindaba abiertamente de la línea política de los países del sudeste asiático (Camboya y Vietnam).

Sendero calificaba a los rebeldes centroamericanos, incluyendo a los de Nicaragua, El Salvador, Guatemala y Cuba, de revisionistas (Rénique, 2003, p. 76), una especie de terceristas pequeño burgueses (Manrique, 2007, p. 10), adjetivos que pretendía marcar no solo sus diferencias ideológicas, sino, políticas. La guerra impulsada en Perú por Sendero, si bien utilizaba similares tácticas militares, difería de los guerrilleros de Centro América con relación a su estrategia política y militar.

A siete meses de haber irrumpido en la escena pública, los alzados en armas no representaban una amenaza para el Estado. Su ferocidad se vería, recién, dos años después. Mientras tanto, cierta aureola mística parecía seguirle por entonces² “confundida con un imaginario guerrillero romántico y con las ansiedades políticas sociales de la izquierda marxista” (Caro, 2006, p. 126).

Para importantes sectores urbanos del sur andino, Sendero dejaba esta impresión. Ayacucho, por entonces, era una especie de hormiguero, su potencial rebeldía parecía estar a punto de estallar. Pero, la respuesta del Estado —que oficialmente atribuía el accionar senderista a una especie de vandalismo y de actos delictivos comunes—, fue disponer un mayor rigor represivo a cargo de la policía de investigaciones, de la Guardia Republicana y de la Guardia Civil, acantonadas en Ayacucho, Huan-

2 Antonio Zapata señala, por ejemplo, que Edith Lagos era vista como una romántica militante. “El entierro fue multitudinario, más de diez mil personas coparon las calles de la capital departamental. El cadáver fue vestido con una camisa caqui y en el ataúd fue inscrita la frase: ‘Edith Lagos, comandante guerrillera’. Incluso el obispo católico tuvo que rezar un responso, a pedido de la multitud, y el cortejo fúnebre siguió incrementándose hasta llegar al camposanto, donde se concentró media ciudad” (2017, p. 98). Esta particularidad también es resaltada por Gustavo Gorriti (2008), Ricardo Caro (2006), entre otros. “(...) Edith Lagos, la famosa joven senderista muerta en 1982, enterrada en dicho lugar poco después de que trasladaran su cadáver desde Andahuaylas, y atravesara gran parte de la ciudad, en la más multitudinaria y aparente manifestación de simpatía hacia la subversión senderista que sufrió el país”.

cavelica, Apurímac, Pasco, Lima y otras zonas del país, con cuya actuación, bastante incomprensible e inaceptable, se contuvo y se conjuró el temido desborde popular.

Si bien, en los medios de comunicación, muchas de las acciones sediciosas fueron deliberadamente confundidas con el sinsentido o la locura, añadiendo la etiqueta de terrorismo a cada atentado o, en muchos casos, no hallando explicación a ciertos procedimientos o métodos aplicados por los rebeldes; no significaba que estas manifestaciones adolecieran de una racionalidad, de un sesgo ideológico y político.³

En la siguiente caricatura, *Expreso* pondría como personaje central a Manuel Ulloa Elías, jefe del gabinete ministerial y ministro de Economía y Finanzas durante la segunda administración del presidente Fernando Belaúnde Terry (1980-1985). La presión política que sobrevino tras el ascenso de las acciones subversivas en el país, colocó al Premier en el ojo la tormenta.

La caricatura, apenas si exageraba aspectos físicos de Ulloa, aunque, ese no parecía ser su objetivo. *Expreso* intentaba poner al empresario en una mejor posición.

Erguido y con la autoridad suficiente, Ulloa tomaría el fajín y decidiría ajustarlo hasta el límite, en señal de firmeza y decisión, la temeridad de los terroristas había colmado su tolerancia; el Premier, con la energía necesaria, pondría fin a la irreverencia.



Figura 3.4.
Caricatura en *La Crónica* (Lima), 18 de diciembre de 1980.

3 El hecho que Sendero Luminoso haya tenido un amplio rechazo no anula su condición de organización política. Nicolás Lynch, retomando a Giovanni Sartori, por ejemplo, le asigna a las organizaciones del tipo de los maoístas peruanos, la condición de partido revolucionario, antisistémico, cuyo uso de métodos u otras particularidades en su desenvolvimiento, no lo hace menos partido (1999, pp. 221-222). Marcial Rubio fue del mismo parecer. Sendero Luminoso, decía, es un partido político que busca tomar el poder en el Perú (1986, pp. 169-170).

Entre el 15 y 18 de diciembre de 1980, un rosario de críticas cayó sobre el gobierno de turno. Los sectores políticos de derecha, encabezados por el líder del Partido Popular Cristiano (PPC), Luis Bedoya Reyes, enfilaron sus críticas, primero, contra el ministro del interior, José María de la Jara y, de paso, contra el gobierno de Acción Popular.

Hacia el 15 de diciembre de 1980, Bedoya Reyes intentó reclamar una política de mano dura contra el terrorismo, a lo mejor pensando en llamar a las Fuerzas Armadas. “Terrorismo y Ministerio del Interior son términos incompatibles, uno de los dos sobra”, decía Bedoya. (DESCO, 1989, p. 419). Las contradicciones entre el PPC y Acción Popular, no eran de fondo, su alianza se mantuvo antes, durante y después de la administración belaundista. Esto explicaba la individualización de las críticas.

Apenas, habían pasado unos meses después del último estado de emergencia establecido por el gobierno de las Fuerzas Armadas, con la consecuente suspensión de garantías constitucionales que, una propuesta de este tipo, no podía caer bien entre quienes sabían de sus implicancias. El estado de emergencia o “supresión de garantías”, pondría nuevamente a los militares bajo control político y militar de las zonas de excepción. En su lugar, De la Jara insistió en que las fuerzas policiales siguieran en su tarea de erradicar la subversión mediante procedimientos convencionales.

Pero, las fuerzas policiales, ya habían dado señales de una conducta extremadamente hostil y represiva con la población considerada sospechosa de colaborar con Sendero.

El gesto de Ulloa Elías, manifestado en la caricatura de *Expreso*, caería en saco roto. Sus poses de hombre duro terminaron, junto a la finalización del año, sin una política nueva y efectiva en materia de lucha antisubversiva.

Mientras esto ocurría en la esfera política, la crisis social derivada de una galopante inflación, del alza del costo de vida y del clima de incertidumbre que aún se mantenía en el país con relación a la inversión privada, seguía asfixiando a los sectores empobrecidos de la sociedad peruana. Pero, no solo las ciudades padecían de la crisis. En el campo, la realidad era, aún, más dramática. La reforma agraria no había beneficiado en nada a los campesinos más pobres (Klarén, 2005, p. 421). La crisis, reforzada por el abandono del Estado hacia estas zonas, enfrentaba su peor momento, la producción agrícola descendió abruptamente por efecto de la peor sequía del siglo, que se extendió desde 1978, hasta inicios de los ochenta (Klarén, p. 423).

El año se cerraba, según cifras oficiales, con un saldo de 219 atentados contra entidades públicas y privadas. Sendero, por su parte, había contado, para su llamado plan de inicio de la lucha armada y el sub plan de impulsar la guerra de guerrillas, un total de 1342 acciones en siete meses (PCP, 1990).

Las estadísticas registraban acciones armadas en 18 departamentos del país, principalmente en Ayacucho, Lima y Junín (DESCO, 1989, p. 30). Sin embargo, el número de víctimas mortales, en comparación con lo que vendrá después, fue de 3:

un policía y dos civiles, además de varios heridos entre los efectivos del orden. Uno de los civiles muertos fue Benigno Medina del Carpio, propietario del fundo en San Agustín de Ayzarca en Vilcashuamán. En otras fuentes (DESCO, 1989, p. 43), se hablaba de 11 fallecidos, al término de 1980.

Entre tanto, la caricatura intentaba descubrir el otro flanco débil de la lucha contrainsurgente.

A un año de iniciada las acciones sediciosas, no se registraba una sola sentencia sobre casos de terrorismo (Chávez de Paz, 1989, p. 20). Al comenzar 1981, información oficial recopilada por el Ministerio del Interior daba cuenta de la detención de un centenar de sospechosos, la mayoría de los cuales, intervenidos en Ayacucho.

La flexibilidad y, sobre todo, la lentitud con la que actuaba el poder judicial terminaba, o bien posponiendo la atención de los procesos contra los detenidos, o bien disponiendo su libertad inmediata. El desconcierto era grande en los tribunales. Las acciones sediciosas no encajaban como delitos comunes.

La caricatura de *El Comercio* ponía en evidencia esta realidad. Buscaba ingresar dentro de la racionalidad de los sectores conservadores, que exigían establecer una política contrainsurgente, donde la participación del sistema de justicia sea efectiva y atienda con medidas drásticas la excepcionalidad del tipo de delito que configuraban las acciones subversivas.

Culpaba a los jueces de poner en libertad a los sediciosos. Casi les exigía a los magistrados prescindir de un marco legal y recurrir a sus convicciones patrióticas para fallar en contra de los insurrectos y ponerse al lado del interés nacional. Se esperaba, de este modo, frenar el avance rebelde. La caricatura parecía alentar el debate alrededor de una nueva legislación antiterrorista.

La campaña impulsada desde cierto sector del gobierno en alianza con el Partido Popular Cristiano, para establecer mecanismos jurídicos con los cuales se logre combatir a la subversión, estaba diluyéndose. Un buen termómetro para medir la tendencia de estas intenciones serían los medios y, también, la caricatura. El delito de traición a la patria no lograba legitimidad y representaba una medida populista e inviable.

Para muchos ciudadanos de a pie, la idea de destruir todo, como pensaba Sendero Luminoso, no tenía sentido. ¿Quién, en su sano juicio, podría admitir que el sabotaje al alumbrado público, la destrucción de puentes, carreteras, empresas, entidades estatales, serviría para reivindicar el estado de millones de peruanos, segregados y excluidos? La propaganda senderista que se refería a destruir el viejo orden para construir uno nuevo, apenas si se conocía en los círculos más reservados de la inteligencia militar y policial. Para el sentido común, semejante empresa insurgente solo sería equivalente a un crimen contra la Nación. Esto parecía ser condensado por la caricatura, cuyo rol funcional buscaba explotar su capacidad informativa, antes que proyectiva o reveladora (Trevi, 1996, p. 6).

El humor, apenas, se asomaba. Le costaba mucho a la caricatura especialmente

oficial configurar el estereotipo del subversivo peruano de los ochenta. Necesitaba darle identidad, si lo que quería era construir el personaje objeto, con cuya figura se active el proceso de caricaturización (Infante, 2010, p. 41).

El pedido de una legislación especial para juzgar a personas involucradas con la subversión se completó con las declaraciones del ministro del interior, quien, aceptó en febrero de 1981, que el senderismo salía de toda capacidad de control policial y se requerían leyes que permitiesen juzgarlos en condiciones excepcionales.

El 11 de marzo de 1981, en el marco de las facultades legislativas que el parlamento otorgó al Ejecutivo, se promulgó el Decreto Legislativo N° 046, que, por vez primera, tipificaba el delito de terrorismo en el Perú, estableciendo severas penas contra los miembros y colaboradores de Sendero.

La reacción de la bancada de la izquierda legal fue inmediata, sus integrantes rechazaron la medida al calificarla de inconstitucional. La caricatura, nacida en esta trinchera, también se opuso, pero no encontró mejor manera de hacerlo que utilizando la ironía. El tipo penal calzaba con mucha precisión en la conducta política del propio gobierno de turno. Belaúnde y Ulloa serían declarados “culpables” de terrorismo.



Figura 3.5. Caricatura de Carlos Tovar. Revista *Monos y monadas* (Lima), 19 de marzo de 1981.

Más tarde, diversos análisis jurídicos, políticos y académicos coincidieron en la incongruencia de esta norma que, si bien, encajó con la respuesta política del gobierno de Belaúnde a los alzados en armas; tendría consecuencias peligrosas en materia de ordenamiento jurídico y de respeto por los derechos humanos.

El Decreto Legislativo se impuso contra viento y marea y, recién, en 1987, fue integrado al Código Penal; mientras tanto, cientos de personas detenidas, permanecerían en prisión a la espera de ser sometidos a juicio. El problema era insostenible.

Entre 1980 y 1985, de 3500 individuos acusados de terrorismo, solo 300 estaban incurso en procesos penales, mientras, apenas 15, habían sido sentenciados por este delito. (Taylor, como se citó en Boutron, 2014, p. 35).

La caricatura de *El Comercio* celebró en marzo la aprobación del citado marco normativo. Se propuso mostrar ante la opinión pública que el decreto pondría freno al accionar subversivo. La alegoría, era elocuente. Se recurrió a la figura de un monstruo de un solo cuerpo con varias cabezas, para representar al terrorismo.



Figura 3.6. Caricatura en *El Comercio* (Lima), domingo 13 de marzo de 1981.

No fue la primera vez que el humor gráfico utilizó este tipo de composiciones para establecer una dicotomía moral en escenarios de conflicto político. El monstruo, algo que en los tiempos actuales solo tiene significado dentro del simbolismo clásico, debía resumir la naturaleza del subversivo, su conducta irracional y sanguinaria. Pero, al tiempo que asignaban este símbolo a los subversivos, le reconocían cierta omnipotencia.

Un monstruo es símbolo de la fuerza cósmica, pero de una fuerza cósmica caótica, como señala Cirlot (1992, p. 306). Así, Sendero representaría esa fuerza psíquica trastornada y gobernada por intenciones impuras.

Reconocer que Sendero era un monstruo, no solo era aceptar cierta omnipo-

tencia, era reconocer también al oponente como héroe, vale decir a Temis, símbolo de la justicia y el equilibrio. Pero, el monstruo no siempre simbolizó al senderismo. El 14 de enero de 1982, *Monos y Monadas* puso al premier Ulloa, en una viñeta, en el papel de un reptil.

El espacio simbólico es un terreno de confrontación ineludible e infranqueable. El tiempo, componente fundamental para la elaboración simbólica, debía contribuir en este objetivo. El imaginario social así lo requería.

Mientras Sendero Luminoso no hacía uso de este recurso, tan instrumental para la lucha contrasubversiva, el discurso oficial lo explotó más allá de sus límites. Cada viñeta, cada lámina, cada caricatura, sumaba en esta estrategia.

Sin embargo, Sendero Luminoso no estaba desmoronándose, ni las detenciones en el marco de la nueva legislación, provocaba menoscabo en el proyecto rebelde. Desde enero de 1981, la organización maoísta se empeñó en desarrollar la campaña de “conquistar armas y medios”. Esta operación, junto a la de “remover el campo con acciones guerrilleras” y “batir para avanzar hacia las bases de apoyo”⁴, formarían parte del plan militar denominado: “Desplegar la guerra de guerrillas” que abarcó de enero a diciembre de 1981. (PCP, 1988, p. 24; CVR, 2003, p. 29; Salinas, 2007).

El 12 de octubre de 1981, por acuerdo del Consejo de ministros, se emitió el Decreto Supremo N° 026-81-IN, con el cual se declaró en Emergencia las provincias de Huamanga, La Mar, Cangallo, Víctor Fajardo y Huanta. La norma nacional dispuso la suspensión de las garantías individuales referidas a la libertad y la seguridad personal. Los cuerpos policiales tendrían carta blanca para intervenir y arrestar a cualquier persona sospechosa de colaborar con el terrorismo.

Si en 1981, la situación de emergencia política y militar alcanzaba a unas 400 mil personas que habitaban en la zona de conflicto, para diciembre de 1988, la población afectada con esta medida bordeó los 9 millones en 8 departamentos, incluyendo Lima, es decir, algo más del 43% de la población nacional.

El estado de emergencia fue una medida desesperada del gobierno de Belaúnde que solo respondía a la presión de sectores políticos, que clamaban una mayor dureza contra la subversión. No sirvió de mucho, salvo para agravar la ola represiva que, hasta ese momento, se había propagado a la propia capital del país, donde la detención venía acompañada de distintas formas de tortura. En el interior del territorio nacional, en cambio, la situación era extrema. Los cuerpos policiales parecían fuerzas de ocupación.

Monos y Monadas, *La República* y *El Comercio* fueron los únicos diarios que publicaron ininterrumpidamente viñetas de corte político. El resto de impresos de

4 Así llamaba Sendero Luminoso a un plan que debía articular planes mayores, entre el Plan de Desplegar y el Gran Plan de Conquistar Bases. El plan de “¡Batir! contemplaba dos campañas y un breve remate. Las consignas eran simples. El plan debía llevarse a cabo simultáneamente en todas las regiones, pero centrado en el Regional Principal” (Gorriti, 2008, p. 299). En el campo significaba arrasar o no dejar nada a su paso.

alcance nacional, que circularon por entonces, simplemente, o no publicaban caricaturas o presentaban caricaturas de corte social o surrealista.

3.1.2. La respuesta de la caricatura frente a la ofensiva senderista

Hacia fines de 1981, la caricatura de Alfredo Marcos, que se publicaba en *La República*, se sumaría al humor corrosivo de *Marka* y de *Monos y Monadas*, y se enfrentaría al humor utilitario e informativo de *El Comercio*, *Ojo*, *La Crónica*, *Expreso* y *Extra*. *La Prensa*, que asumió esta línea, se caracterizó, en cambio, por un estilo menos funcional.

El año 1982 comenzó con otra escalada de acciones armadas. Sendero Luminoso se encontraba desarrollando su llamado “Plan de desplegar la guerra de guerrillas”. Había culminado, dentro de aquél, dos de sus subplanes: “Conquistar armas y medios”, “remover el campo con acciones guerrilleras” y estaba en desarrollo su plan “Batir para avanzar hacia las Bases de Apoyo”.

El balance celebrado por su comité central, en enero de ese año, señalaba un total de dos mil novecientas acciones, en 21 departamentos del país, tres veces más de lo que logró en 1980 y más del doble del número que había calculado el Ministerio del Interior para el mismo periodo. Destacaban hechos que iban desde los volantes e iluminación de los cerros con el símbolo de la hoz y el martillo durante las noches de apagones, hasta el asalto a los puestos policiales de Ocobamba, Luricocha, La Ramada, Quinua, Tápuc, Yauli, Tambo, Quicapata, Totos, Yanahorco, Acchi, San José de Secce y la incursión a la Base Aeronaval del Callao (PCP, 1982).

El 2 marzo de 1982, una espectacular operación de fuga terminó con la liberación de 72 prisioneros, confinados en el Centro de Rehabilitación y Adaptación Social “Santiago Apóstol” de Ayacucho. La fuga de prisioneros fue calificada como “la acción militar más grande emprendida por Sendero hasta la fecha y se realizó con una sorprendente efectividad, coordinación y contundencia” (Manrique, 2007, p. 34).

El plan fue diseñado, según distintas fuentes, por el propio Abimael Guzmán. Su ejecución se produjo en segundo intento. El primero había fracasado debido a que no se garantizó el vehículo que debía transportar a los senderistas prófugos. El segundo intento fue a pedido del propio Guzmán, quien dio la orden definitiva.

La operación de rescate estuvo precedida de un ataque simultáneo a todas las estaciones policiales, inmovilizando a sus efectivos, mientras el “plan de fuga” daba lugar. Era la primera vez que actuaba la llamada Compañía, rezaba uno de los documentos de la organización sediciosa (PCP, 1988, p. 24). “En el resto del país se había instruido a todos los comités regionales para que prepararan escapes paralelos de los senderistas presos. En Arequipa, como se ha visto, se realizó una cruenta fuga el 1 de marzo. En Jaén, el plan para asaltar la cárcel había sido abortado” (Gorriti, 2008, p. 299).

Pero, de todas estas operaciones militares, interesaba más la de Ayacucho, por

su valor estratégico y por el alto número de subversivos que se encontraban presos en ese departamento.

La noticia tuvo un impacto sin precedentes. Los medios de comunicación detuvieron la mirada en Ayacucho y llenaron sus portadas con el episodio. La caricatura, dependiendo del medio, cumpliría su rol. O bien asumiría un rol utilitario de lenguaje directo y más informativo o se asignaría un rol crítico y corrosivo. La viñeta de *Expreso* dejaría de lado las notas sociales y la política doméstica, para sumergirse en el cuasi mundo del conflicto armado.

Como se sabe, una característica esencial de la caricatura es la exageración de los elementos visuales de personajes u objetos centrales, de sus rasgos físicos, de su conducta ética o moral, de su inclinación política o ideológica. Pero, en todos los casos, la ridiculización incluye una dosis importante de prejuicios, ya sean de carácter social, político, étnico o de otra índole, o reflejados en sus distintas manifestaciones: estereotipos, estigmas o simple y llanamente de naturaleza discriminatoria. La caricatura es, sin duda, prejuiciosa. El humor parece no funcionar si no tiene este aditivo, la escala moral de valores de la sociedad contemporánea le exige razonar de este modo. Esto explica por qué muchas láminas no prescinden de este fenómeno social.



Figura 3.7. Caricatura en *Expreso* (Lima), jueves 4 de marzo de 1982.

Arrojando la dinamita con una mano y, con la otra, sujetando un cartucho para abrirse paso; los personajes de la viñeta intentan representar la exitosa fuga de subversivos en Huamanga. La multitud corre, dispara, huye; atrás queda la puerta, aquel umbral que reconoce los dos estados del mundo, lo conocido y lo desconocido, la luz y las tinieblas. Chevalier y Gheerbrant (1999) dirían que la puerta se abre a un misterio, establece el tránsito entre un dominio y otro, entre el dominio profano y el dominio sagrado.

Las cárceles son espacios de dominio profano, ya sea por el control que ejercen los celadores o por la pugna de cuotas de poder que protagonizan los cautivos. El espacio libre provee el significado opuesto, el dominio de lo sagrado, el dominio de la libertad. Este simbolismo debía reflejarse en el pensamiento colectivo de la sociedad, dinamizando el conflicto moral respecto a la fuga de presos por terrorismo.

Los sucesos de Ayacucho, no pasarían desapercibidos. Carlos Roose Silva, conocido en el mundo de la ilustración como Crose, organizaría una interesante alegoría con el humor gráfico a partir de lo que, desde su óptica, venía ocurriendo en la región sur andina. Como ya dijimos, su mirada no podía evadir elementos de un imaginario social sensible al drama que, a esas alturas, sobrecogía al país.

Pero, la cárcel de Ayacucho no fue el único lugar donde se batieron policías y senderistas. Alfredo Marcos giró su mirada a otro hecho espantoso, debía caricaturizar las represalias ejecutadas por efectivos policiales contra senderistas confesos, que se encontraban postrados en la cama del Hospital Regional de Ayacucho.



Figura 3.8. Caricatura de Alfredo Marcos. La República (Lima), 8 de marzo de 1982.

El 3 de marzo de 1982, luego de producirse el asalto al penal de Huamanga, un grupo de republicanos y otros elementos policiales extrajeron del nosocomio local a tres pacientes implicados en la reyerta del 28 de febrero, fecha inicial programada para la operación de fuga que Sendero había planificado en Ayacucho. El plan incluía actuar simultáneamente; un grupo atacaría el penal desde fuera y, el otro, desde adentro. Pero la orden no llegó a tiempo a los responsables del grupo senderista que se habían amotinado en el Santiago Apóstol.

La policía, pese al estado de salud de los detenidos, los torturó y, luego, los asesinó a sangre fría. Solo uno, de los cuatro detenidos, sobrevivió.

“Al entierro de los dos militantes ayacuchanos, Carlos Alcántara y Jesús Luján, concurrió una multitud y sus féretros fueron cubiertos con la bandera de SL” (Man-

rique, 2007, p. 35). En cambio, el cortejo fúnebre del policía que murió en el motín senderista, fue realmente austero. Ambos ataúdes se encontraron en el camposanto ayacuchano, uno, rodeado de mucha gente y, el otro, apenas, cercado por sus pocos familiares.

“Lo mataron sus ideas”, rezaba el globo de la viñeta. Alfredo despertó la ironía en la poco sincera conversación de dos guardias republicanos, autores de la masacre del hospital. Frente al cadáver de sus víctimas, ambos justificaban su crimen.

El escándalo alcanzó a los espacios más alejados de la política peruana. Pedían la cabeza del general Gagliardi, pero el oficial no quiso dimitir. El propio Fernando Chávez, ministro de Transportes, calificó de absurdo e injustificable el asesinato de tres reos en el hospital de Ayacucho (DESCO, 1989, p. 380).

No había pasado ni una semana del asalto al Cras, cuando un grupo armado de 40 subversivos atacó el puesto policial de Quinua, el asalto duró más de dos horas. Diez días después, otra estación policial cayó ante el ataque guerrillero. Se trataba de Minas Canarias en Víctor Fajardo. Medio centenar de hombres fuertemente armados sometió a la pequeña guarnición. El saldo, 4 policías muertos y un civil.

La crisis social estaba en galope. La economía nacional no lograba recuperarse. Los medios de oposición tampoco le daban tregua al nuevo gobernante, las razones eran abundantes. La inflación bordeaba el 65%, la economía peruana había registrado una de sus mayores contracciones desde 1966, algo que provocó una fuerte depresión con la consiguiente caída del ingreso per cápita, una crisis de la que se comenzó a salir, recién, en 1985 (Llosa & Panizza, 2015, p. 30), el precio de los productos de primera necesidad seguía en alza, mientras el inicio del periodo escolar en todo el país, que estaba previsto para el mes de abril de ese año, volvía a despertar temores.

En esto consistía la caricatura de Alfredo Marcos. Se propuso describir las fuertes emociones que provocaba ir a un centro de abastos, ya sea para llenar la canasta básica o para proveerse de los útiles escolares. Pánico, miedo, temor, amedrentamiento son solo algunas de las emociones que Alfredo encontró en un ama de casa. Pero, paradójicamente, eran las mismas emociones que el premier Ulloa utilizaba para describir y definir el concepto de terrorismo.

Ulloa se refería al decreto legislativo 046, aprobado un año antes, con el cual se pretendía juzgar a los acusados por el delito de terrorismo. Sin embargo, la literatura jurídica jamás se puso de acuerdo para definir con propiedad y sin apasionamientos, un concepto tan difuso como el terrorismo. La viñeta de Alfredo sí lo haría.

La definición que Ulloa hacía del terrorismo, era exactamente la misma que el régimen provocaba con sus medidas económicas. Pero, la metáfora parecía estar dirigida a otros escenarios, como el propio conflicto armado; dejaba en el aire una interrogación bastante sensata: ¿la tipificación sería válida finalmente para combatir a los insurgentes o se confundiría con la propia actuación de las fuerzas policiales durante las operaciones contrainsurgentes, que se caracterizaban por ejercer la máxima represión posible?



Figura 3.9. Caricatura de Alfredo Marcos. *La República* (Lima), 8 de marzo de 1982.

El concepto “terrorismo” comenzaba a afirmarse. El discurso serviría en este objetivo. Los medios de comunicación se encargaron de añadir la potencia mediática para que se afirmara el concepto, se contagiara luego y se repitiera después, algo que la psicología social entiende muy bien (Le Bon, 2005).

Por entonces, solo el diario de *Marka* llamaba guerrilleros a los senderistas. El resto de medios había acuñado la denominación de terroristas a la gente de Sendero. El conflicto discursivo, apenas se percibía. Para la derecha política, el problema yacía sobre la necesidad de establecer una conexión entre la guerrilla centroamericana y el movimiento insurgente peruano.

Para Crose, la denominación de guerrillero tendría una connotación romántica. En ciertos sectores sociales y políticos esta denominación había quedado legitimada. Era necesario desbaratar aquel discurso indulgente y hasta cómplice. La guerra requería definir posiciones y delimitar discursos. La vacilación conduciría a la derrota.

En la viñeta siguiente, el círculo comenzaba a cerrarse. El estereotipo tomaba forma. Alfredo, ágil en esta tarea, supo leer los imaginarios existentes.

El terrorista no podía ser un cosmopolita, tenía que ser alguien acorralado por sus propios traumas, por una vida llena de tribulaciones y necesidades. Alejado de la racionalidad occidental y de los progresos de la ciencia, debía ser alguien que recorría los Andes sobre sus dos pies, acostumbrado al frío, a las alturas, a la miseria, ese debía ser el terrorista. De este modo, el estereotipo comenzaba a configurarse. Los años posteriores, ya sea durante el periodo de la guerra o de la postguerra, serían testigos de esta construcción social.

Si Crose logró lo que parecía imposible, es decir, hacer de la tragedia una fuente inagotable de humor, Alfredo Marcos elevaría la dosis de sarcasmo, al extremo de

encontrar un equilibrio entre buen humor e ironía, algo que, solo, cierta condición especial en el caricaturista, parafraseando a Freud (1981), podía conseguirlo.



Figura 3.10. Caricatura de Alfredo Marcos. *La República* (Lima), martes 6 de abril de 1982.

Sendero era presentado en toda su plenitud, cruel e inflexible. Eran las primeras imágenes que comenzaban a caracterizar al subversivo. Sujetos con capuchas, como si con ello quisieran volverse invisibles, pero encapucharse significa, según Chevalier y Gheerbrant (1999, p. 249) desaparecer y morir.

La capucha era un medio para pretender anonimato, eso lo sabían los senderistas que usaron este accesorio para evitar ser reconocidos durante la ejecución de sus acciones sediciosas. La mayoría de ellos, vivían y actuaban bajo roles distintos. Durante el día, se mimetizaban con la población o con la comunidad, mientras desarrollaban sus jornadas habituales; por la noche, su papel cambiaba, se transformaban en personajes míticos, invisibles. Sus capuchas debían servir a este propósito, pero no eran las capuchas que la literatura clásica reconocía, asociadas a rituales religiosos; eran las capuchas que el hombre andino utilizaba para sus faenas domésticas, para enfrentar el frío de las alturas.

Monos y Monadas se encargaría de redondear la figura. César Ayllón (Canavis) recogería estos insumos y los volcaría en una viñeta.

La vena humorística de Heduardo Rodríguez volvería a aparecer en *El Observador* a través de “Heduardo en su tinta”. Su conocida postura llevó al experimentado caricaturista a ejercer una permanente crítica frente al poder (Infante, 2010). En la edición del viernes 22 de julio de 1982, Heduardo condujo su ironía contra las Fuerzas Armadas, quienes no superaban, aún, el nuevo rol que se les había asignado. Su largo periplo al frente del Estado, los había llevado a estar siempre al frente del poder.



Figura 3.11. Caricatura en la revista *Monos y Monadas* (Lima), 6 de mayo de 1982.



Figura 3.12. Caricatura de Heduardo Rodríguez. *El Observador* (Lima), viernes, 22 de julio de 1982.

Dos días después del ataque al puesto policial de Vilcashuamán, el 29 de agosto de 1982, Sendero repitió su hazaña en Luricocha, a escasos minutos de la ciudad de Huanta, donde descargó toda su potencia de fuego contra otro centro policial.

El 2 de setiembre de ese año, una treintena de senderistas emboscaron a una patrulla de la Guardia Republicana, se dice que allí habría fallecido la enigmática Edith Lagos.

Hacia fines de 1982, el ministro del interior, José Gagliardi Schafino, sorprendió al país con una declaración personal. Gagliardi planteó su disposición a dialogar con Sendero Luminoso y evitar más muertes. Era la primera vez que un alto funcionario del Estado peruano señalaba su voluntad de diálogo, un gesto que, para la mayoría de sectores de la política peruana, se interpretó como un signo de debilidad ante la guerrilla. Pero, el comentario de Gagliardi no solo fue rechazado, la administración gubernamental asumió una postura severa y lanzó una advertencia final a los alzados en armas. Era la antesala del ingreso de las Fuerzas Armadas, una idea que rondó por la cabeza del gobierno desde principios de 1982 (Noel Moral, 1989, p. 40).

Sendero, para entonces, controlaba extensas zonas rurales de Ayacucho, aprovechando el vacío de poder. Había crecido significativamente, pero su poder tenía límites. Los ataques contra estaciones policiales seguían la estrategia y táctica guerrillera. Su ejército apenas comenzaba a estructurarse.

El 3 de diciembre de ese año, la organización maoísta oficializó el nacimiento de su Ejército Guerrillero Popular (CVR, 2003, p. 29), el número de hombres había superado los 5 mil, pero la mayor parte de ellos seguían siendo conscriptos, sin experiencia militar ni armamento de guerra.

La caricatura de *Correo* delinearía esta etapa. En la edición del martes 28 de diciembre de 1982, la lámina pondría la imagen de un sujeto, con los rasgos de un imaginario social dominante; era el senderista cubierto de su *uyachuku* (gorra que cubre el rostro), de la dinamita en una mano, de su ideología en la otra y de un fusil a la espalda, a quien el ultimátum debía advertir de las consecuencias de seguir con su aventura.



Terrorismo con las horas contadas

Figura 3.13. Caricatura en *Correo* (Lima), martes 28 de diciembre de 1982.

La mañana del 30 de diciembre, apareció publicado en el diario oficial *El Peruano*, el decreto supremo 068-82-IN que autorizaba el ingreso de las Fuerzas Armadas a las zonas donde operaba la subversión. Una semana antes, el Consejo de Defensa Nacional había autorizado el desplazamiento a Huamanga y Huanta de un batallón de paracaidistas, una Unidad de Infantería de la Marina (Noel Moral, 1989, p. 42) y algo más de dos mil soldados. La armada asumió el control de la provincia de Huanta. Simultáneamente, cinco provincias ayacuchanas, una de Apurímac y otra de Huancavelica, fueron declaradas zonas de emergencia. El ejército y la marina, desde entonces, se harían cargo del control del orden interno.

3.1.3. Equilibrio y desequilibrio en la caricatura durante el conflicto

1982 acabó con un total de 891 acciones armadas, según registros oficiales. Sin embargo, las estadísticas de Sendero arrojaban cifras mucho más elevadas a los datos del Ministerio del Interior. El número de víctimas se calculó en 193 fallecidos, más del 50% correspondía a la guerrilla, 31 policías, un efectivo militar, 11 autoridades políticas y, los demás, personas civiles.

Para la primera mitad de enero de 1983, ya se había consumado alrededor de media docena de matanzas, la mayoría de ellas provocadas por grupos irregulares que, luego, se convertirían en las llamadas rondas campesinas. Este enfoque le era absolutamente conveniente a los objetivos de los conductores de la lucha contrasubversiva, dado el mensaje ulterior que proyectaba la caricatura siguiente y que, más tarde, serviría para hablar del estado de “desencanto y adaptación en resistencia” (Degregori, 1996) de los campesinos, frente a Sendero.



Figura 3.14. Caricatura en *Última Hora* (Lima), jueves, 27 de enero de 1983.

La idea era crear la imagen de un campesinado hastiado de la presencia y del abuso senderista en su contra. Era el imaginario dominante de la sociedad limeña, algo que se contrapuso con la realidad. Sendero no solo estaba compuesto principalmente de campesinos, sino que, muchos de ellos, vivían en las mismas comunidades de donde fueron arrojados a principios de enero de 1983. La visión de la caricatura no solo reflejaba este prejuicio, la misma indumentaria de los personajes del humor daban fe del subjetivismo que gobernaba el imaginario de las viñetas capitalinas: el sombrero, por ejemplo. En las comunidades altoandinas, zonas gélidas por excelencia, el frío solo podía ser mitigado con el chullo, el poncho y otros abrigos. Las chullas, hechas de piedra, barro y quincha, que servían de posada a los comuneros, fueron reemplazados en las láminas por casas de adobe.

A casi tres años de iniciado el conflicto, la identidad de aquel grupo rebelde estaba definida. La tesis conspirativa comenzaba a disiparse. El rostro del conductor mediato de la insurgencia, finalmente, fue puesto al descubierto.

Abimael Guzmán, el personaje que diez años más tarde sería declarado el primer enemigo del Estado peruano, apenas se visibilizaba para el imaginario humorístico. *Monos y Monadas* tomaría el encargo de revelar su fisonomía por primera vez en el espacio caricaturesco. La portada del impreso fue excepcional. Recogía con impecable detalle la atmósfera de tensión y los inocultables temores que envolvían al mandatario.



Figura 3.15. Portada de la revista *Monos y monadas* (Lima), 27 de enero de 1983.

La estrategia antisubversiva estaba en marcha. Clemente Noel Moral, general de brigada del ejército peruano, se había hecho cargo de la zona de emergencia. Un mes antes, el 23 de diciembre de 1982, sustentó ante el Comando Conjunto de las Fuerzas Armadas, el plan de operaciones que serviría de soporte para combatir a Sendero, era el Manual ME 41-1 (Montesinos, 2009, p. 75). “Estaba basada en una doctrina antiguerrillera norteamericana y en la experiencia peruana ocurrida en Mesa Pelada en 1965 y mantuvo su vigencia hasta 1989” (Comisión Permanente de Historia del Ejército, 2010, p. 59).

Dicho manual consideraba, entre otras cosas, que en todo conflicto debía tomarse en cuenta la existencia de una minoría activa favorable a ella, una mayoría neutral y una minoría contraria. La estrategia sugería apoyarse en esa minoría favorable, para atraer a la mayoría vacilante y neutralizar o eliminar a la minoría contraria (Comisión Permanente de Historia del Ejército, 2010, p. 121; Salcedo, 1984).

Los aparatos de inteligencia del Ejército que, desde principios de 1982, venían coordinando con la inteligencia policial, como lo confirma el ex jefe de la zona de emergencia Clemente Noel Moral (1989), habían identificado a esa “minoría contraria”, a la cual solo era cuestión de activar y respaldarla para que actúe contra la otra minoría senderista. Con el anuncio del presidente Belaúnde, sobre la participación de las Fuerzas Armadas en el conflicto armado interno, los grupos minoritarios que se oponían a Sendero en cada comunidad, debían comenzar a operar. Los llamados a dirigir estas acciones contrainsurgentes serían los licenciados del ejército, aquellos que habían hecho el servicio militar obligatorio y que, en muchos casos, ocuparían el cargo de tenientes gobernadores.

Los primeros resultados de esta modalidad de contrainsurgencia, se vieron en Uchuraccay, Huaychao y Macabamba, tres comunidades altoandinas, donde se registraron las primeras muertes a manos de comuneros. Pero las matanzas colectivas ya se habían iniciado semanas antes con la feroz intervención de los Sinchis, tanto en Vinchos (Huamanga), como en Antasco (Andahuaylas), con el saldo de 11 campesinos muertos. En todos los casos, la razón del alevoso crimen fue la presunta relación de las víctimas con el grupo subversivo.

Según el informe presentado por la Comisión presidida por el escritor Mario Vargas Llosa (1983), un total de 25 subversivos habrían sido eliminados por los comuneros en solo un mes. A los sucesos de Huaychao, donde fueron linchados siete personas⁵, le precedió la muerte de cinco supuestos senderistas en el mismo Uchuraccay (Montoya, 2005, p. 239).

El 23 de enero de 1983, Fernando Belaúnde Terry, en conferencia de prensa, dirigió palabras elogiosas sobre la masacre encabezada por grupos de campesinos en los siguientes términos: “sin armas, se impusieron gallardamente y los echaron. Por ese

5 Flores Galindo (1994, pág. 357), en base a lo señalado en el juicio a los campesinos por el caso Uchuraccay, advirtió que cuatro de ellos fueron baleados y llevados a la comunidad para sumarlos a los otros tres cadáveres que fueron trasladados desde otras comunidades.

camino espero que se reestablezca la tranquilidad y que la presencia y valor de estos pueblos sea suficiente y no se requiera acudir a la fuerza para acabar el ‘terrorismo’” (DESCO, 1989, p. 93).

Belaúnde no solo sabía lo que pasaba en Ayacucho. Si no que, fue su gobierno el que autorizó los procedimientos derivados del manual ME 41-I, en el marco de la aplicación de la estrategia contrasubversiva y a mérito de su condición de Jefe de Estado y jefe supremo de las Fuerzas Armadas.

El miércoles 26 de enero de 1983, ocho periodistas (6 de medios capitalinos y 2 de provincia) partieron de Ayacucho con destino a las alturas de Huanta. En el trayecto, en las alturas de Uchuraccay, un grupo conformado por aproximadamente 35 campesinos, dio muerte a los hombres de prensa luego de sostener con ellos una tensa discusión. La información no se supo sino hasta el viernes por la tarde, cuando la noticia quedó confirmada, todos los periodistas habían sido asesinados. El sábado 29 de enero, los sucesos ya se conocían en las redacciones de los medios de comunicación. Al día siguiente, domingo 30, los destrozados cuerpos de los periodistas fueron exhumados y trasladados a la ciudad de Ayacucho.

El lunes 31 de enero, la caricatura de Alfredo Marcos se pronunció de un modo inusual. La ocasión fue excepcional. Era el momento del pésame y la susceptibilidad de amigos, colegas y familiares de los periodistas, no habría tolerado convertir la tragedia en humor. Para muchos, más bien, era mal humor.

No pasaron horas y las plumas volverían a activarse. *La República y Monos y Monadas* apuntaron su mirada al jefe político y militar de la zona de emergencia, general Clemente Noel Moral, cuya explicación sobre el crimen contra los periodistas parecía inverosímil: “los comuneros al parecer se pusieron en guardia al ver aparecer a los reporteros con sus teleobjetivos, que confundieron con armas” (DESCO, 1989, p. 94).

Clemente Noel no solo negaba un diálogo entre periodistas y comuneros, también, aseguraba que los hombres de prensa y el guía asesinados portaban una bandera roja. El alto oficial, terminó culpando a los periodistas por su temeridad y por haber emprendido el periplo sin autorización ni conocimiento de su comando. Pero, todas estas afirmaciones fueron desvirtuadas por los hechos.

Noel no simpatizaba con los periodistas, sobre todo, con los opositores al régimen. Sin embargo, el jefe militar autorizó el viaje por helicóptero a los enviados especiales de la revista *Caretas*, un medio afín a la administración de turno, un día después del fatídico suceso.

Dispuesto a erosionar el poder, la caricatura de oposición extrajo una de las frases con las que se demostraría la complicidad de Belaúnde en el alevoso crimen. Esa era su responsabilidad política, pero, también, penal. El gobernante se convirtió en el autor intelectual de la masacre de periodistas. La historia se encargaría de ratificarlo. Sus declaraciones hechas días antes saludando la “gallardía” de los comuneros que habían dado muerte a una veintena de subversivos en Huaychao, Uchuraccay y Macabamba, calificaban como una incitación a la violencia que, luego, se consumó

con la matanza de los periodistas.

Los testimonios recogidos en Uchuraccay, luego de los sucesos donde perecieron 8 periodistas y un guía, de la versión directa de los propios comuneros que participaron o vieron la matanza, sería crucial. Coincidían en que una orden policial, efectuada por los Sinchis, les había dado carta blanca para actuar. “Los amigos vienen por aire, los enemigos por tierra”. Esta declaración testimonial, corroborada por una serie de fuentes válidas, echaba por tierra las declaraciones de Clemente Noel Moral y del propio mandatario de la República. Uchuraccay recibió la visita de militares y policías en víspera de la matanza de periodistas. (CVR, 2003, p. 134).

La prensa crítica lo intuyó rápidamente y extrajo sus propias conclusiones. Desde entonces, en el pensamiento social se quedaron marcadas las palabras de Belaúnde y de su responsabilidad en los sucesos.



Figura 3.16. Caricatura en la revista *Monos y monadas* (Lima), 10 de febrero de 1983.

La guerra había polarizado el país. Un sector importante de la sociedad peruana se encontraba convencido de la responsabilidad del gobierno en la muerte de los periodistas. Esto era lo que recogió *Monos y Monadas*.

La caricatura ofensiva, también encontró insumos para una respuesta, igualmente, corrosiva.



Figura 3.16. Caricatura en la revista *Monos y monadas* (Lima), 10 de febrero de 1983.

Siguiendo su estilo, *La Prensa* publicaría una lámina que buscaba denunciar los intentos de manipulación de los opositores al régimen acerca del caso Uchuraccay. La imagen sugería que la izquierda legal, aquella que decía cobijar el pensamiento comunista (v.g. ver el símbolo de la bandera), pretendía responsabilizar gratuitamente a los Sinchis, el cuerpo especializado de la policía que se caracterizó por su papel extremadamente represivo en la lucha contrainsurgente y que, según los testimonios de los campesinos, fueron los que azuzaron el ataque contra los hombres de prensa.

Las caricaturas de *Ojo*, *La Prensa*, *Correo*, *Última Hora*, *La República* y *Monos y Monadas* entrarían a un franco proceso de polarización entre lo que parecía una mirada oficial y otra de esencia crítica. La represión abierta que se dio inicio en enero de 1983, pondría a la caricatura en un conflicto discursivo. *El Comercio*, en cambio, no entraría en esta confrontación, seguiría su propio camino. Sus láminas se concentraron en combatir a las fuerzas de izquierda y mezclarlas, tanto a la radical como a la moderada, desplegando elementos de esencia discriminatoria, construyendo sobre ellas una serie de estigmas y estereotipos.

En abril de 1984, ocurriría otra masacre abominable y que se explotó mediáticamente en la etapa post violencia. Alrededor de 70 campesinos, organizados en las primigenias rondas campesinas, fueron asesinados por Sendero en Lucanamarca, al sur de Ayacucho.

Sobre Huancasancos no se han encontrado caricaturas, tampoco sobre los diferentes enfrentamientos entre las comunidades sureñas.

Las historietas publicadas por Julio Polar y Jesús Cossío abordaron las masacres de Pucayacu, Accomarca, Paccha, entre otras, atribuidas a las Fuerzas del Orden,

pero no siguieron la línea del humor caricaturesco.

Ya vimos que la crueldad o la tragedia pueden servir de fuente de humor, pero de un humor negro (Stilman, 1967). Lo cierto es que la sucesión de masacres ya no inmutaba a los medios, sus portadas apenas se referían a ellas. El humor gráfico se contagió de esta indiferencia y no publicó caricaturas al respecto.

3.1.4. *El desequilibrio de la caricatura política y el auge de la violencia*

Extra, coherente con su línea política, mantuvo una defensa del pensamiento oficial frente a la guerra interna. Los presos que comenzaron a poblar con exceso el centro carcelario ubicado en la isla de El Frontón, serían blanco del humor. Su disciplina y las nuevas relaciones implantadas en lo que Sendero llamó “luminosas trincheras de combate”, despertaban una serie de emociones negativas que serían develadas a través de un operativo militar que dejaría centenares de muertos. Pero, antes de que esto ocurriese, el humor gráfico en los medios oficiales debía participar inadvertidamente en la organización de ciertas condiciones para la intervención y posterior matanza en los penales.



Figura 3.18. Caricatura de Miguel Ángel Masías. *Extra* (Lima), 10 de junio de 1986.

El 18 y 19 de julio, mientras Lima era sede del Congreso de la Internacional Socialista, alrededor de 300 internos de los penales de El Frontón, Lurigancho y Santa Bárbara en el Callao, se amotinaron en rechazo al intento de traslado a nuevos penales. El motín desencadenó en un ataque convencional contra las instalaciones de los dos primeros centros carcelarios.

Las primeras láminas aparecieron varios días después de la más grande matanza de prisioneros ocurrida en el Perú. La opinión pública nacional e internacional no toleró el crimen y condenó la operación militar.



Figura 3.19. Caricatura de Alfredo Marcos. *La República* (Lima), 20 de junio de 1986.

En 1988, la crisis social y económica puso al Gobierno de Alan García en una seria encrucijada. El apoyo que solía reclamar a los medios para combatir a la subversión comenzaba a desvanecerse, no como efecto de cambios ideológicos, sino, por una crisis que comenzaba a alcanzar a los grupos de poder económico de entonces. *El Comercio*, redujo su tiraje. El giro hacia el tema económico fue inevitable. La caricatura reforzó su papel subsidiario frente al ciclo informativo, no cambió en modo alguno su postura frente al conflicto armado. Es más, el número de caricaturas acerca de la guerra interna se redujo a niveles realmente insignificantes. En los momentos de mayor tensión, la caricatura solo sirvió para reflejar el imaginario de ciudadanos, preocupados por el alza del costo de vida y por la inflación que comenzaba a salir de todo pronóstico.

Las masacres de campesinos y pobladores, registradas principalmente en ciudades como Ayacucho, Huancavelica, Apurímac, Junín, Huaraz, entre otros departamentos, solo marcaban la pauta informativa de portadas y de pequeñas columnas en

páginas interiores. La muerte de oficiales, campesinos, policías, civiles o subversivos, tenía la misma limitación informativa. Esto se advierte en la lámina siguiente.



Figura 3.20. Caricatura de Crose. Ojo (Lima), 20 de diciembre de 1989.

Para 1989, el problema político había alcanzado un estado de normalización en la vida de los peruanos. En cambio, la crisis económica derivada de una galopante inflación se volvió insostenible. El país registraba una hiperinflación de 7000 por ciento (Benavides, 2005, p. 155), algo jamás visto en la historia económica del Perú. La caricatura debía responder a esta dinámica, poniendo en segundo plano el conflicto armado.

En síntesis, durante los momentos de tensión que representó el periodo de conflicto armado interno desarrollado en el Perú, la caricatura política enfrentó un proceso de repliegue que se manifestó en la publicación de viñetas con temáticas variadas, con énfasis en la problemática social, en política formal y surrealista. El volumen de láminas asociadas al conflicto armado interno, como se ha podido apreciar, fue muy reducido y se concentró en el primer quinquenio de los ochenta.

La caricatura política asumió básicamente dos roles: un rol crítico, sobre todo, ligado al comportamiento del Estado, respecto a sus limitaciones para hacer frente al problema de la subversión. Esta postura no descuidó la definición de posiciones frente a los alzados en armas. Alfredo Marcos, Heduardo Rodríguez, Carlos Tovar, Omar Zevallos, Carlos Roose, asumieron un papel crítico.

Un segundo rol, lo asumieron distintos humoristas; en algunos casos, anónimos, en otros, como *El Comercio*, con los dibujos de Raúl Valencia, caracterizados

por una actuación más funcional, haciendo de la caricatura un apéndice de la información periodística. Los estilos solían variar, sin embargo, la finalidad era la misma: presentar un humor utilitario, subsidiario de la labor informativa, lejano de la crítica genuina.

En ambos casos, el insumo fue la realidad política, derivada del conflicto armado. Sin embargo, algo interesante apareció en esta dinámica. La cosmovisión de los humoristas fue capital para definir sus roles. Mientras los primeros desarrollaban sus elaboraciones humorísticas, alejadas relativamente de la coyuntura cortoplacista de las portadas de sus medios; los segundos, hacían lo contrario. Miraban pragmáticamente la realidad y dibujaban —generando buen humor en muchos casos—, el hecho caricaturesco al ritmo de la coyuntura. Es decir, era la coyuntura la que definía el horizonte de sus viñetas. La postura crítica, en cambio, tenía una mirada más holística, no requería necesariamente de la noticia del día para elaborar sus dibujos, era como hacer una aritmética de los episodios y encontrar una media que permitiese construir una caricatura.

3.2. La caricatura política: entre el repliegue y la inflexión

3.2.1. *El golpe de Estado y la caricatura de los 90*⁶

El golpe de Estado o autogolpe impulsado por la administración del presidente Alberto Fujimori, con el apoyo de un grupo de oficiales de las Fuerzas Armadas del país y de su asesor más cercano, Vladimiro Montesinos, representa uno de los episodios más críticos de la historia política contemporánea en el Perú.

No fue el único golpe de Estado que se produjo durante el siglo XX; pero, fue uno de los pocos procesos de ruptura constitucional aplicado contra un mismo gobierno, llamado también autogolpe. El caso más cercano se produjo en 1919, cuando Augusto B. Leguía hizo lo propio, cerró el Congreso y se erigió como dictador a pesar de haber ganado las elecciones abrumadoramente.

En 1990, Alberto Fujimori, un docente universitario e ingeniero de profesión, saltó a la arena política a competir por la presidencia de la república y a enfrentarse a experimentados candidatos, algunos de ellos, con mejor performance. Su presencia en el proceso electoral fue, al inicio, completamente insignificante. Sin embargo, en pocas semanas, contra todo pronóstico, la candidatura de Fujimori se elevó como la espuma y pasó a ubicarse en un lugar expectante en los sondeos de opinión, muy cerca de los tradicionales candidatos y del favorito de esas elecciones, el conocido novelista Mario Vargas Llosa, quien llegó a su límite en las encuestas, merced a cierta

⁶ El texto que sigue a partir de este título, corresponde a un artículo publicado por el autor de este ensayo, con el apoyo del licenciado Rafael Jorge León, en la revista en Línea *Discursos del sur*, bajo el título de “El carácter maleable y proyectivo de la caricatura peruana durante el golpe de estado. 1992”, artículo que aparece en su edición N° 6, en 2020. Ver referencias en la bibliografía de este libro.

soberbia expresada en la millonaria campaña electoral y a la impresionante logística, que no cayó bien en un momento de profunda crisis económica.

La misma suerte corrió Alva Castro, candidato oficialista que arrastraba el desprestigio provocado por la pésima administración aprista que acababa de fenecer. Los dos candidatos de la izquierda legal, Henry Pease y Alfonso Barrantes, gozaban de un apoyo austero y compartían el desprestigio derivado de una crisis de los partidos políticos tradicionales. (Cfr. Tanaka, 1998; Gonzales, 2011; Adrianzén, 2011).

El inesperado ascenso de la candidatura de Fujimori no se explicaba solo por el desgaste de Vargas Llosa, su principal oponente, o de la crisis de los partidos políticos; existían razones de orden estructural que provocaron una crisis generalizada en la sociedad peruana, cuyas manifestaciones se reflejaron, en el terreno económico, con una hiperinflación que alcanzó a 2773% y, en el político, con el avance de la insurgencia senderista (Palmer, 1992; Infante, 2007; Burt, 2011), una crisis que puso a la nación frente a la eventualidad de un quiebre político y social, que no llegó a concretarse. En su lugar, se impuso el reequilibrio a través de reformas económicas de corte neoliberal (Infante, 2010), que las aplicaría cualquiera de los postulantes que ganase las elecciones.

La victoria la obtuvo un *outsider*, quien aprovechó la ocasión para irrumpir con un discurso pragmático, con un liderazgo personalizado y que, aparentemente, no se veía comprometido con organización política y económica alguna. (Cotler y Grompone, 2000, p. 85).

Esta serie de factores terminaron por catapultar a Fujimori a la presidencia de la República, quien, tan pronto instaló su gobierno, aplicó severas medidas de ajuste, logrando estabilizar dramáticamente la economía del país. Un año más tarde, en noviembre de 1991, en la línea de lo establecido por el consenso de Washington, su gobierno emitió un total de 126 decretos legislativos, 37 de ellos fueron en materia de pacificación (Infante, 2007, p. 51; Burt, 2011, p. 282). El paquete de normas sería el preludio de una decisión que buscaba concentrar todo el poder en manos del jefe de estado.

El 5 de abril de 1992, en un mensaje inesperado para el país, Alberto Fujimori anunció la disolución del Parlamento Nacional. Una columna de tanques y decenas de efectivos militares, cerraron el acceso a la sede del legislativo y a entidades públicas. Al cierre del Congreso, le sobrevino la censura de los medios de comunicación, el cese de “los miembros de los tribunales judiciales y del servicio diplomático, intervino las universidades públicas y persiguió a dirigentes políticos” (Cotler y Grompone, 2000, p. 30)

Esa mañana, los medios de comunicación, especialmente la prensa, dejaron en blanco ciertas partes de sus portadas y de sus páginas interiores, en señal de la censura oficial. Pero, la alianza entre el régimen fujimorista y la mayoría de medios de comunicación no tardaría mucho en restablecer y sellarse (Cfr. Infante, 2007), alineándose en torno a un solo discurso frente al principal problema del Estado peruano:

la subversión. Así, se forjó una coalición perversa que eliminó por algún tiempo las diferencias políticas entre gobierno y opositores.

Asimismo, esta ruptura histórica dividió en dos momentos inequívocos el comportamiento de los medios de comunicación, en especial, el de la prensa, tanto en su línea editorial como en su discurso.

Antes del golpe de Estado, la oposición debió estructurar una línea de pensamiento, algo inconsistente, que debía arrastrar a elementos visuales como la caricatura. No obstante, el esfuerzo de este artefacto cultural por lograr una autonomía discursiva, que ya se venía construyendo desde hace un siglo, gracias a un proceso histórico por el que transitó el humor gráfico (*Cfr.* Infante, 2008a; 2010), se alteró debido al sentido errático del discurso humorístico.

Sin mostrarnos interesados en un estudio comparativo entre el comportamiento de la prensa y el de la caricatura, examinamos una muestra de láminas con marcado cuidado, con el propósito de descubrir el rol de la caricatura peruana, frente al golpe de Estado de 1992. Demás está decir, por el conjunto de investigaciones sobre el tema, que emprendimos desde hace algo más de una década, que la producción periodística y la caricatura poseen lógicas distintas y caminos relativamente independientes. (*Cfr.* Infante, 2008a, 2008b, 2010, 2015, 2020; Infante & Llantoy, 2018). Por lo pronto, exploramos la racionalidad del humor gráfico en otro periodo crucial de la historia política contemporánea, en el marco de la línea de investigación que está en proceso de construcción.

El golpe de Estado, conocido también como autogolpe, no parece haber sido planificado con mucha anticipación. Sin embargo, representó una decisión inevitable para los objetivos de una administración comprometida con lineamientos de política internacional, impulsadas desde la Embajada norteamericana en Perú. Las empresas de comunicación, ciertamente, no participaron en la conspiración. No obstante, su auténtico rol, el de estructuras estructurantes (*Cfr.* Bourdieu, 1990) se evidenciaría con posterioridad, pues, a parte de una actitud irreverente, registrada al día siguiente del pronunciamiento cívico militar, su rechazo a la racionalidad política del régimen se iría diluyendo y, el acostumbramiento o normalización, volverían a imponerse. La caricatura experimentó un momento de desequilibrio. Su papel subsidiario de la acción informativa se contuvo, especialmente, en el humor de la prensa crítica.

Alfredo Marcos es uno de los caricaturistas que más actividad registró en este periodo. Su innegable y confesa cercanía al régimen alanista, antes que aprista, fue crucial en esta etapa. No tuvo que exponer el estado de victimización del ex mandatario Alan García, para subvertir la lógica discursiva oficial. Explotó, más bien, la sensación generalizada de incertidumbre que reflejó el proceso de penetración del nuevo modelo económico de corte neoliberal, que comenzaba a asentarse en la economía peruana. Esa mezcla de desconfianza, miedo e incertidumbre, derivada de la realidad objetiva que se expresó en el estado de millones de peruanos, sumergidos en una pobreza extrema, como efecto de un periodo de crisis jamás visto en la historia

social peruana, sirvió de insumo para la viñeta de Alfredo.

El corte social de la caricatura no afectó el espíritu de las láminas de Alfredo. La coyuntura o, más bien, la realidad social condujo a cerrar el círculo del humor, alrededor de la economía. El material era vasto. La realidad política pasó a un segundo plano.

La página de opinión del diario *Ojo*, hacia marzo de 1991, se avocó también a enfocar el tema económico. Pero, las razones no giraban alrededor de la reducción de la inflación, en el contexto de las medidas económicas restrictivas (Gonzales, 1999, p. 317) o, llamado también, ajuste estructural de la economía (Castillo, 2001, p. 866); sino, ambiciosamente, apuntaba al programa económico, el mismo que se encontraba sustentado en las reformas liberales que comenzarían a implementarse ese año, luego de su aprobación, mediante un paquete de decretos publicado en setiembre de 1991.

El programa económico sería, simplemente, para la caricatura, un globo de ensayo, algo inestable y predeciblemente vulnerable.



Figura 3.21. Caricatura en el diario *Ojo*, 1 de marzo de 1992.

La ausencia del personaje objeto es algo que llama la atención en la lámina de *Ojo*. La eficacia de la caricatura se pone en riesgo, aunque el espíritu se mantiene. El humor emplea la metáfora del globo, cuya forma esférica pretende una totalidad jurídica del poder absoluto, pues “designa el territorio limitado sobre el que se ejerce el poder de un personaje” (Chevalier y Gheerbrant, 1999, p. 553). Ese poder, cuanto

más grande se muestra, parece ser más absoluto y totalizante, pero, al mismo tiempo, más vulnerable. Su poder se vuelve ficticio cuando el globo revienta. He ahí la ironía. El programa económico representa un poder absoluto, pero precario.

La economía no era el único problema que enfrentaba el país, la violencia política desatada 12 años antes, con la actuación de grupos subversivos, seguía causando graves daños a la estructura del Estado. Sin embargo, un problema de corte político pretendía ser reducido a un asunto netamente jurídico. Esta era la idea que se desprendía de la caricatura de Miguel Ángel Masías, el dibujante que colaboraba con *Expreso* desde la década anterior. La alegoría era simple. Un magistrado en ropa interior solo significaba una conducta timorata y reflejaba los miedos que cubrían las decisiones de los jueces a la hora de juzgar a los acusados por terrorismo.

■ MIGUEL ANGEL



Figura 3.22. Caricatura de Miguel Ángel. Diario *Expreso*, 2 de marzo de 1992

El impreso acusaba, indirectamente, al Poder Judicial de cierta complicidad y excesiva permisividad con el terrorismo.

En ese momento, pocos se imaginaban la intención real del régimen. Pero, el paquete de decretos emitidos meses antes, la agresiva cruzada mediática contra los partidos políticos y el Congreso peruano, la presión contra algunas entidades del Estado, vinculadas al control constitucional y el directo ataque al Poder Judicial, ya rebelaba una estrategia en proceso, que pretendía justificar medidas administrativas en el marco del pragmatismo del régimen.

Del poder judicial se decía, por ejemplo, que a falta de pruebas solía liberar a los terroristas capturados, algo que se interpretaba como un acto de cobardía y de infamia. Dos meses después, el 5 de mayo de 1992, aquel mismo sistema de justicia, “frágil” y “pusilánime”, cambiaría radicalmente de imagen. Ese día, el Ejecutivo aprobaría el Decreto Ley N° 25475, con el cual se creó un sistema de justicia secreto que dio vida a los llamados jueces “sin rostro”. Su justicia amparada en el anonimato sería implacable.

He ahí el espíritu de la caricatura. Consciente o no de ello, Miguel Ángel Masías, desnudaba la debilidad del sistema judicial y de sus principales operadores, los jueces, entrando en sintonía con el discurso oficial.

En sus ediciones posteriores, Carlos Roose se ocuparía del tema económico. Alberto Fujimori fue el referente principal de la imagen de ese momento. Sus medidas económicas, de alcance histórico en la realidad social del país, no podían menos que ser objeto central de la caricatura. Fujimori era el responsable del más radical ajuste económico y estructural nunca antes experimentado en el Perú. Sin embargo, para aplicarlo, debía generar las condiciones necesarias orientadas a debilitar a los actores sociales y deslegitimar a la oposición.

En este contexto, todo el aparato estatal y los medios de comunicación, afectos al régimen, se encargaron de actuar como fuerza de choque.

La caricatura no podía actuar de modo distinto. Seguiría la línea de los impresos donde sus viñetas eran publicadas.

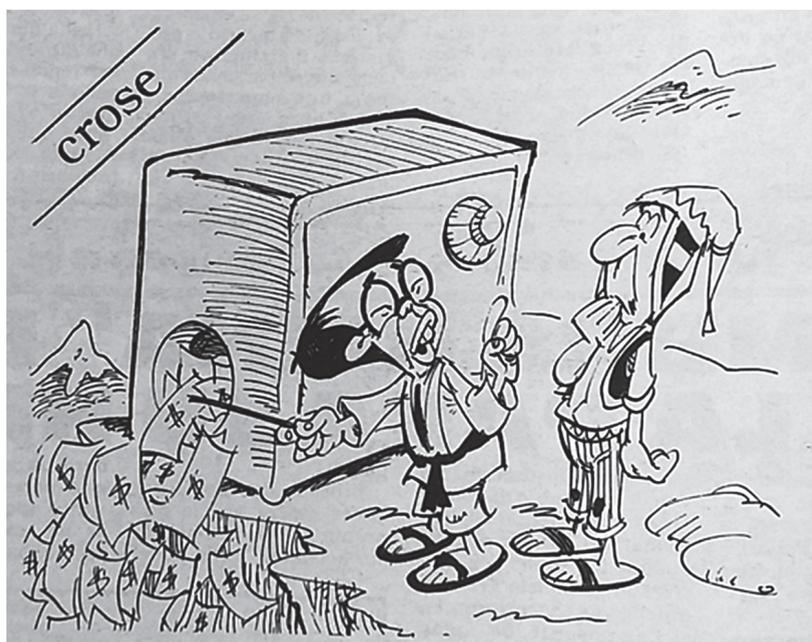


Figura 3.23. Caricatura de Crose. Diario *Ojo*, 9 de marzo de 1992.

La caricatura desliza dos formas de discriminación. La primera, cuando le atribuye a Fujimori, cierta voluntad por subestimar la capacidad de comprensión de un sector importante del país y, la segunda, asignada a la propia caricatura que reproduce estos prejuicios.

Pero la relación entre Fujimori y los sectores más empobrecidos del país (v.g. la sociedad rural), siempre se caracterizó por formar parte de una estructura paternalista, discriminatoria y funcional. Si bien, no llegó a los niveles que alcanzó la administración de Leguía durante el oncenio, que impuso un “indigenismo oficial y una prédica reivindicacionista de tipo paternalista y exotizante” (Villari, Menacho y Leonel, 2017, p. 133), pero, tampoco, construyó una lógica opuesta. Fujimori, al igual que Leguía, “pondría al descubierto las contradicciones de un mensaje indigenista retórico acompañado por una política de explotación” (Villari, Menacho y Leonel, 2017, p. 133).

Acaso, la caricatura, sin desearlo, mostraría las miserias de esta relación. Pero, sería, una relación, como dijimos, funcional al interés del régimen⁷. Fujimori precarizó aún más la realidad del campesinado, al privilegiar a sectores económicos de exportación asentados en la costa peruana. El modelo primario exportador rezagó por completo a los habitantes del Ande.

En la orilla contraria, *La República*, dirigida por Gustavo Mohme Llona, reconocido dirigente izquierdista, seguía en su objetivo de cuestionar la política económica implementada por los operadores del Fondo Monetario Internacional. Carlos Boloña, ministro de Economía y Finanzas, sería el blanco de la ironía.



Figura 3.24. Caricatura de Alfredo Marcos. Diario *La República*, 10 de marzo de 1992

7 Durante las elecciones de 1990, Cambio 90, el partido que acompañó a Fujimori en su carrera electoral, concentró un mensaje que resumía su interés por establecer una hibridación entre lo mestizo y lo popular. (Ortiz de Zárate, 2016).

Para un sector de la nación, Boloña y el régimen fujimorista habían introducido una política económica de contrabando, orientada a favorecer al gran capital nativo y extranjero, pero, sobre todo, a los organismos financieros internacionales. El titular de Economía y Finanzas sería el operador de este proceso en representación de un régimen que, a partir de entonces, comenzaría a pagar puntualmente la deuda contraída con el FMI, flexibilizaría las relaciones laborales y entregaría todos los recursos naturales que Estados Unidos quiso. (Lora Cam, 2001, p. 105).

Mientras Alfredo Marcos seguía su propio camino, Crose no daba tregua al discurso antioficial.



Figura 3.25. Caricatura de Crose. Diario *Ojo*, 12 de marzo de 1992.

La caricatura logró apoyarse en la metáfora e invirtió el sentido común. El maestro debía repudiar la huelga, tanto como el niño lo hacía con las malas artes. La pizarra, aquel muro que por momentos expiaba culpas, debía servir de mural para que el maestro hiciera lo propio.

Alejada de su esencia crítica, la huelga, según esta visión neoliberal, había pasado a ser la rémora del desarrollo o, más bien, del crecimiento económico, principal variable de la racionalidad pragmática. Ninguna reivindicación gremial o laboral seguiría teniendo legitimidad si la huelga sería el medio para reclamarla. La huelga, que por casi mil años se entendió como una herramienta de protesta, constituye un procedimiento racional, empleado por los trabajadores en contra de quienes ejercen control del proceso productivo; las miradas son dicotómicas en sectores en conflicto. Para el sector gremial, comprende un mecanismo que se activa a favor del reclamo

ante la vulneración de ciertos derechos legitimados. Para la patronal, generalmente, constituye una metodología que subvierte el *statu quo* laboral, de ahí que siempre ha merecido una legislación prohibitiva y restrictiva. Los regímenes políticos, cuanto más duros y conservadores son, ven las huelgas como procedimientos sediciosos.

En los noventa, la ofensiva estatal contra la partidocracia y, especialmente, contra los partidos de izquierda, se extendió a toda organización social y popular. A ello debía sumarse, la acción represiva (y también de la insurgencia), que apuntó a ciertos dirigentes sociales llevando a generalizar una especie de miedo colectivo a la participación política⁸. Desde ambos flancos, la necesidad de agremiarse fue reemplazada por la oportunidad de sobrevivencia. Los sindicatos prácticamente fueron desmantelados. Los gremios mineros, fueron duramente reprimidos en los ochenta. Solo el Sindicato Único de Trabajadores en la Educación (SUTEP), controlado fundamentalmente por la facción de Patria Roja, un partido político extremista de los setenta, logró sobrevivir a la purga sindical. El SUTEP fue uno de los pocos gremios que se mantuvo activo en los noventa, pero, para nadie era extraño la influencia subversiva que había en su interior.

En caricaturas publicadas en otros medios, el imborrable recuerdo de la experiencia vivida durante el quinquenio pasado, despertó la efervescencia de una crítica que fue llevada al espacio del humor gráfico. El colosal fracaso de la administración aprista entre 1985 y 1990, sería la fuente inagotable de la imaginaria humorística.

Para la caricatura de oposición, el epicentro de la política, aun con insumos coyunturales, era el régimen y sus políticas económico sociales. Para el humor oficioso, el objeto caricaturesco serían los opositores a la administración fujimorista. Para el humor de algunos medios que pretendían cierta neutralidad, la caricatura estaba concentrada en el gobierno saliente. En el caso de Alfredo Marcos, la línea estaba definida. Su objetivo sería la administración fujimorista, su plan económico y el sesgo autoritario que comenzaba a asomar.

A menos de un mes de producirse el golpe de Estado, Fujimori volvió a viajar a Japón, con la finalidad de concretar un apoyo financiero. Su entrevista con el emperador Akihito dio como resultado 100 millones de dólares en ayuda y donativos a favor del país. A esto alude Alfredo Marcos en su viñeta, al viaje que realizaba el mandatario con regular frecuencia.

El pragmatismo se caracteriza por descubrir los efectos prácticos e inmediatos del pensamiento. Fujimori postulaba esta doctrina. Sus políticas económicas y sociales “buscaban resultados positivos en el corto plazo, dada la presión social, sin tener en cuenta un horizonte más amplio” (Gonzales de Olarte y Samamé, 1991, p. 39).

8 Entre 1980 y 1989, alrededor de 23 dirigentes gremiales fueron asesinados en el conflicto armado interno. De este número, dos fueron asesinados por Sendero Luminoso. Entre 1990 y 1992, cuatro dirigentes sociales fueron asesinados, tres por fuerzas estatales y uno por Sendero. (CVR, Tomo III, 2004, p. 362-363). La cifra es muchísimo mayor en el caso de dirigentes encarcelados y de personas torturadas durante el momento de su detención.

Detrás de su retórica, teñida de una falsa conciencia (Cfr. Infante, 2010) y de una filosofía que impulsaba la defensa de un híbrido mestizo popular, encubría un pensamiento ultra conservador, algo que se evidenció en la aplicación de un programa económico totalmente ortodoxo (Gonzales de Olarte y Samamé, 1991, p. 38). Fujimori debía saber que las medidas adoptadas no servirían a las grandes mayorías, cuyo estado de miseria se profundizó en los siguientes años, pero, sería su popularidad extraída de un hábil manejo de la cultura política de corte populista del electorado peruano, la que le sirvió para gozar de una aceptación social aparente.



Figura 3.26. Caricatura de Alfredo Marcos. Diario *El Popular*, 18 de marzo de 1992.

Siendo este el caso, la realidad fue su peor aliada. Si en 1991, el número de pobres fue 12.6 millones (57.4%, según el INEI) y de 5.9 millones de pobres extremos (26.8%); diez años más tarde, en 2001, la población pobre había aumentado a 14.4 millones de personas y a 6.4 millones de pobres extremos. (Ames, 31 de diciembre de 2017). Su pragmatismo estaba condenando a millones de peruanos a sufragar los costos de una política económica beneficiosa, principalmente, para la oligarquía y los conglomerados extranjeros. Aterrizar o, más bien, pisar tierra, expresión popular que se refiere a mirar la realidad, era lo que le faltaba.

Este intercambio de golpes de caricatura se volvió recurrente. No solo temporal, sino, espacialmente; el humor gráfico sucumbía ante la coyuntura. Si Alfredo Marcos abría una herida en el régimen, Crose la cerraba.

En la lámina siguiente, el drama del conflicto armado interno terminaría despertando una ligera señal de buen humor. Vale decir, frente a la tragedia que sometía al país entero, un gesto de solidaridad aparecía desde las manos del gobierno, sosegando la angustia de las víctimas, pero, no, de todas las víctimas.

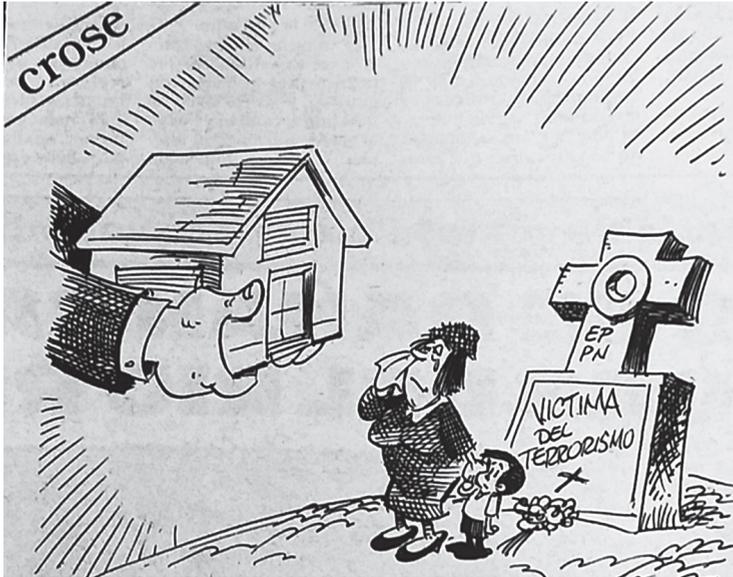


Figura 3.27. Caricatura de Cröse. Diario *Ojo*, 29 de marzo de 1992

Para el discurso oficial, las víctimas solo estaban en las filas de las fuerzas del orden y, circunstancialmente, entre los integrantes de las rondas campesinas. Es decir, eran víctimas, solo si habían perecido ante la acción sediciosa. En las filas de la subversión o entre quienes cargaban el estigma de una posible relación con Sendero Luminoso, no había víctimas. Los muertos siempre serían el resultado de la justicia estatal.

La viñeta describe aquel esfuerzo por compensar el acto de inmolación de sus hombres. En medio de la lámina de Cröse, aparecen alegorías que sugieren interpretaciones desde el orden cósmico. La mano (salvadora) del Estado se presentaba, cual si se tratara del divino y piadoso descenso del tótem cristiano.

Las manos, símbolo de la potencia y de dominio (Chevalier y Gheerbrant, 1999, p. 682), representan, también, la supremacía, pues, convierten el regalo (la casa) en un acto de justicia, en un mensaje de auxilio. No en vano, las manos que sostienen la casa aparecen en lo alto, iluminado por los rayos de una luz cuasi celestial.

Chevalier y Gheerbrant al referirse a la mano de Dios, señalan que esta se “representa a menudo saliendo de las nubes mientras el cuerpo permanece oculto en el cielo” (1999, p. 684). Con el fin de manifestar su divinidad, las manos se rodean de destellos de luz. Esta alegoría simboliza algo concreto: “estar a su merced”, dicen Chevalier y Gheerbrant.

Curiosa casualidad, pero de eso se trata. La caricatura, una construcción cultural, se alimenta de toda forma de simbolismo, emplea alegorías y figuras que ordenan un cuasimundo imaginario, cuyo mensaje (más, si el humor es funcional) aparece empañado de cierta forma de humor.

El gobierno, a la cabeza del Estado, salía a compensar el sacrificio de militares y policías, víctimas del terrorismo. El mensaje era claro, pero debía dosificarse empleando cierto simbolismo.

El humor no siempre calza con la realidad. A veces, va contra ella, como toda información. Pero, Alfredo Marcos, la usa instrumentalmente para erosionar el poder del régimen, denunciar el uso recurrente de los psicosociales y, de paso, cuestionar la política económica.

Lo social y lo político conviven en la realidad humorística. Generalmente, son el reflejo de una parte de la realidad material. Esto se desprende de una de las láminas de Alfredo Marcos, quien, conforme progresa la nueva racionalidad neoliberal, va descubriendo sus debilidades.

Si Crose o Alfredo Marcos se esforzaban por darle un soporte humorístico a la caricatura ofensiva, *El Comercio* no tardaría en darle sostenibilidad al discurso dominante. Su página editorial solía publicar una viñeta visiblemente ausente de humor, pero de mensaje concluyente. Eran los trazos menos inspiradores e imaginativos del humor gráfico de esos tiempos.

Bajo el título de *Apunte del Día*, se editorializaba a través de un dibujo la posición del influyente periódico limeño. Caricaturizaba el ritmo de la actividad parlamentaria. En su imaginario, leyes que debían regular una serie de derechos sociales y políticos, se encontraban literalmente encarpados. La ley de huelgas, por ejemplo, tan necesaria para liberalizar el control de estas medidas de fuerza desde la lógica liberal, aparecía con prioridad en la agenda pendiente.

En *Expreso*, en cambio, el ex mandatario aprista volvería, una y otra vez, a ser figura humorística. Sometido al descrédito absoluto, hacia principios de 1992, la imagen de Alan García solo serviría para establecer una dicotomía moral, social, política o de cualquier orden.

Miguel Ángel organizaba el estigma. García solo representaría un modelo de pensamiento arcaico, inútil y apocalíptico. Su gobierno era el arquetipo perfecto de la anomia social. Pero la deliberada imagen que propuso la caricatura no pretendía confrontar otras formas de pensamiento económico, como la impulsada por el régimen fujimorista. Redujo –en la lógica del discurso oficial– el espíritu de la economía nacional a dos líneas: la ortodoxa y la heterodoxa. Esta última, personificada en García, solo reflejaría una regresión al pasado, un salto al vacío.

La economía heterodoxa, en donde confluían los pensamientos de evolucionistas e institucionalistas, la escuela de la regulación, los marxistas y radicales y los poskeynesianos, postulaba una forma de intervencionismo del Estado, con el objeto de erradicar las fallas del mercado, fallas que terminaron promoviendo el desenvolvimiento del monopolio; pero, también, la prioridad del Estado en fomentar la justicia social a través de políticas sociales, igualdad de condiciones para acceder a servicios públicos. (Zapata y Chávez, 2017). El anuncio que García hizo durante su investidura como gobernante del Perú, de aplicar un modelo heterodoxo, resultó un fracaso,

no por el espíritu que envolvía esa filosofía, sino por factores endógenos y exógenos.

Dualidad o no, la corriente ortodoxa, que a hurtadillas venía como colofón dentro del mensaje humorístico de Miguel Ángel, caminaba al mismo ritmo del modelo económico neoliberal. La ortodoxia económica, que logró prestigio a través de la llamada escuela de las “expectativas racionales” (Preston, como se citó en Kalmanovitz, 1998, p. 4), suponía un esquema menos flexible, respecto a la participación del Estado y del mercado, basado en los rigores de un positivismo económico, donde “los agentes económicos no son tan fácilmente manipulables como los supuestos por los intervencionistas” (Kalmanovitz, 1998, p. 4). El Estado debía reducir su papel a la mínima expresión, debía servir solo de ente regulador.

Miguel Ángel, al igual que el medio donde publicaba su viñeta, estaba claro en esto. Si Alan García había impuesto cierta política económica a despecho de la vida de millones de peruanos, para demostrar la inviabilidad del modelo heterodoxo, no cabía otro esquema que volver a la ortodoxia, una corriente conservadora que supone la aplicación desarrollada del capitalismo y de su esencia, el liberalismo económico.



Figura 3.28. Caricatura de Miguel Ángel. Diario *Expresso*, 5 de abril de 1992

Disuelta la duda frente a la eficacia de modelos económicos, la caricatura se aprestaba a sepultar el pasado empleando una de las figuras más sólidas del simbolismo universal: la puerta, cuyo significado también es escatológico. “La puerta como

lugar de paso, particularmente de llegada, se convierte como es natural en el símbolo de la inminencia del acceso y de la posibilidad de acceso a una realidad superior”. (Chevalier y Gheerbrant, 1999, p. 856). Si esta es su significación, la puerta que pretende abrir el ex presidente García no puede menos que reflejar la entrada a un espacio de riesgo, de caos y fracaso. Si bien es un mundo conocido, la puerta aparece como el umbral de lo desconocido, como el tránsito entre la luz y las tinieblas.

El sarcasmo y la ironía son los recursos más fuertes en el humor gráfico de Miguel Ángel. Su eficacia es categórica, su resultado es rotundo. El imaginario se retroalimentará de esta construcción social. García y su gobierno pasarán a la historia como la administración más tóxica que conoció el país, ni su segundo gobierno que se condujo en medio de cierto equilibrio, gracias a factores exógenos, logró anular del pensamiento colectivo la imagen de cinco años de regresión y de crisis económica y política.

Al día siguiente del autogolpe fujimorista, Alfredo Marcos volvería a publicar una viñeta siguiendo su mirada crítica frente a la economía. Utilizando la metáfora de los tres mosqueteros, asignaba el papel de “tontos útiles” a quienes prestaban esmero por favorecer al interés del Fondo Monetario Internacional.

El caricaturista de *La República* no se detuvo en el acontecimiento de la víspera, un hecho que obligó a la prensa de circulación nacional a emitir páginas en blanco en sus portadas.

Lo mismo sucedió con Crose, su caricatura se mantuvo inmutable con respecto al autogolpe. Al día siguiente de la medida, que suspendió el estado de derecho y el orden constitucional, publicó una caricatura en contra de Javier Diez Canseco, el emblemático líder izquierdista, a quien el régimen fujimorista juzgaba de impenitente opositor. La figura del pistolero, de alguien que asesina a sangre fría, debía encarnar al hombre de filiación socialista.

La reacción frente al golpe, recién, se produjo dos días después. Alfredo Marcos lo hizo desde la caricatura de oposición, pero de una oposición conservadora, moderada y casi evasiva. Desarrolló un diálogo construido, asimétricamente, entre dos sectores sociales urbanos, cada cual con elementos marcadamente diferenciados, ya sea por sus atuendos o por el tipo de conciencia social que abrazaban.

La viñeta reprodujo con exacta precisión la realidad capitalina de los noventa: asentamientos humanos instalados en los cerros de los conos, hogares alzados con esteras o material deleznable, en lomas de arena y con pobreza a discreción, sin agua, sin luz, sin servicios higiénicos, sin calidad de vida suficiente. Acaso, habitada por gente desempleada o subempleada, pero, con certeza, miembros de esa enorme comunidad de pobres y pobres extremos.

No hay duda, la viñeta era profunda. Condensaba los distintos imaginarios dominantes y la conciencia de cada segmento social. Ninguna era artificial, ni la de aquél que miraba el golpe de Estado como la reacción brutal de un sector dominante, sediento de poder; ni la de quienes se inclinan por una comprensible indiferencia

frente a la unilateral medida. Sentían que, con la ruptura del orden constitucional o sin ella, su vida seguiría siendo la misma: tan miserable como excluyente. El sarcasmo fue providencial.



Figura 3.29. Caricatura de Alfredo Marcos. Diario *La República*, 7 de abril de 1992.

El poblador de un asentamiento humano, generalmente migrante, no es el “lumpen de extracción provinciana” (Bailón, 2004, p. 55); es aquel que vive en una zona marginal, sin mayores derechos sociales que aquellos que él mismo conquista. Adolece de vivienda, de salud, de educación, vive a salto de mata esperando ser desalojado del pequeño predio que ha invadido. Generalmente, se sumerge en la cultura popular y construye una nueva vida, en una suerte de híbrido que combina hábitos exportados de sus lugares de origen, con las nuevas prácticas que descubre en la capital. Desarrolla una informalidad, que calza con sus posibilidades e intereses, con las cuales busca sortear los muchos obstáculos que tiene la vida en un espacio hostil, pero que ha comenzado a dominar. El golpe de Estado no le afecta, porque no usurpa derechos que aún no tiene, ni goza. No se favorece de la justicia, porque es ella quien la persigue; no disfruta de libertad individual, salvo aquella que se suministra a sí misma en medio de la anomia social. No reclama libertad de expresión, porque no goza de los privilegios de hacer uso de los medios de comunicación masiva. Su palabra no existe, su anonimato solo emerge de modo anecdótico y humorístico.

El Popular es otro medio de propiedad de la Familia Mohme Llona. Fue creado para aquel sector que describimos en el párrafo anterior. Cappellini (2004, p. 33) lo considera un diario chicha, nacido a principios de los ochenta en el contexto del nuevo desborde popular, parafraseando a Matos Mar (1984). Sus viñetas, generalmente, de corte social, no perdieron la oportunidad de pronunciarse frente al autogolpe, desde la racionalidad del humor negro. La fuerza militar terminaría afirmando el pre-

juicio de la mujer objeto. De eso trataba “El enano erótico”, nombre de la historieta que publicaba Alfredo Marcos en el diario de corte sensacionalista.

Por otra parte, *El Comercio* había renunciado, hasta ese momento, a condenar el autogolpe. En sus páginas interiores, en secciones y columnas, la información fluía copiosamente, casi buscando eliminar esa delgada línea que dividía los hechos consumados el 5 de abril de 1992, de los sucesos de la víspera. La propia portada de *El Comercio*, del 6 de abril de 1992, convirtió la hazaña golpista en algo anecdótico y sensacional⁹.

Pero, la caricatura fue más allá. Libre de toda censura y sin mayores reparos, elaboró un mensaje celebrando indirectamente el autogolpe. Saludaba el ingreso de la policía a los penales, sin importarle su inconstitucionalidad¹⁰. El caos, los abusos, la indisciplina, la corrupción y, sobre todo, el “adoctrinamiento de los delincuentes terroristas”, justificaban, para la caricatura de *El Comercio*, el ingreso de la policía a las prisiones peruanas. Su administración, a cargo del Instituto Nacional Penitenciario (Inpe), debió agravar la situación carcelaria. Pero, en realidad, lo que preocupaba al régimen y a sus eventuales aliados, era el tema de Sendero Luminoso.



Figura 3.30. Apunte del Día. Diario *El Comercio*, 9 de abril de 1992.

9 El lacónico titular de *El Comercio*, al día siguiente del golpe de Estado, fue el siguiente: “En sorpresivo mensaje al país, Fujimori dispuso anoche disolución del Congreso”. (TipeNoticias, 5 de abril de 2018; Cfr. Infante, 2007).

10 El Código de Ejecución penal, en su Art. 113°, prescribe que la seguridad de los Establecimientos Penitenciarios y dependencias conexas, está a cargo del personal penitenciario de seguridad. Excepcionalmente, la seguridad exterior de estos establecimientos podría estar a cargo del Ministerio del Interior, siempre y cuando haya un requerimiento del Inpe.

El 6 de abril de 1992, el autodenominado Gobierno de Emergencia y Reconstrucción Nacional, emitió el Decreto Ley N° 25421, por el cual declaraba en reorganización al INPE y encargó al Ministerio del Interior a través de la Policía Nacional la administración y control de los establecimientos penitenciarios.

La caricatura se refería a esto. Terminada la era del Inpe, el control y el restablecimiento del orden pasarían a las manos de la policía nacional. Pero, el mensaje trascendía este simple anhelo oficial. Dejaba en claro que, solo, la fuerza era capaz de recuperar el equilibrio. Y, si el orden constitucional no podía hacerlo, lo haría una dictadura. No había diferencias. El fin justificaba los medios. El golpe de Estado resolvería el problema.

Aislado ante la comunidad internacional, Fujimori creyó estar compensando el rechazo de aquellas latitudes, con el baño de popularidad que venía recibiendo tras la disolución del Congreso y de otros organismos que resguardaban el orden constitucional. Martín Tanaka y Jane Marcus-Delgado señalan que los índices de aprobación de Fujimori, con el golpe de Estado, se ubicaban en un rango de 70 y 80% (2001, p. 20). Es más, “la aprobación de la gestión presidencial entre 1992 y 1996, prácticamente no bajó del 60% y, a lo largo de 1995, estuvo casi siempre por encima del 70%” (Tanaka y Macurs-Delgado, 2001, p. 78), con un respaldo importante en sectores populares.

Aunque los datos proporcionados por las encuestadoras no siempre reflejaban fielmente la realidad, las preguntas que, generalmente, solían hacer, reducían opciones o inducían en uno u otro sentido a la opinión pública, lo cual llevaba a descubrir cierto subjetivismo en los resultados de las encuestas.

Nuestra intención por examinar el dato que representa la construcción social de la caricatura de Alfredo Marcos, quien dibujaba a Fujimori, elevándolo deliberadamente a la categoría de mesías, rodeado de una multitud de fieles, pero encerrado en los límites de una isla, algo que podría entenderse como el pequeño espacio de tierra firme; nos traslada a un extraordinario simbolismo, que nos proponemos analizar seguidamente.

¿Era Fujimori el mesías que tanto esperaba el país?

En una sociedad dominada por fuertes prejuicios sociales, culturales y por una larga tradición de paternalismo (Obregón, 2019), la figura del mesías o del “inka rey”, parafraseando a Alberto Flores Galindo, alcanza un significado excepcional.

Fujimori buscaba encarnar esa imagen salvadora, buscaba verse como el “líder predestinado e iluminado; el que de manera providencial salvó al Perú de la hiperinflación, lo pacificó e impuso el orden mediante el uso implacable del poder” (Nizama, 2009, p. 227).

Esta meta-mirada, tan propia de un megalómano, había sido advertida por Alfredo Marcos. Su caricatura pinta de cuerpo entero a Fujimori, lo descubre en una de sus más bajas pasiones, pero, al mismo tiempo, se propone destruirlo. La isla, un espacio de limitadas fronteras, posee múltiples interpretaciones. No es la isla de elec-

ción, de ciencia y de paz, que se convierte en el último reducto frente a la ignorancia y a la agitación del mundo profano (Chevalier y Gheerbrant, 1999, p. 596); la isla de Fujimori es la diminuta porción de tierra, frente a la inmensidad del cosmos. Un golpe de Estado que, a los ojos de una sociedad con fuerte incidencia pragmática, dominada por sus propios traumas y por la brutal ofensiva de una patología social que la carcome; descubre el calor de efímeros aplausos que, tarde o temprano, se vuelven en contra suya y en contra de su codicia.

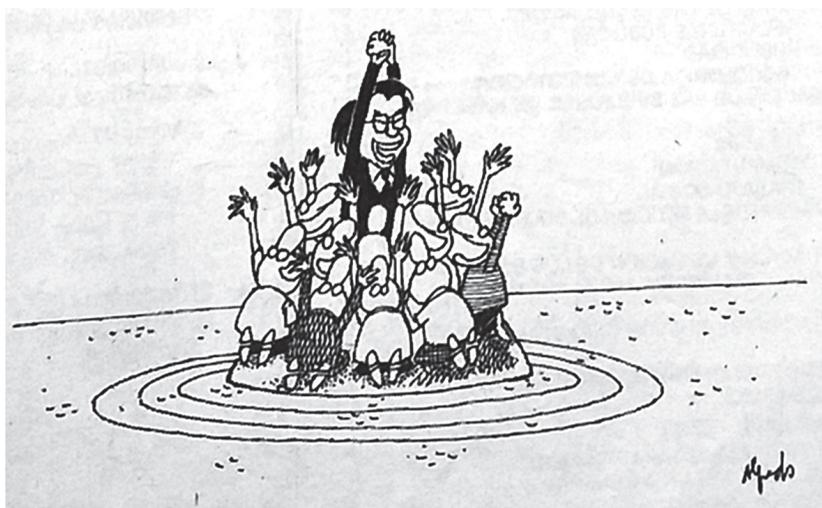


Figura 3.31. Caricatura de Alfredo Marcos. Diario *La República*, 10 de abril de 1992.

Esta es la isla, convertida en su breve refugio, rodeada de la inmensidad del mar o, más bien, de ambivalencia e incertidumbre, “de la duda, de la indecisión y que puede concluirse bien o mal” (Chevalier y Gheerbrant, 1999, p. 689).

Carlos Roose Silva, conocido también como Crose, como lo dijimos, estaba a cargo de los dibujos del diario *Ojo*. Sus viñetas seguían la misma racionalidad del humor gráfico capitalino. Colaboraba con un periódico que compartió antes, durante y después del golpe, el ideario fujimorista, no porque tenía simpatías gratuitas, sino, porque apostaba por el proyecto neoliberal y por las ventajas que debía brindarle un mercado donde la participación del Estado sería casi nula.

La imagen de Fujimori en la caricatura, no había cambiado. Seguía siendo el mismo personaje de las ediciones anteriores a la fecha del golpe. Esto decía mucho. Sus gestos eran los mismos, no hubo cambio alguno, no era el rabioso y beligerante hombre que había capturado el poder utilizando la fuerza militar. Seguía siendo el diminuto hombre de ojos alineados, de sonrisa etérea y carismática, vestido con un kimono, el atuendo oriental que caracterizaba al guerrero, al hombre honorable y luchador, a esa especie de samurai de la edad medieval, que exhibía el cinturón negro, como garantía de su experiencia.

De esto se trataba el humor gráfico de los años del golpe, de ilustrar a un público nativo, desinformado, desafecto y escasamente consciente de la dinámica neoliberal. Fujimori actuaba de intérprete y la caricatura le era funcional. El mensaje ulterior, en cambio, estaba dirigido a la opinión pública internacional. Su compromiso en favor del restablecimiento del orden democrático pasaba por demostrar el respaldo a su gobierno desde sectores sociales menos favorecidos.

Su demagógico discurso inclusivo y populista se caería poco tiempo después, al descubrirse, no solo la gigantesca corrupción que se organizó desde el interior de su gobierno, sino, el grave daño que le hizo a la economía nacional, al privilegiar el capital transnacional y desaparecer la producción nacional, eliminando aranceles, privatizando la mayoría de empresas nacionales estratégicas y concesionando cielo, tierra y mar a precios ofensivos para el interés del país. La magnitud del daño que representó la implementación del neoliberalismo en suelo peruano solo se conocería dos décadas más tarde (Cfr. Durand, 2004; 2016; Honorio, 2009).

La ironía aparecía en toda su plenitud. Miguel Ángel puso a prueba la capacidad proyectiva de la caricatura. Veinte años después, la realidad le daría la razón. Keiko Fujimori, hija de Alberto Fujimori, llegó a postular en 2 oportunidades (2011 y 2016) al cargo más alto del Estado peruano, con resultados desfavorables. Se proclamaba sucesora de su padre, aunque su intención, además de perennizar el apellido y la tradición, fue defender las reformas políticas y económicas aplicadas durante la década del noventa, bajo una inspiración autoritaria.

Lo cierto es que Fujimori siempre tuvo en mente poner a sus hijos en la misma línea de descendencia política emulando la tradición monárquica de la sucesión dinástica.

Parecía contradictoria la posición de *Expreso* si, como sabemos, actualmente, es uno de los mejores aliados del fujimorismo; pero, la línea trazada por el régimen que apuntaba a una reforma audaz de la política económica, una especie de huida hacia adelante, con la implementación del neoliberalismo, había despertado naturales temores en los sectores más conservadores. *El Comercio* y *Expreso*, de propietarios tradicionalmente conservadores, actuaron con mucha cautela frente al autogolpe. Eran sus inversiones y la de los intereses de grandes capitales nativos y foráneos, los que estaban en juego. En el caso de *Expreso*, la prudencia era mayor. Manuel Ulloa, propietario del medio, Manuel D'Ornellas, Patricio Ricketts y otros conocidos columnistas de este impreso, parecían no estar dispuestos a someterse a otro ensayo en la economía. Dos décadas antes, fueron testigos de excepción de la experiencia militar que puso en riesgo el patrimonio de la familia Ulloa y de la oligarquía peruana.

Era comprensible, entonces, su temor ante un giro de la economía tras el golpe de Estado. Si bien, desde agosto de 1990, fecha en que un ajuste estructural de la economía controló la hiperinflación, la confianza de *Expreso* en el régimen se restableció a medias. El autogolpe de abril de 1992, volvió a despertar los miedos. La garantía para que el mercado siguiera un rumbo seguro, volvería a depender de la maquinaria

política, representada por el Estado. La dictadura era eso: poner al Estado al frente de la dinámica social, política y económica. Esto parecía estar lejos de la idea de convertirlo en un Estado Neoliberal (Huerta, 2005).

La posición bastante reservada de los organismos cooperantes en el extranjero no garantizaba un buen síntoma del posible futuro de la economía, no solo por las inversiones, por la inyección del capital o por los préstamos; era, también, por la estabilidad política y jurídica, que espantarían cualquier interés de inversión extranjera.

■ MIGUEL ANGEL



Figura 3.32. Caricatura de Miguel Ángel. Diario *Expreso*, 17 de abril de 1992.

La economía no tendría otro destino que el precipicio o, mejor, el abismo que, para el simbolismo clásico, significa un espacio “sin fondo” y designa el mundo de las profundidades, que guarda el sentido general del infierno (Chevalier y Gheerbrant, 1999, p. 52). Y aunque no se necesita más que apelar al sentido común para entender el destino apocalíptico, la razón nos devuelve a la necesidad de explicar esas conexiones internas que fluyen entre lo subjetivo y lo objetivo, entre lo simbólico y lo real. Pero, lo único real fue el temor de la oligarquía por el rumbo que, a su juicio, seguiría la economía. Sí, era temor, una emoción que camina por esa esfera llamada subjetividad humana y que forma parte de la realidad social.

En síntesis: ¿La caricatura es problética? Mario Trevi señala que hay dos tipos de

símbolos que trascienden el espacio simbólico. Uno, llamado generador y otro proyectivo o problético, que nos remite al problolé o al proyecto (Trevi, 1996, p. 6). Es decir, este tipo de símbolo guarda relación con su capacidad de proyectarse en el tiempo (Infante 2010, p. 41), de verse en el futuro como una estructura simbólica sin perder su capacidad maleable. Si este es el caso, la caricatura, un artefacto cultural de esencia social, organizado por una dosis potente de simbo-lismo, encuentra esta característica, se convierte en una corporación simbólica problética. No, porque adivine un hecho que fue motivo de humor en algún momento, sino, porque adquiere más vitalidad, en la medida en que trasciende el tiempo y el espacio, en la medida en que su valor se refleje históricamente, tenga significado y forme parte de nuevas construcciones simbólicas.

La caricatura sigue siendo funcional y seguirá siéndolo. Como toda herramienta de la comunicación y de la interacción social, obtendrá esa condición (instrumental) solo si sus operadores, los humoristas, le conceden esa función. La caricatura crítica, de la que hablamos en otros ensayos y artículos (Infante 2008; 2010; 2015; 2020), en cambio, si bien no se aparta de su funcionalidad, algo que termina siendo inherente a ella, se somete al espíritu de un tipo de caricatura más completo, consistente, trascendente en el tiempo y dinámico. El otro es vacío, fútil, acaso, intrascendente.

La fluidez del contexto político que representó el golpe de Estado puso en tensión a la caricatura, como a las otras formas de expresión. En el caso de la caricatura, de aquella que compartió la racionalidad oficial, siguió el ritmo de un discurso que pretendió legitimar la ruptura del orden constitucional. De este modo, el discurso se volvió permeable a los imaginarios y, de ahí, al sentido común (Infante, 2010). En el estudio que hicimos sobre el humor gráfico, descubrimos esta conexión: humor, imaginario y sentido común, una secuencia que alimenta y se retroalimenta, como todo proceso comunicativo, que ordena y reordena el discurso.

Si la economía movió el interés político, como sugiere González de Olarte (2007), toda la esfera de la cultura empalmó con este ritmo. La caricatura, como dijimos, producto cultural de esencia social, no pudo estar fuera de esta dinámica, siguió el curso de aquel proceso, un proceso que no fue uniforme. Como todo fenómeno dialéctico, la caricatura política descubrió su carácter maleable.

3.3. La crisis del fujimorismo desde la caricatura¹¹

El régimen fujimorista marcó un momento de fuerte desequilibrio en el proceso de construcción de la democracia contemporánea. Sus efectos los seguimos padeciendo, hoy en día, en diferentes ámbitos de la vida social. En la política: con una partidocra-

11 El texto que sigue a partir de este título, corresponde a un artículo inédito presentado a una revista científica. Su contenido nace de un estudio desarrollado por el autor, en la tesis doctoral que lleva por título "Poder y humor gráfico durante el período de crisis del régimen de Alberto Fujimori, 1996-2000", presentada a la Universidad Nacional Mayor de San Marcos en 2008. Ver referencias en la bibliografía de este libro.

cia en crisis endémica; en la economía, con un modelo ultra neoliberal; y, en lo social, con un pensamiento severamente pragmático, que sometió a la sociedad peruana a posturas maniqueas y fatalistas.

Pero el propio régimen fujimorista tuvo sus propias dinámicas, sus propias crisis, que fluyeron al compás de procesos de desequilibrio y reequilibrio político, procesos que arrastraron a toda la superestructura en su objetivo de preservar el *estatus quo*. Los cambios que impulsó Fujimori a lo largo de la década, calzaban con aquello que Robert Nisbet (1979) llamó: cambios de persistencia, estatismo y desviación, algo que, coloquialmente, se entendía como cambiar todo para no cambiar nada.

Los medios de comunicación fueron uno de esos espacios en donde la crisis se sintió con mucha intensidad. La caricatura no tuvo la presencia, ni la fuerza suficiente antes de 1998. Hasta este año, solo tres diarios de alcance nacional mantenían con regularidad espacios destinados al humor gráfico. En el caso de *El Comercio*, la caricatura generalmente adolecía de profundidad y su pobreza estética era notoria, sobre todo cuando Carlos Hague estaba ausente. Mientras que, en *La República*, el humor gráfico se concentró principalmente en desarrollar un humor social y, no en pocas ocasiones, un humor surrealista o erótico, como se desprenden de muchas viñetas publicadas en *El Popular* (Infante, 2008a; 2010).

El humor estaba absorbido por la inercia. No encontraba, aún, la dirección que requería ni las condiciones objetivas para desarrollarse plenamente. Pero, la crisis social y política registrada hacia finales de la década del noventa, convirtió el escenario en un momento decisivo y adecuado para que la caricatura protagonice el giro inevitable y salga del largo repliegue al que fue sometido desde fines de los 70.

El humor crítico comenzaba a tomar cuerpo, pero, también, nacía en contraposición un humor oficioso, expuesto bajo dos estilos. Uno, de calidad y profundidad indiscutible y, el otro, no tan corrosivo como aquellas viñetas destinadas a penetrar en la conciencia misma de la sociedad peruana. Se trataba de la caricatura “chicha”, de constitución procaz y ofensiva, cuya dinámica se discute en un artículo inédito que espera, en este momento, ser publicada.

La caricatura de oposición se forjó en un momento crucial de la política peruana contemporánea. El régimen fujimorista atravesaba la fase más complicada de una crisis que comenzó en 1996, que llegó a su pico más elevado dos años más tarde y que su desenlace se produjo en el año 2000.

3.3.1. El fujimorismo en la cresta de la crisis

Nació de una necesidad inevitable de cambios. Alberto Fujimori, antes que el fujimorismo, llegó a la presidencia del Perú, rodeado de un conjunto de expectativas que no hallaba precedentes. El país se encontraba en el pico más elevado de una crisis social, económica, política y moral, profundizada por cinco años de pésima administración gubernamental encabezada por Alan García, líder del Apra.

El país estaba dispuesto a embarcarse en cualquier proyecto que lo alejara de esos momentos aciagos en que vivía la patria. Pero, su desesperación tenía límites. No aceptó poner su destino en manos de la ultraderecha conservadora encabezada por el novelista Mario Vargas Llosa. Apoyó la derrota del escritor, poniéndose del lado de un improvisado candidato que terminó protagonizando un autogolpe de Estado e impulsando la implementación del modelo neoliberal, basado en las políticas establecidas por el Consenso de Washington.

El llamado Congreso Constituyente Democrático selló estos cambios e impuso nuevas reglas sociales y jurídicas, para preservar el modelo económico y político, nacido de la dictadura de 1992.

Desde entonces, Alberto Fujimori encabezaría un régimen autoritario, caracterizado por una conducta represiva, de felonía y corrupción. Simultáneamente, implementó, desde los medios de comunicación, una estructura de poder imagocrático, el poder de la imagen (Dammert, 2001) con el que activaría mecanismos de control, sobre las *mass media*, sobre el estado (Congreso, Tribunal Constitucional, Consejo de la Magistratura, Ministerio Público, Poder Judicial, Contraloría, Sunat, las Fuerzas Armadas y Policiales) y sobre la sociedad. El fujimorismo había inaugurado la década de la antipolítica (Lynch, 2000; Degregori, 2000). Sus medidas, desde entonces, estuvieron orientadas a conservar el poder, literalmente, a toda costa y a cualquier precio.

En 1995, el gobierno fujimorista registraba los índices más altos de aprobación. Su victoria en las elecciones de ese año, se produjo en primera vuelta, con más del 64% de votos.

No solo las reglas electorales, sino, el aparente estado de tranquilidad política y económica que vivía el país, jugaron a su favor. Pero, pronto, el desencanto sobrevendría. De una inflación galopante en 1990, el Perú entraría a un estado de retracción como efecto de la reducción del consumo privado (Gonzales de Olarte, 2007, p. 18), agravada con la crisis financiera asiática de 1997. El “milagro peruano”, del que se jactaba la oligarquía y el fujimorismo, al haber subastado el patrimonio nacional, comenzaba a perder fuerza. A pesar de ello, sus aliados y seguidores pretendían mantener a Fujimori en el poder, por otro quinquenio e implementaron una serie de mecanismos para volver a reelegirlo.

Los operadores políticos de la dictadura llevaron al congreso una decisión que terminaría abriendo la etapa de crisis del régimen. Pero la crisis no significó su caída inmediata. La crisis política solo representaba el preludio de las tensiones, un paso inevitable en el proceso de desequilibrio político.

El reequilibrio, en cambio, debía comprometer distintas formas de control social (Parsons, 1966). Como se sabe, las crisis no son las mismas, ni siguen patrones comunes. Su intensidad se mide por la cualidad sustantiva, por su temporalidad histórica y el proceso subyacente que aparece como consecuencia de ella (Infante, 2008b).

El régimen fujimorista estuvo vigente hasta el 21 de noviembre del año 2000, fecha en que el Congreso de la República decidió destituir a Fujimori, luego de rechazar su renuncia a la primera magistratura del país. En poco más de diez años, el régimen tuvo distintos períodos marcados por ligeros y pronunciados momentos de flujo y reflujo. Cada espacio de desequilibrio y reequilibrio estuvo precedido de pequeñas y grandes crisis.

Durante esos momentos, Fujimori registró ligeras recuperaciones de su aceptación en las encuestas, pero ninguna, a partir de 1997, llegó a superar la barrera de los 40 puntos porcentuales (Jo-Marie Burt, 2011, p. 309).

El 27 de agosto de 1998, el Congreso de la República rechazó con el voto unánime de la mayoría oficialista, la realización del referéndum sobre la tercera postulación de Fujimori. Fue entonces cuando las condiciones económicas y sociales, provocadas por factores endógenos y exógenos¹², se vieron reforzadas por la indignación de sectores importantes de la sociedad civil. Las calles comenzaban a ser el nuevo escenario de la discordia política.

La aprobación del gobierno seguía en franco descenso. Los indicadores sociales señalaban que el desempleo había crecido de 7.7% en 1997 a 7.8% en 1998; mientras que el subempleo pasó de 41,8 a 44,3% y el empleo adecuado había descendido de 50,5 a 47,9 en el mismo período (Nunura y Flores, 2001).

Fue entonces cuando comenzó a dinamizarse una nueva estrategia que condujo al régimen a la búsqueda del reequilibrio político¹³. Pero la inflexión, que más parecía un reflujo, no significó una recuperación del apoyo popular, por lo menos a los niveles que alcanzó tres años antes. La crisis se mantuvo y, dentro de este período, el reflujo político advirtió su presencia: la “nueva” lógica debía abrir el horizonte del reequilibrio.

Por lo tanto, la búsqueda de control y hegemonía continuó, pero el proyecto sufrió un giro repentido orientado a la búsqueda de mostrar una imagen que defina a Fujimori como el mal menor en una futura elección presidencial. De esta forma, sus opositores, sometidos a la agresiva campaña mediática, terminaron por ubicarse por debajo de los índices de aprobación de Fujimori¹⁴.

12 Entre 1997 y 1998, el Perú enfrentó dos grandes problemas. En el espacio interno, el fenómeno El Niño provocó una serie de desastres. Mientras que en el exterior se produjo una crisis financiera internacional en Asia y Rusia.

13 Se estima que este proceso comenzó entre noviembre de 1998 y enero de 1999. Una rápida lectura a los resultados de las encuestas elaboradas por la Universidad de Lima, Apoyo y CPI –en ese momento las empresas de mayor prestigio– dio como resultado una ligera recuperación en el índice de aprobación del mandatario. Coincidentemente, las tres empresas le daban cifras por encima, ligeramente, del 20% en noviembre de 1998. Su popularidad a setiembre del año siguiente había subido a 33% en promedio. (*Caretas* 11 de noviembre de 1999. p. 5).

14 En octubre de 1999, cuando Fujimori aún no oficializaba su candidatura, las encuestas lo ubicaban por encima de Andrade, Castañeda Lossio, Andrade y Toledo. Fujimori registraba una intención de voto del orden del 29,5%, seguido muy cerca de Castañeda con 29%, Andrade con 11% y Toledo con 3%. (*La República*. 27 de octubre de 1999. p. 5).

El reequilibrio político se produjo en un momento en donde la maquinaria gubernamental volvió a copar con fuerza todos los espacios políticos y sociales. Los medios de información se convirtieron en elementos cruciales de este proceso. A la crisis, le siguió la inflexión que favoreció el reequilibrio. Cada etapa definió un comportamiento específico de los diversos elementos del poder, pero, también, de la caricatura.

3.3.2. La caricatura durante el período de crisis

La caricatura se entiende como el arte que exagera. Y, de hecho, es así, pero la exageración no es el fin, como dice Bergson (2011), es apenas el medio por el cual el humorista, al mismo tiempo que dibujante, pone de manifiesto ante sus lectores las contorsiones que él descubre en la naturaleza misma. Es decir, la caricatura adquiere tal condición solo si la exageración humorística establece una conexión con la naturaleza. La exageración no funciona si se rompe esta armonía.

Siendo así, este artículo pone en consideración dos tipos de exageración, una, dominada por la estética, entendida desde la lógica bergsoniana, en donde se ubica la caricatura de oposición y la caricatura oficialista. La otra, que adolece de sustancia caricaturesca, la llamaremos humor “chicha”, una especie de viñeta superficial y de conducta errática. De este tipo de exageración nos ocuparemos más adelante. Por el momento, enfocaremos nuestra atención sobre la primera.

En el caso de las primeras, pondremos énfasis en la llamada caricatura de oposición, un tipo de humor gráfico que no siempre logró líneas armoniosas y movimientos flexibles, pero que, sin embargo, alcanzó profundidad. Si bien, ocurrió lo mismo con la caricatura oficialista, esta adoleció de continuidad histórica, dada su aparición coyuntural y circunstancial. Si bien su compromiso político fue momentáneo, no comprometió, por otro lado, su línea ideológica.

La caricatura de oposición, en cambio, logró articular un discurso autónomo (Infante, 2008b; 2010), algo que, después de 1998, sirvió notablemente para erosionar el poder. Durante la fase de desequilibrio del régimen fujimorista, el humor gráfico logró alcanzar una inflexión, considerada decisiva, para que, después de casi dos décadas, diera el giro hacia una etapa de autonomía y de equilibrio discursivo, etapa que se mantiene hasta la actualidad.

En el caso de los medios, que sirvieron de plataforma al humor gráfico, los objetivos para confrontar a la dictadura y al autoritarismo no siempre fueron genuinos. *La República*, *Caretas* y *El Popular* y, en menor medida, *El Comercio*, *Expreso*, *Extra* y *Ojo*, ofrecieron, más allá de sus motivos y razones (Cfr. Burt, 2011; Marcus-Delgado y Tanaka 2001; Pease, 2009), una oposición sostenida, pero calculada, sobre todo hacia el final de la década.

El hecho es que, mientras en algunos impresos se advertía una inocultable adhesión al régimen, en la caricatura el ritmo era distinto, como si no representaran

mayor peligro para la línea editorial. Esto sucedió con las viñetas de *Expreso*, *Extra* y de aquellos, cuya posición se describía como ecléctica y difusa: *Ojo* y *El Comercio*. En todos los casos, las láminas ingresaron al proceso de mediación del discurso humorístico alimentando y realimentando su sistema de códigos desde el imaginario social.

En este sentido, el proceso humorístico de la caricatura de oposición, al igual que las otras manifestaciones de humor, se estructuró desde la misma representación del poder, entendido el poder en la línea de Parsons, Bales y Shils (1953), hasta categorías que mezclaron dominio, control, arbitrariedad, autoritarismo, subordinación, servilismo, desprecio y manipulación.

El poder parecía esconderse en las figuras y alegorías. Pero, terminaba revelándose en cada viñeta. Lo hizo mediante la ironía —elemento convertido en un recurso del humor, aun cuando sugiera una configuración propia—, mediante la falsa conciencia, el sin sentido, la traición, el oportunismo, la deshonestidad, la complicidad, el temor, la anomia, la soberbia, entre otras manifestaciones de alcance social; pero, también, aparecían elementos que, además de mostrar aquellos cuerpos simbólicos, reforzaron la idea del cambio por medio del desafío.

En esta empresa —la de erosionar el poder hegemónico a través de un poder simbólico desde el espacio del humor subalterno—, tanto Heduardo Rodríguez como Alfredo Marcos no encontrarían mayor entusiasmo, ni apoyo, en otros humoristas.

Hacia mediados de 1996, la caricatura comenzó a desafiar al poder (Infante, 2008b). Los desequilibrios en la política fueron cruciales en esta etapa y, conforme, se hacían más sólidos e intensos, el humor, si bien no había alcanzado un carácter sedicioso, contribuía silenciosamente a desgastar los cimientos del régimen desde sus mismas estructuras. Apoyado en su capacidad proyectiva (Infante y Jorge-León, 2020), la caricatura inocularía esa dosis de energía simbólica, que, sin importar el tiempo, terminará activando ciertas figuras y alegorías, cada vez que el imaginario social entre en contacto con el sentido común.

La caricatura de *El Comercio* y de *Ojo*, por momentos, parecía no sumar en este proyecto. No era para menos. Ubicada casi accesoriamente en las secciones de opinión, la viñeta de *El Comercio* adolecía de fuerza expresiva. Sus trazos, de pobreza inocultable, apenas si sugerían un estilo propio. Era improbable que dejaran huella en el sentido común. Su esfuerzo por despertar interés se esfumaba y su objetivo por buscar presentar un escenario social distinto al que percibía la mayoría de peruanos, apenas si se entendía. En el caso de *Ojo*, la situación fue distinta. Los trazos de su viñeta eran más refinados y su estética era simplemente exquisita. Pero, no siempre seguían la línea de la oposición.

No pasaba lo mismo con las viñetas de Heduardo, militante de posiciones críticas.

A menudo no le importaba que Fujimori, gozara de poder y respaldo popular. Sabía que su efímera popularidad era extremadamente volátil, como lo era la opinión pública en países democráticamente débiles (Bourdieu, 1990; Sartori, 1992). Los

acontecimientos registrados a mediados de 1996, que comprometían al congreso oficialista, en su trabajo de allanar el camino de la reelección, polarizarían de forma inevitable la sociedad peruana. Como dijimos, la caricatura que gozaba de esa cualidad proyectiva, ya lo advertía desde 1996 y se haría realidad hacia fines de 1999. No era solo intuición política; Heduardo, tres años antes, había delineado la figura del mandatario y su caída, en una viñeta que activó la figura de la destrucción.

El símbolo de la destrucción es ambivalente, pues, al tiempo que anuncia el fin de algo, se convierte en el principio de otro momento. Su esencia es diacrónica antes que sincrónica, pues, es el tiempo el que favorece su continuidad o discontinuidad histórica. El fujimorismo entraba a una crisis que, tarde o temprano, debía culminar con su caída y, al mismo tiempo, abrir las puertas de otros tiempos.

El poder del que se jactaba el régimen, pensando en controlar cada impulso opositor o mitigar los efectos de sus ataques, perdía fuerza conforme la crisis golpeaba al régimen autoritario. El desequilibrio se aprestaba a devorarlo.



Figura 3.33. Caricatura de Heduardo. Revista *Caretas* 12 de diciembre de 1996.

Entre diciembre de 1996 y agosto de 1998, periodo en que se estructuró el desequilibrio, la caricatura política contribuyó a develar la sombra que cubría el poder detrás de la figura presidencial. Vladimiro Montesinos comenzó a aparecer con más frecuencia. Lo haría también el presidente del Comando Conjunto de las Fuerzas Ar-

madas, Nicolás Hermoza Ríos y los principales operadores políticos del fujimorismo, entre congresistas, ministros, líderes políticos y partidarios.

El 22 de abril de 1997, luego de cinco meses del asalto a la residencia del embajador del Japón en el Perú, un grupo de comandos de élite de las Fuerzas Armadas recuperó el control de la vivienda del diplomático, en medio de una operación exitosa. La rápida capitalización que hizo el régimen del operativo, se tradujo en una profusa labor de las encuestadoras, cuyos propietarios, muy solícitos, buscaban afirmar la imagen de un gobierno “decidido”, con “carácter”, “autoridad” y, sobre todo, con destreza política para enfrentar situaciones de la gravedad que revestía el asalto a los ambientes de una entidad extranjera.

El fujimorismo no dudó un instante en aprovechar el estado de ánimo colectivo. Sus cálculos debían definir la fecha para dar el golpe contra el Tribunal Constitucional, el supremo intérprete de la constitución.

El 28 de mayo de 1997, luego de una serie de incidentes en el palacio legislativo, el Congreso de la República destituyó a tres magistrados del Tribunal Constitucional, acusándolos de haber votado irregularmente en contra de la tercera postulación de Fujimori. Pero semanas antes, cuando ya se advertía el destino de los funcionarios, la caricatura de oposición supo despojar de formalismos la medida arbitraria y la presentó, no solo como un golpe certero contra la democracia, sino, como un acto de sevicia.

Alfredo Marcos no enfiló sus lápices contra los operadores del golpe congresal. Lo hizo contra la cabeza misma del régimen. Elaboró una alegoría casual buscando reconstruir el rito medieval. Un verdugo, un hacha, una víctima y el principal beneficiario de la felonía, serían suficientes para armar el cadalso de los noventa.

El mensaje era potente. Sus significados convergían desde diferentes espacios. Uno de ellos representaba la justicia ahistórica, administrada a la usanza medieval. El otro, configurando un ritual que describía una perversa humillación.

Si bien, en la época antigua este tipo de ajusticiamiento estaba reservado para los miembros de la alta sociedad, declaradamente enemigos, razón por la que la muerte era rápida a diferencia de lo que pasaba con la justicia sobre la plebe; el cercenamiento de la cabeza de una persona, noble o plebeya, no dejaba de ser un acto vejatorio e infamante.

Francisco Gracia (2017) precisa que la idea misma de la separación de la cabeza del cuerpo y su posterior exposición en acto público, transforma el macabro ritual en la destrucción y humillación del contrario. Su posterior exhibición, convirtiéndolo en ofrenda en medio de un rito perverso, solo buscaría justificar el crimen, evitar sentimientos de culpa y despertar la solidaridad del público.

La metáfora de Alfredo, desde una elaboración simbólica, reprodujo con extraordinario acierto la decapitación de los magistrados. El fujimorismo había ejecutado una medida que se entendía, figurativamente, como la de haber “cortado cabezas”. Así lo entendió el humor, así lo entendería el sentido común.

Junto a la destitución, vendría, como dijimos, la humillación y el desprecio por la memoria de las víctimas.

A diferencia de los inmolados, la sangre, símbolo consagrado al sacrificio (Cirlot, 1992, p. 398), estaba reservado a su ofrenda. No era casual que, quien sostenía un recipiente a la espera de evitar que la sangre se derrame sobre el piso sea el propio Fujimori, como si, con ello, buscara transformar el acto expiatorio –en lugar de las víctimas–, en una especie de sacralización.

Chevalier y Gheerbrant (1986, p. 910) hacen un comentario al respecto. Recordando a Frazer, señalan que existen ciertos ritos en los cuales se evita con mucho cuidado no dejar que la sangre de la víctima se derrame sobre el suelo. La razón era sencilla: celebrar la muerte.



Figura 3.33. Caricatura de Heduardo. Revista *Caretas* 12 de diciembre de 1996.

Como señalamos líneas arriba, entre 1998 y 2000, la dinámica caricaturesca fue intensa, al punto de registrarse dos proyectos visiblemente opuestos: aquél que estuvo del lado del régimen, mediante una información más oficiosa, y el que mantuvo una conducta sumamente crítica al fujimorismo. Para el caso del primero, debemos precisar que a mediados de 1998 se unieron a ellos *Expreso* y *Extra*, este último, periódico de corte informal o sensacionalista-chicha (Gargurevich, 2000), con espacios de un humor trivial y humor negro (Stilman, 1967); lesivo y agrio por momentos, extraordinariamente, instrumental en otros¹⁵. Pero, la tensión se abrió desde el lado de la oposición al régimen, antes que del “humor” oficioso. Las caricaturas de Alfredo Marcos, por ejemplo, mantuvieron con vehemencia este horizonte.

El 13 de marzo de 1998, siete miembros del Consejo Nacional de la Magistratura dimitieron a sus cargos, luego de rechazar una ley aprobada por el Congreso de

15 Véase un análisis sobre la caricatura chicha en este mismo ensayo.

la República, que recortada sustantivamente sus atribuciones en lo referente a la destitución de jueces. En su lugar, el Consejo Ejecutivo del Poder Judicial tendría, desde entonces, la facultad de purgar o no a los magistrados. Esta decisión, calificada como arbitraria por los opositores al régimen, se sumó al conjunto de medidas ordenadas desde el poder ejecutivo, con el objeto de mantener su influencia en los tres poderes del estado. Y, si en las portadas de la prensa aparecía esta denuncia con algunos reparos —ya sea por temor, complicidad o indiferencia—, en la caricatura de oposición, un tema como este era desnudado por completo.

A su estilo, todas las viñetas se ocuparon del tema. “Leo” y “Miguel Ángel”, no serían una excepción. Trabajaban en *Ojo* y *Extra*, respectivamente. Lo curioso es que, mientras ambos impresos evidenciaban una simpatía por el régimen, el humor gráfico iba generalmente a contracorriente. Pero, no fue sino hasta fines de 1999 cuando la caricatura entró en sintonía con la mecánica del medio y de su discurso dominante.



Figura 3.35. Caricatura de Leo. Diario *Ojo* 14 de marzo de 1998.

En la viñeta de Leo, la configuración simbólica adquirió una significación vigorosa. La caricatura unió dos figuras: la del acróbata y la del ahorcado, figuras que el imaginario social extrajo de una larga e histórica tradición simbólica que acompañaba a la sociedad occidental.

El acróbata, para Chevalier y Gheerbrant (1986), representa al saltimbanqui, al malabarista o al clown. El acróbata está más cerca del bufón y más lejos del bailarín. Su excesiva libertad se revela como el éxtasis del cuerpo. Sus movimientos sostienen la conducta de quien asume esos roles. Fujimori, libre de actuar como le plazca y dueño de sus intenciones, encarnó ese papel.



Figura 3.36. Caricatura de Miguel Ángel Mesías.
Diario *Extra* 16 de marzo de 1998.

Pero, el malabarista, en este caso, no jugaba con su propio destino. El acto lúdico condenaba al sacrificio a un tercero. Esto se observa cuando el acróbata de Leo, prolonga el tormento de la víctima estirando su tragedia desde los pies. El ahorcado solo contempla estoicamente su fatalidad con resignación.

Generalmente, el símbolo del ahorcado se dibuja desde la imagen de una persona suspendida en el aire. La soga que ata su existencia a la rama de un árbol o de una viga, envuelve su cuello apretándolo conforme sede al peso de su humanidad. Cirlot o Chevalier y Gheerbrant, dirían que se trata de un sacrificio, de una renuncia, de un suicidio. En efecto, no se trata de un ajusticiamiento, pues, si fuera así, el ahorcado en la viñeta de Leo, tendría las manos y pies atados.

La renuncia en bloque de los magistrados era eso: un ahorcamiento voluntario, de quienes, según el simbolismo clásico, habrían sido absorbidos por una pasión y sometidos a la tiranía de una idea o un sentimiento, sin la conciencia de su esclavitud (Chevalier y Gheerbrant, 1986, p. 66). Sin embargo, en la viñeta, Fujimori sí parecía tener conciencia de esta conducta. Esto explicaría el impulso que habría de dar, desde su cómodo y libre papel de acróbata, al cuerpo de la víctima para acelerar el fatal destino. La risa perversa del mandatario, al momento de sostener los pies del ahorcado, lo confirmaba y sería signo de su conciencia. Los jueces habían llegado a esa decisión, víctimas, sin saberlo, de sus propias emociones y sentimientos.

La metáfora de la caricatura de *Ojo* dio un giro radical en *Extra*. El simbolis-

mo clásico convocado por Leo, tendría otra configuración en las viñetas de Miguel Ángel.

Fujimori se pronunciaría sobre la renuncia de los jueces del Consejo de la Magistratura, como si esta instancia formara parte del engranaje del poder ejecutivo. Pero, en la práctica lo era. La vertiente autoritaria del régimen logró tomar el control de algunas entidades del estado y mantener una fuerte influencia en otras. Al provocar la renuncia de la totalidad de sus integrantes, se aseguró que los suplentes mostraran una conducta sumamente dócil al gobierno. Dicho comportamiento, como señala la caricatura, sería análogo al de una geisha, una figura convocada por el humor gráfico, no exactamente por su belleza, sino, por la imagen estereotipada, asociada a roles vinculados con la prostitución. Pero, como dijimos, se trataba de una connotación errada o un prejuicio que se impuso sobre la profesión de quienes formaban parte de lo que se llamó, hace 4 siglos, el *Karyukai* o “mundo de la flor y del arte” (Gómez, 2013).

Pero, si el prejuicio no estaba asociado al rol de una dama de compañía, lo estaba con el papel de una mujer, cuya humildad era suprema y que debía traducirse en hacer lo que su compañero le requiera. De esto se trata la caricatura, de asociar el nuevo rol de los integrantes del Consejo de la Magistratura al de un colegiado, susceptible de admitir, sin vacilaciones, las demandas y requerimientos de quien “le sujetaba de la mano”.

De este modo, Fujimori, que concentraba la representación política de su gobierno, había consumado el proyecto de centralizar el poder del estado en sus manos y en las de un pequeño grupo de personas que lo acompañaba en el gobierno.

Desde el Congreso de la República donde no solo tenía una mayoría parlamentaria aplastante, sino que, contaba con la aquiescencia de los otros grupos políticos; pasando por la Corte Suprema, Ministerio Público, Contraloría General de la República, Tribunal Constitucional y, recientemente, el Consejo Nacional de la Magistratura; todos ellos, debían encaminarse en la búsqueda del reequilibrio político.

En una brillante caricatura que se publicó en *Expreso*, el 22 de marzo de 1998, Carlos Tovar, conocido como Carlín, logró sintetizar este escenario y presentarlo a través de la metáfora del juego del monopolio.

Convertido en un asunto de ofertas, este artefacto lúdico debía reflejar los afanes del régimen para tomar el control de todas las instituciones que formaban parte del juego democrático. Su hegemonía sobre ellas debía traducirse en una sola figura: el monopolio del poder.

El reequilibrio significaría un momento culminante que suponía la recuperación de la iniciativa política. Pero, a pesar del copamiento de entidades estratégicas, el reequilibrio no lograba afirmarse. El poder hegemónico venía siendo corroído desde sus estructuras, desde diferentes flancos. El poder envolvente del fujimorismo no era suficiente.

Acaso, esto era lo que se observaba en la caricatura de oposición.

En la figura siguiente, la respuesta casi imperceptible de Alberto Andrade, encerrada en el globo de su imaginación, debió anunciar premonitoriamente el pronto desenlace.



Figura 3.37. Caricatura de Carlos Tovar. Diario *Expreso*. 22 de marzo de 1998.

Vladimiro Montesinos, quien pocas veces había sido expuesto por la caricatura, finalmente sería encarado como el verdadero poder en la sombra. Sus soberbias expresiones en el juego del poder, jactándose de ser propietario de entidades públicas, proyectaría la realidad caricaturizada de los noventa.

En agosto de 1998, un personaje conocido del aprismo despertaría el interés de la caricatura. Javier Valle Riestra, designado convenientemente por Alberto Fujimori como su primer ministro, se convirtió en el resorte de la relación vertical entre el ejecutivo y la sociedad civil. Tras unos meses en el premierato fue depuesto del cargo, luego de afrontar una serie de críticas sobre su pintoresco comportamiento político.

Tovar no dejó pasar la oportunidad para ridiculizarlo. Bajo el epígrafe: “No reelijas a nadie” —una confesión de parte—, el humorista literalmente desnudó al experimentado político, víctima de su ingenuidad y de sus frustrados cálculos.

A diferencia de la desnudez femenina, que acoge un poder paralizante, la desnudez masculina reduce su significado a la vergüenza, a la pobreza moral y a la debi-

lidad espiritual (Chevalier y Gheerbrant, 1986, p. 412). Valle Riestra era despojado del único objeto que cubría esas miserias. Libre de la indumentaria, no había ni pureza ni inocencia, solo se exhibía el triste espectáculo de una emoción relevada.

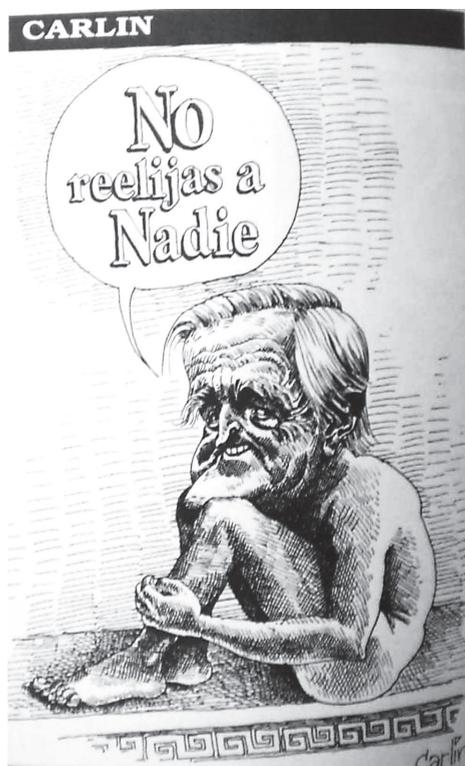


Figura 3.38. Caricatura de Carlos Tovar. Diario *Expreso*. 9 de agosto de 1998.

El dirigente aprista debió pasar por este trance para darse cuenta del vergonzoso papel que representó su sometimiento a un régimen, al que juzgaba de haberse moderado, pagando un precio altísimo a su soberbia y al ego colosal que quiso satisfacer. Su oportunismo quedó en evidencia cuando se supo que había sido exhibido a la más infantil manipulación.

El fugaz tránsito de Valle Riestra por el Consejo de Ministros, de junio a agosto de 1998, al mismo tiempo, puso al descubierto las reales intenciones del régimen para ganar tiempo y dejar la sensación de haber entrado a una etapa de prudencia y moderación, aunque el sentido común de la sociedad limeña, se inclinaba por creer que la invitación a un militante de un partido de oposición a formar parte de un gabinete fundamentalista, solo serviría para sacar provecho de su retórica y de su imagen carismática. Valle Riestra era conocido por esa cualidad. Tenía un lenguaje ornamentado.

Carlín creyó haber descubierto el verdadero objetivo de la utilización de un personaje carismático.

De acuerdo a esta hipótesis, el militante aprista solo sería parte de un psico-social planificado por Vladimiro Montesinos. Como toda “cortina de humo”, esta serviría para desviar la atención que, hasta ese momento, se concentraba en el asesor presidencial.



Figura 3.39. Caricatura de Carlos Tovar. Diario *Expreso*. 12 de julio de 1998.

Hacia fines de agosto de 1998, Fujimori ya no mostraba ningún escrúpulo sobre sus intenciones de extender su mandato por otro quinquenio. Lo hacía a través de los medios formales. La caricatura, por su parte, se encargaría de hiperbolizar la megalomanía y las ambiciones desmedidas del régimen de turno.

En la viñeta de Miguel Ángel, otra institución caería en manos del gobierno. Se trataba del Jurado Nacional de Elecciones, entidad que tendría a su cargo procesar la iniciativa del referéndum para impugnar la llamada Ley de Interpretación Auténtica, que autorizaba a Fujimori postular a una tercera reelección. Pero, el paso previo, implicaba que el parlamento votara aceptando o rechazando la solicitud del plebiscito. El resultado fue obvio. El congreso, de mayoría oficialista, rechazó el pedido de referéndum despertando la reacción de colectivos sociales, sindicatos, partidos políticos, maestros y estudiantes universitarios a nivel nacional (Burt, 2011). El gobierno también respondió y lo hizo a través de una brutal represión policial.

El golpe electoral se consumaría dos años después con la tercera postulación de Alberto Fujimori a la presidencia de la República.

En la viñeta de *Extra*, la macana, símbolo de la fuerza bruta, sería usada como un instrumento de aplastamiento de la voluntad popular. Huérfano de razón, Fujimori encarnaría la figura del salvaje moderno, de aquel que se inclinó por la acción primitiva en busca de perversos objetivos.

Junto a la metáfora del poder, Miguel Ángel añadiría la sangre como signo y símbolo. En analogía a “la letra con sangre entra”, el humorista propuso la frase siguiente: “La reelección con sangre entra”. De este modo buscaba desentrañar una conexión entre aquel sofisma, de inocultable significación violenta, y el simbolismo del arma blanca. No era exactamente un aforismo, pero pretendía serlo si se aplicaba el perverso procedimiento de todo fundamentalismo político, trasgresor del orden democrático, revelándose como un método infalible.



Figura 3.40. Caricatura de Miguel Ángel Mesías. Diario *Extra* 24 de agosto de 1998.

Pero los golpes que recibió el régimen desde la caricatura no podían quedar sin respuesta. Junto a la caricatura “chicha”, Vladimiro Montesinos puso a disposición del proyecto reeleccionista, a importantes caricaturistas, cuyo humor comenzaría a expandirse desde medios formales. *Expreso* y *Extra* dejarían de publicar viñetas críticas y, repentinamente, pasaría al lado del gobierno. No era el caso de Carlos Tovar, que ya se perfilaba como un extraordinario humorista. Se apartó del diario liberal, según cuenta él mismo, luego de recibir varias invitaciones para volver a trabajar en el suplemento dominical. Pero decidió no regresar más, dado el fuerte vínculo que *Expreso* había adquirido con el gobierno. (Infante, 2008b, p. 403).

No sucedió lo mismo con Miguel Ángel Mesías, quien permaneció en *Expreso*.

El giro de la línea editorial arrastraría al humorista. La razón de este cambio, se explica en un revelador “vladivideo” que lo ponía a disposición del régimen de turno. (Infante, 2010, p. 121).

De este modo, Miguel Ángel se ocuparía de los rivales de Fujimori, buscando deslegitimar sus liderazgos al frente de la oposición. Alejandro Toledo seguiría la misma suerte de Alberto Andrade y Castañeda Lossio. Pero, de los tres, Toledo parecía ser el más vulnerable. Además de exponerlo humorísticamente desde su origen andino y rasgos físicos, la caricatura explotó la mentira como una manifestación simbólica asignada a su habitual comportamiento. Esta idea había sido afirmada en el imaginario colectivo, gracias a la maquinaria mediática del régimen, que reordenó códigos y significados convirtiendo aquella conducta en el talón de Aquiles de Toledo. A ello debían sumarse otras manifestaciones poco honrosas que se convirtieron en insumo del humor oficioso.

Pero la ironía, el sarcasmo o el humor negro no serían las únicas configuraciones simbólicas que se estructuraron en el proceso de desequilibrio y reequilibrio político. El otro componente, no excluyente, fue el sin sentido, un concepto que inspiró a Foucault para referirse a la sin razón.

En efecto, Michel Foucault (1998) encontró en la *sin razón*, un componente de alta connotación dialéctica. Tal condición esencialista, debía activar formas de acción y reacción generadas por las relaciones sociales en un momento de la historia. Es decir, lo que para unos representaba el sentido, para otros –sea en el mismo o en otro momento de la historia- no siempre lo era. El conflicto de racionalidades, superaba cualquier ambivalencia discursiva. Era una especie de negación que estimulaba al sin sentido.

La caricatura logró condensar este conflicto. Pues, para los seguidores del régimen, según la mirada de los humoristas, muchas o todas las acciones correspondían al sin sentido. Lo mismo debía ocurrir en los espacios subalternos. Los niveles de polarización social y la hegemonía de las emociones harían más potente el conflicto de aquellas subjetividades.

Omar Zevallos, otro importante caricaturista de este período, se sumó a la necesidad de unir ironía y sin sentido.

El signo onomatopéyico ¡Plop! que acompaña a las tiras cómicas o a las viñetas, dejó de ser la única forma de reflejar el sin sentido. La palabra en unos casos, las figuras y alegorías en otros, terminaría por sublevar el discurso humorístico.

Otra de las conductas mejor criticadas por la caricatura política, sea esta de oposición u oficialista, fue el oportunismo, un elemento que a veces solía confundirse con el beneficio propio, la conveniencia o la ventaja personal. Una muestra de ello, apareció en las viñetas de Miguel Ángel, quien reveló el oportunismo de Luis Castañeda Lossio, ex funcionario del régimen fujimorista.

Para entonces, Castañeda se había convertido en un potencial rival político del gobernante de turno. Entre octubre de 1999 y enero de 2000, la intención de voto

a favor suyo giraba entre 24 y 19%, con tendencia a la baja (Murakami, 2007, p. 537). Aun así era el tercero en las preferencias pre electorales después de Fujimori y Andrade.

En una especie de guerra sin cuartel, la caricatura desde ambas orillas, disparaba profusamente en varias direcciones. Para el humor gráfico oficialista, el blanco no solo fue Castañeda, Andrade y Toledo. Cargaron contra figuras de la iglesia católica que criticaban la conducta hegemónica del gobierno de turno. Luis Bambarén, presidente de la Conferencia Episcopal peruana desde 1997, fue catalogado de oportunista por lanzar algunas críticas contra Fujimori. Del otro lado, la caricatura de oposición se ocupó del arzobispo de Lima Juan Luis Cipriani, quien presumía de ser uno de los asesores principales del dictador.

Durante gran parte del periodo de gobierno fujimorista, Cipriani controlaba políticamente uno de los departamentos más golpeados del país. El Arzobispo era el jefe de facto de la región de Ayacucho, presidía el Consejo Regional de Coordinación y estaba por encima del jefe político militar, del presidente del consejo transitorio del gobierno regional, del alcalde y de todas las autoridades locales.



Figura 3.41. Caricatura de Omar Zevallos. Diario *Ojo*, 16 de julio de 1999.

En una de sus láminas, publicadas en el diario *Ojo*, Omar Zevallos se ocupó de la torpe estrategia gubernamental para usar políticamente la captura de “Feliciano”, nombre con el cual se le conocía a Oscar Ramírez Durand, líder de la facción disidente de Sendero Luminoso. Su presentación pública a los medios nacionales e internacionales se produjo tras un espectacular operativo donde el dirigente subversivo fue capturado.

A diferencia de otros líderes terroristas, “Feliciano” no fue presentado con traje

a rayas, ni sufrió mayor tortura. Su primera aparición pública fue con ropa casual, algo distendido y alejado de la tribulación que solía someter a los presos de esa organización, al momento de ser exhibidos ante la opinión pública. Pero, no siempre estuvo en ese estado. El operativo de captura y traslado lo sorprendió aturdido y desalineado. Cubierto con una capucha sobre su cabeza, Feliciano solo dejaría en el imaginario social el recuerdo de un comprensible estado de pánico.

La caricatura combinó ambas apariciones del mítico senderista y las expuso con fría ironía. Feliciano apareció, en la viñeta, vestido con el inconfundible atuendo de un reo y la palabra reelección escrita en una banda a la altura de su pecho. De este modo, el mensaje que el régimen quiso ofrecer con el objeto de revestirse de una aureola democrática y de respeto por los derechos humanos, simplemente abortó. La esencia utilitaria de la captura y de su exhibición se rebelaba grotescamente.



Figura 3.42. Caricatura de Hague. Diario *El Comercio*, 10 de abril de 2000.

El Comercio no siempre apostó por caricaturas de estética elemental. Las veces que Carlos Hague publicaba sus viñetas en el espacio de opinión del centenario periódico, el nivel del humor gráfico recuperaba cierto brillo. En la lámina previa, el uso de la metáfora serviría para exhibir el comportamiento poco célebre de José Portillo, jefe de la Oficina Nacional de Procesos Electorales, a quien, sin embargo, la caricatura de *Expreso*, llegaría a presentar como una víctima.

Aquel conflicto discursivo entre la caricatura de oposición y la caricatura oficialista, fue motivador. Desde ambas orillas, protagonizaron una especie de contrapunteo que sabía de sus límites. Había un pacto tácito entre los caricaturistas para no agredirse ni poner en ridículo al rival de coyuntura. Sus diferencias seguirían para no agredir ni poner en ridículo al rival de coyuntura. Esto hablaba de la madurez que

comenzaba a dominar la atmósfera del humor gráfico de finales del milenio pasado. Otra era la conducta de los llamados diarios “chicha”, cuyos dibujos de humor, tan efímeros como sus plataformas, no respetaban código alguno. Sus ataques eren tendenciosos.

La lámina de Hague se publicó al día siguiente de las elecciones generales del año 2000, ocasión en la que se observó una serie de irregularidades, como el cuestionado escrutinio, que terminó invirtiendo los resultados en favor de Fujimori. El llamado fraude electoral, si bien, representó un proceso que el oficialismo implementó cuatro años antes mediante medidas administrativas, quedó allanado con la decisión del órgano encargado del proceso. Portillo era la cara visible del fraude. En la lámina de Hague, el famoso dicho “gato por liebre” se convirtió en la metáfora de aquella felonía. La expresión popular describiría sabiamente el engaño.

Si para la caricatura de oposición, el fraude estaba notoriamente probado, para el humor oficialista, el acto electoral había sido poco menos que impecable. El oficialismo en general estaba convencido que el reclamo de la oposición representaba una obstinación infundada que se traducía en un *no saber perder con dignidad*.

Lo cierto es que, Alejandro Toledo, a pesar de la feroz campaña desatada en su contra, había vencido al fujimorismo en una desigual competencia electoral. Las maniobras impulsadas por el gobierno y sus operadores en el ente electoral forzaron un cambio escandaloso de los resultados. El informe de los observadores certificó este hecho y alentó la crítica internacional contra el régimen.



Figura 3.43. Caricatura Miguel Ángel Mesías.
Diario Expreso 12 de abril de 2000, Portada.

Sin embargo, Toledo, quien había logrado un importante apoyo electoral, era sumamente vulnerable. Había llegado muy debilitado al día de las elecciones. Los ataques no solo eran contra sus ofertas electorales, buscaban golpearlo moralmente, gracias a ciertas flaquezas suyas, que sirvieron de insumo para la caricatura oficialista. Su vehemencia sería convertida en agresividad, su compromiso político, en deslealtad.

La caricatura oficialista logró eficacia y fuerza expresiva, tanto como lo hizo el humor de oposición. Fue mordaz, corrosiva y certera. Su blanco, si bien no fue el poder hegemónico, seguiría siendo el poder, un poder subalterno que comenzaba a vigorizar su capacidad de decisión, pero, poder, al fin y al cabo. He ahí la explicación de su eficacia simbólica.

Caricaturizado como un delincuente y dispuesto a asaltar el poder a través de medios prohibidos, Toledo fue expuesto en la viñeta, encarnando el papel más denigrante de la sociedad. La oscuridad serviría de esfera sórdida y le concedería al ultraje una dosis de fatalidad.

Pero, la oscuridad no siempre fue asociada a lo tenebroso. En cambio, sí conserva una conexión con el caos primigenio. En el simbolismo clásico, las tinieblas expresaban el estado de las potencias no desenvueltas que daban lugar al caos, a aquello que lo identificaba con el principio del mal y con las fuerzas inferiores no sublimadas (Cirlot, 1992, p. 344).

No era casual. Como dijimos, el imaginario social tenía esa cualidad de reconfigurar valores y comportamientos en ciertos actores sociales. Ese mismo imaginario, asignó a Toledo el supremo privilegio del caos. Así, José Portillo, jefe de la Oficina Nacional de Procesos Electorales, sospechoso de operar un fraude electoral, fue convertido por la caricatura en víctima de la furia “irracional”, del “caótico impulso” de Toledo y de la oposición. Este fue un aspecto sustantivo que soportó el razonamiento del humor oficial.

En la lámina siguiente, Heduardo se apoyaría en una especie de símil para quebrar la estructura del sentido común, que comenzaba a desplazar el significado del autoritarismo en favor de una vida más democrática.

Heduardo caricaturizaría una vez más a Fujimori, dotándole de algunas elaboraciones simbólicas, fecundadas en el vehemente y histriónico comportamiento político de Alejandro Toledo. El uso de un ribete en la frente de Fujimori y de las interjecciones prestadas del discurso de su rival, solo reforzarían, a través de la metáfora, el sin sentido del que hablamos líneas arriba.

Si en la vida real, Alberto Fujimori jamás utilizó el estilo de la oratoria de Toledo para penetrar en los estratos del poder, en la caricatura, donde la realidad posee otra lógica, esta eventualidad se hizo posible.

El dictador, en más de 10 años de gobierno, había ganado experiencia en el manejo del discurso, alcanzando un estilo propio, que se ordenó sobre un limitado vocabulario, pero, con expresiones imperativas, las que le daban un aire de seguridad

y firmeza, algo que caía bien en una sociedad profundamente autoritaria. Toledo, en cambio, se caracterizó por sacarle provecho a las emociones colectivas combinando sus declaraciones con exclamaciones eufóricas que, si bien, reflejaba un estilo singular, seguía el mismo razonamiento de un discurso dirigido a un público que demandaba, como toda la sociedad, de un lenguaje fuerte.

HEDUARDO EN SU TINTA



Figura 3.44. Caricatura de Heduardo Rodríguez. Revista *Caretas* 14 de abril de 2000.

Invertir los roles, asignando el papel de un manifestante de plazas a un jefe de estado que, por su propia condición, buscaba mantener ciertas formas, solo debía significar una especie de sin sentido. Aun así, Heduardo supo invertir esos roles.

“¡La voluntad popular tiene que respetar el fraude, carajo!”, se leía en el globo. Era, sin duda, un mensaje dirigido al propio Fujimori, quien fraguó una victoria que no surgió de la voluntad popular, sino de sus malas artes. El mensaje dejaba en claro que, quien había ganado el balotaje, era Toledo, algo que se entendió, así, por el uso habitual de la expresión coloquial para sellar ciertos argumentos o desafíos. Pero, también, por la cinta que lucía Fujimori en la frente, un símbolo que caracterizó durante la etapa electoral al líder de la *chacana*.

Una breve síntesis

La caricatura política, fundamentalmente, de oposición, entre 1998 y 2000, ingresó a una fase de inflexión, que la permitió abrir la etapa de equilibrio del humor gráfico en el Perú. La caricatura política, dejaba de este modo, un largo periodo de inercia y repliegue, que se extendió desde finales de los setenta hasta finales de los 90, como lo demostramos en varios estudios.

El escenario político, protagonizado por el conflicto entre el régimen fujimorista y la oposición, que se tradujo en momentos de desequilibrio y reequilibrio político, se convirtió en un terreno fértil para consolidar el nuevo momento por el que comenzó a transitar la caricatura. Carlos Tovar, Heduardo Rodríguez, Alfredo Marcos, Omar Zevallos y, en menor medida, Carlos Hague e, incluso, Miguel Ángel Masías, entre otros humoristas, serán los protagonistas, hasta la actualidad, de la nueva etapa del humor gráfico.

Si bien, para 1998, la caricatura de oposición logró consolidarse y expandir el humor crítico y corrosivo, también, lo hizo el humor oficioso, que adquirió, al año siguiente, similares características. No fue tan corrosivo como la caricatura que se organizaba para erosionar el poder dominante. Su potencia y energía era menor, no solo por la superioridad numérica de las viñetas en la otra orilla, sino, principalmente, por el tipo de poder al que enfrentaba. A diferencia del fujimorismo, el poder de la oposición representaba un poder subalterno, emergente y en ascenso. Esto fue gravitante para definir el impacto y el vigor de cada una de ellas.

Finalmente, agregamos algo puntual, el conflicto discursivo entre la caricatura de oposición y la caricatura oficiosa se forjó sobre la construcción de una dicotomía entre la conservación y el cambio.

3.4. El dibujo de humor “chicha”¹⁶

Durante el régimen fujimorista surgió en el Perú un tipo de periodismo instrumental, de discurso trivializado, popular y pragmático, que adquirió un poder inusual basado en su potencia mediática. Sus secciones, entre ellas, la de entretenimiento, montaron una estructura discursiva destinada a romper con la racionalidad del humor gráfico. Sin embargo, a diferencia de las portadas, el espacio humorístico ubicado en sus páginas interiores no logró eficacia simbólica. Adolecía de algo fundamental: de esa “condición especial” de la que habla Freud, pero, también, de cierta función catártica. Así, el dibujo de humor “chicha” sucumbió ante la severidad de su público y terminó en el anonimato. Su pretensión por reforzar el carácter estructurante del proceso mediático, no logró su objetivo.

16 El texto que sigue a partir de este título, corresponde a un artículo inédito elaborado por el autor de este ensayo, que lleva por título “Discurso político y contra discurso humorístico. Los periódicos “chicha” y la instrumentalización de la caricatura política de fines de los noventa” en 2008.

En las siguientes líneas, ofreceremos una breve lectura sobre un momento histórico marcado por el período de crisis y caída del régimen fujimorista (1998-2000). Su examen forma parte de un amplio estudio que se realizó sobre los sistemas de organización del poder de la caricatura (Infante, 2008; 2010; 2015; 2020; Infante & Llantoy 2018; Infante y León, 2020). En esta ocasión nos enfocaremos en un fenómeno concreto de carácter político al que llamaremos dibujo de humor o caricatura “chicha”.

El nombre asignado en esa ocasión solo representa un vínculo paterno con los periódicos que pusieron este tipo de láminas en circulación. Su identidad aún no está claramente definida, pero su existencia se explica en un contexto de auge de la llamada cultura popular, que engendró el periodismo “chicha” y que se convirtió en “una forma de sensacionalismo que aún se desarrolla como un moderno ejemplo mediático de entretenimiento y que a través de los años continúa en las preferencias populares” (Cappellini, 2004, p. 32; Gargurevich, 1999).

Apoyados en una estrategia política, donde se mezclaron los aportes de antropólogos, sociólogos, psicólogos y expertos en mercadeo (Grompone & Mejía, 1995), el régimen fujimorista dio vida a una serie de instrumentos que buscaban sumergirse en ese mundo de la infrapolítica de los grupos subordinados, para descubrir su vulnerabilidad (Scott, 2000, p. 218) y sostener un régimen de alcance político, económico y social.

Aquel periodismo “chicha” introdujo un conjunto de láminas, hasta ahora, invisibles a los ojos de la sociología del humor. Eran dibujos con trazos elementales, algo torpes, sin los rigores que exige estética contemporánea, de aquella que provoca una ruptura con el tiempo como vestigio (Cangi, 2006), es decir, simplona, errática, huérfana de capacidad crítica y con un interés funcional a los propósitos del régimen de entonces.

Los periódicos “chicha”¹⁷, en donde se cobijaron las viñetas oficiosas, aparecieron a principios de la década del noventa. *Extra*, por ejemplo, que integraba este grupo de medios, comenzó a circular el 21 de octubre de 1964. *El Popular* era otro de corte sensacionalista – chicha, apareció el 1 de diciembre de 1984. (Gargurevich, 1999, p. 252).

A estos periódicos, se sumaron en la década de la antipolítica –Entre 1992 y el año 2000, especialmente en la segunda mitad del noventa–, los diarios: *El Informal* y *El Mañanero* en 1992; *El Día y 2x1*, en 1993; *El Bacán*, *El Bocón* y *Aja* en 1994. *El Chino* apareció en enero de 1995 con un tiraje de 100 mil ejemplares diarios. *El Polvorín* comenzó a circular en agosto de 1995. *La Chuchi* y *El Palo de Susy* en 1996; *La Reforma* en 1997; *El Tío*, *El Chato*, *Conclusión* y *Más* en 1998; *La Yuca* y *El Sol de Oro* en 2000. (Cfr. Gargurevich, 1999; 2000; Bresani, 2003; Cappellini, 2004; Díaz,

17 Con este concepto se designa a un tipo de periódico masivo de formato tabloide, de precio accesible a las mayorías sociales, informativamente sensacionalista y de primera página muy colorida.

2015). En esta oportunidad examinaremos con algo de brevedad aquellos impresos que publicaron sus viñetas en la etapa de crisis y caída del régimen fujimorista (Tanaka 1999; 2001; Infante, 2010), es decir, entre 1998 y 2000.

3.4.1. El humor gráfico durante la década de la antipolítica

Como se sabe, el fujimorismo no logró desarrollar una etapa homogénea durante los diez años de su régimen. La llamada década de la *antipolítica* o el antipartidismo (Lynch 2000; Degregori 2000), significó un momento crucial de la vida histórica del país que pretendió anular dos siglos de política. Sociólogos como Martín Tanaka (1999, p. 14) reconocen que este periodo se organizó en cuatro momentos, aunque en otro ensayo habla de cinco. (Tanaka, 2001, p. 81).

La fase inicial se extendió desde la instalación del régimen en julio de 1990, hasta setiembre de 1991, cuando se abrió un momento de crisis que terminó con el autogolpe. Luego, vino el período más prolongado, el de consolidación y hegemonía que se desarrolló desde finales de 1992, hasta mediados de 1996. La última fase se caracterizó por una crisis generalizada, que duró desde mediados de 1996 hasta principios de 1999. Nosotros proyectamos una periodización similar, aunque, incluimos un momento de fuerte inflexión en 1999, que pretendía desarrollar un proceso de reequilibrio (Infante, 2010).

Pero, volviendo a la fase de consolidación y hegemonía, esta terminó, en teoría, el 23 de agosto de 1996, cuando el nuevo congreso, renovado tras las elecciones de 1995, aprobó la “Ley de Interpretación Auténtica” que “autorizaba” la reelección de Fujimori. Ahí comenzó el inicio de crisis y caída del gobierno autoritario. En setiembre de 1998, la administración fujimorista obtuvo un 21,8% de popularidad, el índice más bajo desde que llegó al poder, luego de haber sofocado políticamente la iniciativa de referéndum (Bowen & Holligan, 2003, pp. 517-520).

El régimen, si bien comenzó a moderar los mecanismos de presión para adecuarse a la “ortodoxia de los modelos de transición en las corrientes más influyentes en la ciencia política; pronto [volvería a dañar] las principales instituciones del Estado de Derecho, la independencia del Poder Judicial, de la Fiscalía de la Nación, del Consejo Nacional de la Magistratura” (Cotler & Grompone 2000, pp. 107-108) y las coparía sistemáticamente. Su principal objetivo era conservar el poder para sí mismo y su entorno, mediante sucesivas y cuestionadas *re* elecciones.

Sally Bowen (2000) considera que la “Ley de Interpretación Auténtica” fue el punto de quiebre, pues, dio inicio a un largo período de crisis. Fujimori condujo un gobierno caracterizado por un fuerte clientelismo, mientras terminaba de ampliar el control político y económico sobre los medios de información masiva.

Si la captura de los medios, especialmente de la televisión, no llegó a ser significativa en el primer quinquenio, lo fue en la última fase en donde todos los canales de televisión se sometieron al poder político. Los compromisos se sellaron económi-

camente, no solo a través de la publicidad estatal, sino mediante sobornos.

La Defensoría del Pueblo (2000, p. 78), en su informe N° 48, publicó algunos datos correspondientes al periodo de 1997 a 2000, sobre la asignación de recursos a los medios de comunicación por un total de 172 millones 332 mil nuevos soles. La televisión concentró el 74,25% de este dinero, mientras la prensa obtuvo el 18%. Pero el gobierno fujimorista no se limitó a entregar dinero legal, encontró la forma de proveer más recursos mediante el soborno a los propietarios de los medios tanto “formales” como de los diarios “chicha”. Según se sabe, estos últimos recibían entre 2 mil y 3 mil dólares por cada titular agravante contra los personajes opositores al gobierno fujimorista (Vergara 2006, pp. 97-98; De La Cruz, 1 de julio de 2015). Una serie de videos publicados en las redes sociales confirmarían que los propietarios de los medios de comunicación recibieron enormes sumas de dinero de manos de Vladimiro Montesinos a cambio de la venta de su línea editorial (Dammert, 2001, pp. 388-392).

Otro procedimiento de control consistió en el uso del aparato judicial y de la SUNAT, ambos, subordinados al Ejecutivo. El régimen fujimorista ejercía autoridad sobre magistrados y funcionarios para cumplir operativos destinados a ejercer presión sobre los medios. Los pocos diarios de oposición fueron permanentemente hostilizados por estos organismos restringiendo su capacidad crítica. Sumado a ello se estimuló la creación de nuevos diarios que debían mantener una influencia decisiva sobre los sectores populares del país (Bresani, 2003, pp. 130-139), para desprestigiar la débil oposición o cambiar la atención pública de hechos desfavorables al gobierno a través de cortinas de humo (Macassi, 2002).

Los diarios convencionales no escaparon a los mecanismos de control del poder político. Como se dijo, *Expresso*, por ejemplo, mantuvo un vínculo con Fujimori desde el momento del golpe. Henry Pease (1994) consideraba que el impreso y el régimen tenían fuertes convergencias ideológicas. En el resto de medios, la influencia del gobierno aparecía de una u otra forma. La administración fujimorista “no necesitaba asumir el control directo de los medios, como las dictaduras de antes para transmitir mensajes, que no tiene, sino lograr su ‘control difuso’ para anular los mensajes opositores y difundir sus spots publicitarios” (Degregori, 2000, p. 111).

Desde esta perspectiva, el fujimorismo puso en un dilema a la prensa: entre los que defendían a la “camarilla”, llamada así por Cotler & Grompone (2000), y los que se oponían. Al centro, estaba la población sometida al poder imagocrático (Dammert 2001), obligada a tomar partido por el “mal menor”.

“Desde la portada, pasando por cada una de las páginas, artículos, columnas, editoriales, hasta las secciones faranduleras y deportivas entraban en franca consonancia con la afirmación ideológica y política de sus financistas” (Infante, 2008a, p. 175). A diferencia de quienes miraban con indiferencia los elementos iconográficos, como la caricatura, la estrategia de propaganda del gobierno, conocía de su poder y entendía que el humor, tal como dice Mijail Bajtín (1971), podía ser funcional,

además de reflejar y reproducir una visión del mundo.

La caricatura, –ya sea en una historieta o en una viñeta–, si bien permite liberar determinadas pulsiones (Freud, 1981) hasta el punto de desarrollar procesos de catarsis, constituye, también, un artefacto cultural que se ordena en el marco de un proyecto discursivo, desde cuya construcción se puede apreciar un fragmento de la realidad. La caricatura busca establecer un lenguaje propio al descubrir y exagerar rasgos físicos, psicológicos, sociales o estéticos. “Por su extraordinaria aproximación a la red social, la caricatura proyecta una forma de poder, el poder de la palabra y de la imagen, el poder del discurso” (Infante, 2008b, p. 176).

Thomsom & Herwison (1986) concluyen que el humor político, en cualquiera de sus manifestaciones, no posee el poder suficiente para derribar gobiernos o desencadenar una revolución.

Sin embargo, la caricatura tiene la capacidad de erosionar y corroer el poder desde sus propias estructuras.

En el año 2000, en ciudad de México, por ejemplo, el intento de desafuero de Manuel López Obrador fue neutralizado merced a una notable activación de procesos humorísticos. Su papel no fue decisivo, pero sirvió para generar un clima de agitación ante un hecho injusto, que contribuyó al cambio de la opinión pública a favor de López Obrador. En Francia sucedió otro hecho sorprendente. El dibujante danés Kurt Westergaard caricaturizó a Mahoma y le colocó una bomba en la cabeza en lugar de un turbante. El hecho desató una respuesta violenta de la comunidad musulmana que se tradujo en una serie de manifestaciones sociales. El gobierno francés y el humorista tuvieron que pedir disculpas públicas.

Si bien, a Thomsom & Herwison les asiste la razón, es cierto también que el poder de la caricatura no solo sirve para estimular pulsiones. Existen factores complejos que se mezclan en los procesos humorísticos.

La caricatura peruana, por su parte, a pesar de haber sido calificada por Mario Lucioni (2001, p. 257) como “esporádica, efímera y de dibujo algo torpe”, también logró un desarrollo importante durante dos siglos de actividad, con momentos de mayor flujo y reflujo (Infante, 2020). Fue evasiva e indiferente con algunas dictaduras, fue exquisita y crítica frente a otras. A este último estilo se inclinaron Carlos Tovar, Heduardo Rodríguez, Alfredo Marcos, Piero Quijano, Omar Zevallos, Nicolás Yerovi, quienes introdujeron mucho humor e ironía durante la dictadura militar de Francisco Morales Bermúdez (1975-1979).

Durante el régimen fujimorista la caricatura volvió a penetrar en los complejos circuitos del poder político. Los diarios “chicha”, a los que el régimen financió millonariamente, y los diarios “serios”, a cuyos propietarios convenció mediante otros mecanismos, actuaron según sus propios códigos y convenciones.

Para el caso de la caricatura de los diarios “chicha”, una nueva usanza debía ordenar su comportamiento. Los más de 4 millones de lectores con los que contaban en conjunto (Infante 2008a; 2010), reclamaban una atención especial, imposible

descuidarla. Conscientes de esto, la sección de entretenimiento de los diarios chicha, activaron distintas formas de dibujo de humor, con caricaturas de corte social, erótico, surrealista y político.

Es decir, mientras en los medios formales –*La República, Expreso, El Comercio, Caretas*, etc.– la dinámica del discurso humorístico se ordenó atendiendo a una racionalidad que privilegiaba la estética, el simbolismo, la moralidad, la crítica social o política, asignándole un sello discursivo que se reflejaba en su tradición gráfica (Infante 2008a; 2010); en los medios “chicha” la lógica era otra. Se funcionalizó el dibujo e inauguró un comportamiento errático y escasamente imaginativo. Esto explica su ineficacia. La caricatura no puede ser adulona y acrítica, porque rompe con su esencia humorística.

Bajtín solía entender el humor desde el espíritu de las clases subalternas. Era un humor profano que subvertía el inexpugnable orden cortesano. Casi siempre fue así. La máscara o lo grotesco representa el juego de la vida. Si estos elementos no aparecen en una viñeta, entonces, el humor gráfico se convierte en una obra sin arte o en arte sin vida.

En las siguientes páginas se podrán apreciar algunas imágenes de los llamados medios chicha, de aquellos periódicos que publicaron viñetas con cierta regularidad.

3.4.2. Cerrando el ciclo: la caricatura a finales de los noventa



Figura 3.45. Caricatura de Filo en el diario *El Chato*, 7 de agosto de 1998.

El Chato fue uno de los periódicos denominados “chicha”. Comenzó a circular el 4 de agosto de 1998, bajo el auspicio de la empresa editora El Gigante S.A. Sus propietarios fueron Juan Rafael Documet y sus dos hijos Pablo Miguel y José Antonio

Documet Silva, todos ellos, juzgados, luego, por corrupción.

La primera edición del diario no incluyó viñeta alguna, pero, a partir del día 7 de ese mismo mes, bajo el título de “Chatocaturas”, comenzaron a publicarse distintas láminas, con algo de regularidad.

Alberto Fujimori y Jamil Mahuad, este último presidente de Ecuador, aparecían en primer plano protagonizando un amistoso encuentro en Lima.

Eran dos jefes de Estado que celebraban un acuerdo. Pero, la intencionalidad de la viñeta, no era solo dejar la impresión de un final feliz. Acaso los gestos, las circunstancias o las posturas de ambos personajes sugerían algo más que una simple cortesía del anfitrión.

Los trazos apenas si alteraban la fisonomía de ambos personajes. Fujimori lucía triunfador, su sonrisa hablaba del éxito que parecía haber logrado frente a su homólogo, con cuyo gobierno negociaba un acuerdo de paz, para poner fin a un conflicto que se prolongó durante 5 décadas y que volvió a encenderse en 1995, en la frontera del Cenepa.

Los ojos y dientes del mandatario peruano encerraban un significado extraordinario. Una mirada contaminada de picardía criolla colocaba a un Fujimori victorioso, encarnando el papel de quien había logrado sacar ventaja apelando a su astucia. Sus gestos buscaban afirmar esa identidad social que caracterizó al ciudadano de los sectores populares, principal consumidor de estos medios.

Pero, por más esfuerzos que hiciera, como que lo hizo durante toda su infancia y parte de su edad adulta (*Cfr.* Jochamowitz 1993), Fujimori nunca logró mimetizarse con la identidad del criollo. Tampoco volvería a recuperar la figura genuina de un japonés. Forjó una identidad alrededor de la etiqueta del japonés acriollado, de aquel ‘pendejo’ que resignificaba la ‘criollada’ desde su particular posición en un contexto de asimilación de códigos culturales (Aliaga, 2012, pp. 67-68).

Había buscado construir, para sí mismo, un arquetipo útil que logró introducirse con facilidad en el imaginario social, algo que favoreció a establecer una conexión con sectores populares. El dibujo de humor entendió así. Políticamente, Fujimori buscaba el reequilibrio, no obstante la derrota militar y el impacto en la merma del territorio peruano. La invasión ecuatoriana en 1995, que apenas duró 2 meses, terminó con un acuerdo desfavorable para el Perú, al ceder espacio en la frontera. Sin embargo, Fujimori no dejaría que el concesivo acuerdo se traduzca en una derrota política.

Un rápido registro de las circunstancias producidas en ese entonces, explica los entretelones de aquellas poses triunfalistas.

Para el gobierno de Fujimori, la decisión de suscribir un acuerdo de paz —documento que fue firmado en octubre de ese año— no perdía de vista temas internos que amenazaban la hegemonía del régimen. Uno de ellos, el principal, era el plebiscito solicitado por la oposición para poner en consulta la legitimidad de la tercera elección de Fujimori. Otro tema gravitante era la problemática económica y social.

El régimen buscaba compensar las críticas de la oposición y cambiar esa imagen provocada, fundamentalmente, por factores endógenos.



Figura 3.46. Caricatura de Filo en el diario *El Chato*, 13 de agosto de 1998.

En 1998, el Perú se preparaba para celebrar elecciones municipales. Cerca de 2 mil alcaldías provinciales y distritales serían objeto de disputa por distintos partidos y movimientos políticos. El fujimorismo esperaba capturar la mayoría de municipios, dada su intención de utilizar estos espacios de poder para lograr una tercera elección en el año 2000. Pero, ninguna de las municipalidades tenía tanto peso político y significado simbólico como Lima Metropolitana. El fujimorismo, que para elecciones anteriores había postulado a movimientos como Cambio 90 y Nueva Mayoría, preparaba su participación del lado de una nueva agrupación llamada Vamos Vecino, creada por Absalón Vásquez, “máximo líder del movimiento y quien a inicios del 2000 se vería involucrado en el escándalo del millón de firmas falsificadas para inscribir la candidatura de Fujimori” (Olano, 2001).

Lima no solo representaba el tercio de la población electoral, era (sigue siéndolo) el eje central del poder político en el país. La mejor carta del fujimorismo fue lanzada a la contienda. Se trataba del ex premier y ex ministro de Economía, Juan Carlos Hurtado Miller, un personaje emblemático para el régimen, por su controvertido papel al frente de la etapa más difícil de la crisis política y económica de los noventa. A Hurtado se le recordaba por haber aplicado en 1991, el shock económico más brutal de la historia contemporánea. Desde entonces, se mantuvo con un perfil bajo hasta 1998. Le tocaba enfrentarse al abogado Alberto Andrade, un político de derecha y abiertamente crítico del fujimorismo, que se postulaba con su partido So-

mos Perú a la reelección en Lima.

La caricatura de *El Chato* describiría algo de este escenario. Su narrativa era elemental. No escondía sus preferencias.

Montado sobre un tractor, la figura visible del régimen en la contienda electoral, gozaba del favor de una sobrevaloración en ciertas cualidades derivadas de su estética somática. Conscientes o no del significado que representa la cabeza como símbolo de inteligencia, de autoridad, de orden y esclarecimiento (Chevalier y Gheerbrant, 1999, p. 221), la viñeta de *El Chato*, resaltaba esta parte de su cuerpo, a lo mejor, sin la pretensión por descubrir esa conexión subjetiva e inconsciente.

Pero, no menos importante era el tractor. Su presencia en la viñeta no sería accidental ni repentina. Más bien era conveniente por varias razones.

Más allá del símbolo asignado a la agrupación municipal, el tractor constituía una herramienta básica para la labor agrícola. Su uso político, tampoco, era reciente. Caracterizó la etapa de elección de los años noventa, cuando Fujimori impulsaba su candidatura manejando un modesto tractor y utilizando el lema “Honradez, tecnología y trabajo”, una frase eufemística que se impuso en el lenguaje político del último medio siglo, gracias a la realidad asimétrica y excluyente en el discurso oficial, que colocaba todo cuanto representara el interior del país, sus pobladores, su realidad y su porvenir bajo la lógica de la otredad.

Fujimori en 1990, estratégicamente, organizó un discurso simbólico que pretendía superar esa ruptura a través de un lenguaje más inclusivo. El tractor lo acercaba en este objetivo, lo presentaba como técnico y como agricultor trabajando el campo, como lo hacía ese enorme bolsón de pobladores-electores, diseminados en el Ande y en la selva peruana.

Acaso decía que, “no basta[ba] con vivir en el Perú para comprender la realidad del país, sino que hay que vivir como lo hacen no sólo los ‘pobres’, sino también los ‘pequeños agricultores’, ‘pequeños empresarios’ y los campesinos” (Ocampo, 2019, p. 24). Era el *nosotros* que requería el discurso político. Su utilización, 8 años después, tenía tanta vigencia como en los noventa, dada la realidad casi estática que se mantuvo en el campo. Y es que, la política neopopulista que caracterizó al régimen fujimorista terminó distrayendo la atención del espacio rural, a través de métodos clientelares (Fernández, 2005, p. 68), sobre problemas estructurales al punto que, el anhelo de desarrollo como discurso, se volvía a activar convenientemente cada vez que era necesario.

El Chato no era el único impreso de corte sensacionalista al servicio del régimen, *El Tío* fue otro medio que se creó con el mismo fin. Su nombre representaba aquel concepto coloquial que se volvió común para establecer un vínculo amical, antes que familiar, en la sociedad limeña y urbana; pero, el nombre, también, reivindicaba al propio Vladimiro Montesinos, a quien, según cuenta Rubén Gamarra (2001), le decían el “Doc”. o el “Tío”. En realidad, los nombres asignados a cada diario “chicha” serían resultado de la economía lingüística dominante y, la mayoría, obedecía a los

compromisos políticos con el gobierno.

El Tío, de propiedad del periodista José Olaya, era uno de estos impresos. Se creó con el propósito de difundir información tendenciosa y difamatoria. Según Rubén Gamarra, ex director de *La Yuca*, el compromiso entre el periódico y Vladimiro Montesinos, incluía a las caricaturas y tenía como encargado a Antonio Tapia Muñoz (Toño Tapia), un humorista gráfico que publicaba las viñetas de corte político en estos diarios (De La Cruz, 1 de julio de 2015).



Figura 3.47. Caricatura publicada en el diario *El Tío*, 15 de agosto de 1998.

El humor de Tapia era trivial y simplón. Tal vez porque su lado fuerte no eran las caricaturas de contenido político, sino, las viñetas eróticas.

En la figura anterior, por ejemplo, se advierte algo de este hecho. Los personajes no logran construir una identidad autónoma, se hace necesaria la concurrencia de algunos accesorios, como la banda presidencial, los globos de contexto o el acrónimo. La imagen estereotipa de Fujimori, tras la sublevación estética de su humanidad, generalmente no dejaba margen de duda. Era fácil reconocerlo. Pero, no eran los trazos simétricos los que restaban calidad al dudoso humor gráfico de la viñeta de *El Tío*. Era la ausencia de su componente esencial: la crítica.

Finalmente, la simetría, cual sea el caso, seguirá siendo un elemento estético. Era algo más que esto, era la ausencia de aquella condición especial de la que hablaba Freud, por la cual el humor ponía en tensión las pulsiones. Lo de "Mano Virgen", por lo tanto, era, simplemente, un dibujo de humor, antes que una caricatura.

Sin embargo, para no alejarnos del interés por poner en evidencia la funcionalidad de este tipo de humor gráfico —o más bien dibujo de humor—, la figura anterior registró un hecho político inclinándose por una lógica informativa. Reprodujo, hasta

donde pudo, el encuentro entre Alberto Fujimori y Fernando Henrique Cardoso, este último, presidente de Brasil y miembro de la Misión de Observadores Militares Ecuador-Perú (MOMEP), organismo que se instaló con la finalidad de garantizar la paz entre ambos países a partir del acuerdo firmado en Río de Janeiro, que establecía los límites fronterizos entre ambas naciones.

El autor de la lámina, sin embargo, no se detuvo solo a reproducir los hechos. Fiel a sus compromisos, introdujo una serie de mensajes adulones que solo tenían como objetivo normalizar una supuesta victoria política del régimen en el contexto de un conflicto territorial. La dicotomía se expresaba de modo grotesco. O apoyaban entusiastamente al régimen, a despecho de lanzar mensajes que prescindían de un vector simbólico, o descargaban iracundos ataques contra sus oponentes.

Gustavo Faverón (20 de febrero de 2008), en un blog suyo, puso al descubierto el lado profano del *monero*. Calificaba a Tapia de “maniqueo, sexista, misógino y con un humor demasiado grueso para ser tragado”. Según dice el bloguero, Tapia no escondía sus antipatías en contra de políticos y periodistas opositores, a quienes deslucía a través de un humor agresivo e irreverente.

Lo cierto es que la lámina de *El Tío*, llamada “Mano Virgen”, no tenía ni autoría ni seudónimo (Infante, 2015), parecía forzar una conexión entre su título y los motivos de la viñeta. Era, aparentemente, la respuesta a la densa situación política provocada por el interés del gobernante de reelegirse por otros 5 años.

En agosto de 1998, la oposición había logrado articular un solo horizonte alrededor del pedido de convocatoria a un referéndum sobre la nueva postulación de Fujimori a la presidencia. Al régimen le era necesario ensombrecer esta atmósfera. Fue en estas circunstancias cuando un hecho inesperado volvió a presentarse. Tropas ecuatorianas habían vuelto a invadir territorio peruano. Fujimori confió en manejar el conflicto, como ocurrió en 1995, cuando manipuló la guerra no declarada con el Ecuador para su ventaja electoral (Bowen, 2000, p. 249).

Pero, como se dijo, las condiciones sociales y políticas serían diferentes. 1998 era un año de elecciones municipales. Aun así, Fujimori manejó hábilmente los hilos de la política. Su decisión de remover del cargo al jefe de las Fuerzas Armadas, Nicolás de Bari Hermosa, y a algunos ministros, además de aproximarse a los gobernantes de Ecuador y Brasil, como su visita a los Estados Unidos, hablaban de su interés por resignificar ciertos códigos que debían asociarlo a un hombre más político, con autoridad y ascendencia.

La campaña municipal de 1998 serviría de termómetro para medir las posibilidades de Fujimori en su afán reeleccionista. Los candidatos que gozaban de una mayor cobertura mediática eran Alberto Andrade, alcalde en ejercicio de Lima Metropolitana, y Carlos Hurtado Miller, en representación del oficialismo. El primero, para entonces, se había convertido en la principal figura política de oposición. La mayoría de medios de comunicación que estaban, de una u otra forma, bajo la fécula del gobierno fueron conducidos a una feroz campaña contra Andrade, quien se

perfilaba como un potencial candidato en las elecciones del 2000. La prensa “chicha” asumió una conducta extremadamente hostil llevando la crítica al terreno de los agravios e insultos (Cfr. Cappellini 2004; Higuera, 4 de marzo de 2016).

En la viñeta, los trazos delineaban este hecho. “Mano Virgen” presentó a Andrade en un estado de obesidad inmoral. Convenientemente, buscaba conectar su figura, impunemente estereotipada, con aquella alegoría derivada de la metáfora que asociaba al cerdo con la impureza, antes que con la riqueza o la abundancia. Cebado por el dinero, el cerdo pasaría a convertirse de un símbolo de riqueza a un símbolo de la perversidad (Cirlot, 1992, p. 126) o de una riqueza mal habida, según denunciaba el dibujo de humor. Pero, tal revelación no sería patrimonio de la caricatura ni del viñetero. Hurtado Miller, su oponente político, coronaría su hazaña beneficiándose con el develamiento. Los textos de refuerzo, como diría Jung (1995, p. 45), serían solo los adornos de la fantasía en el lenguaje y en el pensamiento del humorista.



Figura 3.48. Caricatura Mano Virgen en *El Tío*, 16 de agosto de 1998.

“Mano Virgen” había logrado poner a Andrade en una situación deshonrosa no gracias a su denuncia, sino, al simbolismo que buscó construir a despecho del candidato de la oposición.

Como dijéramos en un ensayo anterior (Infante, 2010), la caricatura oficialista fue también corrosiva, porque apuntaba a desgastar la moral de sus víctimas. Sostenía repetidamente, además de ofensas directas, construcciones simbólicas que buscaban estereotipar o estigmatizar a opositores al régimen, haciendo uso de los mecanismos de la mediación, tales como la repetición, afirmación y contagio. (Le Bon, 1995,

pp. 93-95). Su problema era que no gozaba de un discurso humorístico genuino y autónomo (Infante, 2010). Su vitalidad, por lo tanto, se volvió efímera, como lo fue su legitimidad.

La caricatura, dice Bergson, requiere estimular el juego de la vida. No consiste solo en deformar o exagerar personajes, objetos o hechos.

Si la exageración aparece como el objetivo del humor gráfico, su esencia cómica se diluye. La auténtica caricatura privilegia la contorsión en el dibujo humorístico, su eje es el movimiento. La idea de la caricatura, cuando se exagera, no es irse contra las formas dictadas por la naturaleza, sino, de prolongarlas en el mismo sentido en que ella lo hubiese hecho.



Figura 3.49. “Chatocaricaturas” en el diario *El chato*, 25 de agosto de 1998.

El Chato parecía no tener el interés de abandonar el tema limítrofe. En 1995, el conflicto con el Ecuador fue crucial para el triunfo de Fujimori en primera vuelta. Pero, el escenario había cambiado significativamente en 1998.

En este contexto, toda la maquinaria mediática se puso en frenética actividad. La prensa chicha activó sus portadas, especialmente sus titulares, para denostar a los opositores (Cfr. Cappellini 2004; Gargurevich 2012; Higuera, 4 de marzo de 2016). El dibujo de humor “chicha” siguió esta línea, pero, sus trazos grotescos, de orfandad artística, evidenciaban su renuncia a convertir el instrumento gráfico en

genuinas expresiones humorísticas. La adulonería o, más bien, el servilismo, se reflejó en aquella falsa lealtad o lealtad condicionada.

Sea una u otra, el régimen se había adjudicado el control de la prensa a través del principal asesor, el ex militar Vladimiro Montesinos, quien era consciente de la estrategia mediática de control de la opinión pública a través del manejo de toda la prensa chicha y de la mayoría de medios convencionales. En realidad, lograr una especie de servilismo de la prensa, formaba parte de aquella estrategia de opinión a la que se refirió Jean-Marie Domenach (1986) en su análisis sobre lógica de la propaganda nazi.

Fujimori, con el apoyo de expertos en publicidad, logró entender estos procesos. Sabía que la imagen, por ejemplo, era una herramienta fundamental de la propaganda. La caricatura estaba en este esquema. “La imagen es, sin duda, el instrumento de más efecto y el más eficaz. Su percepción es inmediata y no exige ningún esfuerzo”, aseguraba Domenach (1986, p. 22).

En este sentido, calzaba la caricatura de *El Chato*, sometida a los rigores de una regla básica en propaganda, llamada “exageración y desfiguración” (Domenach, 1986), que consistía en resaltar información que le era favorable al gobernante.



Figura 3.50. Caricatura de Filo en el diario *El Chato*, 26 de agosto de 1998.

Si la caricatura es el arte de la exageración, como decía Henry Bergson (2011, p. 22), cuya degradación física y moral se convierte en su principal característica (Baudelaire, 1988, pp. 17-18), la viñeta de *El Chato* buscaría subvertir esta racionalidad.

Algo que distingue a la caricatura es que, ésta no desarrolla una identidad pro-

pia si sus líneas no transitan por el sinsentido y provocan una ruptura con los cánones estéticos de la cultura dominante (Infante, 2010, p. 74).

La imagen de Fujimori, apenas si descubría los rasgos de esa inevitable configuración estereotipada, que se ha vuelto necesaria en el humor gráfico.

Es fundamental recordar que la caricatura no es el arte por el arte. Su esencia contracultural convierte lo imperfecto, lo profano, lo irreverente o grotesco en requisitos; solo, así, se activan las condiciones para despertar humor en sus consumidores. La caricatura está en la orilla contraria de ese arte que pretende entretenimiento, de aquel que es “adorno y lujosa envoltura de las asperezas y dolores de la existencia” (Rebok, 2007, p. 55).

En esta línea de ideas, la imagen de “Chatocaturas” se encontraría en el límite del humor gráfico, casi con un pie en “el arte por el arte”.

Los ojos invisibilizados de Fujimori, algo característico en los emigrantes japoneses y que la caricatura expuso más allá de lo que permitió su estética corporal, compensaría esta exigencia que buscaba en la caricatura una deformación y desproporción. Si bien, no encajaba con aquella armonía superficial —o lo que Bergson llamó “las rebeliones profundas de la materia”—, cumplía, por otro lado, con la tesis de la humana imperfección del equilibrio (Bergson 2011, p. 22). Por lo tanto, la viñeta de *El Chato*, aun cuando entraba en conflicto con la lógica del humor bergsonianos y bajtiniano, no dejaba de ser una caricatura.

El mismo Bergson (2011, p. 22) supo aclarar este dilema: “hay caricaturas en las que la exageración es apenas sensible, y, a la inversa, se puede exagerar a ultranza sin obtener un auténtico efecto de caricatura”, vale decir: sin terminar siendo cómica o, como diría Freud (1981, p. 85), sin ser chistosa en su más genuino sentido.

Es posible que el autor de la lámina haya omitido deliberadamente la necesidad de añadir una dosis de humor en la viñeta, pero, la eficacia pragmática del mensaje, en este tipo de periódicos, estaba apoyada por una intencionalidad que pretendía introducir en el imaginario social nuevos estereotipos, con el objetivo de sancionar la narrativa oficialista. Aparentemente, no había otra razón. El personaje objeto o el actuante, como diría Lotman (1982, p. 297), ya no era el pícaro de la figura 3.45, que alardeaba con su éxito personal, era, más bien, el protagonista de un campo semántico que se abría paso en una dicotomía entre solidaridad e insolidaridad, entre la palabra y el silencio.

Hacia fines de agosto de 1998, el gobierno peruano discutía casualmente un acuerdo con el consorcio Shell/Mobil. Las negociaciones giraban en torno a la posibilidad de atender el mercado interno con gas más barato.

El acuerdo se frustró meses más tarde, cuando el consorcio decidió retirarse del proyecto. Sin embargo, mientras se realizaban las conversaciones, la prensa oficiosa intentó sacar ventaja política a favor del régimen “presentando a Fujimori (...) como el benefactor del virtual acuerdo económico” (Infante, 2010, p. 254).

A ocho años de haberse iniciado un agresivo programa neoliberal que redujo el

rol del Estado a su mínima expresión, asignándole un papel regulador y subsidiario en la dinámica del mercado, las políticas económicas estaban orientadas claramente a privilegiar el apoyo a la empresa privada y a los conglomerados internacionales. El rechazo a las políticas económicas y a la recesión derivada de la aplicación dogmática del modelo, no despertaban, aun, acciones colectivas.

La oposición política no gozaba del apoyo organizado del movimiento social, cuya emergencia apenas se sentía. Sin embargo, el fujimorismo, por entonces, no le temía a la explosividad social, le temía a la legitimidad nacida del sufragio. Copó todas las entidades del Estado, manipuló la información de la mano de la mayoría de medios de comunicación, pero no podía forzar fácilmente los resultados. Fiel a su esencia neopopulista, confiaba en el apoyo social, un apoyo que se tradujo en una popularidad cada vez en descenso.

Jo-Marie Burt (2011, p. 309) aseguraba que entre 1997 y 1998, el gobierno de Alberto Fujimori solo contaba con un índice de respaldo popular de 30 a 40%, casi 30 puntos menos del respaldo que solía tener. En este contexto, la prensa chicha y su caricatura pugnaban por sembrar una atmósfera de bienestar inexistente.



Figura 3.51. Caricatura de Toño Tapia. Diario *El Tío*, 4 de setiembre de 1998.

A un mes de las elecciones municipales, el dilema en los medios de comunicación había superado los límites de una confrontación política. Las inapelables agresiones desde la prensa sensacionalista, en contra de la oposición, abrieron una dicotomía moral. El objetivo fue Alberto Andrade. Los gastos en la gestión municipal, sirvieron de excusa para el virulento ataque. Buscaban descalificarlo política y moralmente.

A los estereotipos sociales debía sumarse una especie de “construcción mediática del enemigo” (Huertas, Torres & Díaz, 2011), que solo aspiraba construir un cisma en la sociedad peruana de características antagónicas.

La estrategia se organizaba en dos niveles, desde una agresión sistemática contra el oponente, hasta una cobertura mediática vergonzosa a favor del poder dominante.

Si por un lado se minimizaban los errores del gobierno, que se reflejaban en el arte por el arte de las figuras, por otro, se buscaba invisibilizar sus debilidades apelando a la ausencia o, más bien, al silencio, como recurso narrativo, sin pensar en las múltiples voces o mensajes que imponían una especie de máscara, pero no de la máscara cómica que le asignó Bajtín a la racionalidad grotesca de la cultura popular, sino, de una careta interesada en ocultar el juego de la vida.

Era un silencio que, a lo mejor, creyendo que se escondía en el anonimato de su ausencia, terminaba convirtiéndose en “una invitación al cambio, en la medida que nos muestra una vía de escape a las propuestas limitadoras de una tradición que ha visto en el silencio el lado oscuro, la máscara, la carencia y el peligro” (Ramírez, 2016, p. 150).

Si lo grotesco, lo ridículo e imperfecto, lo profano e irreverente estaban ausentes, la caricatura de Tapia no hacía otra cosa que revelar ese lado oscuro e inmoral, que se ocultaba en el discurso ausente del silencio polisémico, de la negación de un cuasimundo imperfecto.

Pero, si bien, el arte de hacer política con ferocidad parecía estar reservada solo a las portadas de los diarios chicha que, según Rubén Gamarra (2001), le costaba al asesor presidencial, alrededor de dos mil o tres mil dólares por carátula si el encabezado era infamante y corrosivo; no pasaba lo mismo con la caricatura “chicha” que, si bien tenía precio, como afirma Gamarra, adolecía de la capacidad de romper lo reprimido e inclinarse por una exageración vacía, forzada y artificial.

Esto es lo que sucedió con Andrade. La caricatura se esforzó por cumplir, cuando menos, con uno de sus elementales requisitos, el de la exageración, pero, sin obtener eficacia humorística. Los trazos eran demasiado empalagosos y la retórica evidenciaba un abuso del lenguaje.

En esta figura, “Mano Virgen” volvía a construir una caricatura de corte trivial, sin profundidad, ni potencia simbólica. Su apego a lo cotidiano, a lo simplista y rutinario, solo se explicaba por el fuerte pragmatismo con el que se dio vida a la publicación impresa donde solía sobrevivir a duras penas la viñeta. Si bien, en aquel momento, resultaba difícil medir la eficacia que tuvo la caricatura de *El Tío* en sus distintos públicos, se consideraba también que cada elemento de entretenimiento de la publicación no respondía a una construcción calculada, a diferencia de las portadas de los diarios “chicha” que sí se sometieron a estudios de mercado (Grompone & Mejía 1995; Cappellini 2004). “Mano Virgen” era resultado de una elaboración simplista y trivial. Es decir, no buscaba descubrir “la magia, el milagro, lo misterioso de la perpetua banalidad de la vida” (Fajardo, 2009, p. 34); Tapia pretendía trivializar

la caricatura y suprimir la esencia de la espontaneidad, imaginación, sencillez y, a la vez, complejidad de su estructura.

Pero existían otras variables que explicaban la ausencia de un humor caricaturesco en la esfera política: el dominio del espacio.



Figura 3.52. Caricatura de Toño Tapia. Diario *El Tío*, 1 de octubre de 1998.

El Tío, como la mayoría de impresos chicha, había desarrollado otro tipo de humor y en un formato diferente. La elaboración en estos impresos se inclinó por la historieta de corte erótico, antes que el surrealismo o el humor social. Sus breves palpitaciones en el humor político, los hacían desde *El Chato* y *El Tío*, donde evidenciaban una notoria ausencia de un arte flexible y dinámico; es decir, “su configuración ha[bía] subvertido la lógica mediática al construir elaboraciones sin el soporte de un patrón común que convierta el humor en un arma contundente” (Infante, 2010, p. 257). No era el cambio de un estilo, era la renuncia a una lógica que buscaba reemplazar el humor caricaturesco con manifestaciones de un arte trivial.

A diferencia de la caricatura crítica que se examinó en una investigación anterior (Cfr. Infante, 2010), la de corte trivial no logró erosionar la estructura de poder. Su capacidad corrosiva solo se limitó al aspecto moral mientras banalizaba el sentido de la caricatura.

En consecuencia: ¿Hubo, entonces, una caricatura “chicha”? La respuesta puede ser ambivalente. Si bien el humor gráfico que circuló en los impresos de estilo “chicha” fue simplón, trivial y pragmático, con trazos elementales, insípidos y distantes a una estética moderna; no dejó de responder a las características elementales de una

viñeta. La exageración o la degradación de ciertos valores, eran solo algunos de los elementos que se condensaban en las láminas de los periódicos “chicha”.

La caricatura en estos diarios se sometió a una racionalidad diferente a la caricatura convencional, formal y crítica. Intentó inconscientemente forjar una identidad particular, sin lograrlo. La ausencia de un discurso autónomo, algo que se refleja a través de un *continuum*, de una linealidad y topicalización del lenguaje, era clamorosamente visible.

Por otro lado, si en algún momento, el concepto de poder debía ser aceptado como un hecho inevitable en el humor político, la caricatura de la prensa “chicha” introdujo cierta necesidad de repensar los límites de este elemento social. Esta resignificación no podría haberse producido sino hubieran mediado ciertos factores de orden social y político. Por lo tanto, la política logró alimentarse de componentes subjetivos que contribuyeron a reordenar el poder y su presencia en el humor gráfico.

3.5. Los retos de la caricatura en el nuevo milenio

3.5.1. *Odebrecht en la caricatura peruana*¹⁸

Si en el discurso político formal, el límite del juicio está condicionado –dependiendo de las conveniencias e intereses– por una verdad jurídica, en la caricatura, la capacidad de juzgar en estricta observancia al sentido común, es impresionante, de esta capacidad deriva su sentido catártico y profiláctico. La genuina caricatura, especialmente política, tiene esta virtud. Generalmente, toma cuerpo, se robustece y se afirma como espacio de lucha contra hegemónica.

Para una sociedad que vive sumergida en una indignación constante a partir del uso y abuso del poder a cargo de sectores hegemónicos que actúan con impunidad, la caricatura es ese reducto, es esa trinchera de una verdad que se halla secuestrada y opacada por el poder mediático.

Esto es lo que se observa con el caso Odebrecht, uno de los escándalos de corrupción más sonados de los últimos tiempos y cuyo balance sorprende más por la complicidad e impunidad de protagonistas y juzgadores, que por los escándalos derivados de millonarios sobornos y de la existencia de organizaciones delictivas virtualmente oficiales. Los medios de comunicación local, el mejor instrumento de control social con el que cuentan los sectores hegemónicos, han deslizado un discurso formal que evita decir las cosas por su nombre, se esconde en los formalismos y, sin embargo, en su seno mismo, engendra ciertas condiciones para construir un imaginario social y un sentido común, capaz de convertirse en una fuerza social liberadora (Infante, 2008a).

18 El texto que sigue a partir de este título, corresponde a un artículo elaborado por el autor de este ensayo, con el apoyo de la Mg. Marisol Llantoy Barboza, que lleva por título “Odebrecht en la caricatura peruana. Entre el equilibrio y el desequilibrio de las emociones” en el número 36 de la revista *Pacarina del Sur* en Línea, 2018. Ver referencias en la bibliografía de este libro.

A esta conclusión arribamos como resultado de la lectura constante que seguimos haciendo de este artefacto cultural, desarrollado en las entrañas mismas de la cultura popular, desde la figura de una máscara, pasando por elaboraciones cómicas, hasta la construcción de una de sus mejores formas expresivas: la caricatura.

Pero, el complejo mundo del humor caricaturesco no acaba –ni siquiera comienza– con miradas que se sumergen en el simbolismo, en el imaginario o en la estética. Sus profundas e intrincadas conexiones internas descubren fenómenos tan diversos que, apenas, son una ligera vertiente de esa extensa e inagotable realidad. En este contexto aparecen las emociones, un fenómeno tan social como lo es la caricatura, que ha comenzado a delimitar las fronteras de su identidad epistemológica y de un campo en donde se condensan los sentimientos más comunes y humanos, oscurecidos, muchos de ellos, como lo dijimos, por un discurso formal.

Los límites del humor están definidos por cierto equilibrio discursivo relacionado con la estructura moral de la sociedad y los patrones lingüísticos derivados del sistema del lenguaje dominante (De Saussure, 1995). Esto ocurre, inclusive, con el humor negro (Stilman, 1967) o la propia ironía, cuya esencia burlona y mordaz (Jankelevitch, 1986), sigue la línea de la estética del lenguaje.

Es cierto que los adjetivos fluyen alrededor del discurso humorístico, sin embargo, el rango de estos no supera cierto grado susceptible de ser tolerado. Esta es la característica generalizada del humor en una caricatura. No ocurre lo mismo con el chiste o con el acto cómico, cuya construcción obedece a estructuras menos complejas. El lenguaje en la caricatura requiere una configuración más simbólica y menos signica (Infante, 2010).

Es cierto, también, que en la buena caricatura aparece con mucha frecuencia el doble sentido, sin embargo, el lenguaje humorístico es regulado por la calidad y el rigor de la estética lingüística o de eso que Croce llamaba “fino gusto artístico” (1985, p. 135). Es decir, siendo la caricatura un arte menor (Baudelaire, 1988), su construcción, por si fuera poco, no convoca solo imaginación y creatividad; requiere, además, arte humorístico que le permita diferenciarse del simple juego, esforzado, frío y nada original de cierto discurso (Croce, 1985).

Esto no quiere decir que la caricatura, por ejemplo, renuncie a llamar delincuente a un político a pesar de las implicancias jurídicas y legales que tal afirmación trae consigo. Si el propósito esencial de la caricatura es la crítica al orden social y a la cultura hegemónica –a través de la denuncia o de cualquier forma de cuestionamiento–, el auténtico humorista hará uso de una red de configuraciones simbólicas tan grande que la idea de encubrir cualquier acusación directa por cuestiones legales, desaparecerá y, por el contrario, se visibilizará el adjetivo (delincuente) con mayor contundencia gracias al uso de figuras e imágenes altamente corrosivas y a la degradación física y moral (Baudelaire, 1988) de los personajes o hechos caricaturizados.

Sin embargo, en el espacio de los consumidores la caricatura puede tener efectos distintos. Las emociones se corresponden con la intensidad (desequilibrio) del

discurso humorístico; la idea, además de construir un tipo de conciencia, es provocar una risa o sonrisa (como gesto de alegría, la emoción por excelencia de la caricatura) que compense las insatisfacciones derivadas del comportamiento de los sujetos caricaturizados. Otro es el estado de ánimo de los personajes objeto del humor –o de sus seguidores–, cuyas emociones no siempre encajan dentro de los límites de la tolerancia, este es el caso de la caricatura de Mahoma que, en 2004, terminó provocando el incendio de vehículos, ataque a embajadas y la agresión a turistas franceses (Infante, 2010, p. 80).

En consecuencia, las emociones varían entre los productores y consumidores del humor. Para los primeros, la construcción lúdica se sostiene sobre cierto equilibrio y tolerancia discursiva. Para los consumidores, el efecto, como dijimos, es distinto. En esta ocasión, nos ocuparemos de las emociones en el ámbito de la producción cultural, antes que en la circulación y el consumo (Bourdieu, 1990).

Soledad, envidia, odio, miedo, vergüenza, orgullo, resentimiento, venganza, nostalgia, tristeza, satisfacción, alegría, rabia, frustración (Bericat, 2000, p. 150), temor, desprecio, entre otros, son solo algunas de las emociones sociales, entre positivas y negativas, que construyen, mantienen, reparan o dañan (Scheff, como se citó en Bericat, p. 166) el vínculo social que organiza el humor gráfico.

¿Puede haber odio, cólera, vergüenza, desvergüenza, orgullo en una caricatura? Por supuesto que sí. Sin embargo, algunas de estas emociones suelen camuflarse utilizando representaciones simbólicas que evitan despertar dichas emociones en el nivel consciente. Esa es la virtud de la caricatura: decir algo sin decirlo.

Lo cierto es que, reflejar emociones de este tipo, de modo consciente, en las láminas humorísticas, terminaría descuidando el fin ulterior de la caricatura: la exquisita ridiculización del objeto caricaturizado. En el estado consciente de los consumidores, las emociones tendrán un sentido más sugerente –subliminal si se quiere– donde la carga moral derivada de una degradación de los valores (Stern, 1950, p. 50), acumule una fuerza invisible, pero implacable.

El odio, en espacios de conflicto político, donde la tensión se registra a escala superior, es implícito en la caricatura. Aun así, la ridiculización del sujeto caricaturizado podrá reflejar conductas que promuevan un juicio de valor de sanción y condena, este es el caso de las caricaturas que representan las distintas formas de poder, como ocurrió hacia finales del régimen fujimorista, donde la falsa conciencia, la traición, el oportunismo, la manipulación y el sometimiento fueron elementos que denunció la caricatura y que resumieron la lógica del poder dominante en este periodo (Infante, 2008a).

Hochschild (2008, p. 115) comenta que los sentimientos pueden variar de acuerdo con diversos parámetros sociales, con diversas circunstancias, motivaciones e intereses.

Una figura política despierta una serie de emociones. Unas veces positivas, otras, negativas. Sus seguidores no solo evidenciarán un sentimiento de rechazo a

una caricatura que erosione la imagen del político. Cólera, ira, venganza, etc. serán solo algunas de las emociones. Desde la otra perspectiva, la misma figura política podría despertar, inclusive, esos mismos sentimientos, pero bajo una configuración opuesta. O, a lo mejor, nuevas emociones, dependiendo de las circunstancias y de los cánones sociales.

Hochschild no se equivoca. Los escenarios constituyen otra variable. Las connotaciones del comportamiento de una figura política pueden tener distintos resultados en escenarios diferentes. A esta diversidad de reacciones añadimos también los múltiples escenarios en los procesos de circulación y consumo. Las emociones no solo se reflejan en los consumidores, también, se construyen en los creativos o productores y, cómo no, en el espacio de la circulación.

La actitud renuente de un gobernante frente al clamor de un grupo social que reclama cierta atención a sus múltiples necesidades, se convierte en insumo de una determinada situación social, tras la cual, surgen en las partes o en los diferentes actores sociales un tipo de emoción o sentimiento que se mueve sobre los límites de ciertas normas. Debemos estar alegres en una fiesta o, de lo contrario, tristes, si el escenario es un funeral. Estas son las normas emocionales que la sociedad establece. Por lo tanto, dichas normas definen cierto control de las emociones lo que finalmente servirá para establecer el control social.

A esto se refiere Hochschild (p. 111) cuando examina la capacidad de sentir. Para esta autora, “la emoción representa la conciencia de la cooperación corporal con una idea, un pensamiento o una actitud, y a la etiqueta adosada a esa conciencia”. Por sentimiento, dice, se entiende una emoción más suave.

Según Hochschild, junto a las normas emocionales, se encuentran las normas de expresión emocional (*expression rules*). Esto quiere decir, poner límites a las emociones, al grado y a las circunstancias en que pueden expresarse. El odio y la venganza de las que hablamos en algún momento, al referirnos al discurso humorístico reflejado en la caricatura, requieren cierta dosificación a través de determinadas emociones, no se expresa de modo directo, opera bajo construcciones simbólicas multiformes. Este es el límite que establecen las normas de expresión emocional.

Sin embargo, hay otras emociones, a lo mejor, menos intensas, pero, sin lugar a dudas, recurrentes, que descubren en el campo político el nicho adecuado para desarrollarse; no obstante, son, al mismo tiempo, el insumo perfecto para consumir el humor caricaturesco. Nos referimos a la vergüenza y a la desvergüenza. La primera se define desde el sentido aristotélico “como un pesar o turbación relativos a aquellos vicios presentes, pasados o futuros, cuya presencia acarrea una pérdida de reputación, mientras que la desvergüenza es el desprecio o la insensibilidad ante estos mismos vicios” (Fonseca y Prieto, 2010, pp. 91-92).

No es la típica culpa, la vergüenza es una emoción menos consciente, más instintiva, pero no lo es más que la desvergüenza, cuya expresión se manifiesta con aparente indiferencia a toda escala moral de valores y principios éticos.

A diferencia de esta última emoción, la vergüenza refleja una forma de reconocimiento a los actos reñidos con la moral pública o privada, se trataría de un “sentimiento de orgullo o amor propio que anima a mantener una actitud y apariencia dignas y respetables, nunca inferiores a las de los demás” (Fonseca y Prieto, 2010, p. 92).

La desvergüenza es todo lo contrario. Es la antonomasia de la vergüenza. No refleja el dolor derivado de la deshonra. Representa, más bien, el desprecio o impasibilidad relativa a las mismas cosas, una insensibilidad a todos los males a pesar del tiempo (Fonseca y Prieto, 2010, p. 92).

Bajo esta lógica, la desvergüenza impide que la persona que adopta esta emoción, exprese algún sentimiento de pesar respecto a personas cuyo juicio importa, o a quienes lo admiran o podrían en el futuro admirarlo, menos, a quienes lo rechazan.

En otras circunstancias, una conducta que se estimula por emociones de este tipo, resulta costosa en la política sí y solo sí, se actúa en espacios donde la moral pública establece formas de sanción. El Perú no es el caso. La moral pública enfrenta una extraña combinación de afectos, que se realimenta de emociones cargadas de desvergüenza, de orgullo, de odio y hasta de desenfrenada venganza.

3.5.2. La caricatura, un espacio de conflicto de emociones

La vergüenza es una de las emociones más intensas que, según Schef, como se citó en Bericat (2000), se ubica en el mundo de los sentimientos. Por antonomasia, su elemento contrario –no su negación en la lógica greimasiana–, es conocido como desvergüenza. Este es el elemento simbólico que aparece con inusual intensidad a través de figuras y alegorías en la caricatura política peruana.



Figura 3.53. Caricatura en *El Trompe*, jueves 5 de enero de 2017.

La figura de Alan García Pérez, líder principal del Apra y presidente peruano en dos ocasiones (1985-1990 y 2006-2011) siempre concitó un extraordinario insumo para la caricatura de oposición. Su arrogante comportamiento, su soberbia y narcisismo han sido las mejores motivaciones y han estimulado el humor en general. La lámina anterior se publicó en medio del caso Odebrecht, uno de los megaescándalos que habría comprometido a 37 naciones del mundo en gigantescas operaciones de corrupción donde gobernantes y funcionarios de todo nivel se vieron involucrados recibiendo sobornos para favorecer a la constructora brasileña.

En el Perú, el caso Odebrecht alcanzó a los ex presidentes Pedro Pablo Kuczynski, Alejandro Toledo, Ollanta Humala y Alan García, este último (hasta antes de que el propio Marcelo Odebrecht, en mayo de 2017, hiciera público sus vínculos económicos con el ex gobernante), intentaba sortear cualquier compromiso con la impresionante operación de sobornos asegurando su inocencia. No obstante, ya existían las denuncias hechas por opositores que señalaban serios indicios de corrupción en la ejecución de obras en la modernización de la refinería de Talara, el Gasoducto del Sur y la Línea 2 del Metro de Lima, ejecutadas durante la administración de García Pérez.

Para entonces, los más cercanos colaboradores de García Pérez, entre ellos Enrique Cornejo, ex ministro de Transportes y Comunicaciones, algunos viceministros y el secretario de Palacio de Gobierno, ya habían sido incluidos en la investigación denominada “Lava Jato”.

A principios de año, cuando el controvertido líder aprista intentó alejarse de estos actos –antes de ponerse al descubierto sus vínculos y las sospechas existentes que surgieron de la declaración oficial de Marcelo Odebrecht, ex director ejecutivo de la constructora brasileña–, el escándalo ya había llegado a él, debido a que, hacia el final de su segundo gobierno, gracias a la insólita donación de 800 mil dólares, hecha por la empresa Odebrecht para la construcción de un monumento en el distrito de Chorrillos que reproduce al Cristo de Corcovado, sería objeto de una fuerte crítica e indignación, aunque momentánea, en la opinión pública nacional.

Al destaparse el escándalo de Odebrecht, la imagen del llamado “Cristo del Pacífico” –una efigie que la empresa donó en dinero contante y sonante a Alan García–, puso bajo sospecha al ex mandatario. Pero, García, ni se inmutó. Su desvergüenza fue colosal, esta es la expresión que evidencia la imagen, que más bien sirve de soporte a la figura del hombre deshonesto y cuya emoción aparece a través de la desvergüenza. La caricatura propone dejar en el imaginario colectivo la marca de esa figura que se refleja en la siguiente expresión desvergonzada: “Lo pasado, pisado”.

La risa, los dientes, son solo algunos de los elementos que la simbología clásica reconoce como expresión de la desvergüenza, del desprecio y de otras formas de desafecto cargadas de fuertes emociones.



Figura 3.54. Caricatura de Carlos Tovar. *La República*, 4 de enero de 2017

En la misma línea de la caricatura anterior, la imagen siguiente esboza la otra cara de la vergüenza. La aparente indignación que rodea el airado cuestionamiento de los congresistas Mauricio Mulder, Lourdes Alcorta y Marisol Espinoza, acerca de los perjuicios generados por la Ley N°29970 a un sector importante de la población del país, se revela en la caricatura como una expresión de cinismo y ausencia de vergüenza, debido a que los dos primeros parlamentarios, formaron parte de la bancada de oposición durante el régimen nacionalista, mientras que Marisol Espinoza, además de ser vicepresidente de la República, integraba el oficialismo.

La citada ley fue aprobada el 21 de diciembre de 2011, durante el primer año del gobierno de Ollanta Humala, sin embargo, la base de esta norma se encuentra en la Ley N° 29690, firmada por el aprista César Zumaeta, presidente del Congreso, y refrendada el 26 de mayo de 2011 por Alan García Pérez, con el objetivo de promover “el desarrollo de la industria petroquímica basada en el etanol y el nodo energético en el sur del Perú” (Congreso de la República, 2011). La Ley, cuestionada por los parlamentarios caricaturizados, simplemente, extendía y precisaba sus alcances grabando a los usuarios del servicio de luz eléctrica un pago en las tarifas mensuales a cuenta de lo que se denominó “Cargo por Afianzamiento de la Seguridad Energética”, que oscilaba entre los 2 y 3 soles por usuario.

Pero el rigor de la caricatura no apuntaba solo a evidenciar la falta de vergüenza de personajes que formaban parte de la alianza entre oficialistas y opositores para asegurar una curiosa ley, que afectaba a miles de usuarios del servicio de luz. La viñeta debe entenderse en el contexto del megaescándalo de corrupción que se desató en el 2016 cuando se expusieron evidencias de un especial privilegio hacia la empresa Odebrecht, fiduciaria de un conjunto de obras diseminadas en todo el país, entre

ellas, el Gasoducto Sur Peruano, que costará al erario nacional 7 mil millones de dólares y que actualmente se encuentra paralizada por el escándalo de corrupción alrededor de la empresa brasileña.

Mientras tanto, la Ley N° 29970, a la fecha de su modificación, ya había logrado recaudar \$US 130 millones de un total de 930 millones de dólares que se requería para el inicio de operaciones en el año 2019. Lo curioso de este hecho es que Odebrecht estuvo regentando dichos recursos hasta el año 2017 (Mendoza, 2016).

La caricatura no es insidiosa en absoluto. Mulder, el principal agitador de esta aparente reivindicación social que buscaba eliminar el impuesto gravado en los recibos de luz, no es confrontado gratuitamente por Carlos Tovar, autor de la lámina. Mulder es uno de los más importantes defensores de la gestión de Alan García y del gobierno del Apra (2006 al 2011), periodo en que se licitó el Gasoducto Sur Peruano que terminó por darle la buena pro a Kuntur transportadora de gas, empresa de propiedad de Odebrecht. Mendoza (2017) señala que el gaseoducto pasó a costar de 1,334 millones de dólares en el 2008, fecha en que se licitó el proyecto, a 7,500 millones en el 2014. “¿A quién se le ocurrió dar luz verde al gasoducto con ingresos garantizados a sabiendas de que no había ni reservas de gas ni estudio de mercado?” (Mendoza, 2017), se pregunta el economista.

La Ley 29970, en consecuencia, siguió el derrotero de un vínculo económico crucial que comenzó en el 2008, durante el gobierno de Alan García. Las normas aprobadas luego, en 2011, al término de su administración, continuaron su curso con otra Ley que sellaría la ventaja a favor de Odebrecht con la asignación de un recurso intangible derivado del pago de la facturación mensual, gravado a los usuarios del servicio de luz y que se extendería por los próximos 34 años, según el contrato de concesión.

El desequilibrio en el discurso aparece de la mano de las expresiones del legislador aprista Mauricio Mulder, quién, en medio de una aparente indignación, anuncia la presentación de un proyecto destinado a derogar la cuestionada ley. La iniciativa ya había sido anunciada por el líder de su agrupación, que criticaba la obligación de pagar el sobreprecio del gasoducto.

De ahí que la caricatura solo resume la larga y sostenida conexión existente entre el gobierno aprista y los favores posteriores que recibió Odebrecht. El reclamo de Mulder, Alcorta y Marisol Espinoza deviene en una especie de vergüenza ajena, registrada en sus gestos y palabras, pero su complicidad se revela con la real autoría y adhesión a la ley de marras.

La mano alzada, los ceños fruncidos, la aparente sorpresa, no son solo emociones. Son, también, gestos que gozan de un profundo significado si se observa desde el simbolismo clásico.

A raíz de la vorágine y persistente ola de denuncias en contra de funcionarios y de los propios ex presidentes del Perú, relacionados con posibles sobornos hechos por la constructora Odebrecht, era inevitable que el escándalo salpicara al ex pre-

sidente Alberto Fujimori, quien fue destituido del cargo y encarcelado, entre otras razones, por hechos de corrupción. La empresa brasileña venía operando en el Perú desde varias décadas atrás y era seguro que Fujimori había hecho acuerdos ocultos con Odebrecht.

Según un informe elaborado por César Romero (*La República*, 18/01/2017), a lo largo de 38 años, Odebrecht ejecutó en el Perú 63 mega obras, 51 de ellas fueron para el Estado; 30 se ejecutaron entre 1993 y 1999 durante la administración de Alberto Fujimori con una inversión de 450 millones de dólares, costos valorizados a esa época.



Figura 3.55. Caricatura de Carlos Tovar. *La República*, 18 de enero de 2017.

Por la forma poco honesta de los contratos de Odebrecht, se presume que cada acuerdo económico entre esta empresa y el gobierno de Alberto Fujimori, debió seguir el derrotero de los procesos de corrupción conocidos hasta hoy. Sin embargo, la lideresa de Fuerza Popular, Keiko Fujimori, primogénita del ex mandatario, que hasta ese momento no enfrentaba un señalamiento directo por estos temas, parecía librarse de cualquier acusación. Pero la caricatura que no concede treguas al poder, finalmente, comenzó a cercarla.

Carlos Tovar retrata a la ex candidata presidencial en un típico estado de ánimo beligerante, soberbio y hasta desafiante. Cínica, dirían algunos. Desvergonzada, dirían otros. Ambas expresiones evidencian la ausencia de vergüenza en un personaje que, según el imaginario social, es consciente de las malas artes y del descrédito que heredó de su padre. Casi libre de acusaciones por el tema Odebrecht, la caricatura le recuerda a Keiko Fujimori la esencia cleptomaniaca de su padre, ya sea por un caso o por otro.

Tras la instalación de la Unidad Legal del Ministerio de Justicia, se detectó que cerca de 6 de los 7 mil millones de dólares recaudados por concepto de la privatización de una enorme cantidad de empresas públicas durante la década del noventa, desaparecieron del erario nacional. El régimen fujimorista llegó a justificar solo mil millones en obras públicas y, en el tesoro público, solamente se encontró en efectivo \$US 500 millones. Y aunque hay quienes aseguran que se trata solo de un mito (Peschiera, 2016), el sentido común de la sociedad peruana ha cerrado este capítulo con la etiqueta de corrupto alrededor del ex presidente Fujimori.

Los dedos, los dientes y el ceño fruncido representan tres elementos simbólicos importantes que despojan de vergüenza a la figura del fujimorismo reciente, encarnado en Keiko Fujimori.

Citamos los dedos, en primer lugar, porque ordenan uno de los símbolos más fuertes en la lectura clásica de estos elementos. Forma parte de la mano y según cómo se ubique y se asocie a los otros órganos faciales, reflejará distintas emociones. En este caso, los dedos, según Schneider (como se citó en Cirlot, p. 296), representan la manifestación corporal del estado interior del ser humano. Pero, también, simboliza la autoridad y el liderazgo frente a otros.

Lo interesante aparece en palabras de Jung. “La distinción entre la mano derecha y la izquierda es infrecuente, pero, de aparecer, sólo enriquece el símbolo con el sentido adicional derivado del simbolismo espacial; el lado derecho corresponde lo racional, consciente, lógico y viril. El izquierdo, a lo contrario” (Cirlot, 1992, p. 297).

Chevalier y Gheerbrant coinciden con esta interpretación. “Las nociones de diestra y siniestra tienen entre los celtas el mismo valor que en el mundo clásico, a saber favorable y de buen augurio la derecha, mientras que nefasto y de mal augurio la izquierda” (Cirlot, 1992, p.408).

Los roedores parecen haberse convertido en figuras representativas de la conducta cleptomaniaca de estos tiempos. A ello debe acompañar elementos simbólicos de la repugnancia, del desprecio y de la más grave ofensa.

Esto es lo que enfrenta Alan García.

La indignación del simbólico personaje que lo enfrenta, con aparente indignación, coloca al político en un estado por debajo de la escala moral de valores, por debajo de la propia figura del despojo que representa el roedor, una figura que en el imaginario social aparece en el último peldaño de dicha escala; objeto la desvergüenza de alguien que, para la caricatura y para sí “mismo”, no goza de solvencia moral.

Para enero de 2017, dos cercanos colaboradores del régimen de García, eran comprometidos con el escándalo de corrupción de la constructora brasileña. El vínculo con el mandatario era cada vez más evidente, aunque las pruebas recién comenzarían a organizarse. Entre tanto, el río ya sonaba estruendosamente.

García publicó en su cuenta de twitter el 21 de enero de 2017 lo siguiente: “Muy bien la Fiscalía de la Nación. A la cárcel. Ratas como esas ensucian grandes

obras que sirven al pueblo”. La caricatura se remite a esta declaración.

El ex presidente aprista es uno de los pocos personajes vinculados a la política peruana que emplea regularmente el concepto de “ratas” para aludir a funcionarios públicos que exhibían y exhiben sus malas artes. García ya había utilizado este calificativo para referirse a Rómulo León Alegría, su ex ministro de Agricultura durante el primer gobierno aprista, quien fue puesto al descubierto durante la publicación de un audio donde sostenía una conversación con Alberto Quimper, otro ex ejecutivo del estado peruano, negociando sobornos a cambio de favorecer a la empresa Discover Petroleum de Noruega para la concesión de contratos en obras de hidrocarburos.



Figura 3.56. Caricatura de Mechaín. *Perú 21*, 10 febrero de 2017.

En ese entonces, García Pérez dijo que, a su gobierno, se habían infiltrado ratas, en clara alusión a su ex ministro. En esta ocasión, el líder aprista volvió a referirse a otros cercanos colaboradores suyos en los siguientes términos: “Ratas como esas ensucian grandes obras que sirven al pueblo”. Lo hizo en el contexto en que se anunció la detención de Edwin Luyo, el funcionario que, en el 2009, presidió el comité que licitó el tramo 1 de la línea 1 del Metro de Lima, y al ex viceministro de Comunicaciones Jorge Cuba, quienes, según el Ministerio Público, habrían recibido US\$7 millones para favorecer a Odebrecht.

La línea 1 es la primera ruta del metro de Lima. Su administración está a cargo actualmente de la empresa Graña y Montero, socia de Odebrecht. La obra le costó al país más de 880 millones de dólares. Pero el proceso comenzó en el 2009, con una serie de medidas administrativas que comprometieron apremiantes acuerdos inte-

rinstitucionales entre la Municipalidad Metropolitana y el Ministerio de Transportes, que no demoró más de un día. Las gestiones previas se cerraron con la publicación de un decreto de urgencia refrendado en el 2009 por Alan García y otros cinco dispositivos firmados en los siguientes meses con los cuales se reforzarían las facultades del Ministerio de Transportes y Comunicaciones bajo la dirección de Enrique Cornejo para licitar la obra. En los siguientes 10 meses, la línea 1 del metro fue adjudicada a Odebrecht, primero bajo el monto de 410 millones, luego, gracias a algunas modificaciones, se pagó 100 millones más, un 26,5% de lo previsto.

Lo curioso es que, a un mes de estas declaraciones, en una entrevista en el programa televisivo *Cuarto Poder*, el ex gobernante habría de referirse a quienes fueron sus funcionarios, con expresiones mucho más comprometedoras que reforzarían el sentido común a partir del corpus simbólico que representan las ratas, en los términos siguientes: “Ninguno es aprista, por el bien del APRA (...) Si hubieran mostrado su cola, yo no los hubiera puesto. No son mis ratas, han demostrado ser ratas escondidas, como las buenas ratas” (Romero, 19/02/2017).

“No son mis ratas” decía García, acaso buscando discriminar entre aquellas que le pertenecen o pertenecieron a sus filas.

Otra vez, los gestos son los que definen el sentido de la caricatura. Afectos y desafectos pasan por una simple aritmética, los sentimientos revelan emociones que cruzan los límites del cinismo para exteriorizar la más evidente desvergüenza, pero, también, la vergüenza de quienes, sabiendo que gozan de un significado que asocia lo indecente y repugnante, reclaman una condición menos sórdida e impura.



Figura 3.57. Caricatura de Heduardo Rodríguez. *El Comercio*, 11 de febrero de 2017.

Heduardo Rodríguez es otro de los caricaturistas más reconocidos del humor nacional. Su discurso se caracteriza por el uso de texto y globos, y de trazos simétricos y estilizados en la presentación de sus personajes. Eventualmente, emplea fotografías que contribuyen a la racionalidad humorística. En la viñeta, se aprecia la caricatura de Alejandro Toledo, frente a la imagen del Inca Manco Cápac. El texto es elocuente. El inca parece recordarle dos de las tres frases que representan la esencia de la ética andina, “*ama sua, ama llulla, ama quella*”, que significan: no mientas, no robes, no seas ocioso.

En la tradición andina, el incumplimiento de estos deberes indica una especie de falta grave a la ética comunitaria, una suerte de pecado, parafraseando el lenguaje cristiano. “Los castigos se hacían, según Szeminski y Ziólkowski, a quienes no ejecutaban sus deberes de manera cabal, como se establecía en cada ritual (...), no precisamente a quienes demostraban una conducta ‘inmoral’”. (Ycaza Clerc, 2016, p. 187).

Pero el código moral solo surte efecto entre quienes se sumergen en la racionalidad del cosmos andino, es decir, entre quienes entienden y se comunican bajo los códigos del *runasimi*. Toledo no solo recoge estos rasgos desde una estética individual. Su paso por las aulas norteamericanas y la vida que hizo en el corazón del mundo capitalista, cambió su pensamiento, lo convirtió en hombre cosmopolita y lo llenó de una arrogancia supina a partir de los éxitos académicos personales logrados. Su vanidad se expuso durante el proceso electoral que lo llevó a la presidencia de la república en 2001, en circunstancias en que el interés nacional estaba en juego. Su predecesor, el ex presidente Fujimori, literalmente había limpiado las arcas del Estado vulnerando la soberanía nacional en el marco de la aplicación de políticas económicas neoliberales.

La venta de empresas estatales a multinacionales y corporaciones extranjeras serviría de insumo para atribuirle al fujimorismo una tendencia política y económica antinacional. Era preciso oponer a ese discurso otro de corte nacional, más simbólico. Había que “desterrar” la rémora de la huella japonesa introduciendo un significado genuino. La figura de un “cholo” fue providencial. Alejandro Toledo encarnó este significado y se propuso recuperar la utopía andina arraigada en el imaginario social.

El misticismo fue convocado utilitariamente antes, durante y después del proceso electoral que condujo a Toledo a Palacio de Gobierno. Era “el cholo sano y sagrado”, como solía llamarle su esposa, Eliane Karp. Hasta los ataques políticos o de otra índole en contra suya eran respondidos en el contexto de este imaginario; para las tribunas se sentía una víctima del racismo, lo que inicialmente provocó un fuerte sentimiento de adhesión que fue capitalizado no solo en las urnas, sino en la emblemática movilización llamada “La marcha de los 4 Suyos”, el 27, 28 y 29 de julio de 2000, una acción colectiva que serviría para coronar la caída del régimen fujimorista. Hasta el nombre era sugerente.

La llegada de miles de personas del interior a la capital del país, durante la asunción de mando por tercera vez de Alberto Fujimori, sugería una especie de flo-

recimiento místico del poder subalterno anclado en el sueño andino de regresar al poder después de tres siglos de sojuzgamiento, segregación y miseria.

En la viñeta, el ex gobernante parece no recordar todo esto. Toledo se muestra esquivo, ignorante y hasta ofendido con las frases que la figura de Manco Capac le recuerda, merced a su vínculo político, cultural y social con la gloria del pasado. Lo hace en el contexto en el que la opinión pública procura recordarle aquellas normas éticas de alcance histórico que comenzaban a ser cuestionadas por el comportamiento poco honesto del “cholo sano y sagrado”, extraído de las denuncias por corrupción contra su persona.

La imagen refleja este intento por romper la sacralidad y desmontar el mito que se pretendió alrededor de un polémico personaje abiertamente inestable, pero cínico y desvergonzadamente embustero.

Para el caso, la protuberante nariz que el caricaturista le provee, solo es un aditivo que se suma al conjunto de emociones extendidas.



Figura 3.58. Caricatura de Carlos Tovar. La República, 24 de enero de 2017.

Esta fue otra extraordinaria alegoría. Carlos Tovar no pierde oportunidad para revelar la felonía de dos personajes –de uno más que del otro– que, conforme pasan los días, aparecen cada vez más involucrados en el rigor de un escándalo de grandes proporciones. Pero la caricatura no solo revela y esconde, se proyecta (Trevi, 1996, p. 6) en ese vasto mundo de conexiones simbólicas donde se pretende reelaborar cierto discurso alrededor de quienes se favorecen del tiempo y de las malas artes para purificar una imagen contaminada.

En la lámina se observa a Enrique Cornejo y Alan García en el papel de alguaciles conduciendo a Edwin Luyo Barrientos, el ex integrante del comité de licitaciones de la línea del metro de Lima, una obra que terminó en poder de la empresa Odebre-

cht. Luyo, hasta ese momento, era el único funcionario detenido por el mega caso de corrupción de la empresa brasileña.

Los chalecos antibalas, el membrete de la policía, el ritual del traslado, las manos embarrocadas, el descuido en el aseo personal del detenido, el miedo y la soberbia, todos estos detalles y expresiones, encarnados en tres personajes, revelan un conflicto que trasciende el terreno del comportamiento social, se sumergen en ese cuasi mundo de las emociones. La caricatura descubre este otro escenario.

La idea de pasar a la situación de colaborador eficaz (una figura legal que propone recibir información de actos ilícitos a cambio de un beneficio o la reducción de la pena) fue deslizada por la defensa legal del ex funcionario Edwin Luyo.

Dos ex procuradores públicos llegaron a reflexionar en voz alta acerca de los cargos que pesaban contra el ex funcionario aprista y del reconocimiento de uno de los delitos, esto significaba, para los ex procuradores, el interés por atenuar la pena y recurrir a cualquier mecanismo que sirviera a mitigar la responsabilidad penal.

En la viñeta, Luyo insinúa esta intención, no necesariamente porque tenía pensado hacerlo, sino porque una iniciativa de este tipo podría terminar desmontando una red de corrupción al más alto nivel. El temor comenzaba a aflorar, pero también la desvergüenza, una emoción que distinguía al líder aprista desde mucho tiempo atrás. Esto se desprende de la respuesta del personaje caricaturizado: “ojalá ‘colabores’, como lo hizo Mantilla”. La figura de la colaboración debía articular el juego metafórico de la palabra, cuyo significado en tanto instrumento legal y elemento simbólico, representará el dualismo sincrónico. Es decir, representará la ética en dos espacios extremos y opuestos, el del espacio legal por un lado y la moral en los bajos mundos, por otro.

La colaboración, a la que se refiere García en la viñeta, está asociada a mecanismos y procedimientos de complicidad. Por eso se recuerda el caso Mantilla.

Tovar alude a Agustín Mantilla, ex ministro del interior del régimen aprista, creador del grupo paramilitar “Rodrigo Franco” y conductor personal de la matanza de los penales en 1986, pero también de actos de corrupción que se pusieron al descubierto cuando se hizo público el video donde Vladimiro Montesinos, el principal asesor del gobierno fujimorista, entregó 30 mil dólares en efectivo a Mantilla para financiar la campaña del partido aprista en las elecciones del año 2001.

Mantilla falleció en 2015, sin embargo, ni su desaparición, ni el perfil bajo que conservó después de haber permanecido 3 años en la cárcel por delitos de corrupción evitando comprometer a sus correligionarios de partido, fueron suficientes para confinarlo al olvido. El perfil bajo es un recurso bastante usual al que se apela en la política peruana si lo que se quiere es mantenerse políticamente con vida y evitar que la opinión pública termine colocando un estigma sobre la cabeza de personajes como éste.

Mantilla es nombrado otra vez. Ni la muerte, ni el tiempo actúan con benevolencia en favor suyo. La historia deviene en implacable, Mantilla no saldría del

imaginario social a menos que el personaje emblemático de su partido, Alan García, abdique a seguir con esa forma de vida que íntima con la felonía, y termine someténdose a los tribunales de justicia.



Figura 3.59. Caricatura de Carlos Tovar. *La República*, 14 de febrero de 2017.

Si en anteriores caricaturas, la soberbia, la ausencia de vergüenza, el orgullo o, más bien, el cinismo, destacan como emociones en la figura de Keiko Fujimori; en esta viñeta, la hija del controvertido ex mandatario recurre a otra estructura de gestos que combinan emociones positivas y negativas. Por un lado, la desvergüenza no es concluyente, tampoco el orgullo. Es decir, ambas formas de sentimientos no se presentan explícitas en la lámina.

Pero las emociones no solo se desprenden de los gestos faciales y de manifestaciones concluyentes, todo suma. Así, el texto que aparece en la viñeta deviene en fundamental, termina por contextualizar el sistema de emociones.

Carlos Tovar utiliza la metáfora para organizar el humor a despecho de confundir intencionadamente lo barato, una expresión coloquial, con la austeridad. Pero lo barato, para el humor caricaturesco, no es un simple concepto, ni una expresión coloquial, es esencialmente una alegoría¹⁹, cuya representación simbólica se explica en el contexto de la coyuntura política y social derivada del caso de corrupción que venimos analizando desde una perspectiva contextual.

Jorge Henrique Simoes Barata es el nombre de un ex ejecutivo de la empresa Odebrecht, encargado de todas las operaciones y negocios de esta compañía en el

19 Jung, como se citó en Cirlot, precisa que la alegoría es el símbolo constreñido al papel de un signo, a la designación de una sola de sus posibilidades seriales y dinámicas. Cirlot añade que la alegoría resulta mecanización del símbolo (Cirlot, 1992, p. 37).

Perú, desde hace dos décadas.

Tras su detención, Barata, junto a otros 77 directivos, se acogió a la “declaración premiada” (una figura legal en Brasil similar a la del colaborador eficaz en el Perú). Según todas las informaciones periodísticas, Barata era la mano derecha del empresario Marcelo Odebrecht, condenado a 19 años de prisión por delitos de corrupción.

En otro medio de comunicación, se dice que Barata logró una influencia importante, tanto en la esfera de los grupos económicos, como en el escenario político. “Las encuestas sobre mayor liderazgo y reputación entre el empresariado nacional lo ubicaban en el selecto grupo de los cien primeros” (América Tv, 10/02/2017).

La misma fuente señala que Barata fue uno de los invitados estrella de eventos de la Confederación de Empresarios del Perú, Confiep. “Fue él quien firmó con el Estado peruano los convenios de estabilidad jurídica y los contratos de construcción de infraestructura vial y energética como Olmos, la Interoceánica y la Línea 1 del Tren Eléctrico de Lima” (América Tv, 10/02/2017)

Siendo este el contexto social, la caricatura política solo confirma lo que oficialmente no puede probarse, por lo menos, al momento de lanzarse la denuncia. Lo que hace Tovar es evidenciar la sospecha generalizada de que la campaña electoral del 2016 de Keiko Fujimori fue financiada por Jorge Barata o, más bien, por Odebrecht. Pero, de esa aceptación negada que hace Keiko y que solo se esconde en los laberintos de su inconciencia, parafraseando a Cornelius Castoriadis (1989), no nos ocuparemos en esta oportunidad sino es para contextualizar el escenario de la viñeta.

Nos interesan las emociones que confluyen en el personaje caricaturesco.

Keiko es presentada en un diván, echada, sorprendida y hasta con una inexplicable candidez. La emoción encubierta se revela en la caricatura, se revela y se esconde. Esta es la esencia del símbolo caricaturesco. Pero las emociones no solo se sirven de lo gestual, mucho del contexto inmediato y mediato, temporal y atemporal intervienen en su significación. Acaso esto aparece en la figura de Keiko Fujimori, cuya inocencia caricaturizada, se confronta con la realidad y con el estereotipo de “mujer fuerte” que suele acompañarle deliberadamente (posturas erguidas, con pantalones, etc.), para presentarla en su lado más humano y hasta vergonzoso a través de una alegoría que se relaciona con la pereza, algo que también fue objeto de cuestionamiento a cargo de sus detractores que le reclamaron (y reclaman) haber hecho uso de los recursos del Estado para financiar sus estudios y para su ostentosa forma de vida.

Esta realidad semi objetiva que presenta la caricatura no obedece a la singular perspectiva de su autor, es el reflejo de la combinación entre las condiciones especiales del humorista (reconocido con ese estatus como resultado de haber construido un discurso humorístico autónomo), adquiridas a través de experiencias propias y colectivas en este campo, y del sentido común de la sociedad (Infante, 2010), que le proporciona los insumos necesarios para organizar el humor en la viñeta.

Siendo esta la lógica de la caricatura, Keiko Fujimori condensa la figura del personaje cínico, cuya emoción central se resumen en la desvergüenza, habida cuenta

que, según lo que trasluce la caricatura, se presenta inocente, como escondiendo una mentira que sucumbe, fácilmente, ante el sentido común.

Algo más. Sin tomar en cuenta el ritmo acelerado de circunstancias que eclosionaron gracias a la coyuntura política reciente y que volvió a exhibir las entrañas más sórdidas del poder en el Perú, Keiko Fujimori es presentada además como una mujer poco honesta, eso se refleja en una emoción que supone vergüenza cuando afirma: “Sí, me reuní con este señor (Barata)”. La caricatura facilita los insumos de un juicio que será implacable. La lideresa de Fuerza Popular, desde el momento en que irrumpió el escándalo, negó cualquier relación en la telaraña de la empresa brasileña, algo que la caricatura se encargó de desmentirle.

En síntesis. Consideramos que la lógica del discurso humorístico se abre desde distintos flancos. Una de esas lógicas, que concentra la dosis más fuerte y que se expresa con especial cuidado en la caricatura política, es aquella que se configura desde el poder de la caricatura (Infante, 2010). Lo interesante es que en esta oportunidad venimos descubriendo otra lógica, el poder desde la caricatura política a través de procesos de desequilibrio que se reflejan en distintas emociones.

En este contexto, las emociones más intensas se reflejan en el orgullo y en la desvergüenza, dos sentimientos negativos, que toman cuerpo bajo los alcances del contexto y de la inconmensurable dinámica simbólica. En cuanto a este último elemento, la boca, los dientes, la carcajada, son componentes de lo que Mandukya Upanishad, como se citó en Cirlot, llama: la conciencia integral. La combinación entre boca y dientes, en la lógica del simbolismo clásico, constituye el engranaje del universo, el punto de unión de dos mundos, exterior e interior (Cirlot, 1992, p. 102).

Concluyendo, consideramos que las emociones en el discurso humorístico de la prensa de alcance nacional se ordenaron bajo impulsos que establecen tensiones entre la vergüenza y desvergüenza, entre satisfacción y orgullo. La investigación logró identificar, también, la ausencia del odio y de la envidia, dos emociones intensas que parecen “mover el mundo”, pero, que, en la caricatura peruana, no se ha evidenciado de modo explícito.

3.5.3. Caricatura y discriminación social²⁰

¿Existe una lógica discriminatoria en la caricatura peruana? Esta es la pregunta que buscamos responder en esta parte del ensayo. Alejados de una visión romántica del humor gráfico, dejaremos de ocuparnos de su rol contracultural y de su capacidad para construir espacios de resistencia frente a diferentes formas de poder. A riesgo de despertar la sensibilidad de algunos caricaturistas, decidimos sumergiremos en el estudio de los prejuicios y de la discriminación en el humor gráfico tomando como

20 El texto que sigue a partir de este título, corresponde a un artículo inédito elaborado por el autor de este ensayo, con el apoyo de la Mg. Rosita Rosario Lazo Leonardo, que lleva por título “Racismo, discriminación y humor gráfico. El hombre andino en el nuevo milenio”.

operador al hombre andino en el nuevo milenio. Los resultados confirman una de nuestras principales hipótesis: la lógica discriminatoria, que envuelve a la caricatura, sea de corte social o político, involucra al menos 3 actores: el personaje objeto, el humorista, ya sea como protagonista o con un papel subsidiario, y la propia caricatura, que actúan bajo un sistema de interacción no excluyente. La discriminación se ha hecho una necesidad en la caricatura.

En la historia de la civilización, no existe una etapa donde la discriminación no haya formado parte de la vida en común. Su relación con el prejuicio es relativa. En esto coincidimos con Allport (1962), Miric (2003) y Goffman (2006). Es más, en la mayoría de las ocasiones, la discriminación opera a partir de los prejuicios. En otras, actúa en consecuencia o simultáneamente; esto, convierte a ambos elementos en componentes independientes.

Si el prejuicio se ordena desde el intelecto o en palabras del psicoanalista Jorge Bruce (2007, p. 62), como una representación mental; la discriminación será un modo de actuación, una actitud, cuya intensidad estará mediada por algunas emociones: el odio, el desprecio, el rencor, la ira, el miedo.

El humor, en este proceso, solo servirá de vehículo y su eficacia se medirá en base a variables de orden social, cultural, simbólico o psicológico.

Si bien el humor, que se organiza en la caricatura de corte social o político, se somete a su propia lógica, una lógica que incluye cierto componente discriminatorio, será, como dice García Canclini en el prólogo del libro de Bourdieu (1990), un poderoso elemento de circulación. No olvidemos que el humor en sus distintas manifestaciones recorre múltiples espacios y su principal enclave son los imaginarios sociales. Esto no hace del humor, el principal responsable de la construcción de procesos discriminatorios.

Funcionalmente, la caricatura o el humor en general, es un cómplice menor de estos procesos sociales. Visto desde su esencia, el humor tiene objetivos ulteriores. Fácilmente, podría convertirse en un artefacto de esencia comunicativa, en tanto vigoriza el vínculo social. En el campo de la política, su dinámica es, cada vez, más intensa y decisiva.

Pero ¿cómo se combinan estas categorías en la sociedad peruana de estos tiempos?

La estructura social en el Perú, desde los inicios de la propia República, divide la nación criolla de la “nación indiana” (Espinoza, 1984); el Perú oficial del Perú marginado (Matos Mar, 1984). La primera (la nación criolla o el Perú oficial): conformada por clases y castas sociales privilegiadas. La segunda, por grupos subalternos; la mayoría, sometida a formas de segregación.

La nación andina está conformada por indios, cholos y mestizos, aunque los primeros, étnicamente, han sido expuestos a una hibridación cultural, derivada de factores históricos, sociales y biológicos. En los últimos años, la palabra indio fue reemplazada por otras denominaciones que le dan identidad al hombre andino. En el

imaginario social, principalmente capitalino, la expresión “indio” ya no es común²¹.

Quienes forman parte del mundo andino ya no son los sujetos anclados en las alturas del Ande peruano. Además de la movilidad social, la sociedad indígena, desde los ochenta, transitó por aquello a lo que Anibal Quijano llamó “cholificación”, un fenómeno que representó la diáspora indígena de la comunidad o pueblo andino al cholo urbano, que debió recrearse como persona para afrontar la vida en las ciudades (Lynch, 2014, p. 138). La “cholificación” apareció como un fenómeno que fue más allá de procesos migratorios.

De este modo, los *sallqa runas*, conocidos, así, a los hombres de altura o de puna, (Tuna, 2007, p. 41), cada vez son menos²² y, a consecuencia de ello, su identidad ha ido mutando. Hoy, se les confunde en mayor medida con la de campesinos, agricultores o ganaderos, cuya ocupación o actividad primaria se convirtió en el componente principal de su construcción identitaria. Al mismo tiempo, las expresiones discriminatorias se redujeron a una sola palabra: “cholo” o “serrano”, antes que “indio”.

Si bien, el indio, como símbolo de desprecio, dominó la atmósfera social durante siglos, el cholo, en la actualidad, se convirtió en el gran actor y factor de adaptación, cambio y transformación que se produce desde fuera de la sociedad indígena (Bourricaud, como se citó en Quero, 2015, p. 213).

Los cambios históricos que conmovieron el país a lo largo de un siglo modificaron las relaciones sociales, pero, muchos problemas estructurales se mantuvieron intactos. Biológicamente, la sociedad andina fue creando un nuevo hombre andino conformado, cada vez más, por cholos y mestizos. De esto hablan Díaz y otros (2005), para referirse a la variabilidad morfológica étnica, como efecto, entre otros, de factores epigenéticos y genéticos. Pero, la explicación va más allá de una cuestión biológica y cultural.

Marisol De la Cadena (2006, p. 56) indica que los mestizos, si bien no son una variedad del indígena, poseen características fenotípicas comunes que no necesariamente siguen una genealogía histórica unidireccional²³. Sin embargo, hoy en día, el mestizo adquiere un linaje conceptualmente híbrido, tal como originalmente sugería su significado.

Rescatando las primeras aproximaciones de Garcilaso de la Vega, como se citó en De la Cadena (2006), sobre la definición de mestizo (en oposición a castizo), esta raza era el producto de la unión de españoles e indios, era la mezcla de dos grupos

21 En regiones como Ayacucho, cholo es una expresión racista, mas no a sí “indio”, que está asociada a la actitud, al carácter o al temperamento de las personas. Se estereotipa al “indio” como una persona testaruda o terca.

22 En 1940, en la zona rural del Perú habitaba el 73,1% de la población nacional. En 1990, se redujo a 31,3%. En 2017, según el INEI, solo el 21.2% vive en espacios rurales.

23 Pero, en general, la jerarquía racial no se explica desde algún tipo de linealidad histórico social. Los discursos alrededor del problema racial están vinculados a procesos globales y otras variables temporales. (Deborah Poole, como se citó en Ames, 2011, p. 19).

raciales y étnicos. Bajo este razonamiento, no sería difícil concederle la misma categoría social a indígenas y no indígenas. Aunque esta reflexión representaría algo abominable para la mirada indigenista, lo cierto es que, la mezcla racial ha ido forjando un tipo de hombre andino.

Decir que esto es suficiente para descubrir un vínculo orgánico, tampoco es correcto. Aquella mezcla cultural de la que habla Néstor García Canclini supo jugar un rol importante en este proceso. A esto se suma la dinámica social que ha logrado, desde procesos de discriminación, y sin un cálculo previo, cohesionar a esa nación indiana en una nación de cholos.

La observación empírica nos sugiere tres perspectivas de discriminación en la caricatura. La del humorista, que, desde los trazos del humor gráfico, introduce en ocasiones y por momentos, una dosis de discriminación negativa, abierta o encubiertamente. No emplea un lenguaje directo, sino, uno figurativo, indirecto e implícito.

A diferencia del chiste o de la comicidad, la caricatura recurre siempre a un lenguaje simbólico (Infante, 2010). Su eficacia será nula si el mensaje es directo. Es decir, una lámina no podría calificar a nadie como: “negro”, “cholo”, “gordo”, “pobre” o utilizar las expresiones opuestas. De hacerlo, sería un despropósito y calificaría como una caricatura deficiente.

Si el vasto imaginario social es la fuente principal de donde se nutre la caricatura, esto no impide al humorista gráfico filtrar las representaciones sociales a través de ese prisma en el que se convierte su propia cosmovisión. Es decir, su registro involucra un proceso intersubjetivo en donde los prejuicios sociales dominantes en la sociedad, y los suyos, se combinan (y se confunden), para evacuar determinado producto humorístico.

Esta es la primera perspectiva que identificamos. La segunda corresponde a la del humorista que “denuncia” el acto de discriminación. En este caso, el hecho discriminatorio se convierte en insumo del humor gráfico. El humorista ironiza, metafórica, denuncia y pone en evidencia el gesto segregador, pero, al mismo tiempo, desliza indirectamente sus propios prejuicios. Es decir, revela y esconde (Infante 2020). Pero, el sesgo discriminatorio se inclina con fuerza desde el personaje objeto. Es este quien, principalmente, juzga, desprecia, estereotipa o estigmatiza. La voluntad discriminatoria del humorista prácticamente se diluye y se opaca frente al gesto de su personaje. El humorista registra el hecho, lo reproduce y caricaturiza.

Una tercera perspectiva combina las otras dos miradas. Su sistema es más complejo. Agrupa elementos de un corpus donde se mezcla el imaginario del caricaturista, del objeto caricaturizado y de la propia caricatura que, si bien, no funciona sin la intervención de su autor, opera como un sistema más completo y complejo. A diferencia de las miradas particulares, esta perspectiva es holística.

El proceso de producción, circulación y consumo (Bourdieu, 1990) amplía el flujo discriminatorio. La subjetividad del receptor entra en escena y compromete sus imaginarios en el vasto mundo de los prejuicios sociales. Pero, por ahora, solo nos

interesa descubrir la lógica de la discriminación en la producción humorística.

La ironía, el sin sentido, la sátira, el humor negro, el absurdo, lo ridículo, todas estas manifestaciones (Flores, 2014; Infante, 2010, p. 66), son solo algunas de las formas de representación que pretendemos descubrir en el humor gráfico.

3.5.4. El hombre andino en la caricatura social



Figura 3.60. Caricatura de Miguel Ángel Masías. *Expresso*, 28 de marzo de 2001.

En 2001, tras la caída del régimen fujimorista, el país se preparaba para participar en un nuevo proceso electoral de alcance nacional.

Alejandro Toledo era el candidato favorito. Había encabezado la famosa “marcha de los 4 suyos”, una acción colectiva que sirvió para precipitar la caída de la dictadura. Toledo venía de un proceso electoral anterior que se caracterizó no solo por el escándalo del fraude, sino por una agresiva campaña mediática en su contra, algo que legitimó su papel protagónico en la marcha nacional de los 4 suyos. El capital electoral era enorme, pero no fue suficiente para darle la victoria de la elección en primera vuelta.

Era inevitable. Toledo había sufrido un desgaste importante luego de haber participado hasta en dos competencias electorales en los últimos 6 años, pero, sobre todo, había sido objeto de una demoledora campaña desde medios formales y desde la prensa “chicha”, que utilizó una narrativa que combinó falsas y reales acusaciones, afectando su moral y su capacidad de respuesta.

Sus competidores, Alan García, Lourdes Flores Nano y otros, gozaban de un desprestigio similar, dada su conducta y el rol que cada uno de ellos cumplieron en la política peruana. Pero las acusaciones contra Toledo eran recientes y más mediáticas. Aun así, el líder de Perú Posible había vuelto a activar dispositivos socio culturales,

algo desgastados, que se convirtieron en parte de su estrategia política. La escatología andina volvería a ser absorbida por la funcionalidad del discurso.

A Toledo y a su equipo de campaña, le era necesario polarizar la sociedad desde el componente racial y étnico, algo que convenientemente terminó jugando a su favor en un contexto de emociones febriles.

A diferencia del comportamiento de las masas, algunos espacios de la superestructura, como la caricatura, no se dejaron envolver por aquel clima emotivo. Ya sea desde una posición crítica o desde un humor instrumentalizado, siguieron dinamizando el humor gráfico.

En la viñeta anterior, Miguel Ángel se propuso deslegitimar el uso político que Toledo hacía de sus orígenes andinos.

El personaje que, a los ojos del humorista, representaba la conciencia del país, conminaba a un Alejandro Toledo a dirigirse a sus seguidores en quechua. El sarcasmo era evidente. La viñeta buscaba derribar el mito y dejar en vergüenza a quien se presentaba como heredero de la figura reencarnada de “Atahualpa, hijo de Huiracocha”. Pero, Toledo jamás pronunció una sola idea en *runasimi*.

Consciente de esto, la caricatura supo ironizar con aquella desconexión entre discurso y realidad.

A decir de ciertos conceptos que fueron incorporados en la caricatura, tales como la deidad inca y otros elementos escatológicos, que, como diría Saussure, trasciende el idioma; Miguel Ángel, autor de la caricatura, exhibió al candidato tan lejos como pudo de sus propios orígenes.

Y es que, para hablar el quechua, hay que penetrar en lo más hondo de su esencia, hay que “pensar” en quechua. Lo mismo pasa con el inglés. Desde esta lógica, la respuesta de Toledo a su interlocutor, sugería que su pensamiento se hallaba absorbido por una racionalidad distinta y, hasta, opuesta a la cosmogonía andina.

En efecto. El orgullo que solía exhibir al referirse a su tránsito por el corazón del capitalismo contemporáneo y a su estatus académico, pondría a Toledo en la orilla contraria. El breve diálogo humorístico, así lo sugería. Pero, no era solo orgullo. En contrasentido se activaría el desprecio.

Toledo, según la viñeta, no estaba haciendo otra cosa que burlarse de ese enorme gentío, de origen andino, que miraba con esperanza e ilusión el ascenso de un “igual” suyo, de la mano de un discurso que, casualmente, no incorporaba los códigos de la racionalidad quechua, pero, tampoco, llevaba reivindicación alguna que termine con el largo proceso de exclusión y segregación del mundo andino.

No era un desprecio irónico, tampoco un desprecio moral (Torres, 2013), era, según la caricatura, un desprecio de carácter social, que reflejaba la voluntad por preservar la violencia estructural, el racismo y la exclusión social (Torres, 2013, p. 25).

Si este contexto no habría rodeado la caricatura, cada elemento de la viñeta no tendría por qué adquirir un vínculo con el racismo y el fenómeno discriminatorio.

El atuendo, compuesto por chullos y ponchos, tampoco tendrían mayor signi-

ficado en el espacio de la discriminación si el conflicto entre lo andino y lo occidental no se alimentara de fuertes tensiones y de un desprecio mutuo.

La imagen estereotipada del hombre andino se rebelaba, inclusive, en el imaginario del humorista, que organizaba cada elemento, contorno y movimiento, enfatizando la marca social que etiquetaba al indio, al campesino o al cholo, bajo un universo simbólico, como personas fáciles de engañar, confiados e inocentes.

Pero creer que el indio o el cholo se siente engañado por Toledo u otro político, también, representa un prejuicio, pues, generalmente, se le subestima pensando que no solo es engañado, sino que, necesita de nuestra protección y defensa.

Se debe tener en cuenta, que la discriminación se configura, generalmente, cuando subsiste la voluntad manifiesta, subrepticia o inconsciente de preservar y extender estereotipos u otras formas de discriminación. No importa tanto si con esto se pretende compensar la violencia simbólica o social que se ejerce con la demagogia, el engaño o el oportunismo como habría sucedido con Toledo.

De este modo, aun cuando el humor gráfico cumple un rol genuinamente revelador, la lógica discriminadora de la caricatura alcanza a la viñeta y, circunstancialmente, al mismo humorista.



Figura 3.61. Caricatura de Heduardo Rodríguez. *Perú 21*, 24 de setiembre de 2002.

Heduardo Rodríguez en su conocida viñeta “Heduardicidios” revela esa primera perspectiva de la que hablamos en párrafos anteriores. La autoría sobre la construcción de elementos discriminatorios es suya. Él es quien reconfigura los imaginarios. No los inventa, pero tampoco se subordina íntegramente a ellos. Privilegia el sentido irónico sobre la política. Caricaturiza el poder desde la dimensión étnica. El color de la piel subyace al golpe certero, en contra del poder.

No se inclina en favor del “chino”, del “cholo”, del “gringo” o del “negro”. Heduardo dirige el humor, con inocultable ironía, en contra de esa racionalidad dominante de la sociedad peruana, que se orientó por una aceptación pragmática

hacia aquel líder (Gonzales, 2007, p. 104) predispuesto a utilizar instrumentalmente su origen étnico y asociarlo a los traumas y a otras patologías que sufre la sociedad peruana, con el objetivo de sacar, principalmente, ventaja personal y política.

La llamada década de la antipolítica (*Cfr.* Lynch, 2000; Degregori, 2000) prolongó muchas de sus manifestaciones a lo largo del nuevo milenio. Esa década se caracterizó por “la banalización de la política y la desmovilización de la opinión política ciudadana, con el supuesto de que de esa manera se garantizaba ‘el orden y la paz social’” (Castillo, 2001, p. 865). Cualquier discurso que se inclinara en ese horizonte tendría un fuerte impacto en la población. Este fue el caso de ciertos estereotipos que formaron parte del imaginario dominante de los noventa. Uno de ellos consistía en etiquetar el origen étnico de las personas a partir de sus gentilicios. El más favorecido fue el japonés a quien se le asociaba con el hombre exitoso, trabajador, con iniciativa individual, honesto y capaz (Ellner, 2004, p. 19).

Pero no duró mucho. Diez años más tarde, gracias al esmero de su protagonista y bajo una “economía lingüística admirable” (Bruce, 2007, p. 50), la consigna pasó de “chino, chino, chino” a “chino maricón, ándate al Japón” (Bruce, 2007, p. 50).

Dependiendo de los contextos y de otras variables, estas etiquetas se combinarían con ciertos estigmas o convenciones racistas y xenofóbicas. El cholo, del cual se pretendió hacer un gentilicio, nunca funcionó sino como un adjetivo; dio vida al peruanismo “cholar” (Bruce, 2007, p. 22) y se forjó como la más genuina manifestación de desprecio a lo largo de toda la vida republicana, pero, con énfasis, hacia la segunda mitad del siglo XX, en lo que Quijano (1980) llamó “cholicación”.

El falso estatus de Toledo, de cholo “aguerrido”, “luchador”, “viril”, “honesto”, no habría pasado por un efímero momento de gloria, si la anterior etiqueta de “chino”, asignada al ex gobernante Alberto Fujimori, no hubiese descubierto su vena megalomaniaca.

Lo cierto es que, ya sea como estereotipo o estigma, la discriminación subsiste. Heduardo lo denunció en su caricatura de setiembre de 2002 y no tuvo que esperar la caída de Toledo para sugerir que la sociedad peruana debía buscar otra figura mesiánica, extraída del imaginario social, donde el color de la piel, en conexión con su origen étnico, derivase en una especie de redentor.



Figura 3.62. Caricatura de Heduardo Rodríguez. Perú 21. 6 de octubre de 2002.

Heduardo Rodríguez define como “grotesco” el pintoresco escenario de la política peruana de principios del milenio, de lujuria, escándalo y derroche de dinero.

Pero, lo que llama la atención en el discurso humorístico es la idea que aparece como colofón del monólogo, una idea que calza con el insumo que necesitamos para descubrir cierta lógica discriminatoria en la caricatura: “¿Acaso el estilo melody de pacharacutec?”.

El sarcasmo no libera al humorista de aquella capacidad discriminadora. Tampoco cambia su rol en el proceso mediador. Su papel comunicante sigue la racionalidad bourdiana, no deja de ser un componente central de la condición estructurante del medio. Parece redundante decirlo, pero, sin el sujeto comunicante las “estructuras estructurantes” (Bourdieu, 2000) no funcionan. El caricaturista se involucra en el discurso, no solo porque es su generador, sino, porque construye significados y significaciones en base a códigos comunes, que los hace suyos al momento de resignificarlos. No es un espectador pasivo ni neutral.

Siguiendo esta interpretación, el caricaturista se convierte en catalizador de las energías sociales, de las pulsiones, parafraseando a Freud, de las emociones e imaginarios. Los procesa y golpea con la fuerza de sus trazos.

Alejandro Toledo representa a una de las figuras políticas más polémicas del nuevo milenio en el Perú. Junto a los gobernantes que le sucedieron, Toledo formó parte de esa sociedad “chicha”, engendrada por la realidad peruana de finales del siglo pasado y que se aventuraron a asumir protagonismos en los siguientes lustros.

Dominado por variables del neoliberalismo, el periodo que comprende los últimos veinte años, forjó un conjunto de personajes políticos pintorescos que adquirieron un perfil algo sombrío y, en muchos casos, bufonesco, cuyas prácticas políticas fueron absorbidas por una sociedad con características neopopulistas.

De lejos, Toledo encajó en este estereotipo. El uso desmedido y la sobre exposición de valores culturales (étnicos e incásicos), se convirtieron en un serio obstáculo en su afán por construir liderazgo, pues, no lograba legitimidad debido a la vida frívola que llevaba, algo que devino en un ingrediente fundamental para construir una reputación dudosa. Su conducta era tan inestable como disfuncional, a esto se sumó su inmadurez política.

Llegó al poder, esclavo de un pasado tan infausto como opaco y que sus rivales políticos supieron aprovechar. Hurgaron su vida personal hasta donde pudieron y descubrieron que, una denuncia suya contra el régimen de Alberto Fujimori, su predecesor en el cargo, con la cual alcanzó un conveniente grado de victimización política, era completamente falsa y hasta vergonzosa.

Toledo aseguró que, en octubre de 1998, había sido secuestrado por “miembros de la mafia fujimontesinista” (Panamericana, 19 de setiembre de 2005), como parte de una operación oficiosa en contra de su candidatura presidencial. Al principio, la denuncia adquirió verosimilitud, dada la conducta y los antecedentes del régimen fujimorista (Cfr. Olano, 2001). Pero, gracias a la mitomanía de Toledo, que cada vez

que declaraba en público, solía enredarse con sus propias afirmaciones, la denuncia del secuestro se desmoronó. Toledo no había sido secuestrado jamás. El día que dijo haber sido plagiado, según denuncias periodísticas que terminaron corroborándose, ingresó a un hotel capitalino, junto a 5 mujeres, para protagonizar una fiesta llena de lujuria, de drogas y alcohol, según el informe que circuló en la prensa en ese momento (Panamericana, 19 de setiembre de 2005). El hotel se llamaba El Méloidy.

La analogía no era casual. Heduardo describía la conducta febril del gobierno y la comparaba con aquella libertina reunión (sino es orgía) que, por entonces, representó en el imaginario social el incidente del “hotel Méloidy”. Pero, para no dejar dudas de la conexión que existía entre aquel imaginario y la figura de su protagonista, Alejandro Toledo, quien, creía seguir encarnando al mítico Inca Pachacutec; la caricatura, utilizando ciertas alegorías terminó construyendo un acrónimo (Pachacutec + pacharaco²⁴) en base a metonimia y metáfora junta.

La idea no era deshonorar al guerrero inca, sino, purificar su significado, alejándolo de lo irreverente. La idea, también, era ridiculizar a quien fungía de valiente y honorable, y de pretender sin éxito compararse con aquél legendario personaje que la memoria del país guardaba bajo un comprensible celo. Tal figura estaría representada por el *pacharaco*, un hombre de mal gusto, desordenado y caótico, un alguien asociado al mundo de lo cholo (Sasaki y Calderón, 1999, p. 313). Las dos alegorías se unen para organizar una nueva figura: el de un Toledo representando al mestizo sin prejuicios (Villar 2017).



Figura 3.63. Caricatura de Mario Molina. *El Comercio*, 4 de enero de 2006.

24 Pacharaca es una expresión popular que deriva de 2 palabras quechuas “pacha” y “raka”. Su significado literal es “vagina en la tierra”. Sin embargo, al ser procesado por el lenguaje popular, esta expresión se interpreta como “mujer de costumbres ligeras” (Carreño, 31 de julio de 2015). Villar (2017, p. 64) agrega que se trata de una jerga para referirse a mujeres de extracción popular cuyos gustos sexuales y estéticos son puestos en entredicho.

En 2006, el proceso electoral puso en tensión otra vez el tema étnico. Al candidato presidencial Ollanta Humala, un ex oficial del ejército peruano, le era conveniente atizar las contradicciones alrededor de este problema. La cuestión de la discriminación racial no estaba zanjada, ni siquiera estaba cerca de su epílogo. En un contexto de profundas desigualdades sociales, económicas y culturales, el racismo como discurso funcionaba solo si de por medio había víctimas y victimarios. Esto entendió la familia Humala.

El padre del líder del partido nacionalista, Isaac Humala, un abogado sanmarquino de origen ayacuchano, impulsó un fanatismo desbocado hacia el etnocacerismo, una ideología que promovía la reivindicación étnica de la raza cobriza (Cabaniñas, 2016). Combinó hábilmente en su prédica, el reclamo de la llamada República indiana (Espinoza, 1984), desde una posición de víctimas, con el más espeluznante sueño de venganza contra sus eternos opresores. Proponía no solo la pena de muerte para corruptos que, casualmente, eran blancos y estaban encaramados en el poder desde los inicios de la República. Anunciaba, además, en un posible gobierno de su hijo, el restablecimiento del modelo de gobierno velasquista.

Pero el proyecto nacionalista tenía previsto condicionar la solución de los problemas del país a la segregación de la raza blanca. Los simpatizantes de Humala, no digerían bien esta lógica. Hartos de un modelo económico excluyente seguían casi por inercia el ritmo de una fuerza que desafiaba el consenso elitista alrededor del modelo económico neoliberal (Balbi, como se citó en Cameron, 2009, p. 283).

Humala capitalizó este sentimiento, pero no tuvo el efecto que logró Alejandro Toledo en las elecciones de 2001, no solo porque el discurso étnico racial estaba sumamente desgastado, sino, por la concurrencia de factores endógenos que, muy bien, fueron aprovechados por sectores conservadores ¿Cómo se explica el significado de la caricatura de Mario Molina, que puso al patriarca de los Humala en la condición de un dinosaurio?

Desde la visión del humorista, Isaac Humala se convertiría en esa imagen diabólica que representó Gargantúa en la obra de François Rabelais (Bajtín, 1971), aquella bestia que estaba por encima de los mortales y que pretendía dominio, para el caso de Humala, a partir de un pseudo discurso totalitario: “Solo los ‘cobrizos andinos’ serán ciudadanos peruanos”. Pero, como en todas las narrativas de este tipo, el desafío pondría en el lado opuesto al “héroe” que enfrentaba la villanía, este héroe había nacido de un superlativo moral, era ese sujeto obeso, vestido con terno, que suponía estaba demoliendo el discurso anquilosado.

La respuesta de Mario Molina era igualmente corrosiva y, hasta cierto punto, discriminatoria. La conciencia del dibujante estaba fecundada por cierto racismo “¿Eso incluye a los ‘jurásicos andinos?’” fue la pregunta que Molina, a través del personaje de la caricatura, lanzó al “dinosaurio” etnocacerista y que, detrás de una interrogante algo inocente, llegó a revelarse la misma racionalidad discriminatoria. La ironía fue recubierta con un halo de justicia, pero, era evidente que buscaba golpear

el discurso étnico racial de su oponente escondiendo sus propias emociones detrás de la caricatura.

Según Van Dijk, como se citó en Corduneanu (2019), la interrogante usada por Molina, representaría una generalizada forma de encubrir el racismo, pues se trataría de una doble táctica discursiva. La primera, caracterizada por construir un discurso positivo que, para el caso de la imagen que mostramos, aparece como un signo de defensa frente al ataque; y, la segunda, se expresa a través de la interrogante (¿Eso incluye a los jurásicos andinos?) como una manera sutil e indirecta de representación negativa de los “otros”.



Figura 3.64. Caricatura de Alfredo Marcos. *La República*, 22 de enero de 2006.

Evo Morales, el líder indígena, había logrado una insólita victoria en Bolivia. Los sectores más conservadores del continente apenas si podían digerir el golpe de grupos subalternos y excluidos de la sociedad boliviana. El impacto se sintió en gran parte del mundo. Más del 54% de bolivianos había elegido al nuevo gobernante en el Altiplano, rompiendo 20 años de agresivo neoliberalismo que terminó por coronar la victoria de un líder aimara.

Y aunque el triunfo de Morales representó la salida intermedia entre una insurrección que se presentaba como la única salida a la hegemonía neoliberal y una restauración que parecía impotente (Errejón, et al., 2007, p. 138); los efectos de la elección, ocurrida meses antes, tuvo repercusiones a nivel global.

Parecía no haber conexión entre el rechazo a un gobierno de raíces indígenas y un gobierno anti neoliberal, pero sí la había. La corriente antineoliberal se forjó en sectores principalmente indígenas de Bolivia. Los efectos de la política neoliberal los golpeó duramente desde mediados de los 80.

A diferencia del Perú, que padecía de una sociedad muy conservadora, Bolivia

siguió un derrotero diferente. Las clases subalternas asumieron un rol protagónico. Los movimientos sociales se focalizaron en sectores indígenas, dado el peligro directo que representaban las políticas neoliberales (con la guerra del agua y del gas), para su subsistencia, llegando a un momento de tensión en que, solo la elección de Morales, podría ofrecer una salida de gobernabilidad para el país (Errejón, et al., 2007, p. 138). Pero, más allá de esta breve reflexión, que busca explicar las conexiones internas de la dinámica política boliviana, yace un imperativo y una conducta recurrente en los sectores dominantes: su desprecio hacia el hombre andino.

El humor gráfico volvería a recuperar su rol catalizador y absorbería esas energías diseminadas en la sociedad. Ridiculizó a dos personajes estereotipados, cuya etiqueta representaba, en la jerarquía social, a la élite dominante. Alfredo construyó una dicotomía entre el “pituco” y el “cholo”.

El pituco, definido como un sujeto perteneciente a la clase social alta, de tez blanca y de conducta excluyente (Sasaki y Calderón, 1999, p. 310), estaba representada por las dos mujeres estilizadas en la viñeta. Alfredo no solo resaltaba el diálogo de las pitucas, que miraban con desprecio el resultado de las elecciones en Bolivia y el ascenso al poder de un líder indígena; sino que, describió con prolijidad los gestos y las expresiones de corte narcisista de una clase social visiblemente racista.

Siendo objetivos, si aplicamos la lógica discriminatoria de la caricatura, Alfredo Marcos introdujo, a lo mejor con justicia, un tipo de discriminación social negativa asignándole a ambos personajes un rol segregacionista. Si bien, la caricatura logró compensar expectativas insatisfechas, el punto es que, el humorista impuso una etiqueta sobre ambos personajes.



3.65. Caricatura de Miguel Ángel Masías. Expreso 26 de marzo de 2006.

Miguel Ángel Masías abre el escenario para la tercera mirada, para aquella que combina en la caricatura todas las perspectivas sobre un acto discriminatorio, pues, al tiempo que denuncia el hecho social, desliza sus propios prejuicios y los somete a una especie de hibridación (Cfr. García Canclini, 2001) en medio de un proceso intersubjetivo, en donde confluye la conducta discriminatoria de Toledo, la del humorista gráfico y de la propia caricatura.

En la viñeta de Miguel Ángel, dos personajes participan de un diálogo genuinamente racista.

Es el año 2006. Alejandro Toledo está a 4 meses de concluir el mandato. Su gestión está agobiada por múltiples denuncias y escándalos protagonizados por el mismo mandatario, por familiares suyos y por la propia esposa, Eliane Karp, una antropóloga de origen belga.

El conflicto político que sorteó la administración toledista mantuvo la dinámica de un discurso con componentes étnicos y clasistas (Olano, 2006, p. 79) y una dosis cargada de racismo y misticismo (Infante y Llantoy, 2018), que le sirvieron a Toledo para ponerse en el rol de víctima.

Toledo, con un aire soberbio y hasta grotesco, presumía de gozar de una ascendencia sólida. Pero, como muchos personajes de la política peruana, su liderazgo era débil y efímero. Toledo parecía no advertir esto. Su origen étnico le era funcional (Pinedo, 2002) y solía combinarlo con su frenética y excéntrica forma de vida.

De cuna modesta y de una vida cargada de angustias en Cabana, región de Ancash, pasó a una de las universidades más prestigiosas del mundo, Stanford, donde forjó su pensamiento liberal. La caricatura le recordó este periplo, pero, lo hizo con desprecio irónico. Primero, desde la propia lámina y, en segundo plano, desde la mirada del humorista.

Recordemos. La caricatura subsume imaginarios y los recrea en una lámina. Esta racionalidad equivale a decir: así “piensa” la sociedad. El humorista lo sabe y, cuanto más genuina es la forma de registro de esos imaginarios, más eficaz es el producto humorístico. Sin embargo, siendo un proceso intersubjetivo, este hecho no libera al humorista de introducir en la viñeta elementos de su propia conciencia discriminatoria. Esto es lo que parece advertirse en la imagen.

Mientras organiza el diálogo, el caricaturista no deja de administrar su propio impulso. Los muñecos se convierten en su conciencia. “Cholo”, “Harvard”, “racista”, “medio raro”, definen el contexto y convergen en un corpus simbólico complejo.

No era el “cholo peruano”, aquel estereotipo largamente arraigado en el imaginario nacional, el que se invocaba; era el “cholo de Harvard”, una figura, sometida a una resignificación, que combinaba sarcasmo, ironía y desprecio, con aquellos imaginarios social y culturalmente opuestos, unidos bajo el híbrido histórico.

A un quinquenio de haberse lanzado esta configuración a la arena política, por un lado, ya no era solo el cholo el que representaba al peruano de “segunda clase” (parafraseando a un ex presidente peruano) y, por otro lado, el hombre de Harvard,

que emulaba lo más elevado del pensamiento moderno. Era el fracaso de ese sistema de figuras.

Pero, este corpus simbólico corría el riesgo de no cerrar con este significado. La frase: “Aborrece a los blancos, pero no a la ‘blanca’” fue administrada en un contexto ambivalente que, aún en este caso, no quebró la racionalidad del humor caricaturesco, ni su ulterior propósito.

En efecto. Entendido el signo dentro del contexto del racismo, el humor caricaturesco, simplemente, habría cerrado el ciclo de la discriminación social negativa. Pero, si el concepto “blanca” se refería al estereotipo del “adicto” del “coquero”, tal construcción social solo habría de sufrir una ligera disminución en la fuerza discriminatoria, sin comprometer su esencia.

El blanco, en el contexto de esta dicotomía, seguiría siendo un agente de discriminación racial (Chirix, 2019).

Miguel Ángel había decidido apoyarse en el doble sentido y, también, en la metáfora.

Por un lado organizó un humor lexical (Paredes, 2008) conectando la palabra “blanca” con su doble significado; por otro lado, dejó al descubierto el tropo, una figura retórica que debía extraer del imaginario dominante signos y conceptos degradantes y hasta ofensivos, introduciendo aquel estereotipo con el que se asoció al ex gobernante a partir de algunas denuncias en su contra sobre el posible consumo de cocaína²⁵.

Pero de esto se trata el humor caricaturesco, de hacer uso de figuras retóricas, del sinsentido, de la metáfora, del doble sentido, del contrasentido y de otros tropos, con el objetivo de corroer la imagen de aquel personaje con poder.

Las Bambas es el nombre de un megaproyecto minero ubicado en Cotabambas, región de Apurímac, que concentra unos 877 millones de toneladas de cobre. El proyecto representó un conflicto entre la tierra, la chacra, el hogar de las familias campesinas versus la principal fuente de cobre del país (Salazar, 28 de junio de 2019).

El 29 de diciembre de 2009, la comunidad de Fuerabamba, luego de un periodo de diálogo y negociación, firmó con el Estado un conjunto de acuerdos y compromisos respecto a 12 ejes temáticos (CooperAcción, 2015, p. 15). Si bien la caricatura corresponde a una fecha anterior a la suscripción del acuerdo, el tema del conflicto minero venía arrastrándose desde el 2003, ocasión en que se produjo la transferencia del proyecto al gobierno nacional. Durante este tiempo el conflicto se mantuvo gracias a cierta reticencia de la minera Xstrata AG Suiza, para cumplir los acuerdos firmados en 2004 y, también, gracias a la excesiva permisividad del gobierno de entonces.

25 Durante el proceso electoral de 2001, en medio de mutuas acusaciones, el ex presidente Alan García Pérez acusó a Toledo de consumir drogas (Puertas, 20 de mayo de 2001). En el imaginario social este tipo de acusación organizó el estereotipo del “adicto”, algo que quedó afirmado en el sentido común de la sociedad peruana.



Figura 3.66. Caricatura de Carlos Tovar. *La República*, 4 de noviembre de 2009.

Alan García, que asumió el mando desde el 2006, mantuvo una conducta errática a pesar de la creciente oposición al megaproyecto.

Estaba convencido que su experiencia política y su conocida demagogia evitaría agudizar las contradicciones con la comunidad campesina de Fuerabamba. Pero, por encima de ello, estaba decidido a preservar las buenas relaciones con la gran minería y el empresariado. Sabía que, más allá de la política gubernamental, había una política de Estado a favor de las inversiones. Las leyes peruanas venían allanando el camino a las concesiones mineras en el marco de la implementación del modelo primario exportador y de servicios (Gonzales de Olarte, 2005) que se impuso desde los noventa, dándole preeminencia a los llamados sectores dinámicos (minería y servicios).

En este contexto, Tovar, quien, según dice, le da muchas vueltas a una caricatura antes de publicarlas, tratando que no sean ofensivas arbitrariamente, reconoce que la caricatura política siempre es ácida y corrosiva porque “desmonta el aparatoso tinglado de poder y lo revela, con un burdo sainete” (Wiese y Saravia, 2019, p. 94).

Pero, si bien la caricatura le hace justicia a la conciencia colectiva, al revelar la felonía del mandatario, no logra despercudirse de una influencia discriminatoria. Y aunque la intención de la viñeta no es discriminar, ni extender formas de discriminación, tal como aseguraron Carlos Tovar y Omar Zevallos durante una conversación que sostuviéramos en 2019, la imposibilidad de renunciar a formar parte de esa lógica parece imposible.

Todo dependerá de la escala de valores y del grado de violencia simbólica que se introduzca en la viñeta. Si en la vida real los sujetos caricaturizados son robustos

o esbeltos, la caricatura se hará cargo de exagerar estas características para alterar su sentido.

Bergson decía que, por más armoniosa que sea la fisonomía de una persona, por más equilibrio que haya en sus movimientos, jamás será perfecto del todo. Será el caricaturista quien descubra en esas armonías superficiales las rebeliones profundas de la materia. En esto estriba el arte del viñetero, en descubrir ese movimiento y agrandarlos, deformarlos y exagerarlos, sin quebrar la fórmula del equilibrio natural. (Bergson, 2011, p. 23).

El robusto será obeso, el vanidoso un narcisista y una persona ingenua podría terminar siendo un idiota.

Pero el humor gráfico, como toda obra humana, no está libre de perecer ante las taras de la sociedad. Esto explica cómo los prejuicios que fecundan la moral de una sociedad suelen activar estigmas y estereotipos que irán introduciéndose en la racionalidad humorística por medio del imaginario social.

Por lo tanto, evitar que conceptos, figuras y alegorías discriminatorias se vuelvan un problema y formen parte de los trazos humorísticos, resulta complejo para quienes conviven con estas construcciones sociales. La caricatura necesita de estos elementos, sobre todo, si su propósito ulterior es buscar un equilibrio social. En ocasiones el racismo de las élites contra grupos subalternos –diría la caricatura– se habría de combatir con la misma moneda y a la usanza de aquéllos.

En este sentido, la caricatura de Carlos Tovar denuncia el comportamiento infame del ex mandatario, para ello utiliza una serie de recursos. Lo ridiculiza, exagerando elementos estéticos corporales. Ironiza el discurso político introduciendo conceptos que ponen al descubierto su complicidad con la política del estado sobre el negocio abierto alrededor de la soberanía nacional. Lo que no puede decir convencionalmente, lo dice a través de la caricatura.

No era una confesión sincera, tampoco un mensaje a los ingenuos dirigentes campesinos, de quienes se estaba burlando al haberlos sometido a un falso diálogo. Era el mensaje del gobierno al país, ratificando aquello que era de dominio del pensamiento social. La soberanía nacional estaba siendo vilipendiada gracias a los contratos de estabilidad tributaria, algo que venía sucediendo desde la aprobación de la constitución de 1993.

Bamba es una expresión que denota engaño, mala fe, ilegalidad, falsedad y felonía. Su uso, apelando a cierta homofonía entre la expresión popular “bamba” y el proyecto minero, es de naturaleza lúdica. Carlin juega con las palabras y estructura el doble sentido de un humor satírico, pero, también, de un humor caricaturesco.

Como sabemos, sátira y caricatura no son lo mismo. Mientras la caricatura se ve dominada por trazos humorísticos, la sátira además de ser un recurso estético; es un elemento lingüístico, codificado, que desarrolla un juego de recursos con el fin de caricaturizar (Van der Linde, 2007, pp. 21-22).

En la lámina de Tovar, ambos elementos se entrecruzan. La ironía completa la

estructura del humor gráfico. Es, en esta configuración satírica donde se sostiene la caricatura. El humor funciona en base a esta yuxtaposición.

La discriminación, que es objeto de nuestra atención, aparece en medio. El desprecio de Alan García, sobre los dirigentes campesinos, va más allá de una burla sobre su aparente ingenuidad, lo cual se visibiliza en la sonrisa inocente de uno de ellos; alcanza a todo el país al sugerir que, el Estado, ha venido estafándolos frente a sus narices con contratos engañosos.

Finalmente, el prejuicio impulsa un tipo de discriminación étnica desde la caricatura. Si bien, Tovar reproduce una situación real, ya que describe tal cual es el comportamiento de los actores en este conflicto, no deja de asignarle un rol inocente y hasta cómplice a los dirigentes campesinos con la fraudulenta negociación. Si la conducta está asociada a su extracción social, esto no se vislumbra con exactitud, pero, los gestos de los testigos sugieren una especie de candidez, solo comparable con un tipo de inocencia visible entre los representantes de la comunidad de Torobamba.



Figura 3.67. Caricatura de Alfredo Marcos. La República, 3 de marzo de 2006.

Algo similar a la imagen anterior, se observa, también, en la caricatura de Alfredo Marcos. Su intención no es denostar a la mujer andina. Por el contrario, es denunciar el comportamiento oportunista de la señora Lourdes Flores Nano, candidata de la agrupación Unidad Nacional, un partido de derecha que postuló a Flores a la presidencia de la República en 2006. El apoyo mediático que logró, pronosticaba un resultado favorable. Sus más cercanos oponentes eran Ollanta Humala y Alan García, el primero, en ese momento, de tendencia izquierdista y, el segundo, de incierta

posición. Como aprista, todas las opiniones se orientaban a señalar a García como alguien que habría de repetir los gravísimos errores de su gobierno entre 1985 y 1990, que se resumían en dos palabras: hiperinflación y terrorismo. Pocos imaginaban que, García, se adaptaría a los nuevos cambios que estaba sufriendo el planeta.

Humala, por su parte, gracias a su discurso radical, gozaba de una fuerte adhesión en sectores marginales donde confluían mestizos e indígenas. Como decía Vargas Llosa, junto a Evo Morales en Bolivia y a Hugo Chávez en Venezuela, era el que mejor representaba a aquel espectro del racismo indígena (Franco, 2015, p. 30).

En este contexto, Flores Nano dirigía una campaña conciliadora, menos confrontacional y distante de la que llevó a cabo en la campaña del 2001, cuando su padre, un hombre racista y de posiciones radicales, llamó a Toledo “auquérido de Harvard”, una infeliz frase que le costó la elección de su hija. El desprecio racial terminó lapidándola. El estigma que derivó de esta ofensa la arrastró en las siguientes dos elecciones.

Flores Nano representaba a la oligarquía peruana y a sectores ultraconservadores. Su discurso pausado y relativamente moderado, reservado para espacios públicos, tenía sus límites. Pero, no había forma de evadir al estigma. Sobre sus hombros descansaba el pesado fardo de un odio visceral al cholo. Era evidente, aunque no visible. La caricatura no la perdonó y se encargaría de objetivar este acierto.

Alfredo Marcos la pondría en evidencia. Las encuestas, una técnica muy usada en los procesos electorales y un hábil instrumento para orientar la opinión pública en uno u otro sentido, hacia abril de 2006, daban como ganador a Ollanta Humala. Flores Nano tenía solo una opción, recurrir al sinsentido y lucir como mujer andina, como “chola” para captar los votos de la población de la sierra.

Oportunismo e hipocresía convergerían para hacer posible una metamorfosis. Lo mismo harían los seguidores de Flores. Cambiarían de pelaje y de comportamiento, solo para ganarse a ese espectro excluido, pero, potencialmente poderoso.

Curiosamente, desde el lado opuesto, la mujer “pituca”, como la describimos en líneas anteriores, mantenía ciertos códigos estéticos. El atuendo solo era circunstancial.

Hasta aquí, el propósito de la caricatura. Sin embargo, más allá del imaginario que nutría al humor, aparecían también los estereotipos y las etiquetas. Alfredo Marcos resumió los prejuicios existentes, aquellos que estaban sumergidos en el interior de la subjetividad social y de la suya.

No importa si el calor domina o si el frío arrecia, la mujer de la sierra siempre estará con una pollera, una manta a la espalda, un sombrero y unas largas trenzas, síntoma, según esta visión estereotipada, de su resistencia a la modernidad. Estos impulsos discriminatorios siguen un proceso de reproducción simbólica constante. La pollera²⁶ y las *lliqllas* (o mantas) son atuendos de la mujer indígena (Barragán, 1992).

26 La pollera representa una vestimenta de origen español. Desde el siglo XVIII, ha sufrido una serie de modificaciones, entre ellas los encajes bordados manualmente, hasta convertirse en el atuendo característico de la mujer andina. (Barragán, 1992).

La racionalidad humorística se decanta. El prejuicio, ese componente mental que aparece entronizado en el imaginario, ejerce supremacía y sirve a la construcción de la caricatura.



Figura 3.68, Caricatura de Carlos Tovar. *La República*, 24 de setiembre de 2006

Fue una promesa de campaña, pero, luego de su instalación en lo que fue su segundo mandato, Alan García Pérez volvió a poner en agenda la implementación de un sistema de defensa legal a favor de militares comprometidos en casos de violación de derechos humanos.

La fragilidad del tema, que seguía despertando la sensibilidad no solo de los deudos de mucha gente asesinada o desaparecida durante el periodo de la violencia interna, sino, de la opinión pública internacional y de organizaciones de derechos humanos, obligó al régimen a mantener el tema bajo un perfil bajo, pues, años más tarde, en 2009, durante la gestión del propio García, este sistema terminó implementándose y generando un desequilibrio entre las partes afectadas. Mientras los militares contaban con abogados privados, pagados por el Estado, decenas de miles de víctimas mantenían una precaria e infructuosa defensa legal.

El encuentro entre una humilde mujer y el mandatario, que aparece en la caricatura de Carlin, abrió aquel diálogo entre dos tipos de conciencia social, la oficial y la subalterna. Un diálogo que se caracterizaría por una ruptura comunicativa, dado los irreconciliables intereses de ambos. Aquella dicotomía venía desde mucho tiempo atrás. La etapa de la posguerra debió abrir el camino de una reconciliación que incluyera verdad y justicia, algo que debía materializarse persiguiendo a los responsables de crímenes de lesa humanidad, que se escondían bajo el manto de impunidad

desplegado por el Estado y sectores ultra conservadores. Pero, nada de esto ocurrió. La influencia de sectores ligados a las Fuerzas Armadas fue decisiva y, toda política en favor de reparaciones y de justicia, quedó postergado.

Alan García no solo era indiferente al dolor y al drama de la población más vulnerable del país. Realmente, no escondía su simpatía y, de hecho, mostraba públicamente su solidaridad con los militares acusados por el delito de violación a los derechos humanos. En este contexto, se lee esta caricatura.

Está presente la exclusión de las comunidades indígenas. “Que no significo únicamente el despojo de la tierra, sino también de sus derechos públicos. Significó, sobre todo, abrir el espacio para esa imagen ‘congelada’, detenida en el tiempo y vigente en algunos estudios sobre el mundo andino” (Nugent, 2012, p. 22). La exclusión era expuesta irónicamente por el caricaturista para colocar a las víctimas del mundo andino frente al abuso y a la injusticia de quien encarnaba el poder.

No hay duda que Carlin sentía la necesidad de compensar el desequilibrio social. Sin embargo —seguramente sin desearlo—, introdujo un estereotipo con el cual solía identificarse al hombre andino, en su histórico papel de sujeto inocente e ingenuo, de quien fácilmente podía gastarse una broma o una burla, como lo hacía García Pérez. Una burla que se traducía en un desprecio social (Torres, 2013). Pero, no siempre gestos de inocencia o de ingenuidad, dominaban las emociones del hombre del Ande. Detrás de esa visión romántica del mundo andino (Escajadillo, 1989) que solía envolver, a menudo, los prejuicios sobre su aparente estado de ánimo, estaba ese potencial desprecio moral, misteriosamente escondido —o más bien contenido— que sentían los agraviados, dispuestos a desatar la tempestad, parafraseando a Luis Valcárcel (1972).

Esto es lo que hace la caricatura, pues posee una capacidad extraordinaria para exponer con arte y con una potencia sorprendente una porción de la realidad, con todo lo que ella condensa.

Alrededor de la figura del campesino, Tovar reconstruyó un estereotipo algo desgastado, que miraba al hombre del campo como una persona “oportunista” e “indecisa”. Hablaba del “viejo chiste campesino” sin pensar que, al hacerlo, activaba un viejo estereotipo que parecía haberse perdido en el pasado.

Tal vez, no era realmente un viejo chiste, pero, sí, un viejo estereotipo. El chiste, en realidad, asomaba como un elemento subsidiario de la caricatura. El diálogo entre el presidente de ese entonces, Alan García, quien aparecía con un atavío campesino, y un interlocutor invisible, apenas ponía énfasis en el chiste. El objetivo de Carlin era hacer humor irónico de García a expensas del hombre del campo. La frase “el viejo chiste campesino” solo era funcional.

A escasos meses de concluir su mandato, García Pérez, fiel a su afán protagónico y a su tendencia anómica, intervino en reiteradas ocasiones en la campaña electoral municipal a pesar de estar impedido legalmente, como alto funcionario. Su apoyo a la candidata derechista Lourdes Flores fue congruente con el horizonte de la admi-

nistración que condujo y con la tendencia a profundizar políticas neoliberales.

Las diferencias entre el dirigente aprista y la líder de Unidad Nacional no eran programáticas. Su apoyo, por lo tanto, fue consciente y previsible, tanto más, si la rival de Flores Nano era Susana Villarán, una candidata centro izquierdista que logró ganar esas elecciones en medio de una confrontación entre discurso neoliberal y antineoliberal.

Carlos Tovar asignó a García un rol y una identidad, derivado del disfraz con el que lo cubrió. Buscó establecer una analogía entre el personaje objeto y la conducta del campesino, quien, a la luz de ciertos estereotipos, terminó con la etiqueta de hombre “ambivalente” y “vacilante”.



Figura 3.69. Caricatura de Carlos Tovar. *La República*, 14 de setiembre de 2010.

Pero, estos prejuicios solo eran eso, prejuicios que pretendían entender que el campesino actuaba bajo el influjo de un individualismo inspirado en su necesidad inmediata y en su pragmatismo político. Según esta concepción, el espacio campesino era fértil al desarrollo de una forma de clientelaje. Su realidad, aparentemente, le había obligado a estructurar un tipo de vida cortoplacista, sin proyectos, ni sueños; de ahí que, “muchas veces lleva a acusarlos de oportunistas, lo que implica desconocer el entramado subjetivo de legitimación en el que se apoya su accionar” (Landini, 2013, p. 2).

Más allá de los nuevos roles e identidades adquiridas por la población andina, uno de los procesos sociales más significativos y determinantes, que esa cosmovisión milenaria afirmó en el hombre del Ande, fue la reciprocidad. Si este componente

social intervino en los procesos de intercambio, no se justifica una confusión entre oportunismo y reciprocidad. “La reciprocidad excluye al oportunismo que es intrínseco al funcionamiento del mercado. (Saccomandi, como se citó en Douwe van der Ploeg, 2010, p. 83).

En esta línea de ideas, al referirnos al campesino, indígena o al mestizo, no lo hacemos pensando en la categoría social que éste simboliza (Mora-Delgado 2007), sino, en el sistema de representaciones que se construyó alrededor suyo. Su imagen en el imaginario social peruano, afectado por los procesos sociales y culturales, tales como la segregación, la discriminación o el racismo, sirvieron para agrupar sus distintos roles y construir un solo tipo de identidad, que se redujo a la figura del cholo.

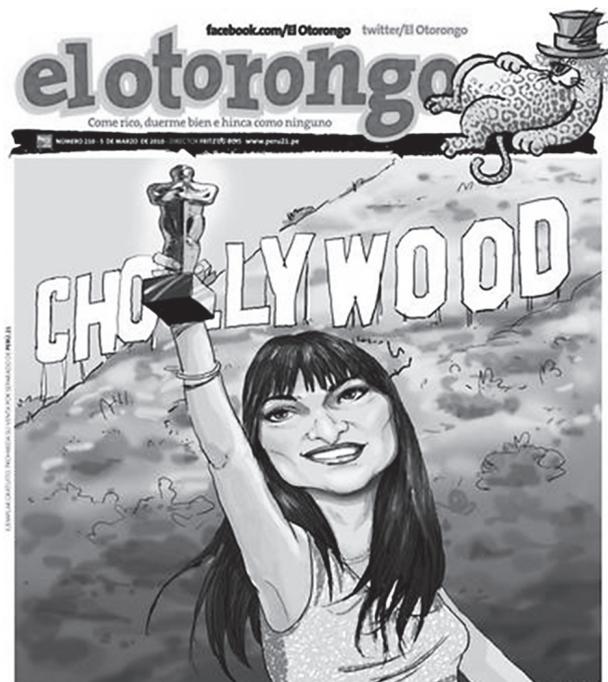


Figura 3.70. Caricatura de El Otorongo, *Perú21*, 7 de marzo de 2010.

Cada hecho que compromete situaciones discriminatorias, abona a la tesis de un humor que combina utilitarismo y sustancialismo, pues, si bien se vale de este fenómeno para activar el humor, descubre algo que, sin él, sin aquel fenómeno, el humor pierde potencia simbólica. La imagen de Magaly Solier, bien, podría servir de ejemplo.

En 2009, la actriz ayacuchana Magaly Solier alcanzó notoriedad gracias a la película “La teta asustada”, la primera producción cinematográfica peruana que llegó a ser nominada a un premio Oscar, en la categoría de mejor película extranjera.

La obra de la cineasta Claudia Llosa no ganó la estatuilla, pero nutrió de un

prestigio singular al cine peruano y a su protagonista, una actriz de orígenes y rasgos andinos, cuya revelación en el mundo del arte contribuyó a reivindicar la figura del hombre andino frente a roles que mezclaban éxito y fama, interpretándose como el triunfo de los espacios subalternos. No hubo lugar para la burla. Hacerlo, ya sea como humor “blanco”, habría resultado algo más que un error.

La misma caricatura supo actuar con discreción. El retrato registra los rasgos de la joven actriz sin alterar significativamente su fisonomía. Magaly Solier era presentada como el personaje objeto en la viñeta, pero sin ser el blanco del humor gráfico. Su caricaturización aparece desde el simbolismo, derivado del mensaje ulterior que condensa la imagen a sus espaldas. Solier era el éxito *chollyhoodense* (neologismo que combinaba conceptos como cholo y Hollywood), que no se entendía solo como un producto nacional, sino, como el efímero y hasta anecdótico triunfo racial. Su directora, Claudio Llosa, una cineasta peruana radicada en Barcelona que junto a Magaly Solier pisaron el exclusivo *Dolby Theatre de Hollywood*, estaría lejos de ser caricaturizada desde una configuración étnica. Las varias viñetas que existen sobre Llosa dan fe de este supuesto (Cfr. Prado, 4 de abril de 2009).



Figura 3.71. Caricatura de Carlos Tovar. *Carlicaturas*, 2 de enero de 2012.

La victoria de Ollanta Humala en 2011, tuvo como eje el problema de la pobreza y su permanente conflicto con la acumulación de la riqueza, algo que comenzó a tomar cuerpo a principios de milenio, cuando fue elegido Alejandro Toledo. Pero la pobreza no puede ser entendida sin incluir el problema de la segregación. Para Cameron (2009, p. 293), la pobreza tiene un fuerte componente de marginalización, pero, también, posee elementos de identificación étnica.

En este contexto se creó, por ejemplo, el Ministerio de Desarrollo e Inclusión

Social como una respuesta a los problemas subyacentes de marginalidad. Las políticas de Estado siguieron este horizonte, pero, sería difícil despojarse de manifestaciones tan normalizadas en la sociedad como la discriminación social. Es decir, se aceptó a medias. La caricatura de Carlos Tovar no tardó en exhibir el nuevo comportamiento social dominante.

Los exclusivos locales reservados para los llamados pitucos (Sasaki y Calderón, 1999) seguirían la lógica restrictiva y segregacionista, aunque, su intensidad se redujo o, al menos, eso parecía. El turismo, que estaba reservado solo para extranjeros y sectores de estratos sociales privilegiados, se enfrentaba a una especie de democratización, pero de corte funcional, parafraseando a Sartori (2007, p. 121).

En la viñeta, el personaje estigmatizador se convertía en una suerte de bisagra al unir la concepción racista, expresada en su carácter restrictivo, y la racionalidad del mercado. La Marca Perú no fue creada para vertebrar emociones relacionadas con la nación. Su esencia fue funcional para la economía. Por eso, le era inevitable establecer los límites espaciales de la otredad, social o étnico racial. El cholo que, como dijimos, era la suma de todas las etnias y clases subalternas de origen andino, debía recibir esta oportunidad como un “favor” no negociable. En esto consistía la caricatura, en denunciar el proceso discriminatorio.



Figura 3.72, Caricatura de Mechaín Doroteo. *Perú 21*, 1 de diciembre de 2017.

Los inicios del nuevo milenio estarían muy lejos de una posible abolición de formas de discriminación étnico racial. Como se ha podido apreciar a lo largo del presente ensayo. Estigmas y estereotipos ocultos, semicubiertos o abiertos continuaron presentes en diferentes artefactos culturales.

Siendo un ingrediente fundamental en la elaboración humorística, la caricatura no logró evadir esta realidad. Personajes fabricados por la televisión farandulera conservaron algunos programas de distinto género que daban cuenta de una escala

de valoración social, que pugnaba por definir espacios temporales y atemporales con el hombre andino. Según la lógica discriminatoria, cuanto más lejos se está de las características del indígena se adquiere más respeto y distancia con el pasado (Jiménez, 2001, p. 48-49).

En esta línea, aparecen la “Chola Chabuca” y la “Paisana Jacinta”, convertidos en los *drag Queens* modernos.

De la primera diremos que se trata de uno de los personajes actuales más conocidos de la televisión peruana. Lo personifica un travesti animador, imbuido de la estética tecnocumbiera que lo hizo el personaje más popular del Perú (Bailón, 2004). Es, también, la representación artificial y burlesca y de abierta contraposición a la figura del hombre andino. De la segunda, solo nos queda decir que representa la figura más subvalorada de todos los personajes caricaturizados en el Perú del nuevo milenio.

Mechaín reprodujo el conflicto que se había abierto entre el ministro de Cultura, Salvador del Solar, y el cómico Jorge Benavides, intérprete de la “Paisana Jacinta”. El punto en discordia surgió a partir de la inspiración racista que reflejaba su personaje. Jacinta, una mujer de origen andino, estaba siendo caricaturizada como motosa, con fealdad física, de vestimenta descuidada, carente de higiene, falta de ética en el trabajo y su lentitud mental (De los Heros, 2016, p. 102). Su exposición había superado los límites de lo ridículo y el reclamo se hacía inevitable. Pero Benavides no retrocedió. De la pantalla chica pasó a protagonizar un film sumamente deshonesto que, sin embargo, alcanzó una taquilla impresionante, bordeando el medio millón de espectadores durante las tres primeras semanas en cartelera (BBC Mundo, 14 de diciembre de 2017).

La lámina, en cambio, no registró todos los ángulos de aquel “humor situacional” (De los Heros, 2016, p. 95). Su exposición se limitó a recuperar la imagen de un personaje extraído de una serie de la televisión local. Pero la viñeta enfrentaba un dilema casi existencial: caricaturizar una caricatura.

Jacinta, de por sí, ya era una caricatura, algo que podría explicar por qué no fue presentada en toda su dimensión humorística, lingüística y simbólica. En su lugar, Mechaín focalizó su atención sobre el ministro de cultura, quien sí sufrió los rigores de una exageración estética. La caricatura, cuya racionalidad compromete al personaje objeto, al humorista y a la lámina en su conjunto, si bien no acentúa la discriminación, tampoco renuncia a él, pues apela a un silencio contenido, que reclama su catarsis.

La fotografía de Martín Chambi, que inmortalizó al hombre más alto del Ande peruano en 1925, volvió al presente en una extraordinaria caricatura de la autoría de Carlos Tovar. En ella, el mítico personaje fue reemplazado por el expresidente Martín Vizcarra, mientras el ex congresista Carlos Bruce asumiría el rol de acompañante.

Como hace un siglo, cuando dos personajes de clases sociales diferentes posaban para la cámara de Chambi, la caricatura de Tovar reconstruyó esa dicotomía desde una yuxtaposición que buscaba graficar aquel pensamiento ampliamente arraigado

gado en importantes sectores de la sociedad limeña. El dualismo étnico fue exhibido a plenitud. El caricaturista había descrito con sus trazos al presidente Martín Vizcarra, reducido al desprecio racial desde elementos fenotípicos y desde su origen social.

Carlos Bruce, integrante de la bancada parlamentaria de “Peruanos por el Cambio”, dejó al descubierto sus diferencias con el sucesor del ex presidente Pedro Pablo Kuczynski, ofreciendo un infeliz comentario que pretendía explicar las razones de la presencia de Vizcarra en las filas de su agrupación política. Bruce dijo: “necesitamos un provinciano en la plancha porque hay demasiados blancos” (Gestión, 5 de junio de 2019). La frase se convirtió en tendencia en las redes sociales, más por una especie de morbo, que por el rechazo a las ofensivas palabras. Pero Tovar fue más allá de una simple reacción coyuntural. Llevó el incidente a una dimensión de alcance histórico y moral, estableciendo una conexión entre pasado y presente, entre este instante y el lento transcurrir del tiempo (Braudrel, 1970, p. 63) que, a pesar de la distancia temporal, no anuló aquello que parece estar anclado en la inalterable estructura social.

Existe, en consecuencia, una lógica discriminatoria que envuelve a la caricatura, sea de corte social o político, una lógica en la que confluyen al menos 3 actores: el personaje objeto, la caricatura y, en ocasiones, el propio humorista, que solo operan bajo un sistema de interacción no excluyente. En el caso del personaje caricaturizado, la discriminación se revela generalmente como parte de una conducta social recurrente. Racista o no, el sujeto humorístico aparece asignando roles e identidades étnico raciales a grupos o personas subordinadas social y culturalmente. La dinámica estética del humor caricaturesco no altera sustancialmente el contenido de su presentación.



Figura 3.73. Caricatura de Carlos Tovar. *La República*, 9 de junio de 2019.

En el caso del humorista, que ingresa a la racionalidad discriminatoria desde un rol protagónico, la discriminación no se reduce a la recreación del hecho. Si bien, no renuncia a su papel fundamental en el proceso de producción del mensaje, se convierte en agente reproductor de prejuicio y de la discriminación, porque, ya sea en mayor o menor grado, asume la función de dosificar y sintetizar elementos de un vasto imaginario, en donde confluyen prejuicios y diversas formas de discriminación, entre las cuales destacan estereotipos y estigmas. Es cierto que, no siempre, el humorista gráfico recrea este tipo de procesos sociales. Pero, cuando lo hace, se activan elementos subjetivos su propia conciencia ideológica. Es entonces cuando la viñeta se convierte en caricatura discriminatoria.

Este proceso intersubjetivo hace inevitable la responsabilidad en la construcción de hechos discriminatorios en las elaboraciones gráficas humorísticas. Como se sabe, cada trazo que tiende a exagerar algún elemento del personaje objeto, ya sea con fines de ridiculización o de denuncia ante un hecho, compromete la subjetividad del dibujante. Una subjetividad que podría hacerlo cómplice en mayor o menor grado del proceso discriminatorio. Ni la fotografía que revela una imagen relativamente exacta de la realidad se libera de la subjetividad humana, menos posibilidad tiene la caricatura, que se construye deliberadamente en base a trazos subordinados a la imperfecta humanidad de sus autores.

Está claro que la caricatura no tiene este fin. Su propósito, en muchas ocasiones, es convertirse en un fin en sí mismo: ser una exageración de la vida. Pero, exagerar implica alterar estéticamente al personaje objeto. Siendo esta una premisa, la discriminación social negativa, entendida como una de las enfermedades más normalizadas en la sociedad peruana, se encuentra arraigada, también, en el humor gráfico. Si lo está en el imaginario social, lo está en la caricatura y, también, en el pensamiento del humorista, quien, consciente o inconscientemente, administra estos códigos y elementos simbólicos, muchas veces, de manera disimulada o inconsciente. Por lo tanto, ya sea en mayor o menor medida, la caricatura presenta una dosis de discriminación social negativa, que se focaliza en determinados momentos y espacios, dependiendo de aspectos teleológicos y de otros factores.

El hombre andino en la caricatura social está representado por la figura del cholo, una categoría que agrupa a indios, campesinos, indígenas, nativos o, simplemente, serranos. La discriminación social negativa que se construye en las viñetas alrededor de esta categoría hace énfasis a estructuras simbólicas ordenadas bajo objetivos ulteriores e indirectos.

Es importante señalar, también, que el humor gráfico ha logrado convertirse, en los casos donde su papel es subsidiario en la racionalidad discriminatoria, en un serio obstáculo para legitimar narrativas sobre los “otros”. Al mismo tiempo, ha logrado confrontar ese dualismo segregacionista que buscaba abrir brechas entre un “nosotros” contra “otros”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abella, R. y Rueda, H. (2017). *Un país de tontos graves. Humor gráfico y política en Chile*. Dibam.
- Abreu, C. (2001). Periodismo iconográfico (VI) – La caricatura: historia y definiciones. *Revista Latina de Comunicación Social*, 4 (38). Recuperado: 10/09/2021.
https://www.researchgate.net/publication/26529760_Periodismo_iconografico_VI_La_caricatura_historia_y_definiciones
- Acevedo, J. (1989). “Entrevista a Juan Acevedo y la creación latinoamericana”. *Diálogos de la comunicación*, 23.
- Acevedo, J. (2014). *El Cuy. Aventura. Todas sus aventuras*. Contracultura Ediciones.
- Adrianzén, A. (2011). “La izquierda derrotada”. En: Adrianzén, A. (Ed.) *Apogeo y crisis de la izquierda peruana. Hablan sus protagonistas*. (pp. 45-61). IDEA Internacional.
- Aliaga, H. (2012). Nuevas subjetividades transgresivas: un estudio sobre la viveza postcriolla. (*tesis de maestría en Sociología*). PUCP. Recuperado 1/9/2020.
http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/4972/ALIAGA_TEJEDA_HERNAN_NUEVAS.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Allport, G. W. (1962). *La naturaleza del prejuicio*. Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- América Tv. (2017). “Odebrecht: Barata revela reuniones con Humala, Nadine Heredia y Keiko Fujimori”. Recuperado: 10/02/2017.
<http://www.americatv.com.pe/noticias/actualidad/caso-odebrecht-jorge-barata-confirmando-reunion-keiko-y-ppk-n263330>
- Ames, P. (2011). Discriminación, desigualdad y territorio: nuevas y viejas jerarquías

- en definición (Perú). En: *Maracos Cueto y Adrián Lerner (Eds). Desarrollo, desigualdad y conflictos sociales. Una perspectiva desde los países andinos.* 15-34. IEP.
- Ames, A. (31 de diciembre de 2017). La pobreza en los noventa. *Diario Perú 21.pe*. Recuperado 30/9/2020.
<https://peru21.pe/opinion/pobreza-noventa-390239-noticia/?ref=p21r>
- Amorós, A. (2018). La aventura formidable del hombrecillo indomable: un reto al ingenio y a la imaginación desbordante. *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*, 4(7), 202-207.
- Antezana, L. (2014). Al filo de la pluma: Caricatura chilena en tiempos de dictadura. *Revista contemporánea – Dossie convidado: Caricatura Política en el Cono Sur*, 4 (4), 1-28.
- Antonino, José (1990). El dibujo de humor. Ediciones Ceac.
- Ávila, X. (2014). La sátira. En: *Flores, A. B. 2014. Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina*, 123-130. Universidad Nacional de Córdoba.
- Ayala, F. (2010a). La caricatura política en el Porfiriato. *Estudios políticos*, 21, 63-82. Recuperado 16/9/2021.
<http://www.scielo.org.mx/pdf/ep/n21/n21a4.pdf>
- Ayala, F. (2010b). Reflexiones en torno a la caricatura política en México. *Revista Mexicana de Opinión Pública*, 9, 45-49. Recuperado 16/9/2021.
<https://www.redalyc.org/pdf/4874/487456193001.pdf>
- Ayala, K. (2012) Representaciones del imaginario de la nación en la caricatura política del siglo XIX. (*Tesis de Maestría en Estudios Culturales*) PUCP.
- Bailón, J. (2004). La chicha no muere ni se destruye, sólo se transforma. *Iconos, revista de Ciencias Sociales*, (18), 53-62. Recuperado 1/9/2020.
<https://www.redalyc.org/pdf/509/50901807.pdf>
- Bajtín, M. (1971). *La cultura popular en la edad media y el renacimiento*. Barral Editores.
- Barfield, T. (Edit.) (2000). *Diccionario de Antropología*. Siglo XXI.
- Barragán, R. (1992). “Entre polleras, lliqllas y ñañacas: Los mestizos y la emergencia de la tercera república”. En Arce, S. et al. *Etnicidad, economía y simbolismo en los Andes: II congreso internacional de etnohistoria*.
- Baudelaire, Ch. (1988). *Lo Cómico y la caricatura*. Editorial Visor.
- Bauman, Z. (2000). *Modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica.
- BBC Mundo. (14 de diciembre de 2017). La Paisana Jacinta, el “denigrante” perso-

- naje que parodia a una mujer de apariencia andina que causa polémica en Perú. Recuperado 1/9/2020.
<https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-42344708>
- Benavides, J. E. (2005). Violencia política y narrativa en el Perú de los años ochenta. Quórum. *Revista de pensamiento iberoamericano* (11), 153-162.
 Recuperado 1/9/2020. <https://www.redalyc.org/pdf/520/52001113.pdf>
- Berger, P. (1999). *Risa redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana*. Kairós.
- Bergson, H. (2011). *La risa. Ensayos sobre la significación de lo cómico*. Godot.
- Bericat, E. (2000). “La sociología de la emoción o la emoción en la sociología”. *Papers*, 62, 145-176. Recuperado: 27/06/2017.
<http://papers.uab.cat/article/view/v62-bericat/pdf-es>
- Berrocal, A. (2015). La representación de la violencia simbólica en la caricatura de las crónicas de Guamán Poma de Ayala (1580-1613). (*Tesis de licenciatura*) Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga.
- Biblioteca Nacional del Perú. (1945). *Boletín de la Biblioteca Nacional*, 2 (6), 1-236.
- Biblioteca Nacional del Perú. (1945). *Boletín de la Biblioteca Nacional*, 2 (7), 1-385.
- Biblioteca Nacional del Perú. (1946). *Boletín de la Biblioteca Nacional*, 3 (9), 1-119.
- Blanchot, M. (1971). *La risa de los dioses*. Tauros.
- Bowen, S. (2000). *El expediente Fujimori. El Perú y su Presidente 1990-2000*. Perú Monitor.
- Bowen, S. y Holligan, J. (2003). *El espía imperfecto. La telaraña siniestra de Vladimiro Montesinos*. Peisa.
- Bourdieu, P. (1990). *Sociología y Cultura*. Grijalbo.
- Bourdieu, P. (2000). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Taurus.
- Bourdieu, P. (2003). *Cuestiones de Sociología*. Istmo.
- Bourdieu, P. y Passeron, J. (1981). *La Reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*. Laia.
- Bourdieu, P.; Bachelard, G. & Chamboredon. (1994). *El Oficio del Sociólogo*. Siglo XXI.
- Boutron, C. (2014). El uso estratégico del espacio carcelario como elemento referencial de la construcción de identidades en conflicto en el Perú. *Bulletin de l'Institut français d'études andines*, 43(1), 31-51.
 Recuperado 1/9/2020. <http://journals.openedition.org/bifea/4296>
- Braudel, F. (1970). *La historia y las ciencias sociales*. Alianza.

- Bresani, A. (2003). *Ocaso y persecución*. Covaspa. Editores impresores.
- Breton, A. (2007). *Antología del humor negro*. Anagrama.
- Bruce, J. (2007). *Nos habíamos choleado tanto. Psicoanálisis y racismo*. USMP, Taurus.
- Bunge, M. (1987). *La ciencia, su método y su filosofía*. Siglo Veinte Editores.
- Burkart, M. (2010). 1960-2010. El humor gráfico entre dictaduras y democracia. En: *Bicentenario. 200 años de humor gráfico*. Museo de Artes plásticas Eduardo Sivori.
- Burt, Jo-Marie. (2011). *Violencia y autoritarismo en el Perú: bajo la sombra de Sendero y la dictadura de Fujimori*. IEP.
- Cabanillas, Y. (2016). Imagen política de Ollanta Humala en las campañas electorales 2006-2011. *Opción*, 32 (11), 179-190. Recuperado 1/9/2020. <https://www.redalyc.org/pdf/310/31048902012.pdf>
- Cáceres, Enrique (2005) “El Cuy entrañable y el perro sin gracia”. *Boletín de Literatura de imagen*, 9 (2) 2. Recuperado 4/10/2017. <Htt://www.librosperuanos.com/html/rincondelahistorieta.htm>
- Caicedo, C. (2004). Lectura semiológica del humor. *Revista colombiana de psiquiatría*, XXXIII (3), 208-215. Recuperado 27/8/2021. <https://www.redalyc.org/pdf/806/80633309.pdf>
- Calvo, J. (2001). “Los mecanismos del humor en Aristófanes”. *Bitarte*, 23, 37-54. Recuperado 3/3/2020. <http://antiqua.gipuzkoakultura.net/pdf/calvo.pdf>
- Cameron, M. (2009). El giro a la izquierda frustrado en Perú: el caso de Ollanta Humala. *Convergencia. Revista de Ciencias Sociales*, (16), 275-302. Recuperado 1/9/2020. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=10512244012>
- Cangi, A. (2016). La escena contemporánea: el tiempo como vestigio, *Corazonada. Subjetividades de la forma*, (20), 43-59. Recuperado 1/9/2020. <https://revistacorazonada.files.wordpress.com/2016/10/corazonada-latido-121.pdf>
- Cappellini, M. (2004). La prensa “chicha” en Perú, *Revista Latinoamericana de Comunicación Chasqui*, (88), 32-37. Recuperado 1/9/2020. <https://www.redalyc.org/pdf/160/16008806.pdf>
- Carmona, F. (2000). “La novela picaresca española en Alemania: sobre pícaros y pícaras”. *Estudios románticos*, 12, 2000, 45-54. Recuperado 1/2/2021. <http://digitum.um.es/jspui/bitstream/10201/10966/1/271443.pdf>
- Caro, R. (2006). Ser mujer, joven y senderista: memorias de género y pánico moral en las percepciones del senderismo. *Allpanchis*, (67), 125-152. Recuperado 1/9/2020. <https://doi.org/10.36901/allpanchis.v38i67.479>

- Carreño, P. (31 de julio de 2015). La rica jeringa peruana (I). Sobre el origen de nuestra lengua secreta. *Lamula,pe*.
- Casares, J. (2002). Concepto del humor. *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, 7, 169-187.
- Recuperado 19/07/2021. <https://www.redalyc.org/pdf/935/93500711.pdf>
- Castillo, O. (2001). Reseña de “El Fujimorismo, ascenso y caída de un régimen autoritario” En: Cotler Julio y Grompone Romeo. *Estudios Sociológicos*, XIX (3), 860-868.
- Recuperado 1/1/2020. <https://www.redalyc.org/pdf/598/59805714.pdf>
- Castillo, P. (2012) *Aproximación a la plástica en la prosa de Abraham Valdelomar*. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- Casa de la Literatura Peruana (2 de setiembre de 2019). Una vida entre viñetas: la historieta biográfica de Luis Baldoce. *[Blog de la Casa de la Literatura Peruana]* Recuperado 29/10/2021. <http://www.casadelaliteratura.gob.pe/una-vida-vinetas-la-historieta-biografica-luis-baldoce/>
- Casa de la Literatura Peruana. (2019). *Watanabe. El Ojo y sus razones. Catálogo de exposición*. Programa de Educación Básica Para Todos.
- Castoriadis, C. (1989). *La institución Imaginaria de la Sociedad 2*. Tusquets.
- Castro, A. (25 de noviembre de 2009). Prensa limeña en la guerra con Chile. [Video] Recuperado 24/10/2021. <https://www.youtube.com/watch?v=xu9XwFnBYgg>
- Catala, J. (2008). El humor gráfico revolucionario en Cuba. El camino hacia un arte militante. *Revista Latinoamericana de estudios sobre la historieta*, 8 (29), 1-18.
- Chang-Rodríguez, E. (2012). *Pensamiento y acción en González Prada, Mariátegui y Haya de la Torre*. PUCP.
- Château, J. (1950). Le Sérieux et ses contraires. *Revue Philosophique de la France et de L'Étranger*, (140), 441-465.
- Recuperado 5/8/2021. <http://www.jstor.org/stable/41087012>
- Chávez de Paz, D. (1989). *Juventud y terrorismo. Características sociales de los condenados por terrorismo y otros delitos*. IEP.
- Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Herder.
- Cirlot, J. (1992). *Diccionario de símbolos*. Labor.
- Close, A. (1993) “Cervantes frente a los géneros cómicos del siglo XVI”. En J. M. Casasayas (ed.), *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Anthropos-Ministerio de Asuntos Exteriores, 89-103.

- Comisión Permanente de Historia del Ejército. (2010). *En honor a la Verdad*. https://www.verdadyreconciliacionperu.com/admin/files/libros/720_digitalizacion.pdf
- CVR. (2003). Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, vol. 1, 2 y 5. Comisión de la Verdad y Reconciliación.
- CVR. (2004). *Informe Final*. Tomo II, III y V. CVR.
- Congreso de la República. (2011). “Ley que promueve el desarrollo de la industria petroquímica basa en el etano y el nodo energético en el sur del Perú”. [http://www2.congreso.gob.pe/Sicr/RelatAgenda/proapro20112016.nsf/ProyectosAprobadosPortal/D786B54AEFC79FDF05257FF8006D-4C3E/\\$FILE/4783IndustriaPetroquimica.pdf](http://www2.congreso.gob.pe/Sicr/RelatAgenda/proapro20112016.nsf/ProyectosAprobadosPortal/D786B54AEFC79FDF05257FF8006D-4C3E/$FILE/4783IndustriaPetroquimica.pdf)
- CooperAcción (2005). Caso “Las Bambas”. Informe especial 2015. Observatorio de Conflictos Mineros del Perú. Recuperado 1/9/2020. <http://extractivismo.com/wpcontent/uploads/2016/07/CasoLasBambasInforme2015.pdf>
- Corduneanu, V. (2019). Las “jugadas semánticas” de la otredad: estudio de caso sobre discriminación a través de la construcción del prejuicio sutil. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, XXV (49).
- Cotler, J. y Grompone, R. (2000). *El fujimorismo: ascenso y caída de un régimen autoritario*. IEP.
- Crisóstomo, Carlos (2005a). “La Historieta en el Perú”. *Boletín de Literatura de imagen*. Enrique Cáceres (Edit.), 9. (2).
- Crisóstomo, C. (2005b) “Historia del Cómic Nacional”. En: Enrique Cáceres (Editor) *Boletín de Literatura de imagen*, 2, (10).
- Crisóstomo, C. (31 de agosto de 2009) “La Historieta en el Perú (1870-1980)”. Recuperado 14/1/2015. <http://diadelahistorietaperuana.blogspot.com/2009/08/la-historieta-en-el-peru-1870-1980.html>
- Croce, B. (1985). *Breviario de Estética. Cuatro lecciones seguidas de dos ensayos*. Espasa-Calpe.
- Dammert, M. (2001). *El estado mafioso. El poder imagocrático en las sociedades globalizadas*. Ediciones El Virrey.
- David, J. (2002). *La caricatura: tiempos y hombres*. La Memoria.
- Defensoría del Pueblo. (2000). *Situación de la libertad de expresión en el Perú*. Serie informes defensoriales. Informe N° 48. Setiembre 1996 a Setiembre 2000.
- Degregori, C. I. (Ed.). (1996). *Las rondas campesinas y la derrota de Sendero Lumi-*

noso. IPE.

- Degregori, C. (2000). *La década de la antipolítica. Auge y huida de Alberto Fujimori y Vladimiro Montesinos*. IEP.
- De La Cruz, B. (1 de julio de 2015). Los diarios chicha: “El Tío”, periódico difamador. [Mensaje de blog] *Los diarios chicha, prensa sucia durante el gobierno de Alberto Fujimori*. Recuperado 1/9/2020. <http://eltiodiariodifamador.blogspot.com/2015/07/los-diarios-chicha-el-tio-periodico.html>
- Del Pino, P. (1996). Tiempos de guerra y de dioses: Ronderos, evangélicos y senderistas en el valle del río Apurímac. En C. I. Degregori (Ed.), *Las rondas campesinas y la derrota de Sendero Luminoso* (pp. 117-188). IEP.
- De la Cadena, M. (2006). ¿Son los mestizos híbridos? Las políticas conceptuales de las identidades andinas. *Universitas Humanística*, (61), 51-84. Recuperado 1/9/2020. <https://www.redalyc.org/pdf/791/79106103.pdf>
- De los Heros, S. (2016). Humor étnico y discriminación en la paisana Jacinta, *Pragmática Sociocultural: Revista Internacional sobre Lingüística del Español*, 4(1).
- De Queiroz, Eça. (1918). *La decadencia de la risa*. Biblioteca Nueva Madrid.
- DESCO. (1989). *Violencia política en el Perú, 1980-1988*. Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo.
- De Saussure, F. (1995). *Curso de Lingüística General*. Fontamara.
- Díaz, C. (2002). La historieta en Chile. *Revista latinoamericana de estudios sobre la historieta*, 2 (6), 75-92.
- Díaz, C., Romero, J., & Morán, S. (2010). *Los conflictos armados de Centroamérica*. Madrid: Instituto de estudios internacionales y europeos “Francisco de Victoria”.
- Díaz, S. (2015). Fujimorismo: propaganda política y herencia populista. y herencia populista. (*Tesis de Bachiller en Periodismo*). Universidad de Sevilla.
- Díaz, N.; García, C.; Palacios, M.; Solórzano, E. y Jarpa, P. (2005). Determinación del tipo de cara del hombre andino merideño: estudio morfoantropométrico del macizo facial. *Boletín Antropológico*, 23 (64), 167-180.
- Docampo, J. (2013) “Estampas, artistas y gabinetes. Breve historia del grabado. Caracteres y caricaturas (1734) de William Hoghart”. *Revista de la Fundación Juan March*, 424, 2-8.
- Donoso, R. (1950). *La sátira política en Chile*. Imprenta universitaria.
- Domenach, Jean-Marie. (1986). *La propaganda política*. Editorial Universitaria de Buenos Aires.

- Dorfman, A. y Mattelart, A. (1974). *Para leer al Pato Donald*. Siglo XXI.
- Durand, G. (1981). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*. Tauros.
- Durand, F. (2004). Neoliberalismo, empresarios y estado. *Debates en Sociología*, (29), 40-84. Recuperado 30/9/2021. <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/debatesensociologia/article/view/7021>
- Durand, F. (octubre-noviembre de 2004). Los nuevos dueños del Perú. Recuperado 30/9/2021. <http://www.rebellion.org/docs/9442.pdf>
- Durand, F. (2016). *Cuando el poder extractivo captura el estado. Lobbies. Puertas giratorias y paquetazo ambiental en Perú*. Oxfam.
- Elías, N. (1988). *Humana conditio. Consideraciones en torno a la evolución de la humanidad*. Península.
- Ellner, S. (2004). Hugo Chávez y Alberto Fujimori: análisis comparativo de dos variantes de populismo. *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*, 10 (1), 13-37.
- El Peruano. (27 de setiembre de 2020). Periodismo: de ciencia y sátira. Recuperado 24/10/2021. <https://elperuano.pe/noticia/104403-periodismo-de-ciencia-y-satira>
- Errejón, I.; Espasandín, J. & Iglesias, P. (2007). El regreso de Túpac Katari. Bolivia y los procesos de transformación global del capitalismo. *Tabula Rasa*, (7), 111-148. Recuperado 30/9/2021. <https://core.ac.uk/download/pdf/25589688.pdf>
- Escajadillo, T. (1989). El indigenismo narrativo peruano. *Philologia Hispalensis*, 4 (1). Recuperado 30/11/2021. <https://doi.org/10.12795/PH.1989.v04.i01.10>
- Escarpit, R. (1962). *El Humor*. Eudeba
- Espinoza, W. (1984). “La sociedad andina colonial”. En *Historia del Perú*. Tomo IV: Perú colonial, 129-337. Juan Mejía Baca.
- Estabridis, R. (2002). *El grabado en Lima Virreynal: documento histórico y artístico (siglo XVI al XIX)*. UNMSM.
- Fernández, C. (2010). La tiranía del disfraz: algunas consideraciones en torno al papel de la vestimenta en la Comedia Griega Antigua, *Synthesis*, (17) 81-97. Recuperado 1/9/2020. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=84618825006>
- Flores Galindo, A. (1994). *Buscando un inca: Identidad y utopía en los Andes*. Horizonte.

- Flores Galindo, A. (1999). *La tradición autoritaria: Violencia y democracia en el Perú*. SUR. Casa de Estudios del Socialismo-APRODEH.
- Flores, A. B. (2014). *Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística*. Editorial Filosofía y Humanidades UNC.
- Franco, J. (2015). Ajeno a la Modernidad: La racionalización de la discriminación, *Cuadernos de Literatura*, XIX (38), 17-33. Recuperado 1/9/2020. <https://www.redalyc.org/pdf/4398/439843035002.pdf>
- Freud, S. (1981). *El Chiste. Y su relación con lo inconsciente*. Freud.
- Fonseca, R. y Prieto de Alizo, L. (2010). “Las emociones en la comunicación persuasiva: desde la retórica afectiva de Aristóteles”. *Revista Quórum Académico*, 7, (1), 78-94. Recuperado: 16/03/2018. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3997892.pdf>
- FELAFACS (1989) “Entrevista a Juan Acevedo y la creación Latinoamericana”. En: *Diálogos de la Comunicación. Revista teórica de la FELAFACS*. 24 de junio de 1989.
- Flores, A. B. (2014). El Humor. En: *Flores. Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina*, pp. 67-89. Universidad Nacional de Córdoba.
- Fajardo, C. (2009). El arte en el umbral. Estética y cultura del mercado. *Cuadernos de Lingüística Hispánica*, (14), 23-34. Recuperado 16/7/2021. <https://www.redalyc.org/pdf/3222/322227520003.pdf>
- Faverón, G. (20 de febrero de 2008). ¿Quién es el caricaturista de Correo? *Malasangre*. Recuperado 16/7/2021 <http://malasangre1.blogspot.com/2008/02/quin-es-el-caricaturista-de-correo.html>
- Fernández, M. (2005). Venturas y desventuras del concepto populismo. *Saber*, 17 (1), 66-76. Recuperado 16/7/2021. <https://www.redalyc.org/pdf/4277/427739426009.pdf>
- Foucault, M. (1998). La historia de la locura en la época clásica. Tomo I. Fondo de Cultura Económica.
- Gamarra, R. (2001). *La prensa chicha de Montesinos*. AFA Editores.
- Gantús, F. (2007) “Porfirio Díaz y los símbolos del poder. La caricatura política en la construcción de imaginarios”. *Cuicuilco, Escuela Nacional de Antropología e Historia*, 14 (40), 205-225. Recuperado 10/2/2015. <http://www.redalyc.org/pdf/351/35112174011.pdf>
- García Canclini, N. (1981). *Las culturas populares en el capitalismo*. Casa de las Américas.

- García Canclini, N. (2001). *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Paidós.
- García Canclini, Néstor y Roncagliolo, Rafael (Ed.). (1988). *Cultura transnacional y culturas populares*. IPAL.
- García, E. & Gálvez, J. (2016). *Historia de la presidencia del Consejo de Ministros. Democracia y Buen Gobierno. Tomo 1 (1820-1956)*. Empresa Peruana de Servicios de Editoriales S.A.
- Garcilaso de la Vega. (2000). *Comentarios reales*. Castalia.
- Gargurevich, J. (1999). La prensa sensacionalista en el Perú De las Relaciones a los Diarios Chicha. (*Tesis de maestría en Comunicaciones*). PUCP. Recuperado 1/9/2020. <http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/4534>
- Gargurevich, J. (2000). *La prensa sensacionalista en el Perú*. PUCP.
- Gargurevich, J. (2006) “Del grabado a la fotografía. Las ilustraciones en el periodismo peruano”. *San Marcos*, 24. Recuperado 11/2/2015. http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtualdata/publicaciones/san_marcos/n24_2006/a06.pdf
- Gargurevich, J. (2012). Los medios masivos de información en el Perú, 1980-2012. *Conexión*, (1): 11-31. Recuperado 1/9/2020. <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/conexion/article/view/11555>
- Gargurevich, J. (2013). La prensa y la crónica, viejos acorazados que volverían a flote. *Conexión* (2), 8-33. Recuperado 1/10/2020. <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/conexion/article/view/11563>
- Gestión. (5 de junio de 2019). Bruce sobre Vizcarra: “Necesitábamos un provinciano en la plancha porque había demasiados blancos”. Recuperado 1/10(2020). <https://gestion.pe/peru/politica/carlos-bruce-martin-vizcarra-necesitabamos-provinciano-plancha-habia-blancos-nndc-269292-noticia/>
- Gociol, J. y Rosemberg, D. (2015). *Historia del humor gráfico en Argentina*. Milenio publicaciones.
- Goffman, E. (2006). Estigma. *La identidad deteriorada*. Amorrortu.
- Gómez, L. (2013). Profesión Geisha: mitos y realidades. *Revista digital mundo Asia pacífico*, 2 (3), 50-56. Recuperado 7/11/2021. <https://publicaciones.eafit.edu.co/index.php/map/article/view/2216>
- Gómez, S. (2014). Ironía. En Beatriz Flores (Cord.): *Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina*, 90-98.

- Gonzales, O. (2007). Para garantizar a la autocracia. Fuerzas armadas y fujimorismo en el Perú de los años noventa. *Estudios Políticos*, (30), 79-109. Recuperado 1/9/2020. <https://www.redalyc.org/pdf/164/16429058004.pdf>
- Gonzales, O. (1999). La crisis de los partidos peruanos. Apuntes para una lectura socio- histórica. *Espacio abierto*, 8 (3), 305-324. Recuperado 30/9/2021. <http://www.redalyc.org/pdf/122/12208302.pdf>
- Gonzales, O. (2011). “La izquierda peruana: Una estructura ausente”. En: Adrianzén, A. (Ed.) *Apogeo y crisis de la izquierda peruana. Hablan sus protagonistas*. (pp. 15-45). IDEA Internacional.
- Gonzales de Olarte, E. (2005). “Crecimiento, desigualdad e ingobernabilidad en el Perú de los 2000”. En: Vich, V. *El estado está de vuelta: desigualdad, diversidad y democracia*. 49-69. IEP.
- Gonzales de Olarte, E. (2007). La economía política peruana de la era neoliberal 1990-2006. *Center for Integrated Area Studies*, (CIAS), 11-37.
- Gonzales de Olarte, E. y Samamé, L. (1991). *El Péndulo peruano. Políticas económicas, gobernabilidad y subdesarrollo, 1963-1990*. IEP
- González, L. (2004) “Francisco González Gamarra (1890-1972). Pintor, músico, teórico del arte y la estética, humanista”. En: Rivara, María Luisa (Edit.) *La intelectualidad peruana del siglo XX ante la condición humana*.
- González, M. (1955) “La caricatura en la revolución”. En: González, Manuel (Edit.) *La Caricatura política*. Fondo de Cultura Económica.
- González, M. y Fernández, S. (1975). *La caricatura política (Fuentes para la historia de la Revolución Mexicana)*. Fondo de Cultura Económica.
- Gorriti, G. (2008). *Sendero: historia de la guerra milenaria en el Perú*. Apoyo.
- Gracia, F. (2017). *Cabezas cortadas y cadáveres ultrajados*. Desperta Ferro Ediciones.
- Gramsci, A. (1978). *Notas sobre Maquiavelo, Sobre Política y sobre el Estado Moderno*. Juan Pablos.
- Grompone, R. (2000). Al día siguiente. El fujimorismo como proyecto inconcluso de transformación política y social. En Grompone, R: *El fujimorismo: ascenso y caída de un régimen autoritario*. IEP.
- Grompone, R. & Mejía, C. (1995). *Nuevos tiempos. Nueva política. El fin de un ciclo partidario*. IEP.
- Guijarro, J. L. (2017). Los humoristas y la caricatura nueva. Metamorfosis locales de una arte global: Madrid 1898-1936. (*Tesis doctoral*). Universidad Complutense de Madrid. Recuperado: 15/9/2021. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/42654/1/T38764.pdf>

- Gutiérrez, M. (1988). *La generación del 50: un mundo dividido*. Ediciones Setimo Ensayo.
- Deleuze, Gilles. (2005). *Nietzsche et la philosophie*. Puf.
- Habermas, J. (1999). *Teoría de la acción comunicativa I. Racionalidad de la acción y racionalización social*. Santillana.
- Higueras, M. (4 de marzo de 2016). La “prensa chicha”, al servicio de Fujimori. [Mensaje de blog]. *libertad digital*. Recuperado 1/9/2020. <https://www.libertaddigital.com/internacional/latinoamerica/2016-03-05/la-prensa-chicha-al-servicio-de-fujimori-1276569212/>
- Hobbes, T. (1980). *Leviatán o la materia, forma y poder de una república, eclesiástica y civil*. Nacional.
- Hochschild, A. (2008). *La mercantilización de la vida íntima. Apuntes de la casa y el trabajo*. Katz.
- Honores, E. (2017). Después del fin: la historieta de ciencia ficción en el Perú. *Revista Iberoamericana*, LXXXIII (259-260), 586-606. Recuperado 27/10/2021. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2017.7521>
- Honorio, J. (2009). Neoliberalismo y genocidio en el régimen fujimorista. *Revista HAOL*, (19), 65-75.
- Huerta, M. (2005). El neoliberalismo y la conformación del Estado subsidiario. *Política y cultura*, (24), 121-150. Recuperado 1/9/2020. <https://www.redalyc.org/pdf/267/26702406.pdf>
- Huertas, O; Torres, H. & Díaz, N. (2011). El leviatán de los mass media, el peligro de la otredad y el derecho penal, La construcción mediática del enemigo. *Revista de Derecho*, 35, 96-117.
- Husserl, E. (1995). *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. Fondo de Cultura Económica.
- Ibarra, P. (2015). “El Perú y Bolivia ante el general Pílo”: Los enemigos de Chile en las caricaturas de la Guerra del Pacífico (1879-1883). *Diálogo Andino – Revista de Historia, Geografía y Cultura Andina*, 48, 85-95. Recuperado 17/10/2021. <https://www.redalyc.org/pdf/3713/371342866009.pdf>
- INEI. (2016). Comportamiento de la Economía Peruana 1950 – 2015. Recuperado 1/9/2020. https://www.inei.gob.pe/media/MenuRecursivo/publicaciones_digitales/Est/Lib1359/cap01.pdf
- INEI. (2017). Censos Nacionales 2017: XII de Población y VII de Vivienda. INEI.
- Infante, C. (2007). *Canto Grande y los Dos Colinas: del exterminio de los pueblos al exterminio de comunistas en el penal Castro Castro Mayo 1992*. UNSCH,

UNMSM.

- Infante, C. (2008a). Poder y Humor gráfico durante el periodo de crisis del régimen de Alberto Fujimori. 1996-2000. (*Tesis para optar el grado de doctor*). UNMSM.
- Infante, C. (2008b). “Poder, tensión y caricatura. Una aproximación a la teoría del humor”. *Revista Dialogía*, 3 (3), 245-271.
- Infante, C. (2010). *Poder, tensión y caricatura durante el periodo final del régimen fujimorista.*: UNMSM-Manoalzada.
- Infante, C. R. (2015). El humor gráfico en el Perú: inicio, desarrollo y consolidación de la caricatura. *Pacarina del Sur [En línea]*, 6(23).
- Infante, C. (2018). *Rupturas comunicativas. Un aporte metodológico al estudio de los problemas del aprendizaje en la UNSCH.* Mano Alzada.
- Infante, C. (2019). Sentido común, discurso antineoliberal y conciencia política en la sociedad ayacuchana. Perú, 2010. *Revista Ciencias Sociales*, 1 (2), 125-144.
- Infante, C. (2020). Flujos y reflujos de la caricatura durante el conflicto armado interno en Perú, 1980-1990, *Pacarina del Sur [En línea]*, 11 (42). Recuperado 1/9/2020. <http://pacarinadelsur.com/home/pielago-de-imagenes/1849-flujos-y-reflujos-de-la-caricatura-durante-el-conflicto-armado-interno-en-peru-1980-1990>
- Infante, C. y Llantoy, M. (2018). Odebrecht en la caricatura peruana. Entre el equilibrio y el des-equilibrio de las emociones. *Pacarina del Sur [En línea]*, 9 (36). Recuperado 1/9/2020. pacarinadelsur.com/home/pielago-de-imagenes/1638-odebrecht-en-la-caricatura-peruana-entre-el-equilibrio-y-el-des-equilibrio-de-las-emociones
- Infante, C. y Jorge León, R. (2020). El carácter maleable y proyectivo de la caricatura peruana durante el golpe de Estado. 1992. *Discursos Del Sur, Revista de teoría crítica en Ciencias Sociales*, (6), 97–124.
- Israel, E. y Pou, M. J. (2011). Indagaciones interculturales sobre orígenes y religiones en el humor periodístico. *Cuadernos de Información*, 29, 161-172. Recuperado 15/9/2021. <https://www.redalyc.org/pdf/971/971122694016.pdf>
- Jankelevitch, W. (1986). *La ironía*. Taurus.
- Jan Douwe van der Ploeg. (2010). *Nuevos campesinos. Campesinos e imperios alimentarios.*: Icaria.
- Jiménez, M. (2001). Las máscaras del chiste racista. *InterSedes: Revista de las Sedes Regionales*, 2 (2-3), 43-60.

- Jochamowitz, L. (2018). *Ciudadano Fujimori*. Planeta.
- Joffré, S. (2013). La crítica periodística en el teatro peruano. *Desde el Sur*, 5 (2), 255-263. Recuperado 26/10/2021. <https://biblat.unam.mx/hevila/DesdeelSurLima/2013/vol5/no2/9.pdf>
- Jo-Marie, Burt. (2011). *Violencia y autoritarismo en el Perú: bajo la sombra de Sendero y la dictadura de Fujimori*. IEP.
- Jung, C. (1995). *El hombre y sus símbolos*. Paidós.
- Kalmanovitz, S. (1998). Neoliberalismo e intervencionismo: sus fuentes y razones. *Revista de estudios sociales*, 1. Recuperado 1/9/2020. <https://revistas.uniandes.edu.co/doi/10.7440/res1.1998.04>
- Kant, I. (2011). *Crítica del juicio*. Tecnos.
- Klarén, P. F. (2005). *Nación y sociedad en la historia del Perú*. IEP.
- Klibansky, R.; Panofsky, E. & Saxl, F. (1991). *Saturno y la melancolía: estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*. Alianza.
- Landini, F. (2013). Asistencialismo y búsqueda de ayudas como estrategia de supervivencia en contextos campesinos clientelares. *Polis, revista latinoamericana*, (34): 1-15. Recuperado 1/9/2020. <https://journals.openedition.org/polis/8823>
- Lesmes, D. (2006). Georges Grosz y los malos humos de Moloc. *Anales de Historia del Arte*, 16, 339-354.
- Le Bon, G. (2005). *Psicología de las masas*. Morata.
- León, R. (2000). "Humor: ni verdad ni mentira". En: *El Perú en los albores del siglo XXI-3, Ciclo de conferencias 1998-1999*. Fondo Editorial del Congreso de la República.
- Levín, F. (2009). El humor gráfico. Un estudio preliminar. (*Tesis de licenciatura*). Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Llera, J. A. (2003). "Una historia abreviada de la prensa satírica en España: desde El Diente Crítico de Madrid hasta Gedeón". En: *Estudios sobre mensaje periodístico*, 9, 203-214. Recuperado 1/2/2015. http://pendientedemigracion.ucm.es/info/emp/Numer_09/Sum/4-09.pdf
- Llosa, L., & Panizza, U. (2015). La gran depresión de la economía peruana: ¿Una tormenta perfecta? *Estudios económicos*, (30), 91-117.
- Lora Cam, J. (2001). Perú: La débil reaparición de los sujetos bajo la subalternidad electoral. *Bajo el Volcán*, 2 (3), 99-120.
- Lotman, I. (1982). *Estructura del texto artístico*. Istmo.

- Lucioni, M. (2001). La historieta peruana 1, *Revista Latinoamericana de estudios sobre la historieta*, 4 (1), 257-264.
- Lucioni, M. (2002) “La historieta peruana 2”. *Revista Latinoamericana de estudios sobre la historieta*, 2 (8).
- Lucioni, M. (22 de enero de 2009). La historieta Peruana. [Blog: Fuga Historietas. Artículos sobre historietas, comics, tabeos] Recuperado 25/10/2021 <http://fugahistorietas.blogspot.com/2009/01/la-historieta-peruana-segunda-parte.html>
- Luna, O. (2005) La caricatura política en el Perú: Julio Málaga Grenet, Francisco González Gamarra y Jorge Binatea Reinoso. (*Tesis de Licenciatura en Arte*) UNMSM.
- Lynch, N. (1999). *Una tragedia sin héroes. La derrota de los partidos y el origen de los independientes. Perú 1980-1992*. UNMSM.
- Lynch, N. (2000). *Política y antipolítica en el Perú*. Desco.
- Lynch, N. (2014). *Cholificación, república y democracia. El destino negado del Perú. Otra mirada*.
- Macassi, S. (2002). La prensa amarilla en América Latina. *Revista Latinoamericana de Comunicación Chasqui*, 77.
- Mahecha, N. (2017). Un conflicto entre viñetas: historietas de la violencia política en el Perú (1980-2010). In: Schuster, S., and Hernández Quiñones, Ó.D., eds. *Imaginando América Latina: historia y cultura visual, siglos XIX al XXI* [online]. Universidad del Rosario, 373-410. Recuperado 29/10/2021. <http://books.scielo.org/id/cw5zr/pdf/schuster-9789587389456-17.pdf>.
- Maldonado, E. (2010) “La historieta mexicana y la seducción de los inocentes”. Semblanza de los agachados de Rius”. *Pacarina del Sur [En línea]*, 5 Recuperado 1/10/2020. <http://www.pacarinadelsur.com/home/pielago-de-imagenes/124-la-historieta-mexicana-y-la-seducion-de-los-inocentes-semblanza-de-los-agachados-de-rius>.
- Mantilla, Y. (2016). Arequipa: Artistas y pintores (1950-2015). (*Tesis de licenciatura e Historia*). Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa.
- Manrique, N. (2007). Pensamiento, acción y base política del movimiento Sendero Luminoso. La guerra y las primeras respuestas de los comuneros (1964-1983). En A. Pérotin-Dumon (Ed.), *Perú: Investigar Veinte Años de Violencia Reciente* (pp. 3-69). Universidad Alberto Hurtado.
- Malpica, C. (1976). *Los dueños del Perú*. Peisa.
- Mar, G.; Villarreal, C. y Barragán, Miguel. (2017). Postales desde el infierno jora-

- cho: tácticas narrativas gráficas en la obra de Bruno Ferreira. En: *Convergencias mediáticas y nueva narrativa latinoamericana*. I Congreso Nacional de Periodismo. pp. 38-55. Ciespal.
- Marcus-Delgado, J. y Tanaka, M. (2001) *Lecciones del final del fujimorismo. La legitimidad presidencial y la acción política*. IEP.
- Marimon, A. (2017). Entre el humor y la política. La prensa satírica durante la Restauración: el caso de Mallorca. Pasado y Memoria, *Revista de Historia Contemporánea*, 16, 149-175.
- Martín Barbero, J. (1998). *De los medios a las mediaciones*. Gustavo Gili.
- Matos Mar, J. (1984). *Desborde popular y crisis del Estado. El nuevo rostro del Perú en la década de 1980*. IEP.
- Matos Mar, J. (2005). *Desborde popular y crisis del Estado. Veinte años después*. Fondo Editorial del Congreso de la República.
- Mc Evoy, C. (2007). *Homo politicus: Manuel Pardo, la política peruana y sus dilemas, 1871-1878*. PUCP.
- Medina, Y. (2019). “La construcción de la caricatura social en el Perú a través de las manifestaciones gráficas de Francisco “Pancho” Fierro Palas durante el siglo XIX. (Tesis de pregrado). Facultad de Ciencias Sociales. Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga.
- Mendoza, J. (2016). Detengamos el Gasoducto de Odebrecht. *Diario Gestión*. Recuperado: 28/6/2017 <http://peru21.pe/opinion/juan-mendoza-detengamos-gasoducto-odebrecht-2266525>
- Mendoza-Michilot, M. (2016). *100 años de periodismo en el Perú. 1900-1948*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Mínguez, V. (2007). El poder y la farsa. Imágenes grotescas de la realeza. Quintana, *Revista e Estudios do Departamento de Historia de Arte*, 6, 35-53. Recuperado: 10/9/2021. <https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/6431>
- Ministerio de Gobierno. (1941). *Primera exposición de la prensa peruana*. Dirección de propaganda e informaciones.
- Miric, M. (2003). Discriminación: vinculación y demarcación. *Paradigmas*, 1(2). Recuperado 1/9/2020. <https://es.scribd.com/document/105653179/M-miric-Estigma-Discriminacion>
- Monsalve, M. (2009) “Opinión pública, sociedad civil y la ‘cuestión indígena’: La Sociedad Amiga de los Indios (1867-1871)”. *A contra corriente, revista de historia social y literatura de América Latina*, 7(1), 211-245. Recuperado 10/2/2015. http://www.ncsu.edu/acontracorriente/fall_09/articles/Monsalve.pdf

- Montesinos, V. (2009). *Sin Sendero. Alerta temprana*. Ezer.
- Montoya, R. (2005). *Elogio de la antropología*. Instituto Nacional de Cultura.
- Mora-Delgado, J. (2007). Sociedades campesinas, agricultura y desarrollo rural. *Revista Luna Azul*, (24), 52-58. Recuperado 1/9/2020.
<https://www.redalyc.org/pdf/3217/321727226007.pdf>
- Moreno, R. (30 de enero de 2006). El conflicto de oriente próximo. Caricaturas de Mahoma desatan la indignación del mundo islámico. *El País*.
- Morín, E. (2005). Cómic y ciudad. Un tributo a los Burrón. En A. Vergara Figueroa (Ed.), *Antropologías y estudios de la ciudad*, (48-56). Conaculta- INAH.
- Mujica, R. (2020). *Arte imperial Inca. Sus orígenes y transformaciones desde la conquista a la independencia*. Fondo Editorial del Banco de Crédito del Perú.
- Munguía, M. E. (2006). La risa y el humor. Apuntes para una poética histórica de la literatura mexicana. *Acta Poética*, 27 (1), 187-212. Recuperado 27/8/2021.
<https://www.redalyc.org/pdf/3580/358045914008.pdf>
- Muñoz, A. (2016). La parodia como marco estructural en Don Quijote y los Viajes de Gulliver, *Valenciana*, 18, 93-123.
- Murakami, Y. (2007). *Perú en la era del chino. La política no institucionalizada y el pueblo en busca de un salvador*. IEP-CIAS.
- Negrín, J. (2004). El Pitirre. Humor revolucionario 2. *Revista Latinoamericana de estudios sobre la historieta*. 13 (2), 193-198.
- Nisbet, R.; et. Al. (1979). *Cambio Social. Revoluciones en el pensamiento*. Alianza.
- Nizama, M. (2009). El síndrome de Fujimori. *Revista IIPSI*, 12 (1), pp. 215-237.
- Noel Moral, R. C. (1989). *Ayacucho. Testimonio de un soldado*. Concytec.
- Nugent, G. (2012). *El laberinto de la choledad. Páginas para entender la desigualdad*. UPC.
- Nunura, J. y Flores, E. (2001). *El empleo en el Perú: 1990-2000*. Ministerio de Trabajo y Promoción Social.
- Obregón, W. (2019). El porvenir de las razas: el racialismo en el Perú entre los siglos XIX y XX. *Revista Análisis*, 51 (94).
- Ocampo, R. (2019). De “Un peruano como tú” al “Ritmo del Chino”: análisis narratológico de la creación del personaje de Alberto Fujimori en su discurso electoral en 1990 y 2000. (*Tesis de maestría en Literatura Hispanoamericana*). PUCP.
- Olano A, A. (2001). El renacer de la democracia en el Perú, *Reflexión Política*, 3 (6).

- Recuperado 2/10/2020. <https://www.redalyc.org/pdf/110/11000605.Pdf>
- Olano, A. (2006). El Perú y las falacias del “neopopulismo”. *Revista Opera*, 6 (6): 47-88. Recuperado 31/10/2021. <https://www.redalyc.org/pdf/675/67500604.pdf>
- Ortiz de Zárate, R. (2016). *Alberto Fujimori. Perú*. Barcelona Centre For International Affairs.
- Pacheco, J. J. (2006). Libertad de imprenta y prensa en Lima. 1884-1904. (*Tesis de licenciatura en Historia*). Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Pacheco, J. J. (2018). La escritora y sus detractores: Clorinda Matto de Turner (1890-1895). *Desde el Sur*, 10 (1), 133-156. Recuperado 20/10/2021. <https://revistas.cientifica.edu.pe/index.php/desdeelsur/article/view/433/463>
- Palmer, S. (1992). Perú 1992: la sorpresa de abril de Fujimori. *Estudios internacionales*, 25 (99), 378-384.
- Panamericana Tv. (19 de setiembre de 2005). “Parte policial aclara historia de Toledo y hotel Mélody”. <https://panamericana.pe/politica/15414>
- Pantigoso, M. (2020). Visión nocturna y luminosa del satírico Atanasio Fuentes “El Murciélago”. *Revista del Instituto Ricardo Palma*, XIX, 45-62.
- Parsons, T. (1966). *El sistema social*. Revista de Occidente.
- Parsons, T.; Bales, R. y Shils, E. (1953). *Apuntes sobre la teoría de la acción*. Amorrortu.
- Pease, H. (1994). *Los años de la langosta. La escena política del fujimorismo*. IPADEL.
- Pease, H. (2009). *La oposición democrática al fujimorato: Valentín Paniagua en su momento culminante*. IEP.
- Pinedo, D. (2002). *Identificación Política y Fragmentación: Entre el Mesianismo y el Espectáculo*. Clacso.
- Prado, J. (4 de abril de 2009). Claudia Llosa en Caricaturas. [Mensaje en un blog]. La Nuez, Recuperado 1/10/2020. <https://lanuez.blogspot.com/2009/04/claudia-llosa-en-carlincatura.html>
- Peirano, L. y Sánchez, A. (1984). *Risa y Cultura en la televisión Peruana*. Desco.
- Peláez, E. (2002) “Historia de la caricatura”. En: *Proyecto Clío*, 27, Recuperado 1/10/2021. http://clio.rediris.es/arte/caricaturas/caricatura.htm#_ftn18
- Peschiera, J. (2106). El mito de los seis mil millones desaparecidos. *Lampadía Antorcha informativa* en línea. Recuperado: 28/6/2017 <http://www.lampadia.com/opiniones/jorge-peschiera-cassinelli/el-mito-de-los-seis-mil-millo->

nes-desaparecidos/

- Pérez, P. (2004) “Apuntes para un estudio de la prensa española en color en el siglo XIX”. *Doxa comunicación, revista interdisciplinaria de estudios de comunicación y ciencias sociales*. II, 99-119
- Pérez, C. (2014) “Intelectuales y poder en el Perú del siglo XIX: El caso de los miembros de la ‘Bohemia limeña’ (1948-1878)”. *Nueva Crónica*, 3, 256-282.
- Perú 21. (28 de noviembre de 2017). “¿Quién es Jorge Barata y por qué sus declaraciones son claves en el caso Odebrecht?”. *Diario Perú 21*. Recuperado: 29/08/2017 <https://peru21.pe/lima/jorge-barata-declaraciones-son-claves-caso-odebrecht-65777>
- Petzoldt, L. (1993) “Fiestas carnavalescas. Los carnavales en la cultura burguesa a comienzos de la edad moderna”. En: Shultz, Uwe, et Al. *La fiesta. Una historia cultural desde la Antigüedad hasta nuestros días*. Alianza.
- Pichihua, S. (2010) “Entrevista a Juan Acevedo. El solitario héroe de las historietas”. PUCP.
- Pinto, W. (1981). “Valdelomar, sobre caricatura y fotografía”. *Revista cielo abierto*, V (13-14).
- Pinto, W. (26 de marzo de 2016). El humor en Abraham Valdelomar: sus caricaturas en “Monos y Monadas “ y sus retratos en “Colónida”. (Cortinas de humo) Blog de rescate cultural: el presente del pasado. Recuperado 24/10/2021. <https://cortinasdehumo.wordpress.com/2016/03/26/el-humorismo-en-abraham-valdelomar-sus-caricaturas-en-monos-y-monadas-y-sus-retratos-en-colonida/>
- PCP. (1982). Desarrollemos la guerra de guerrillas. Recuperado 1/9/2019. http://www.solrojo.org/pcp_doc/pcp_0282.htm
- PCP. (1988). Bases de discusión de la línea política general. Recuperado 1/9/2019. <http://www.cedema.org/uploads/PCP-1988.pdf>
- PCP. (1990). ¡Elecciones no! ¡Guerra popular sí! Recuperado 1/9/2019. http://www.solrojo.org/pcp_doc/pcp_0590.htm
- Planas, E. (15 de abril de 2021). Caricaturas políticas del siglo XIX nos demuestran lo poco que ha cambiado la política peruana en tiempos electorales. *El Comercio*. Recuperado 4/10/2021. <https://elcomercio.pe/luces/arte/una-historia-de-patadas-e-insultos-caricaturas-politicas-del-siglo-xix-nos-demuestran-lo-poco-que-ha-cambiado-la-politica-peruana-en-tiempos-electorales-noticia/>
- Popper, K. (1967). *El desarrollo del conocimiento científico: conjeturas y refutaciones*. Paidós.

- Popper, K. (1997). *La lógica de la investigación científica*. Tauros.
- Porrás Barrenechea, R. (1970). *El periodismo en el Perú*. Ediciones del sesquicentenario de la Independencia del Perú.
- Portillo, G. (2014). Construir la destrucción: sátira y política en la prensa limeña de 1892 y 1893. Tesis de Licenciatura en Literatura. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Prada, J.; Ramírez, J. y Pinzón, D. (2018). Articulación de la caricatura política como fuente para la investigación social en Colombia: estado del arte y perspectivas a comienzos del siglo XXI, *Revista reflexión política*, 20 (40).
- Puelles, L. (2014). Honré Daumier. La risa republicana. *Valenciana*, 17, 221-223. Recuperado: 13/9/2021. <https://www.redalyc.org/pdf/3603/360344125010.pdf>
- Puertas, L. (20 de mayo de 2001). “Toledo llama ‘corrupto’ a Alan García y éste le acusa de consumir droga. *El país*. Recuperado 27/11/2021. https://elpais.com/diario/2001/05/21/internacional/990396010_850215.html
- Quero, M. (2015). *Cholificación y democratización en el Perú: Una mirada desde la obra de François Bourricaud*. IEP.
- Quijano, A. (1980). *Dominación y cultura: lo cholo y el conflicto cultural en el Perú*. Mosca Azul.
- Ramos, P. (2015). La construcción de la alteridad. La representación del migrante en la historieta Serrucho. *Revista Latinoamericana de estudios sobre la historieta*, 21.
- Ramírez Rave, J. M. (2016). Hacia una retórica y una poética del silencio. *Revista CS*, (20), 143-174.
- Rebok, M. (2007). ¿Muerte del arte o estetización de la cultura? *Tópicos*, 15, 55-75. Recuperado 1/1/2020. <https://www.redalyc.org/pdf/288/28811907003.pdf>
- Rénique, J. L. (2003). *La voluntad encarcelada: las “luminosas trincheras de combate” de Sendero Luminoso del Perú*. IEP.
- Reverte, C. (2009). *El Nuevo Depositario y Nueva Depositaria* de José Joaquín de Larriava contra Gaspar Rico, más literatura que periodismo. *América sin nombre*, 13 (14), 51-63. Recuperado 28/09/2021 https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/13357/1/ASN_13_14_08.pdf
- Reyes, M. (2010). Reseña de “Psicología del humor: un enfoque integrador” de Martín, R. A. *Revista Latinoamericana de Psicología*, 42 (2), 328-334. Recuperado 27/08/2021. <https://www.redalyc.org/pdf/805/80515381014>.

pdf

- Reynoso, Ch. (2013) “Historia de Demetrio Peralta: ‘Pedrito, el indiecito estudiante’”. *Diario Los Andes [En Línea]*. Recuperado 14/2/2015. <http://www.losandes.com.pe/Cultural/20131201/76778.html>
- Ritchie, D. (2006). Political cartoons y caricatures. En: Skvarla y Ritchie. *United States Senate catalogue of graphic art*, 307-475. Government Printing Office. Recuperado 15/9/2021. <https://www.govinfo.gov/content/pkg/GPO-CDOC-109sdoc2/pdf/GPO-CDOC-109sdoc2-10.pdf>
- Rivera, R. (2006). *Caricatura en el Perú. El período Clásico (1904–1931)*. Biblioteca Nacional del Perú–USM.
- Rivera, R. (2017). El reformismo civil moderado y la sátira gráfica: las experiencias de *Rochabús* y *La Olla*. *Illapa Mana Tukukuq*, 14 (14), 48-59. Recuperado: 28/10/2021. <https://doi.org/10.31381/illapa.v0i14.1879>
- Rivera, R. (2018). El nuevo concepto de sociedad del 900. La obra gráfica de Pedro Challe entre 1904 y 1930. (*tesis de maestría en Historia*). UNMSM.
- Rivera, R. (2019). El Murciélago: La caricatura política peruana durante la guerra del Pacífico. *Fénix: Revista de la Biblioteca Nacional del Perú*, 47, 107-118.
- Roca-Reyes, Ch. (2014). La crónica visual de un golpe de estado anunciado. *Mana Tukukuq ILLAPA*, 11, 41-49. Recuperado 28/10/2021 <https://revistas.urp.edu.pe/index.php/Illapa/article/view/526/528>
- Rodil, J. R. (1955). *Memorias del sitio del Callao*. Consejo Superior de Investigaciones científicas.
- Rodríguez, F. (1999). *Del griego al teatro de hoy*. Alianza.
- Rodríguez, C. (2000) “Costumbrismo en el Museo de América: Tipos Populares Limeños”. *Anales. Museo de América*, 8, 147-160. Recuperado 28/6/2017. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1455989>
- Rodríguez, D. (2017). La obra gráfica de Julio Málaga Grenet. *Actualidades. Tesis*, 10 (11), 101-116.
- Rodríguez, E. (2015). El ritmo del retraso. La construcción del afrodescendiente como mecanismo deslegitimado de la política en *La Zamacueca Política* (1859). Recuperado 11/10/2021. <https://repositorioacademico.upc.edu.pe/handle/10757/581953>
- Rodríguez, L. (2019). *Revista de la Biblioteca Nacional del Perú Fenix*, 47, 85-105.
- Rodríguez-Toledo, J. (2019). El migrante estereotipado. Etnia y humor en Serrucho, 1950-1962. (*Tesis de maestría en Historia*). Pontificia Universidad Católica del Perú.

- Rodríguez, C. y Mujica, R. (2014). *La rebelión de los lápices: el Perú del siglo XIX en caricatura: catálogo*. Biblioteca Nacional del Perú.
- Román, C. (2018). Gritos visibles. Imágenes y palabras en los periódicos de oposición durante el segundo gobierno de Rosas (1839-1842). *Anuarios IEHS*, 33(2), 209-234.
- Romero, C. (2017). La mayoría de obras de Odebrecht en el Perú se ejecutaron en gobierno de Fujimori. *Diario La República*. Recuperado: 28/6/2017 <http://larepublica.pe/imprensa/politica/840625-la-mayoria-de-obras-de-odebrecht-en-el-peru-se-ejecutaron-en-gobierno-de-fujimori>
- Roncancio, M; Puche, R. (2012). Humor gráfico y comprensión de deseos *Diversitas: Perspectivas en Psicología*, 8 (2) 345-36. Recuperado 13/07/2021: <https://www.redalyc.org/pdf/679/67925837010.pdf>
- Rosas, L. (s/f). Monos y Monadas: cuando la caricatura se convirtió en resistencia. Recuperado 1/9/2020. <http://somosperiodismo.com/monos-y-monadas-cuando-caricatura-se-convirtio-resistencia/>
- Rubio, M. (1986). Militares y Sendero Luminoso frente al sistema democrático peruano. *Revista de Estudios Políticos*, (53), 161-174.
- Rubira, R. (2011). Usos comerciales de la caricatura en Cuba: Conrado Walter Masaguer y la revista 'Cinelandia' como dispositivo para la construcción de la hegemonía del 'Star systema' hollywoodense en la Isla. *Index comunicación*, 1, 145-169.
- Sagástegui, C. (2003). *La historieta peruana 1. Los primeros 80 años. 1987-1967*. Instituto Cultural Peruano Norteamericano.
- Salazar, M. (28 de junio de 2019). Las Bambas el territorio en disputa del mayor proyecto minero. *Observatorio de conflictos mineros de América Latina*. Recuperado 1/9/2020. <https://www.ocmal.org/las-bambas-el-territorio-en-disputa-del-mayor-proyecto-minero-del-peru/>
- Santillana, D. (2010) "Sobre el Iris de Linati y los mexicanos pintados por sí mismos". *Revista Fuentes Humanísticas, La Revolución Mexicana. Literatura*, 22, (41), 69-81.
- Salcedo, J. M. (1984). *Las tumbas de Uchuraccay*. Cóndor Editores.
- Salinas, S. (2007). La guerra popular prolongada. Recuperado: 1/10/2020. https://www.verdadyreconciliacionperu.com/admin/files/articulos/320_digitalizacion.pdf
- Sartori, G. (1992). *Elementos de teoría política*. Alianza.
- Sartori, G. (2007). *¿Qué es la democracia?* Tauros.

- Sasaki, N. y Calderón, G. (1999). Pitucos and pacharacos: an approach to social exclusion in the nightclubs of Lima. *Anthropologica*, 17 (17), 301-353. Recuperado 1/9/2020. <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/anthropologica/article/view/1583/1528>
- Scott, J. (2000). *Los dominados y el arte de la resistencia. Discursos ocultos*. Era.
- Seminario, M. (2012). "La caricatura política como fuente documental". En: Documento de Trabajo. N° 4: JNE.
- Serrano, G. (2018). Bernardo O'Higgins y su dulce destierro. El negocio del azúcar en tierras peruanas y sus intereses en la guerra de Chile con la Confederación Perú Boliviana (1836-1839). *Revista Intus Legere Historia*, 12 (1), 139-168. Recuperado 18/09/2021. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6589083>
- Silva, R. (2016). El trazo mordaz, libre y comprometido: los humoristas gráficos Alfredo Marcos y Juan Acevedo y su posición política de izquierda (1980-1990). (*Tesis de licenciatura en Historia*). Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Sotelo, M. (2009) Taxonomía de las historietas limeñas: propuesta para una clasificación de las historietas producidas y publicadas en la provincia de Lima Metropolitana entre los años 1990 a 2005. (*Tesis de Licenciatura en Comunicación Social*). UNMSM.
- Sotelo, M. (2012) "Representación gráfica de la violencia política en el Perú 1980-2012: Una aproximación a las historietas durante tiempo de violencia interna". *Pacarina del Sur [En línea]*, 4 (14). Recuperado 15/2/2015. <http://www.pacarinadelsur.com/home/pielago-de-imagenes/626-representacion-grafica-de-la-violencia-politica-en-el-peru-1980-2012-una-aproximacion-a-las-historietas-durante-tiempo-de-violencia-interna>.
- Sotomayor, E. (2013) Satisfecha y orgullosa, aunque sea impropio. Las veladas literarias de Clorinda Matto de Turner (1887-1891). (Tesis de Maestría en Literatura Hispanoamericana). PUCP.
- Sowell, T. (1990). *Conflicto de visiones. Orígenes ideológicos de las luchas políticas*. Gedisa.
- Stern, A. (1950). *Filosofía de la risa y del llanto*. Imán.
- Stilman, E. (1967). *El humor absurdo*. Brújula.
- Stokes, S. (1989). "Política y conciencia popular en Lima. El caso de Independencia", Documento de trabajo N° 31. IEP.
- Tafolla, O. (19 de febrero de 2018). La ideología carbonaria de Claudio Linati y Florencio Galli presente en El Iris. Periódico crítico y literario en el Mé-

- xico de 1826. *Ponencia presentada en el XV Encuentro de estudiantes de Historiografía de México de la FES Acatlán. Medium.*
- Tamas, R. (2020). Análisis y traducción de una antología de poemas infantiles ilustrados. (Trabajo final de grado). Universitat Jaume I.
- Tanaka, M. (1998). *Los espejismos de la democracia. El colapso del sistema de partidos en el Perú, 1980-1995, en perspectiva comparada.* IEP.
- Tanaka, M. (1999). *Los partidos políticos en el Perú. 1992-1999: estatalizad, sobrevivencia y política mediática.* Documentos de Trabajo N°. 108. IEP.
- Tanaka, M. (2001). “¿Crónica de una muerte anunciada? Determinismo, voluntarismo, actores y poderes estructurales en el Perú, 1980-2000”. *En Lecciones del final del fujimorismo. La legitimidad presidencial y la acción política.* 2001. IEP.
- Tauro del Pino, A. (1942) “El Espejo de mi tierra”. *Revista iberoamericana*, IV (8).
- Tauzin-Castellanos, I. (2003). “La imagen en el Perú ilustrado (Lima 1887-1892)”. *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos*, 32, 133-139.
- Tauzin-Castellanos, I. (2009). “La caricatura en la prensa satírica peruana (1892-1909)”. *Bira Boletín del Instituto Riva Agüero*, 35, 273-291.
- Thissen-SerVais. (2017). Nuevas caricaturas y un texto no conocido de Abraham Valdelomar. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 62 (62), 205-220.
- Thomson, R. y Hewison, H. (1986). *El dibujo humorístico. Cómo hacerlo y cómo venderlo.* Cuarto.
- Tovar, C. (1982) ¡Basta ya, Carlín! Horizonte.
- Tovar, C. (1989). *Técnica del dibujo y de la Caricatura.* Horizonte.
- Toledo, M. & García, V. (2010). El humor desde la psicología positiva. *International Journal of Developmental and Educational Psychology*, 1(1), 111-117. Recuperado 13/07/2021. <https://www.redalyc.org/pdf/3498/349832324012.pdf>
- Torres, M. A. (1997). Teorías lingüísticas del humor verbal. *Pragmalingüística* 5(6), 435-448.
- Torres, J. (2013). Sobre el desprecio moral. Esbozo de una teoría crítica para los indignados. *Espiral*, XX (58), 9-35. Recuperado 29/11/2021. <https://www.redalyc.org/pdf/138/13831462001.pdf>
- Trevi, M. (1996). *Metáforas del símbolo.* Antrophos.
- Tuna, M. V. (2007). Comunicación, secta y sociedad en la puna ayacuchana. Caso de la comunidad de Occollo-Azabrán. (*Tesis de Licenciada en Comunicación*)

ción Social). UNMSM.

- Urdapilleta, M. (2014). El ethos de Ricardo Palma en sus tradiciones. *La Colmena, revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, 18, 45-50. Recuperado 17/10/2021. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=446344309007>
- Vaughan M. (2018). Christopher Conway, Nineteenth Century Spanish America: A cultural History. *Historia americana*, LXVII (3), 1442-1446.
- Valbuena de la Fuente, F. (2002). Humor verbal y humor de situación. *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, 7, 381-406.
- Valbuena de la Fuente, F. (2010). El humor en la Comunicación Política CIC. *Cuadernos de Información y Comunicación*, 15, 123-164.
- Valero, E. (2005) “El Costumbrismo y la bohemia romántica en el Perú: un tránsito hacia la ‘tradición’”. *Anales de literatura española* 18, 351-366. Recuperado 1/1/2015. http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7251/1/ALE_18_26.pdf
- Van der Linde, C. (2007). ¡Yo mando aquí! Sátira y novela latinoamericana del dictador, *Revista de Artes y Humanidades UNICA*, 8(20), 13-35.
- Vargas Llosa, M. (marzo de 1983). Informe sobre Uchuraccay. Recuperado 27/8/2021. https://www.verdadyreconciliacionperu.com/admin/files/libros/376_digitalizacion.pdf
- Veira, J. L. (2018). As teorías do humor o cambio cultural. *Revista Oficial da Sección de Psicoloxía e Saúde do COPG*, 11, 9-20.
- Velásquez, M. (2005). “Leonidas N. Yerovi y la modernidad criolla en la República Aristocrática (1895-1919)”. *Escritura y pensamiento*, 8 (17), 115-138.
- Velásquez, M. (2017). Biotecnologías novelísticas en la región andina (1840-1905). Lectura y cuerpo. (*Tesis doctoral en Literatura Latinoamericana*). Universidad Andina Simón Bolívar de Ecuador.
- Vergara, A. (1997). *Apodos, la reconstrucción de identidades. Estética del cuerpo, deseo, poder y psicología popular*. INAH.
- Vergara, A. (2006). *El resplandor de la sombra*. Navarra.
- Vergel, L. del P. (2008). Imágenes de la caricatura política en época electoral: campaña presidencial 2001. (*Tesis de licenciatura en Comunicación Social*) UNMSM.
- Villanueva, P. (2019). *Jorge Vinatea Reinoso. Una propuesta indigenista en su lenguaje pictórico*. UPC.
- Villar, A. (2017). Estrategias neobarrocas en “La Pachakuti”, de Alfredo Márquez.

- Panambí, *Revista de investigaciones artísticas*, (5): 55-69. Recuperado 1/9/2020.
<https://panambi.uv.cl/index.php/Panambi/article/view/1040>
- Villegas, C. A. (2004). “Aportes teóricos para un nuevo paradigma de la caricatura”, *Revista Latinoamericana de estudios sobre la historieta*, 13 (4).
- Villegas, F. (2011) “El costumbrismo americano ilustrado. El caso peruano. Imágenes originales en la era de la reproducción técnica”. *Anales del Museo de América*, XIX, 7-67.
- Villegas, F. (2013). Vínculos artísticos entre España y Perú (1892-1929): Elementos para la construcción del imaginario nacional peruano. (*Tesis de Doctorado*) Universidad Complutense.
- Villari, C., Menacho y Leonel, A. (2017). La situación lingüística actual en Ancash como reflejo de la historia de la política lingüística del Perú. *Indiana*, 34 (1), pp. 129-147.
- Wiese, P. y Saravia G. (mayo de 2019). Carlos Tovar “Carlín”: “No estamos en camino al socialismo en camino a la barbarie”. *Revista IDEELE*. <https://www.revistaideele.com/2020/10/13/carlos-tovar-carlin-no-estamos-en-camino-al-socialismo-sino-en-camino-a-la-barbarie/>
- Ycaza Clerc, I. (2016). Szemiski, Jan y Mariusz Ziółkowski. Mythes, rituels et politique des Incas dans la tourmente de la conquista. París: L’Harmattan. *Anthropologica del Departamento de Ciencias Sociales*, XXXIV (36), 186-188.
- Zapata, J. y Chávez, M. (2017). Las corrientes ortodoxa y heterodoxa del desarrollo: algunas nociones conceptuales. *Opera*, 22.
- Zapata, A. (2017). *La guerra senderista. Hablan los enemigos*. Tauros.
- Theofylakti Zavitsanou. (2016). Humor y discurso político: el humor como recurso de opinión y crítica en la prensa contemporánea griega y española. (*Tesis doctoral en comunicación*). Universidad Pompeu Frabra de Barcelona.
- Zevallos, O. (2010). *Trazos y risas. Los caricaturistas arequipeños*. Cuzzi.

LA CARICATURA CONTEMPORÁNEA EN EL PERÚ
Y LAS HUELLAS DE UNA LARGA TRAVESÍA

se terminó de imprimir en diciembre de 2021 en los
talleres gráficos de **Producciones estratégicas**

Urb. María Parado de Bellido Mz. K-13
Ayacucho - Perú

prensa ayacuchana del siglo XIX (2012), *Apuntes metodológicos de investigación en la ciencia de la comunicación* (2019).

Es autor de varios artículos científicos relacionados con la caricatura política, publicados en revistas indexadas.

Los inicios de la caricatura en el continente latinoamericano estuvieron claramente relacionados con dos acontecimientos fundamentales: la instalación del nuevo régimen político y la progresiva generalización del uso de la imprenta. En el Perú, ambos hechos, curiosamente, ocurrieron hacia el epílogo del proceso emancipatorio. Si bien, la imprenta llegó al Perú poco después de la invasión española, a fines del siglo XVI, habiendo sido puesta al servicio de la Lima Virreinal, su uso fue principalmente para reproducir literatura canónica. La técnica de impresión conocida por entonces era la entalladura en madera y, luego, el grabado en cobre.

Las primeras alegorías impresas datan de 1549 y 1695. La primera, comenta Ramón Mujica (...), corresponde a un dibujo que apareció en un manuscrito, publicado en contra del Virrey Pedro de La Gasca y del arzobispo de Lima, Gerónimo de Loayza. El historiador agrega que la lámina fue pegada en varios muros de las calles limeñas desafiando a la inquisición.

Durante la época colonial, hacia 1630, el frayle Buena-ventura de Salinas y Córdova, escribió un memorial señalando que, por entonces, los indios del Perú ya hacían caricaturas (...) como formas de protesta frente al abuso de los españoles. Decía que “se autorrepresentaban como ovejas trasquiladas y a los españoles como falsos cristianos que las oprimían y compraban la justicia en los tribunales” (Mujica, 2020, p. 236).

