



LICENSE 3.0 UNPORTED.

Sorna, crítica y humor: el arte chileno visto desde la caricatura (1858-1910)

Sarcasm, criticism and humour: Chilean art seen from the caricature (1858-1910)

PATRICIA HERRERA STYLES | PEDRO EMILIO ZAMORANO PÉREZ

patricia.herrera@upla.cl | pzamoper@utalca.cl

Universidad de Playa Ancha, Valparaíso, Chile | Universidad de Talca, Chile

Recibido: 19 de junio de 2018 · Revisado: 26 de junio de 2019 · Aceptado: 18 de julio de 2019

Resumen

La caricatura, como expresión estética y cultural, se hace eco las más de las veces de la contingencia, ello desde una mirada satírica y humorística. En su contenido hay siempre una actitud crítica y una sintonía con respecto a hechos y personajes del mundo social y político. Este trabajo revisa la labor de algunos caricaturistas chilenos y algunos acontecimientos y figuras relacionados con las artes visuales, principalmente durante la segunda mitad del siglo XIX y hasta los inicios del XX. Los artistas y eventos que se registran nos proveen de una interesante información referida a valoraciones, debates, liderazgos y conflictos, constituyéndose en una especie de correlato histórico sobre nuestros procesos estéticos relacionados, principalmente, con la pintura y la escultura.

Palabras clave: caricatura; pintura; escultura.

Identificadores: Smith, Antonio; Rojas, Luis Fernando; Bozo, Julio (Moustache).

Topónimos: Chile.

Periodo: Siglo 19; Siglo 20.

Abstract

The caricature, as an aesthetic and cultural expression, echoes most often of contingency, from a satirical and humorous view. In its content there is always a critical attitude and a tune with respect to facts and characters from the social and political world. This work reviews the work of some Chilean cartoonists and some events and figures related to the visual arts, mainly during the second half of the nineteenth century and until the beginning of the twentieth. The artists and events that are recorded provide us with interesting information regarding assessments, debates, leadership and conflicts, constituting a kind of historical correlate about our aesthetic processes related, mainly, to painting and sculpture.

Keywords: cartoon; painting; sculpture.

Identifiers: Smith, Antonio; Rojas, Luis Fernando; Bozo, Julio (Moustache).

Place Names: Chile.

Period: 19th Century; 20th Century.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

HERRERA STYLES, P., Y ZAMORANO PÉREZ, P. E. (2019). Sorna, crítica y humor: el arte chileno visto desde la caricatura (1858-1910). *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 50: 171-188.

Introducción¹

A mediados del siglo XIX, Chile vive una agitada época en donde tradición y modernidad se ven enfrentadas. Es un momento de configuración de lo nacional en el que la imagen visual, bajo su concepción moderna, adquiere connotaciones insospechadas al desarrollarse como un potente medio no solo de expresión sino también de crítica. El dibujo asume diferentes vertientes de uso, siendo una de ellas la caricatura, género que se instala con fuerza por primera vez en los medios de prensa chilenos, gracias a su carácter provocador, asociada generalmente a la sátira y el humor político.

Sin embargo, en esta época y hasta inicios del siglo XX, varios otros asuntos de la contingencia local fueron abordados además por estos ilustradores que comprendieron el poder comunicativo de sus creaciones.

Dentro de estos temas estuvo, por ejemplo, la realidad cultural y artística que se configuraba entonces, la que muchas veces fue vista con ironía y sarcasmo, al entender que formaba parte de un engranaje social más amplio y generalmente asociado al poder.

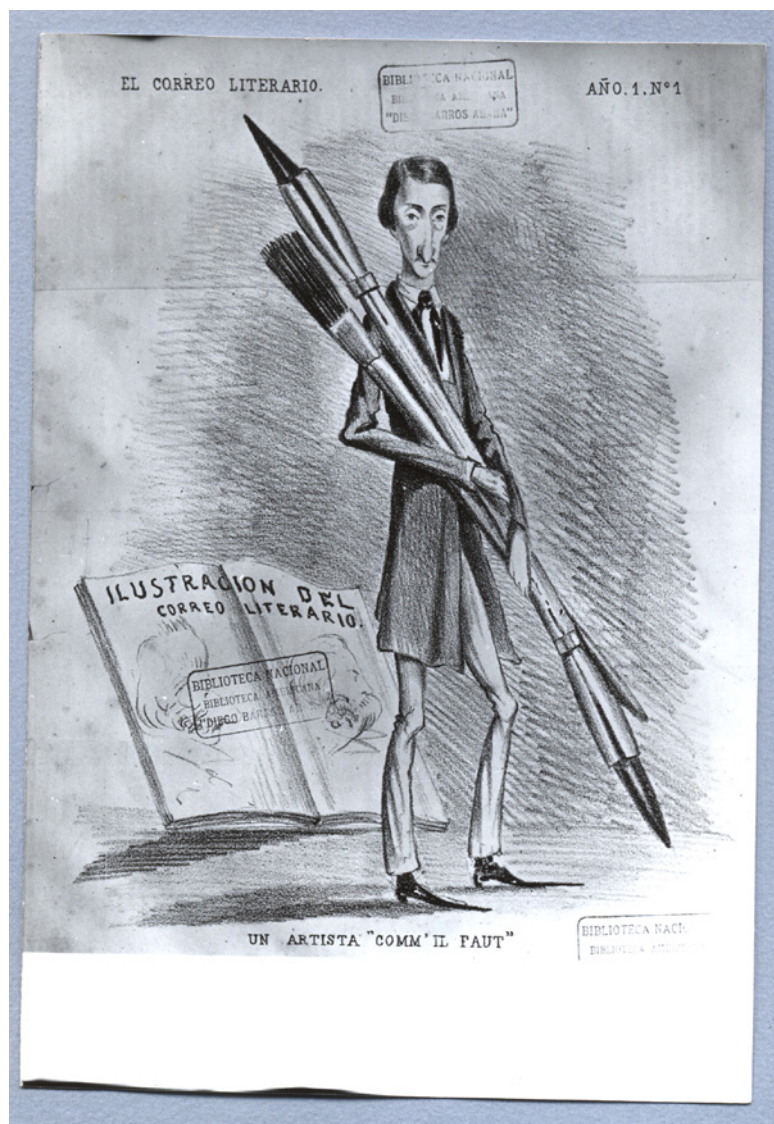
Cuando estuvo referida a las bellas artes, la caricatura se utilizó para crear imágenes relacionadas con tres temáticas principales: los artistas nacionales, sus obras, y algunos sucesos artísticos de importancia, todos asuntos que intentaban dar cuenta, desde una actitud festiva, de las vicisitudes que vivía un círculo muchas veces considerado serio y elitista. En definitiva, la mayoría de estos dibujos se enfocó en la representación humorística de los exponentes más destacados del medio, entre los que se encontraban los considerados “maestros” del arte nacional, así como los jóvenes valores que lograban reconocimiento tanto en Chile como en el extranjero. De esta forma, y tal vez sin quererlo, se contribuía desde la prensa a configurar una especie de galería de hombres ilustres del arte chileno, la que sumada a las representaciones más serias, en grabado, pintura y escultura -que producía la Academia-, permitía establecer un símil con el conjunto de retratos que se creaba para los líderes de la política, el derecho y las fuerzas armadas². En segundo lugar, las mordaces plumas de los caricaturistas se enfilaron hacia la representación burlesca de algunas de obras de arte, principalmente aquellas que desataban polémicas y que, en definitiva, daban cuenta de una realidad nacional que iba más allá de lo artístico. Finalmente, este tipo de ilustración se utilizó para ventilar y hacer llegar a la opinión pública el detalle de acontecimientos del mundo de las bellas artes que reflejaban sus conflictos y disputas internas, así como determinadas ilusiones europeizantes de la oligarquía.

1 El artículo forma parte del proyecto ““Construcción de archivo de Antonio Romera: revisión del canon historiográfico de la pintura chilena” (Fondecyt 1170874), 2017-2021.

2 Nos referimos en este sentido a los casos de los álbumes de personajes ilustres de Chile, que resaltan las figuras de héroes y hombres prominentes, tales como la *Galería Nacional o Colección de Biografía i Retratos de hombres célebres de Chile*, publicada en 1854 por Narciso Desmadryl o el *Álbum de la Gloria de Chile, Homenaje al Ejército i Armada* de Benjamín Vicuña Mackenna de 1884.

“Nuestros artistas” en caricatura

Como buen ejemplo de su género, la representación caricaturesca de los artistas chilenos consideró la deformación y exaltación hiperbólica de algunos de sus rasgos físicos sobresalientes, con el fin de expresar una opinión sobre su quehacer creativo, personalidad, trayectoria o relevancia social. Cabe hacer notar, hasta donde sabemos, que estas creaciones estuvieron dedicadas exclusivamente a miembros del sexo masculino, sin haber encontrado hasta ahora ilustraciones de mujeres artistas en el medio nacional en este período. Es probable que la rudeza de la ironía y el sarcasmo que implicaba este tipo de retratos se considerara entonces un arma propia de hombres y para hombres.



1. Antonio Smith. *Un artista comm' il faut*. *El Correo literario*, N° 1. Santiago de Chile, 18 de julio de 1858. Colección Biblioteca Nacional de Chile

Sin lugar a dudas, uno de los primeros ejemplos lo proporciona el artista Antonio Smith (1832-1877), uno de los pioneros en Chile en desarrollar la ilustración burlesca de tinte político. Formado inicialmente en la Academia de Pintura de Santiago, utilizó la caricatura como un mecanismo de crítica al proceso de institucionalización y enseñanza artística que entonces estaba teniendo lugar, a los que consideraba deficientes. En 1858, realiza dos trabajos para el periódico *El Correo Literario* que resultan fundamentales. Por una parte, un retrato del entonces director de la Academia, el pintor italiano Alessandro Ciccarelli, de quien Smith era detractor, y por otra, una obra titulada *Un artista Comm il Faut* (Un artista como se necesita) (Fig.1), una representación de sí mismo como pintor e ilustrador, tal vez la primera auto-caricatura de la historia chilena³.

El que Smith haya realizado estas imágenes en una publicación como *El Correo Literario* no es casual, sino que por el contrario da cuenta del panorama intelectual, cultural y socio-político que entonces existía en el país.

El semanario creado por iniciativa particular del periodista y escritor José Antonio Torres en 1858, es considerado una de las primeras publicaciones nacionales que reconoce la caricatura como medio de expresión política. Para entonces, existe un agitado ambiente en el país, en el que se enfrenta el conservadurismo del presidente Manuel Montt frente a una oposición liberal conformada por jóvenes intelectuales que critican y exigen cambios al gobierno, en especial reformas constitucionales. La aristocracia tradicional chilena, auto asumida como defensora de los ideales de la ilustración francesa y una moralidad de inspiración victoriana, veía en el orden, la seriedad y la solemnidad, valores fundamentales para la construcción de la nación, situación donde el sentimentalismo, la sorna y la risa no tenían cabida, pues se relacionaban con la ruralidad y la barbarie. El mismo presidente Montt era reconocido como fiel representante de este grupo que cultivaba la gravedad como baluarte, siendo caracterizado como un hombre de seriedad extrema: “hay persona que cree que no se ha reído nunca”, así lo describía Domingo Faustino Sarmiento (Salinas et al, 2001: 21).

Los intelectuales liberales, entre los que se encontraban Torres, Smith y otros, por el contrario, si reconocían en el sarcasmo, la exageración expresiva y el humor, valores dignos de desarrollar en aras de una construcción nacional moderna. Prueba de ello es que en el número seis de su periódico, Torres publica un artículo en defensa de la caricatura, donde sostiene: “el objeto de la caricatura es corregir las costumbres i los defectos, es satirizar, poner en ridículo si se quiere, aquello que se manifiesta ridículo para procurar su corrección”, añadiendo: “toda persona a quien se la caricatura, si por un lado se la crítica, por otro se la favorece, porque ya este solo hecho da a entender, que ocupa cierto rango distinguido en la sociedad, que se encuentra en una posición espectable (sic), o que es una especialidad en su profesión, arte u oficio”. Finalmente,

3 La caricatura de Ciccarelli aparece en el mes de septiembre, en el número ocho de la publicación, mientras que *Un artista comm il faut* lo hace en el primer número, de julio del mismo año. Sobre la caricatura de Antonio Smith ver Quiroga y Villegas (2015).

Torres conminaba en su texto a aceptar, tal como se hacía en Europa, la caricatura, pues era necesario “que acabemos de una vez de civilizarnos”⁴.

Smith, artista rebelde, quien ejercía en el periódico el oficio de dibujante, al presentar la caricatura de Ciccarelli dentro de una galería de personajes más amplia, pertenecientes a otras esferas sociales, y acompañado de la leyenda: “Llegó a estas bellas regiones/Un pintor, que era un portento/Mostró placas, distinciones/Y medallas por cajones/Pero no mostró el talento”⁵, mostraba la compleja situación de disputas y diferencias que se vivía también en el campo del arte, y que según Smith, era necesario corregir.

La gestión de Ciccarelli como autoridad de una academia que recién comenzaba a funcionar -había sido inaugurada hacía apenas nueve años antes, en 1849-, era blanco de elogios y críticas, siendo Smith, en su rol de exalumno, uno de sus principales detractores. En este sentido, podríamos decir que la caricatura en cuestión simbolizaba un punto de quiebre entre dos posturas estéticas opuestas existentes en ese momento: por una parte, la visión más romántica y realista (en el sentido del movimiento pictórico francés de la época) de jóvenes como Smith, -para quienes la caricatura se reconocía como un medio de expresión artística válida-, frente a la estricta severidad del neoclasicismo de Ciccarelli, que no la reconocía.

En la imagen, el pintor italiano aparece de pie junto a un atril mirando hacia el espectador, junto a algunas herramientas de trabajo y un libro en el suelo con el título “Apocalipsis”.

Ya desde el primer número de la revista, tanto el joven pintor como sus colegas escritores demostraban la importancia que le asignarían a este género del dibujo en la publicación, al presentarse a sí mismos en formato de caricatura, pues reconocían el poder que mediante ella comenzaban a tener para expresar lo que muchas veces nadie más se atrevía a decir. De igual modo, con este gesto, reconocían la relevancia social que adquirirían al transformarse ellos mismos en personajes “caricaturados”, de acuerdo a lo que, como vimos, será declarado por Torres en el sexto número.

Smith se presenta entonces como un artista *comm il faut*, dentro de una galería de imágenes que muestra además a Torres y al poeta Guillermo Blest Gana. Mientras Torres es presentado escribiendo con una enorme pluma y bajo el título “lo que pesa una pluma”, Smith, premunido de un pincel y una estilográfica desproporcionados, se retrata a sí mismo nada menos que como “el artista que se necesita”, es decir, un elemento fundamental para un proyecto editorial que promete ser independiente y crítico, además de punzante y ameno.

Desde entonces, y hasta los primeros años del siglo XX, varias nuevas publicaciones en Chile seguirán los pasos de *El Correo Literario*, en cuanto a la representación mordaz del mundo del arte y especialmente de sus figuras más destacadas. Entre ellas encontramos *La Revista Cómica*, la *Revista Instantáneas*, y por último *Pluma y Lápiz*, las que rea-

4 Torres, J.A. La caricatura. *El Correo Literario*, N° 6, Santiago de Chile, 21 de agosto de 1858, p. 1.

5 *El Correo literario*, N° 8, Santiago de Chile, 4 de septiembre de 1858, p. 8.

lizarán un trabajo de divulgación de forma más o menos paralela, aunque cada una con un estilo particular.

Entre 1895 y 1905, aparece *La Revista Cómica*, publicación gestionada por el literato Ricardo Fernández Montalva, junto al eximio dibujante Luis Fernando Rojas (1857-1942) como director artístico, quien ya había desarrollado un fecundo trabajo en publicaciones anteriores, algunas de ellas de carácter bastante polémico⁶. Totalmente ilustrada por Rojas, en su portada la revista reconocía a historiadores, literatos, científicos y políticos destacados, y bajo el título “Nuestros artistas”, a algunos de los más reconocidos pintores, escultores y arquitectos chilenos. Entre ellos encontraremos, por ejemplo, a los escultores José Miguel Blanco (N° 18, diciembre de 1895), Nicanor Plaza (N°6, septiembre de 1895) y Virginio Arias (N° 16, noviembre del mismo año). Entre los pintores, a los consagrados Pedro Lira (N° 11, octubre de 1895), Alfredo Valenzuela Puelma (N°13, octubre de 1895), Cosme San Martín (N° 24, enero de 1896), así como al joven Juan E. Harris (N° 26, enero 1896), mientras que entre los arquitectos destacará Manuel Aldunate (N°17, noviembre de 1895). Incluso hasta el mismo Rojas se presenta a sí mismo al interior de la publicación en una divertida auto-caricatura. Las ilustraciones de portada, que exageraban en tamaño especialmente los rostros de los personajes, iban acompañadas por un verso humorístico que no siempre elogiaba al retratado, pero que en el caso de los artistas eran más bien de tipo favorable.

Dueño de un estilo particular, Rojas aplicaba en estas creaciones todo el conocimiento del dibujo aprendido en su paso por la academia, en el que era sobresaliente, a la vez que despreciaba las clásicas leyes de las proporciones. Dos buenos ejemplos de lo anterior son sus caricaturas de José Miguel Blanco, y Cosme San Martín (Fig. 2), a quienes Rojas, y la publicación en general, reconocían como meritorias figuras del arte nacional. En el caso de Blanco, el dibujo permite reconocerlo no solo como escultor, sino también como escritor y crítico, pues fue el fundador del primer periódico chileno dedicado a temas artísticos titulado *El Taller Ilustrado*. El semanario circuló entre 1885 y 1889, y en él Rojas también participó como ilustrador. Es por ello, que Rojas presenta a Blanco en la caricatura con un brazo apoyado en un trozo de mármol y con el otro cargando su semanario, acompañado de los siguientes versos: “El genio de la escultura/dióle al cincel, en su mano/el esplendor soberano/del arte que siempre dura”⁷.

6 Luis Fernando Rojas fue uno de los más prolíficos y sobresalientes dibujantes chilenos, desde 1875 hasta 1942. Sus trabajos de ilustración de retratos, escenas históricas y publicitarias aparecieron en gran parte de las revistas, diarios, álbumes, diccionarios y libros históricos de este período. Entre ellos se encuentran *El Correo de la Exposición*, *El Taller Ilustrado*, *La lira chilena*, *El Peneca*, *Sucesos* y *Zig-Zag*, entre otros. Especial atención merece el punzante trabajo de Rojas junto al periodista y escritor Juan Rafael Allende, con quien desarrolló subversivos proyectos editoriales que comentamos más adelante.

7 *La Revista Cómica*, N° 18, Santiago de Chile, diciembre de 1894.



2. Luis Fernando Rojas. Nuestros Artistas: Cosme San Martín. *La Revista Cómica*, N° 24, Santiago de Chile, enero de 1896. Colección Biblioteca Nacional de Chile

En el caso de San Martín, eximio dibujante y maestro de Rojas durante su paso por la Escuela Nocturna de Artesanos, lo muestra elegantemente vestido, al lado de su paleta y atril, acompañado del siguiente poema: “Con su pincel sabio y diestro/el arte en la noble historia,/ su nombre escribe el maestro/con caracteres de gloria”⁸.

Rebelde al igual que Smith, Rojas también fue un alumno que se marginó de la academia por desavenencias con sus autoridades, ya que no estaba de acuerdo con las formas de enseñanza (específicamente tuvo problemas con el entonces director Giovanni Mochi⁹), detentando además una posición muchas veces opuesta a la moralidad conservadora y a la oficialidad política. Todo ello lo expresaba por medio de sus dibujos y caricaturas.

En el caso de la representación de los artistas, -sus colegas-, era más bien benevolente, lo que no ocurría en relación a políticos y autoridades eclesásticas, en quienes descargaba sus más cáusticas críticas. Tal como lo refleja el título de la publicación, para Fernández, Rojas y todo su equipo, lo cómico, lo carnavalesco y especialmente lo satírico (de hecho, el impreso se autodenominaba “periódico ilustrado, satírico-literario”), era fundamental a la hora de hablar de la vida política y social del país, ya que entendían la contingencia como una especie de comedia¹⁰.

De tendencia radical y luego simpatizante del Partido Demócrata¹¹, Rojas apoyó el gobierno de José Manuel Balmaceda en diversas publicaciones, sufriendo tras su caída, en 1891, los ataques del bando político contrario¹². Hacia 1894, época de crisis tras la Guerra Civil, y un año antes de comenzar a publicar *La Revista Cómica*, en el país recién se reactivaba la pugna entre periódicos contrarios, los que un poco tiempo atrás había cerrado la censura.

Otra publicación que resaltó las figuras del arte nacional en tono burlesco fue, desde 1901, la *Revista Instantáneas*, posteriormente llamada *Instantáneas de Luz y Sombra*, la que también reprodujo en sus portadas y bajo los títulos “Nuestros artistas”, y luego “Los 21”, caricaturas de los más connotados personajes del medio.

La publicación incorporaba el concepto de lo “festivo” en su línea editorial, por lo que fue bajo este perfil que se presentaron a pintores tales como Alfredo Valenzuela Puelma, Ernesto Molina, Juan Francisco González y al escultor Virginio Arias. Todos fueron retratados bajo el punzante pincel del pintor y escenógrafo español Santiago Pulgar (1859-1931), quien había llegado a Chile en 1891.

8 *La Revista Cómica*, N° 24, Santiago de Chile, enero de 1896.

9 Ver Ureta y Álvarez (2014: 40-41).

10 Ver la editorial del primer número de *La Revista Cómica*, del 4 de agosto de 1895. Resulta importante señalar además que la publicación incluía a un personaje siempre presente, un Pierrot, que según Ureta y Álvarez (2014: 98) actuaba como alter ego de Rojas, el que parecía reírse de las más diversas situaciones. En relación a lo carnavalesco ver artículo de Salinas (2004).

11 Fundado en 1887, el Partido Demócrata fue una agrupación política republicana y laica, que representó los intereses de los trabajadores chilenos. Creado por militantes del Partido Radical, propugnaba la emancipación política del pueblo. En la Guerra Civil de 1891 estuvo de parte del presidente José Manuel Balmaceda.

12 Según sostienen los autores Ureta y Álvarez, en 1891, Rojas ilustraba el periódico *El Recluta*, favorable al gobierno de Balmaceda, pero tras la caída de éste, el taller donde este medio se imprimía fue víctima de un incendio intencional. Ureta y Álvarez (2014: 66).

En un estilo propio, menos académico y más irreverente que el de Rojas, Pulgar retrataba a los artistas con cabezas enormes y cuerpos deformados, incorporando además en la escena algunas de sus obras y señas particulares. Virginio Arias (N°52, marzo de 1901), por ejemplo, el más galardonado de los escultores chilenos, aparece trabajando en su taller vestido con túnica romana, hojas de laurel en sus sienes, una inmensa medalla de la academia francesa en su pecho y acompañado de sus obras *El descendimiento* y el *Monumento al defensor de la patria* (o al roto chileno), del que ya hablaremos. Por su parte, Ernesto Molina (N°60, mayo 1901), pintor ampliamente conocido en la época por su tendencia orientalista, su afición a las colecciones y viajes a lugares “exóticos”, tales como el norte de África y Asia, pero también por su interés por la cultura mapuche, es presentado con una enorme paleta que chorrea pintura en una mano y un tiento en la otra, mientras fuma una especie de puro. Ataviado con vestimenta oriental, lleva turbante, babuchas en sus pies, un elegante anillo y espuelas. En la escena aparece además una vasija que lleva la palabra mapuche “machitún”.

En esta publicación, al igual que en *La Revista Cómica*, las divertidas imágenes iban acompañadas de un pequeño verso humorístico que daba cuenta de la actualidad del artista y que a la vez introducía un texto más serio que se encontraba al interior. Este último, ordenado en una serie de artículos titulados “Los 21. Estudios sobre artistas”, era escrito nada menos que por Augusto G. Thompson, quien más adelante se convertiría en el eximio escritor Augusto D’Halmar.

Pulgar, hoy bastante desconocido, se había transformado entonces, en un connotado personaje del ambiente artístico criollo, pues su casa funcionaba como centro de reunión de destacados pintores, escultores y críticos, entre los que estaban Valenzuela Puelma, González y el mismo Thompson (D’Halmar). En 1906, Pulgar regresa a España, debido a conflictos provocados por su caricatura, ya que a través de una de ellas habría cometido el error imperdonable de reírse del presidente de la república, Pedro Montt¹³.

Una última publicación que merece resaltarse fue el “semanario ilustrado de artes y letras” *Pluma y Lápiz*, en el que, desde 1900 hasta 1904, también se difundieron las figuras de artistas en tono de ironía. En este caso, las creaciones estaban a cargo de Marcello, seudónimo del dibujante griego J.D. Saridakis, uno de los varios ilustradores con que contaba el impreso, quien retrató en la portada a pintores y escultores. Entre ellos se encontraban Alberto Valenzuela Llanos (N°14, marzo 1901), Nicanor González Méndez (N°4, diciembre 1900), así como al escultor Simón González, entre otros, quienes resultaron retratados en un estilo diferente al de las publicaciones anteriores.

Además de la caricatura, la revista incluía en su interior una pequeña reseña sobre el artista de portada, firmada por Póstumo. En su cuarto número, por ejemplo, aparecido en diciembre de 1900, Saridakis resaltaba la figura de González Méndez, quien también

13 En efecto, Pulgar publica en 1906, en la revista *La Comedia Humana*, -otro semanario autodenominado “festivo” que circulaba en el país-, una incendiaria ilustración donde muestra a la esposa del presidente bailando con un político liberal, mientras él toca el piano. La imagen habría desatado la furia del mandatario, quien habría tomado medidas como requisar la edición, clausurar la revista y expulsar al caricaturista del país.

fue ilustrador, presentándolo con enormes bigotes, elegante sombrero de copa y corbata de moño, mientras Póstumo lo valoraba como un genio artístico maduro. Dirigida por el poeta y crítico Marcial Cabrera Guerra, e influida por el modernismo del poeta Rubén Darío, *Pluma y Lápiz* se desmarcaba en gran medida de la contingencia política, buscando la autonomía del campo artístico, tal como lo propugnaban las vanguardias de inicios de siglo.

Estatuas y monumentos para la risa

Otro tema artístico presente en los medios nacionales, pero menos recurrente que el anterior, fue la presentación de ciertas obras, generalmente esculturas monumentales, en formato caricaturesco. Las obras que se hacían merecedoras de esta “distinción”, eran casi siempre aquellas que eran objeto de algún debate público, por diversas razones, y que contaban con defensores y detractores que podían llegar incluso a pedir su remoción. El tema de la “estatua” en varias ocasiones fue objeto de sorna por parte de los caricaturistas, por representar los intereses de la aristocracia y su necesidad de auto-representación, asuntos que para los dibujantes y el medio en el que trabajaban, eran cuestionables. Problemáticas en permanente revisión referentes a la identidad nacional o la justicia social eran indirectamente abordadas por los dibujos.

Ejemplos tenemos varios. Unos de los primeros son probablemente los “proyectos de estatua”, aparecidos en el ya mencionado *El Correo Literario*, en 1858, solo unos meses antes del alzamiento de facciones liberales contra el gobierno conservador de Manuel Montt, y en abierta oposición a la candidatura presidencial de su ministro Antonio Varas, conocido como la Revolución de 1859. Uno de estos dibujos (publicado en el número 14, de octubre de ese año), acompañado con el rótulo “Varas” lleva por título *Proyecto de estatua presentado por los logreros* (Fig. 3). En él se ve como un ser con rostro humano, -el del denostado ministro, a quien se acusaba de ser autor de la represión del gobierno- y cuerpo animal con banda presidencial, se sitúa sobre un promontorio de calaveras¹⁴.

El otro, publicado en el siguiente número, titulado el *Proyecto de estatua para la inmortalización de tres ministros prominentes presentado por algunos ilustres i aprobado por los interesados* muestra, por su parte, el monumento de un prócer sin rostro. Aun cuando estos proyectos nunca existieron en realidad, dan cuenta del clima enrarecido que existía en el país en ese momento, el que finalmente conduciría a violentos sucesos. Asimismo, reflejan la postura liberal de los editores del periódico y finalmente, la importancia que el monumento y la caricatura tenían para la vida política¹⁵.

14 La ilustración se asemeja a otra, titulada *Monumento popular*, realizada treinta y nueve años después para el periódico *El General Pílo*, en el número 203, del 11 de noviembre de 1897, en la que aparece el presidente Montt junto al Ministro Varas sobre un pedestal también construido con cráneos humanos. La imagen revive después de tantos años las violentas medidas ejecutadas durante este mandato. Sobre esta última caricatura en específico ver Castillo (2005).

15 *El Correo Literario*, N°14, Santiago de Chile, 16 de octubre de 1858 y *El Correo Literario*, N°15, Santiago de Chile, 23 de octubre de 1858.



3. Anónimo. *Proyecto de estatua presentado por los logreros*. *El Correo Literario*, N°14. Santiago de Chile, 16 de octubre de 1858. Colección Biblioteca Nacional de Chile

Otros buenos ejemplos son los dibujos aparecidos en el contestatario “periódico de caricaturas” *El Padre Padilla*, en 1887 y 1888, tituladas *Arturo Prat ante su estatua* (N° 416) del 21 de mayo de 1887 (Fig. 4) y *El Monumento al roto piojento* (N° 606), del 11 de octubre de 1888, ambos relacionados con esculturas erigidas tras la Guerra del Pacífico.



4. Luis Fernando Rojas. *Arturo Prat ante su estatua*. *El Padre Padilla*, N° 416. Santiago de Chile, 21 de mayo de 1887. Colección Biblioteca Nacional de Chile

El primero hace alusión al *Monumento a los Héroes de Iquique*, o *Monumento a la Marina* como se le conocía en la época, que se creó gracias al aporte de los ciudadanos y el gobierno, y que se instaló en la Plaza Sotomayor de Valparaíso en 1886. Tras previo concurso a nivel internacional, el escultor elegido para realizar la obra fue el francés Denys Puech, participando, además, de manera secundaria, el escultor chileno Virginio Arias. Su creación e instalación fue polémica pues el círculo artístico nacional criticó el hecho que se buscaran escultores extranjeros para hacer la obra.

La caricatura muestra a Prat y a otros uniformados presentes en el monumento, ya difuntos, observando sus estatuas desde el cielo, mientras aparecen como testigos dos personajes siempre presentes en el periódico, un obeso fraile -el Padre Padilla- y su moreno acompañante -el Negro-, quienes sonrían ante la escena¹⁶. La imagen va acom-

¹⁶ Según sostiene Salinas (2004: 230-231): “El Padre Padilla era un clérigo gordo, buenísimo para el diente y para todos los gustos del cuerpo”, mientras que el Negro, “asistente al parecer peruano del Padre Padilla, fue un personaje fes-

pañada además de un poema en el que el mismísimo Prat reclama por el olvido que la patria hace de sus hijos.

El segundo caso, *Monumento al roto piojento* es una caricatura probablemente de Luis Fernando Rojas, que acompaña a un texto del mismo nombre escrito por el editor del periódico, Juan Rafael Allende. Ambas creaciones, texto e imagen, daban cuenta de las ácidas críticas que el sector liberal popular, agrupado en el Partido Demócrata¹⁷, realizaba contra la oligarquía conservadora de la época.

Allende y Rojas, desde hacía algunos años conformaban una dupla editorial de temer, pues habían trabajado juntos en 1875 en *El Padre Cobos*, publicación en la que dejaban clara su postura anti oligárquica y anticlerical de manera bastante sarcástica e irreverente. Éstas y otras acciones habían llegado incluso a provocar la excomunión de Allende en 1886. Para este último, al igual que para Rojas, lo humorístico, lo irónico y lo carnavalesco-popular eran sus medios de expresión preferidos, a través de los cuales ejercían el rol de críticos ante lo que consideraban los abusos de la iglesia y la burguesía.

Como “periódico de caricaturas”, *El Padre Padilla* había sido fundado en 1884, y desde su inicio había sido considerado como “irreligioso e inmoral” por las principales autoridades eclesiásticas del país. La caricatura y el artículo en cuestión criticaban abiertamente la obra de Virginio Arias, el *Monumento al defensor de la patria*, más conocido como *Monumento al roto chileno*, que, a propósito de la Guerra del Pacífico, el artista había diseñado en París y había sido erigido en la Plaza Yungay de Santiago en 1888. En ella, el “roto chileno”, héroe anónimo del conflicto armado, aparece no de pie como en la obra original de Arias, sino arrodillado sobre una gruta dedicada a la virgen, ante las miradas de diversos personajes, entre ellos el Padre Padilla y el Negro, que ya mencionamos. Las palabras de Allende sobre la obra que consideraba “cursi”, reflejaban el álgido debate surgido tras la Guerra del Pacífico entre conservadores, liberales y radicales, en relación a la utilización que se había hecho del hombre de pueblo durante la guerra, así como su exaltación como héroe, hecho que, según sus detractores, la oligarquía y la Iglesia, hacían en beneficio de sus propios intereses¹⁸. El liberalismo popular vio de manera crítica la instalación de este monumento, llegando incluso a pedir su remoción, hecho que nunca se concretó, pues la obra se encuentra hasta hoy en la mencionada plaza.

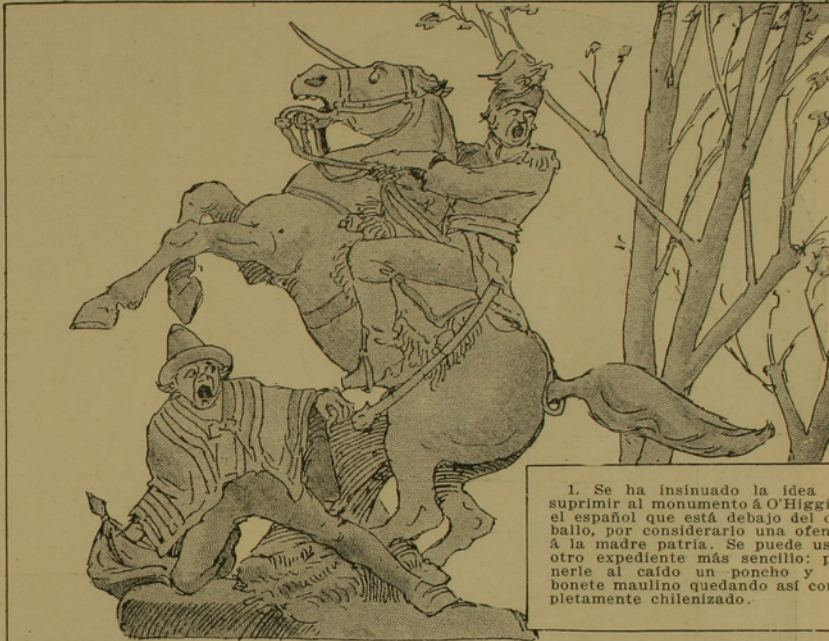
Por último, otro interesante ejemplo lo proporciona la caricatura *Monumentos ofensivos* (Fig. 5), realizada por el dibujante Moustache, seudónimo de Julio Bozo (1879-1942), para la *Revista Zig-Zag* del 25 de junio de 1910 (N° 279). A propósito del Centenario de la república, una serie de temas comienzan a salir al tapete público, muchos de los cuales son registrados por las plumas de los caricaturistas, en este caso, la relación que Chile mantiene entonces con España.

tuvo y popular que se destacó también por su entrega a los placeres de la comida y del amor”.

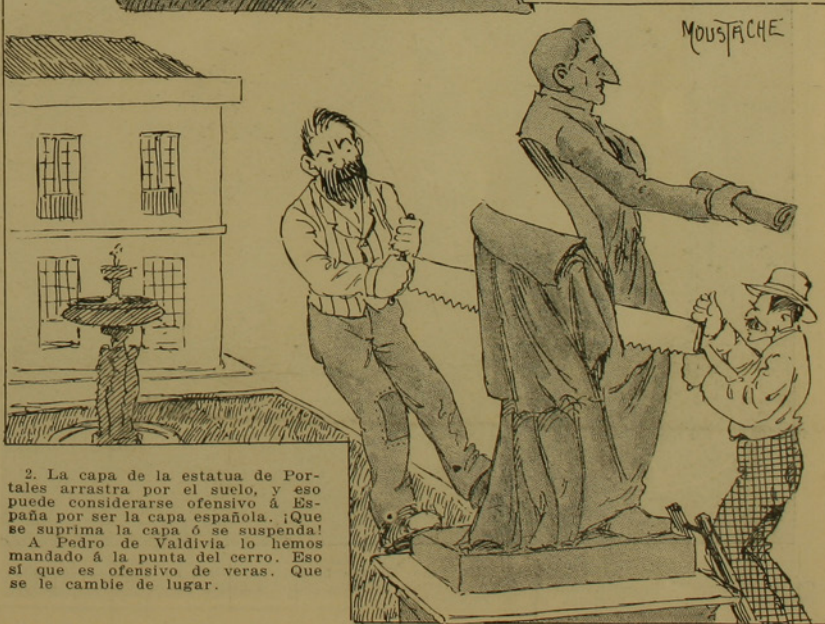
17 Fundado el año anterior, entre otros por el mismo Allende.

18 Sobre el artículo de Allende y el debate de esta obra en la época ver Cortés (2009).

MONUMENTOS OFENSIVOS



1. Se ha insinuado la idea de suprimir al monumento á O'Higgins el español que está debajo del caballo, por considerarlo una ofensa á la madre patria. Se puede usar otro expediente más sencillo: ponerle al caído un poncho y un bonete maulino quedando así completamente chilenezado.



2. La capa de la estatua de Portales arrastra por el suelo, y eso puede considerarse ofensivo á España por ser la capa española. ¡Que se suprima la capa ó se suspenda! A Pedro de Valdivia lo hemos mandado á la punta del cerro. Eso sí que es ofensivo de veras. Que se le cambie de lugar.

★

5. Moustache. *Monumentos ofensivos*. Revista Zig-Zag, N° 279. Santiago de Chile, 25 de junio de 1910. Colección Biblioteca Nacional de Chile

La ilustración en cuestión alude a dos monumentos, el primero dedicado a O'Higgins, e inaugurado en 1872 en Santiago, frente a La Moneda, y el segundo, dedicado al ministro Diego Portales, en la Plaza de la Constitución. Según la tradición popular, la primera obra, muestra bajo el caballo de O'Higgins a un derrotado español, por lo que Moustache propone irónicamente reemplazar al hispano por un huaso maulino para no herir las sensibilidades de la elite y la nación europea, mientras que, en el segundo, el dibujante propone cortar la capa española que viste el ministro chileno Portales, pues éste la arrastra por el suelo y eso podría ser considerado una ofensa por España. En el texto que acompaña la imagen se hace alusión, además, a la estatua de Pedro de Valdivia que fue "mandada a la punta del cerro" (Santa Lucía) hecho que también debería ser corregido para no herir la susceptibilidad hispana.

Hilarantes sucesos artísticos

Otra serie de caricaturas hizo referencia a hechos ocurridos dentro del propio mundo artístico, los que fueron motivo de escarnio o crítica, pues en algunos casos demostraban el acentuado carácter elitista que tiñó a las bellas artes, así como las pretensiones europeizantes de la oligarquía que no encajaban con la realidad nacional, o bien porque ventilaban conflictos que enfrentaban a grupos sociales diversos, en el ámbito de la academia o los concursos. Contamos con varios ejemplos.

Uno digno de mencionar, es la ilustración que lleva por título *En el Salón de bellas artes*, y que apareció en la ya mencionada *La Revista Cómica* en noviembre de 1895 (N° 17). En la obra, Luis Fernando Rojas muestra cuatro viñetas, en las que deja claro el carácter clasista que poseían estas exposiciones a fines del siglo XIX, al mofarse de la autocomplacencia de la elite, la censura y la crítica, con textos como: "Ese es mi retrato!", "No mires eso!" o "Aplauda ud. mis obras o lo aplasto!" que acompañan a las imágenes.

Otro ejemplo importante es el conjunto de caricaturas titulada *Museo de copias o La odio-sea de Alberto Mackenna. Monólogo de él mismo*, publicadas en la *Revista Pluma y Lápiz* (N° 43), el 18 de septiembre de 1901. Sin firma, y a lo largo de cuatro escenas, la composición se reía de un evento que causó revuelo en el mundo cultural santiaguino durante varios años, como fue la formación y difícil instalación de un museo de copias, con el que se intentaba emular a los que entonces existían en Europa. La iniciativa y gestión de este proyecto de reproducciones en yeso de obras clásicas, fue del acaudalado hombre público Alberto Mackenna Subercaseaux, quien planteó esta idea en 1899. En 1901 el gobierno lo comisiona para adquirir obras en Europa, las que llegan a Chile en el transcurso de ese año, pero que lamentablemente no cuentan con un lugar adecuado donde ser exhibidas, pues el país no posee la infraestructura necesaria para proyectos culturales de este tipo.

La caricatura se burla precisamente de ese hecho, de la postura de Mackenna y de la elite chilena en general, cuyas pretensiones europeizantes chocan con la precaria realidad del país. El museo logrará ser instalado recién en 1911, como parte del Palacio de

Bellas Artes que fue inaugurado en 1910, por lo que la “odio-sea” de Mackenna tardará nada menos que diez años en hacerse realidad, mientras sus dioses, que no encontraban lugar, permanecieron guardados en cajones en la Escuela de Bellas Artes (Cfr.: Zamorano y Herrera, 2016; Gallardo, 2015).

Otro ejemplo es la caricatura titulada *Palacio de Bellas Artes* (Fig. 6), realizada por el dibujante Moustache y publicada en la revista de variedades *Zig-Zag*, en marzo de 1909¹⁹. La imagen fue creada a propósito del certamen para seleccionar el altorrelieve que adornaría el frontón del nuevo Palacio de Bellas Artes, a inaugurarse el año siguiente en Santiago, evento cultural de gran revuelo en el país. En la jocosa imagen, Moustache, proponía “fuera de concurso” su propia creación para el imponente edificio, en el que en lugar de musas y alegorías se veía a los escultores peleándose entre ellos. Acentuaba la comicidad del dibujo, el hecho que a continuación de él, la revista presentaba un artículo serio titulado “Proyecto para el frontis del Palacio de Bellas Artes” en el que informaba sobre el concurso en cuestión y los verdaderos siete proyectos participantes, entre los que se encontraban los de los escultores Guillermo Córdova, Antonio Coll i Pi, Sagredo, Virginio Arias, Campos, Carlos Canut de Bon y Ars. En una difícil elección, en primera instancia el premio quedó indeciso entre Córdova y Coll i Pi, quienes a juicio de la comisión evaluadora debieron ampliar sus proyectos y terminarlos para poder dirimir. Finalmente, el ganador inesperado fue Guillermo Córdova, quien desde entonces comenzó una rápida ascensión profesional, dejando al consagrado Coll i Pi en segundo lugar. La escena de Moustache no estaba tan lejos de la realidad, pues como él mismo señalaba en el texto, la caricatura “representa de manera muy exacta el arte en Chile”.



6. Moustache. *Palacio de Bellas Artes*. Revista *Zig-Zag*, N° 214, Santiago de Chile, 27 de marzo de 1909. Colección Biblioteca Nacional de Chile

19 Palacio de Bellas Artes. Revista *Zig-Zag*, N° 214, Santiago de Chile, 27 de marzo de 1909, p. 214.

Moustache, originalmente abogado, fue uno de los dibujantes más influyentes de las primeras décadas del siglo XX. Colaborador en varias publicaciones como *Instantáneas*, *Corre Vuela* y *Zig Zag*, entre otras, desarrolló un estilo de caricatura en el que se reía de diversos temas de la realidad local, entre ellos el arte.

Conclusión

En un país donde la burguesía había instalado la mitología de la seriedad como signo constitutivo, lo cómico, lo burlesco, lo irónico y lo festivo-popular resultaron especialmente provocadores. De esta forma, la caricatura en Chile, entendida como una imagen moderna y civilizatoria para cierto grupo, adquirió un poder especialmente perturbador al cuestionar los ideales ilustrados de orden y moralidad de otro sector, nada menos que por medio de la risa. Las ilustraciones burlescas en torno al mundo del arte otorgaban un especial matiz en este sentido, pues de cierta manera, con el sarcasmo y la deformación expresiva ponían en entredicho un entramado simbólico en el cual el artista y la obra de arte, eran solo una parte.

Referencias bibliográficas

- Castillo, S. (2005). Bronce, imagen y palabra. En torno al monumento a Montt y Varas (Santiago de Chile c. 1897-1907), *Revista electrónica Du&P*, (6), 2-13. Disponible en: https://www.academia.edu/33785041/Bronce_imagen_y_palabra_En_torno_al_monumento_a_Montt_y_Varas_Santiago_de_Chile_c._1897-1907_2005_ (Consultada el 10-06-2019)
- Cortés, G. (2009). Monumento al roto...piojento: La construcción oligárquica de la identidad nacional en Chile, *Revista Arbor* (749), 1231-1241. Disponible en: <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/391> (Consultada el 10-06-2019)
- Gallardo, X. (2015). *Museo de copias El principio imitativo como proyecto modernizador, Chile, siglos XIX y XX*. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado.
- Quiroga, S., Villegas, L. (2015). *Antonio Smith ¿Historia del paisaje en Chile?*, Temuco: Universidad Católica de Temuco.
- Salinas, M., et al. (2001). *El que ríe último...Caricaturas y poesía en la prensa humorística chilena del siglo XIX*. Santiago de Chile: Universitaria.
- Salinas, M. (2004). Juan Rafael Allende, El "Pequén" y los rasgos carnavalescos de la literatura popular chilena del siglo XIX, *Revista Historia* (37), 207-236. Disponible en: <http://revistahistoria.uc.cl/index.php/rhis/article/view/1233/1047> (Consultado el 10-06-2019)
- Ureta C., Álvarez Caselli, P. (2014). *Luis Fernando Rojas, Obra gráfica 1875-1942*, Santiago de Chile: Lom.

Zamorano, P., Herrera, P. (2016). *Museo Nacional de Bellas Artes: Historia de su patrimonio escultórico*. Santiago de Chile: Dibam.