

Instituto de Historia
Pontificia Universidad Católica de Chile

ISABEL CRUZ DE AMENÁBAR*

DIOSAS ATRIBULADAS:
ALEGORIAS CIVICAS, CARICATURA Y
POLITICA EN CHILE DURANTE EL SIGLO XIX**

ABSTRACT

The presence of women in history is often shown not overtly, but in code or symbolic fashion. Research on 19th century Chilean caricature in the illustrated satirical press, has provided examples of civic allegories, one of the less evident forms of presenting the feminine figure in the past. The Republic, the Motherland, Liberty, the Law and Justice became institutional and valoric elements in Chilean political caricature and emblems of liberal thought in the struggle for the secularization of society.

The personification and visual representation of the key political ideas, made them accesible to the people and created a budding republican folklore based in the feminine category.

En ciertos ámbitos del mundo actual suele ser frecuente una tendencia a que las personas, las ideas, los fenómenos, se hagan presentes, fundamentalmente, a través de la obviedad. ¿Podría ser ello, en parte, causa y consecuencia de la civilización de masas que busca manipular en conocimiento en sus formas más directas, elementales y asequibles?; y en parte, ¿sería también resultado de una especie de trivialización de la evidencia del método científico, cuyos modos de

* Profesora del Instituto de Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Con la colaboración de Trinidad Zaldívar Peralta.

** Este artículo forma parte del Proyecto de Investigación N° 1940684 de CONICYT, *Historia de la Caricatura y del Dibujo Humorístico en Chile 1858-1931*.

operar, desvirtuados, parecen introducirse en las relaciones entre los hombres, en las humanidades, en la política y hasta en la plástica?

Lo obvio es el extremo de la evidencia; su derivación, menos interesante. Aunque el diccionario es cauteloso en su definición —lo obvio es lo que se encuentra o pone delante de los ojos, lo muy claro— digámoslo con todas sus letras, lo obvio es también lo que no tiene dificultad, lo *dejá vu*, lo que se deja coger incautamente.

Hay pues un gran trecho entre la evidencia —certeza clara, manifiesta y tan perceptible de una cosa, que nadie puede dudar de ella— y lo que no resiste análisis, lo que cae de maduro.

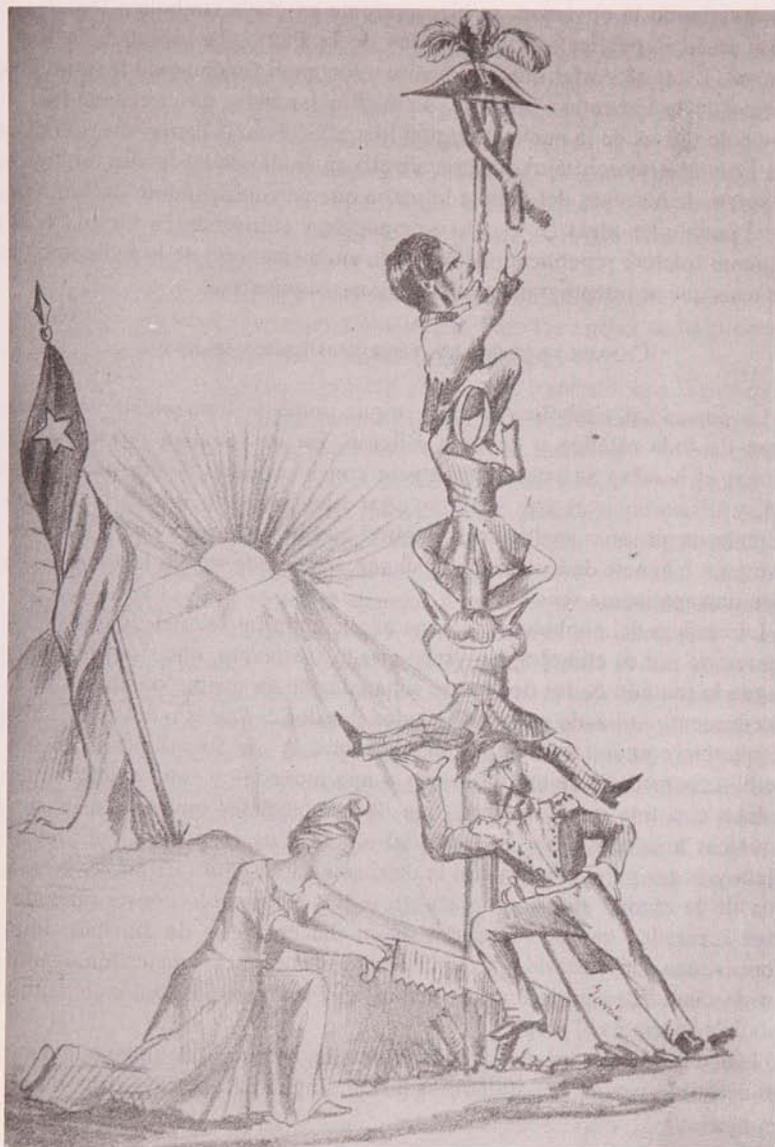
La deserción de la búsqueda, la claudicación de las inquietudes, la clausura de las interrogantes provocadas por las comodidades de la obviedad, son nuestra tentación y nuestra trampa. Sucumbidos a ella, por prisa endémica o por falaz eficacia, nos volvemos ciegos a aquellas formas de conocimiento, sutiles o veladas, que surgen desde ciertos reductos culturales o hacen señas desde el pasado. Así queda sumergido el vasto mundo del conocimiento simbólico, de la analogía, de los signos emotivos, de las señales humorísticas —aun para el mismo historiador—, pues la marea de lo obvio hace naufragar el entendimiento de esas otras formas de hacerse patente las personas, los fenómenos o los hechos que alguna vez tuvieron vigencia.

La historia de las ideas, de las mentalidades, de la sensibilidad, la historia del arte, indagan hoy en zonas profundas y oscuras del pretérito, donde la verdad rehúsa “ponerse en evidencia” y confirman que el pasado es esquivo, reacio a los encasillamientos, a los entusiasmos efímeros y jamás se entrega en forma fácil y complaciente.

Una de las zonas más renuentes, que prolonga el coqueteo sin capitulaciones, es la de la presencia femenina a través de la historia. Si animados de nuestra incorregible tendencia a la obviedad buscamos con ahínco la conquista rápida y la acción, estamos sometidos al fracaso en un alto porcentaje de probabilidades. Las técnicas para franquear las resistencias e introducirse en ese reducto muchas veces secreto de la mujer pretérita parecen reposar en la argucia, en la paciencia y en una dedicación a toda prueba por el sujeto de nuestros desvelos.

La historia femenina hay que atisbarla, celarla, descubrirla, porque sus formas de presentarse suelen no ser obvias, ni siquiera evidentes.

Una investigación sobre la caricatura chilena del siglo XIX realizada en antiguos periódicos satíricos ilustrados de la Biblioteca Nacional mostró, al pasar, una de estas formas no evidentes de presentarse de lo femenino en el pretérito: la alegoría cívica. Primero estas imágenes pasaron casi desapercibidas, pero a poco a poco empezaron a hilvanarse con los trazos de la caricatura y a entrelazarse con los rasgos de la política, hasta formar una textura histórica



que, desafiando la obvedad, se hizo presente en clave simbólica femenina: la figura de la República –y también las de la Patria, la Libertad, la Ley, la Justicia–. Estas alegorías que se constituyeron en el fundamento institucional y valórico de la caricatura política ¿no fueron también, en cierta medida, una especie de diosas de la nueva “religión liberal” –como la llama Alberto Edwards en la *Fronda Aristocrática*¹ que cristalizaba en medio de las luchas teológicas–, una suerte de heroínas del culto a la patria que personificándolo hacían asequibles al pueblo las ideas de Estado o de nación y cultivaban en torno a ellas un incipiente folclore republicano, cimentado en la categoría de lo femenino? Esta es la tesis que se intenta probar en las páginas siguientes.

CAPACIDAD SIMBÓLICA Y PERSONIFICACIÓN FEMENINA

La capacidad simbólica es tan antigua como la humanidad y está en el origen de toda estética y de toda religión. En un impulso primigenio, pre-racional el hombre se puso en contacto con lo sagrado, y dio nacimiento al mito, y al símbolo, al arte y al rito. Así transformó lo ignoto en conocido, mediante un proceso analógico-simbólico que hizo de los objetos visibles un signo y un lenguaje de lo sagrado; a su vez, lo sagrado reveló la alteridad de su ser en una apariencia sensible².

La esencia del símbolo evade una explicación intelectual. La palabra símbolo remite por su etimología a verbo griego *sumbalein*, que significa juntar, y designa la reunión de las dos partes separadas de un mismo objeto; este era un procedimiento utilizado en la Antigüedad por dos ciudades o dos países aliados que querían comunicarse sin ser descubiertos. A ese fin, se partía en dos un objeto –una medalla de arcilla cocida o una moneda– y cada ciudad o país se quedaba con una parte. Cuando una de las ciudades tenía un mensaje que comunicar a la otra, daba su parte del objeto a un mensajero que llevaba la noticia y si esa parte calzaba con la otra, se estaba seguro de que el mensajero venía de la ciudad aliada y no era un espía. El símbolo consta pues de dos partes separadas que se reencuentran un día en signo de amistad. Implica, entonces, una actividad de ligazón de sentidos múltiples, una acción de unificación de cualidades proteiformes gracias a la imaginación. En este sentido el símbolo se asemeja al juego.

Jean Chevalier, especialista en simbología, ha puesto de relieve la naturaleza indefinible y viva del símbolo³, que se singulariza por su carga de afecti-

¹ Editorial Universitaria, 10ª edición, Santiago, 1987, 139.

² Véase al respecto nuestro libro *La Fiesta: Metamorfosis de lo Cotidiano*. Ediciones Universidad Católica, Santiago 1995, 69.

³ *Diccionario de los símbolos*. Barcelona 1986, 21 y ss.

vidad y dinamismo, por su carácter de representación y, a la vez, de ocultación, por su cualidad de hacer y deshacer, por su juego con estructuras mentales. Recuerda Chevalier que en su origen el símbolo entrañó la idea de separación y de asociación, de rotura y de ligazón. El símbolo es categoría de la altura y de lo invisible, y no puede ser comprendido con la mera razón; porque el símbolo se afina en la esfera de lo imaginario y tiene su propia lógica —que no es empero la de lo irracional, de la anarquía o el desorden—. Por eso, analizar intelectualmente un símbolo sería, según ha dicho Pierre Emmanuel, como “pelar una cebolla para encontrar la cebolla”.

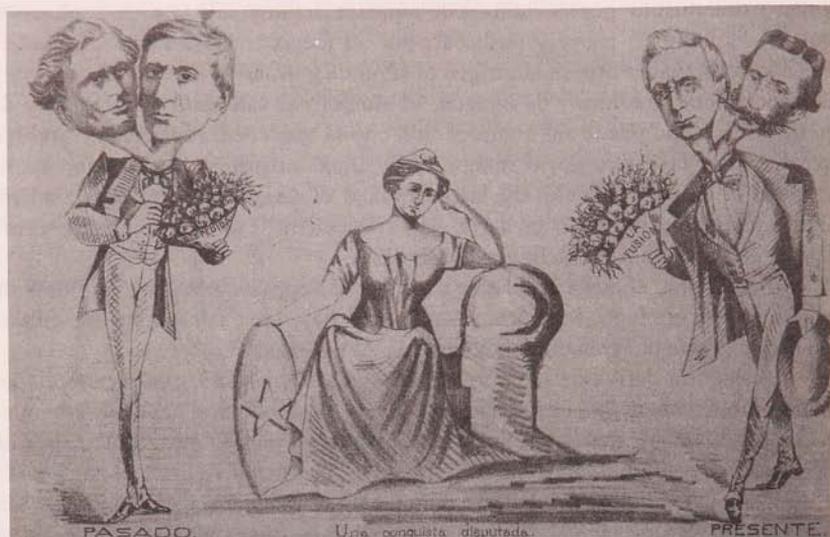
El emblema, el atributo, la alegoría, la metáfora, la analogía, el síntoma, la parábola y el apólogo, son formas simbólicas bajo las cuales se ha presentado una buena parte del conocimiento desde la Antigüedad.

La alegoría deriva de la expresión griega *alla agoreúō*, que significa “declarar públicamente otra cosa”. Dotado de una extraordinaria capacidad de intelección y, a la vez, de representación figurativa, el pueblo griego fue capaz de abstraer fuerzas, fenómenos, ideas, cualidades, creencias y gestos, a partir de la naturaleza y de hombres singulares para crear sus deidades, encarnándolas, a la vez, en personajes plenos de humanidad. Así la figura alegórica trasladó el significado desde un ente abstracto a una imagen y personificó, bajo una forma ordinariamente humana, y por lo general femenina, acompañada de atributos característicos, a una virtud, un vicio, una tendencia o inclinación, a un ser abstracto, a un ser colectivo o a un resultado moral⁴. Desde la famosa composición de Apeles, “La Calumnia” —considerada una obra maestra y una suma del género alegórico, ya que presentó a la Maledicencia, acompañada de la Envidia, la Falacia, la Delación y la Intriga, seguida de la Verdad y del Arrepentimiento, arrastrando a su víctima ante un juez asistido por la Superstición y la Ignorancia— hasta “Marianne”, la conocida alegoría con que Francia personificó la libertad a partir de la Revolución Francesa, el arte occidental expresó las grandes ideas, las creencias, las virtudes y los vicios de una forma no evidente sino simbólica. Y en un género preferentemente femenino.

NEOCLASICISMO Y REVOLUCIÓN: EL LENGUAJE POLÍTICO DE LA ALEGORÍA

Las creaciones alegóricas grecorromanas atravesaron los siglos medievales enriquecidas por contenidos cristianos —como ocurrió con las personificaciones de la Iglesia o de las virtudes teologales— y llegaron hasta el Renacimiento,

⁴ Julián Gallego, *Visión y Símbolos en la Pintura Española del Siglo de Oro*. Ensayos Arte Cátedra, Madrid 1984, 31 y ss.



cuando el humanismo y el culto a la Antigüedad las hicieron rebrotar en el arte en toda su pujanza, franqueando las fronteras de la idealización. Con su gusto por lo cifrado y hermético, el Barroco recargó y ocultó sus significados para hacerlos más fascinantes y enigmáticos —¿qué decir, por ejemplo, acerca de las varias explicaciones que han merecido “Las Meninas”, de Velázquez, cuya iconografía se ha interpretado ya como apología de la pintura, el arte divino que triunfa sobre la artesanía y más recientemente como alegoría de la realeza cuya versión original que representaba la sucesión al trono de España de la infanta Margarita, hija de Felipe IV, por ausencia de hijo varón, habría sido posteriormente modificada con el nacimiento del príncipe Felipe Próspero, repintándose así el cuadro con lo que varió su significado?⁵— Y ya en el siglo de las luces, cuando el imponente edificio de la creación alegórica parecía comenzar a resquebrajarse, remecido en sus cimientos por la fría y directa lucidez racionalista, el impulso de la estética y después de la política lo hicieron reflotar por un siglo, mostrando una faceta quizá de menguado aliento artístico pero de un desconocido arrastre ideológico.

⁵ La primera teoría pertenece a Charles de Tolnay y fue compartida por Marcelino Menéndez y Pelayo. Véase Gallego, *op. cit.*, 261-262. La segunda teoría ha sido enunciada recientemente por la historiadora del arte Manuela Mena. Véase: “La Infanta Desheredada. Nueva Interpretación de Las Meninas”. Artes y Letras, diario “El Mercurio”, domingo 9 de febrero de 1997.

Los descubrimientos de la flamante arqueología, Herculano excavado en 1719, Pompeya en 1748, y el viaje de los ingleses J. Stuart y N. Revett en busca de monumentos griegos tres años más tarde, sacaron a luz los tesoros del arte antiguo, maravillando a la Europa ilustrada. En plena época de sensibilidad hedonista y de virtuosismo exquisito, en el corazón de la Ciudad Eterna, un grupo de teóricos, pintores y escultores, que se dejaba guiar por la corrección un tanto fría de Antonio Rafael Mengs y por el idealismo de Juan Joaquín Winckelmann, enamorado irremediamente de las severidades del arte antiguo, tensó de nuevo los hilos de la estética y anudó una nueva era clasicista, de mármoles fríos, túnicas nubes, iconografías de neto perfil. En manos de pintores, escultores, dibujantes, ceramistas, grabadores, la alegoría, con sus formas de pétrea tersura, sus pupilas vacuas que parecen sumergirse sin estremecimientos en sus sueños de diosa, con su prestigio de antigüedad, resucitaba. Y aunque no siempre resistía al deseo de congelar toda vida en mármol, toda actitud en pose, todo valor moral en metáfora, gracias al esfuerzo que hace la estética por restaurar y divulgar los modelos clásicos, este eslabón de la representación simbólica alcanzaba a abarcar un vasto perímetro histórico y geográfico. Tanto más que la Revolución triunfante exigía del lenguaje plástico la creación de una nueva simbología republicana pedagógica y convincente, capaz de ser asimilada por el pueblo, que encarnase en personajes concretos las nuevas ideas de libertad, igualdad y fraternidad, la noción del Estado, la división y el equilibrio de los poderes públicos. Marianne, convenció; tenía nombre de paisana, era joven, lucía en la cabeza el gorro frigio, símbolo de la liberación de los esclavos y esgrimía fieramente la pica en su mano derecha, como muestra del poder de la soberanía popular; era la República triunfante, la Francia heroica surgida de las llamas, alimentada por la sangre de sus mártires, por la devoción a la patria. Desde las medallas y monedas, desde los monumentos levantados en las plazas, desde las estampas populares a las telas custodiadas en los museos, pasando por las "alegorías vivas", Marianne, la República francesa⁶, atravesó esos años revueltos de barricadas y restauraciones, un siglo de combate de las ideas revolucionarias contra la tradición del Antiguo Régimen. Venerada y mancillada, objeto de tributos y ultrajes, triunfante en 1879, con ella y toda la cohorte de alegorías cívicas femeninas que le siguió, la tradición del simbolismo grecorromano, entonces aplicado a la política, revivió, se renovó y se expandió en Europa y pronto en las jóvenes repúblicas de Hispanoamérica que respiraban entonces los vientos de libertad.

⁶ Véase, Maurice Agulhon, *Marianne au combat. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 a 1880*. Flammarion, Bibliothèque d'Ethnologie Historique. Paris 1979.

EL NACIENTE FERVOR PATRIÓTICO CHILENO: SÍMBOLOS, SIGNOS Y CELEBRACIONES

El cambio de poder político —la sustitución del sistema monárquico por el sistema republicano— trajo en Chile sustanciales modificaciones en la simbología cívica desde la segunda década del siglo XIX. El homenaje a la institución monárquica, a la persona o a la familia del Rey, rendido por sus buenos vasallos durante casi tres siglos, a través de sus emblemas, atributos y figuraciones, cedió paso al acatamiento al sistema republicano⁷. Los ideales de la Revolución Francesa, sólo entonces divulgados en el país —ya que con anterioridad el proceso revolucionario, según señala Barros Arana, produjo aquí, como en toda América, estremecimiento y horror⁸—, junto con proporcionar un nuevo concepto del poder, un reciente sistema de gobierno y unos símbolos inéditos, trajeron de las tierras galas el entusiasmo patriótico de la novel República Francesa que pretendió ser sólo cívico, vaciándose de los contenidos religiosos tradicionales.

Así aparecieron en Chile los símbolos y las celebraciones destinadas a estimular el sentimiento nacional, una de cuyas facetas fue una suerte de nueva devoción, que pretendía imbuir al pueblo de fervor por las recientes autoridades e instituciones, ha poco establecidas y privadas aún del respaldo de la tradición. Porque el poder no siempre ha podido, como demuestra la historia —aun el más laico—, escapar a las tentaciones de la sacralización. Acicateado por el nuevo culto a lo racional —“la diosa razón”— y por la influencia del deísmo —racionalización de la religión revelada, sustituida por la religión natural— que llegaban de Inglaterra y Francia, surgieron en Chile los atisbos de una “religión republicana” que vino a manifestarse con más fuerza a fines del siglo, con las luchas teológicas y la confrontación de ideologías.

Uno de los primeros documentos oficiales en que se vislumbra lo que fue este culto republicano es la *Relación de la Gran Fiesta Cívica celebrada en Chile el 12 de Febrero de 1818*, atribuida al argentino Bernardo de Monteagudo y publicada por la Imprenta del Estado, que fijó para la posteridad la ceremonia de la Jura de la Independencia realizada ese mismo año en Santiago. En un encendido tono patriótico, el autor describe dicha fiesta, y hace hincapié en que su finalidad esencial era celebrar la liberación del territorio y de sus habitantes del yugo opresor de España y de su soberano, y estimular en la población el nuevo sentimiento de identidad y orgullo nacional. Así la “Patria”, como concepto, aparece en este folleto con una identidad geográfica definida y

⁷ Véase, *La Fiesta: metamorfosis de lo cotidiano*, cit. 296 y ss.

⁸ Citado por Cristián Gazmuri en “La Revolución Francesa y Chile”, *Revista Universitaria*, XXVI, 1ª Entrega de 1989, 45.



un perfil humano acusado. La fiesta, de contenido esencialmente cívico, quería manifestar el culto a la libertad y la lealtad del pueblo a la "Patria", con mayúscula. Así el folleto muestra también los inicios en nuestro país, de la utilización política de las instituciones y valores cívicos⁹.

Flamearon entonces, sobre las calles de la capital y de las villas de Chile, las figuras de la libertad y la nueva bandera, los soldados lucieron las escarapelas tricolores en blanco, azul y rojo, los uniformes de estilo napoleónico y los gorros fríos.

Porque desde julio de 1812, cuando José Miguel Carrera creó la primera escarapela nacional y con ella el primer emblema patrio chileno que, como explicara Camilo Henríquez, representaba los tres poderes: la majestad popular, la ley y la fuerza, hasta 1832, cuando el pintor y dibujante inglés avecinado en Chile, Carlos Wood, creó el escudo nacional que Chile exhibe hasta hoy, con sólo ligeras modificaciones, el país se vio precisado a inventar o a adaptar los atributos, emblemas y otros símbolos republicanos¹⁰. Surgieron así nuevas escarapelas, banderas, pabellones y escudos —algunos de breve vida— en

⁹ Véase, *La Fiesta: metamorfosis de lo cotidiano*, cit. 300 y ss

¹⁰ Véase al respecto Luis Valencia Avaria, *Símbolos Patrios*, Editora Nacional Gabriela Mistral, Santiago 1984, 9 y ss.

parte derivados del movimiento revolucionario francés y en parte de inspiración local, que demostraban los esfuerzos por hacer comprensibles y atractivas para el pueblo las nuevas instituciones e ideas. Para una sociedad imbuida aún por la cultura simbólica del Barroco, no fue difícil asimilar estas formas y comprender sus significados. Paralelamente, los bailes y banquetes ofrecidos en la Casa de Gobierno para afianzar los nuevos poderes o las juras de la Independencia estimuladas por O'Higgins a partir de 1817, que se animaban con representaciones a lo vivo, fijaban en la memoria colectiva los hitos de la nueva era. Y no podían dejarse de lado las monedas y medallas que en cada instante de la vida cotidiana u ocasión solemne recordasen figuras señeras o símbolos, ni los monumentos públicos que en la Plaza de Armas o en las calles principales de las ciudades provocasen un alto en el tráfico diario, para admirar y meditar sobre los nuevos valores. Así, de esos primeros años, animados por el fervor patriótico, se conserva la descripción de un monumento de carácter republicano que había de levantarse en 1813, destinado a simbolizar las brillantes glorias del nuevo país. El Gobierno deseaba eternizar en los corazones del pueblo chileno la memoria de las heroicidades y esfuerzos hechos por sus habitantes "para repeler la injusta agresión de los tiranos". El proyecto establecía la construcción en la plaza mayor de una majestuosa pirámide, en cuya cúspide luciría una estatua representando a la fama con varios genios al pie, y en sus manos figuraría una lámina con la siguiente inscripción: "A los vencedores de los piratas de 1813". En las placas de bronce de la pirámide debían inscribirse los nombres de todas las personas que "desde la época de nuestra regeneración, en especial de la invasión de Concepción, han muerto y murieron en desempeño y defensa de la patria". Aunque no ha quedado constancia de que tan majestuosa pirámide, inflamada de espíritu libertario, se haya construido, puede decirse que ese fue el proyecto de la primera alegoría republicana chilena¹¹.

LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES: UN ESTÍMULO A LA TRADICIÓN ALEGÓRICA

Mientras, desde otro ámbito —el del arte—, la cultura simbólica recibía también un impulso. En efecto, la orientación y el plan de estudios de la Academia de Pintura, fundada en Santiago en 1849 por el pintor italiano Alejandro Cicarelli, que formó parte del vasto proyecto educacional del gobierno de Bulnes, significó un nuevo impulso a la tradición del simbolismo alegórico, cuya orientación barroca inició un viraje hacia el clasicismo. La meta de la

¹¹ *Op. cit.*, 299.

primera institución de enseñanza artística fundada en Chile en época republicana era formar pintores de historia, capaces de narrar con el pincel temas de la Antigüedad. Por eso el dibujo de estatuas, la copia de estampas y las clases de historia, mitología clásica y religión ocupaban parte importante del programa. Con ello, el plantel chileno ampliaba la órbita de la enseñanza artística del Viejo Mundo, basada en la tradición de las antiguas academias de arte fundadas en Italia y Francia durante los siglos XVI y XVII, que reafirmaba el estilo neoclásico a principios del XIX y continuaba el eclecticismo oficial de la segunda mitad del ochocientos¹².

La rendida admiración de Alejandro Cicarelli por el arte antiguo, que ejemplifica su "Filoctetes abandonado", y las exigencias hechas a sus alumnos de foguearse en los ejercicios académicos con temas de historia y de mitología, se advierte mejor que en otros discípulos en Alfredo Valenzuela Puelma, quien, habiendo reforzado esta orientación en su estadía en el Viejo Mundo, se acercó a la alegoría en "La perla del mercader" y se inscribió plenamente dentro del género en "La ciencia mostrando al genio que ella sola conduce a la inmortalidad del saber". Influida también por la tendencia académica, la escultura chilena del siglo XIX cultivó la alegoría, como ocurre por ejemplo con "La Virgen María protectora de la Virtud y el Trabajo", de José Miguel Blanco; "La quimera", "Amor cautivo", "Prólogo" y "Epílogo", de Nicanor Plaza; "Esperanza única", de Simón González; "Crudo invierno" o "El eco", de Rebeca Matte.

No obstante, puede decirse que la plástica alegórica realizada en Chile no tuvo alcances amplios, ya que algunas de las obras mencionadas, sobre todo las esculturas, se ejecutaron en Europa y llegaron tardíamente al país a fines del siglo XIX y principios del siglo XX.

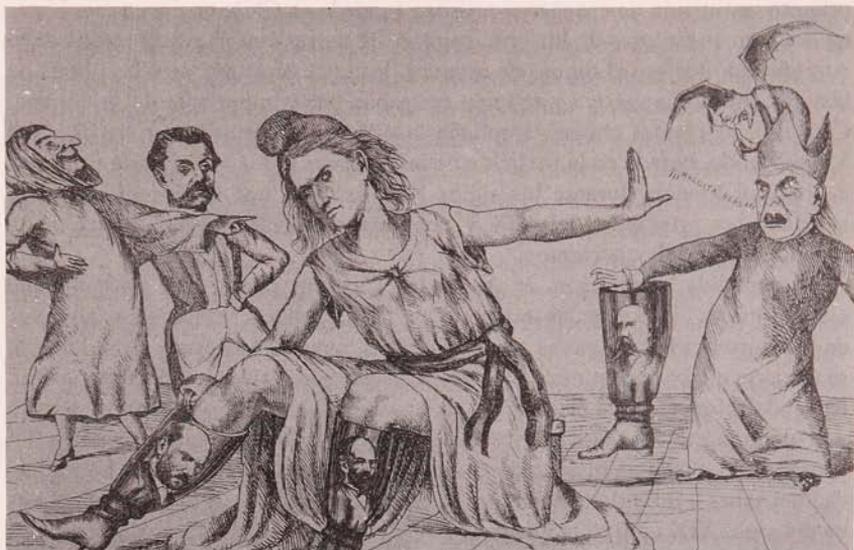
En cambio, fue la caricatura la que intentó hacer de la alegoría, en su versión cívico-política, un saber de dominio popular.

LA CARICATURA: UNA RICA ICONOGRAFÍA POLÍTICO-SATÍRICA A TRAVÉS DE LOS PERIÓDICOS

La caricatura es una forma coloquial de arte gráfico, en la cual la capacidad simbólica del hombre se pone al servicio de la comicidad y del humor.

Vocablo de origen latino derivado del verbo *caricare*, que significa cargar, la caricatura ha sido comúnmente definida como un retrato gracioso o ridículo, en el cual los defectos se hallan exagerados. No obstante, la verdadera caricatu-

¹² Véase nuestro *Arte en Chile. Historia de la Pintura y de la Escultura de la Colonia al siglo XX*. Antártica, Santiago 1984, 169.



ra va más allá de esta definición. Porque en ella el hallazgo cómico y la creación estética confluyen en una secreta y misteriosa concordancia. El ataque a la apariencia de la persona —el aspecto crítico, considerado el más propio de la caricatura— debe encauzarse no sólo a la destrucción del caricaturizado, sino a la revelación de su fisonomía física y espiritual.

Desde remotos tiempos el hombre aprendió a “cargar” sus imágenes de contenido expresivo, a buscar el absurdo y el ridículo, a traspasar la “normalidad” y, por ende, a caricaturizar. La caricatura recorre pues, aunque en un principio no como tal, todas las etapas de la historia del arte. Ha aflorado, sin embargo, con especial intensidad como manifestación estético-humorística, en aquellos períodos y en aquellas regiones en que el arte ha acentuado lo expresivo: el último Gótico, el Barroco y el Romanticismo. Sus grandes hitos van desde El Bosco a Brueghel, desde Hogarth a Goya, desde Daumier a Toulouse-Lautrec. Como género específico que combina arte y humor, diferente al dibujo y a la pintura de retratos, la caricatura se inició, no obstante, con la escuela de los Carracci —Agustín y Annibale— en Bolonia a fines del siglo XVI. Desde allí pasó a Inglaterra a comienzos del siglo XVIII, donde alcanzó un extraordinario desarrollo en sus tres vertientes: personal, política y social. Así lo demuestran las obras de Gillray, Rowlandson, Bumbury, Woodward y Cruikshank. En la Inglaterra dieciochesca se selló también la alianza entre la caricatura y la sátira política; alianza que, si bien significó para la caricatura la pérdida de su privacidad, quedó compensada por su nuevo ascendiente cultural y social.

Pero fue el Romanticismo decimonónico, con su apasionamiento y su afán por la exageración, el que dio a luz a la moderna caricatura, combinando la creación artístico-humorística con la difusión a través del periódico. En noviembre de 1830, Charles Philippon creó la primera publicación cómica periódica titulada *La Caricature*. Las persecuciones en su contra no fueron obstáculo para que Philippon se lanzara dos años más tarde en otro periódico humorístico, *Le Charivari* —que había de ser el ejemplo de las publicaciones chilenas de este género—, y en 1848 con *Le Journal Pour Rire*. Paralelamente, aparecía en Inglaterra en 1841 *Punch, The London Charivari*, como un insolente puñetazo al puritanismo victoriano y a la reserva inglesa. La segunda mitad del siglo XIX y primeros años del siglo XX conocieron una extraordinaria floración de periódicos satíricos con los cuales la ilustración humorística alcanzó su época de oro. Ello se hizo posible gracias a la formación de la “opinión pública” que se configuró en el XIX como una fuerza social y cultural¹³.

En Chile la caricatura surgió tempranamente en su vertiente política, con ciertas imágenes satíricas dibujadas y acuareladas que representaban en forma ridícula a San Martín, O Higgins y otros personajes de la gesta independentista, atribuidas al talento desprejuiciado y antidogmático de José Miguel Carrera. Junto a pasquines y hojas impresas del mismo tenor, circularon en Santiago y Buenos Aires entre 1818 y 1820

“El Correo Literario” de 1858, redactado por la ágil inventiva de José Antonio de Torres y dibujado por el pintor Antonio Smith y su discípulo Benito Basterrica, fue, sin embargo, el primer periódico de caricaturas. Era en los tiempos finales de la administración de Manuel Montt, previos a la revolución de 1859, cuando el enfriamiento de las relaciones entre el Presidente y la mayor parte de los círculos dirigentes había concluido en ruptura y la unidad religiosa del país se había roto. El pensamiento católico y el librepensamiento empezaban a formar escuela y se expresaban en ese increíble florecimiento periodístico que tuvo lugar a partir de 1840, cuyas páginas hicieron proliferar los escarceos entre los contendores políticos y aguzaron el estilete de la sátira a través del verso y de la imagen mordaz.

Los gestores de este florecimiento del periódico caricaturesco, que en Chile abarcó desde 1858 hasta 1920, fueron principalmente literatos —estaba en plena eclosión la romántica “Generación de 1842”— y la tríada fecunda de literatura, periodismo y gráfica singularizó a esta manifestación que se consideró “de oposición” y se definió a sí misma como “representante de la mayoría del

¹³ Sobre los orígenes de la caricatura véase nuestro trabajo “Reseña de una sonrisa. Los comienzos de la caricatura en Chile decimonónico”. *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, N° 102, 1991-1992, 107 y ss.

país” y de la “opinión pública”. Fue un periodismo a veces marginal, clandestino y de breve duración; un periodismo de corte romántico-realista, tremendamente subjetivo, acentuadamente acusador, fuertemente apasionado que privilegió el entretenimiento y la opinión; la ética y la ideología por sobre la información.

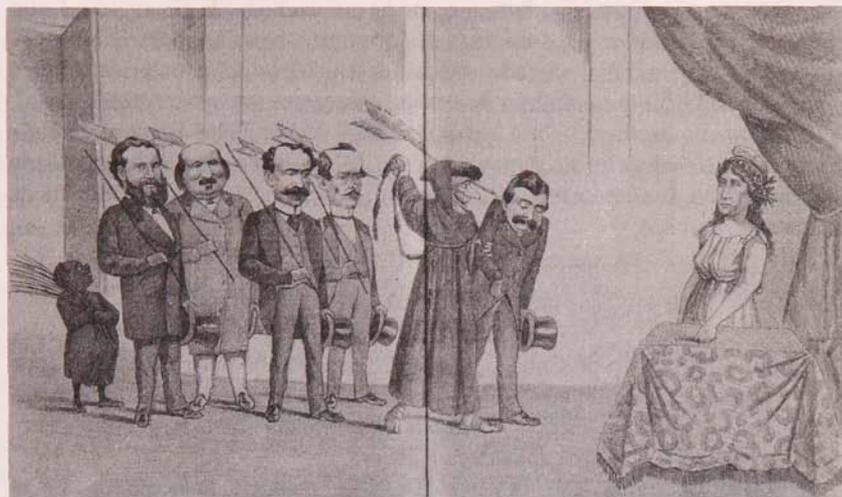
La caricatura es una de las formas más antiguas del pensamiento crítico, una estrategia de contradicción, un replanteamiento de la verdad, y un llamado a la reforma moral, que en pleno siglo XIX, gracias al poder amplificador de la prensa, se hizo oír en Chile en todos los ámbitos de la sociedad, incluso entre los iletrados, gracias a los poderes de sugestión de la imagen, a las altas tiradas de los periódicos y a sus bajos costos.

La ridiculización de los gobernantes, los políticos, los hombres de acción y los miembros de la Iglesia, efectuada por la caricatura, constituyó un juicio de valor negativo concerniente a una degradación de valores. “El ridículo mata” dicen los franceses, apuntando a que si bien la risa, derivada de la imagen, la palabra o la actitud, no pone en peligro la existencia física de una persona, es una amenaza para su “existencia axiológica”.

Dirigió esta cruzada decimonónica chilena contra el oportunismo, la corrupción, la volubilidad, la vanagloria y la estupidez humanas, el torrencial e irreverente talento de Juan Rafael Allende (1848-1909)¹⁴, periodista, poeta culto y popular, novelista y dramaturgo, principal autor satírico de su tiempo, incrédulo creador de un olimpo laico constantemente profanado por la banalidad de los hombres, inventor de agudos personajes y sarcásticas escenas, acompañadas de zumbones estribillos y estrofas de su propia cosecha, cuya caudalosa inventiva fue traducida gráficamente por el dibujante Luis Fernando Rojas (1855-1942)¹⁵, primer litógrafo del país, retratista oficioso —y obligadamente oficial— de los grandes hombres públicos de ese entonces, copioso ilustrador de obras históricas, director de la “Revista Cómica” y entusiasta colaborador en la lucha emprendida por Allende contra la pequeñez de los hombres. Dupla fecunda y temible, que a partir del zahiriente “El Padre Cobos” (1875-77; 1881-86), disparó incansable desde las trincheras de una cerrada oposición contra la oligarquía y la Iglesia chilena, con “El Ferrocarrilito” (1880-81; 1885-88), “El Padre Padilla” (1884-87; 1895-96), “Don Cristóbal” (1890), “Pedro Urdema-

¹⁴ Para una breve biografía de Allende véase Juan Rafael Allende, *La República de Jauja. Un drama sin desenlace*. Prólogo y notas de Juan Uribe Echevarría. Ediciones Universitarias de Valparaíso, Universidad Católica de Valparaíso, s/f.

¹⁵ Sobre Luis Fernando Rojas: Enrique Blanchard-Chessi. “El dibujante Rojas”. Reproducido en *Mapocho*, Revista de Humanidades y Ciencias Sociales, 35, 1^{er} semestre de 1994, 373-378.



les" (1890-91), "Poncio Pilatos de (1893-95), "El Josefino" (1894), "El Arzobispo" (1895), "Don Mariano" (1895), "El General Pililo" (1896-1898), "La Beata" (1897), "El Tinterillo (1901) y "El Sacristán" (1902).

Cruel, a veces feroz, fue la devaluación que realizó la caricatura chilena, transformando a las imágenes en los testimonios de una lucha a muerte de carácter ético-ideológico que, sin embargo, no se desvirtuó en anarquismo ni derivó en vaciedad nihilista. Porque sostenían su andamiaje satírico y orientaban sus dardos, los valores e instituciones republicanos, bajo la forma de alegorías cívicas. Así la República, la Patria, la Libertad, la Ley, la Justicia se erigieron en piedra angular de la crítica, que cobraba sentido en cuanto había instituciones, valores y personas amenazados, a los que era preciso salvaguardar y defender.

Por eso, dentro del arsenal de beligerantes imágenes satíricas, estas alegorías destacan por su seriedad, por su carácter arquetípico, por su arcano clasicismo —en contraste con la singularización y expresividad de las figuras de los actores políticos—.

Ellas pueden ser consideradas las diosas del nuevo olimpo democrático¹⁶, las verdades del dogma liberal, las heroínas del culto a la patria, las personi-

¹⁶ Siguiendo a Maurice Crubellier en *La République et le sacré, le témoignage de la Nouvelle Revue 1879-1882*, Maurice Agulhon se refiere a una "religion républicaine". *Op. cit.*, 240.

ficaciones de una época que buscaba, en forma exaltada, la liberación de las creencias, las verdades y los dogmas de la religión católica, pero que no osó combatir sino en un tenor sagrado –desde las trincheras del anticlericalismo– a través de periódicos con nombres de frailes, sacerdotes, obispos, arzobispos...

“Si Dios no existiera habría que inventarlo”, había dicho Voltaire un siglo antes. Juan Rafael Allende, conocido como “el Voltaire chileno”, secundado por el dibujante Luis Fernando Rojas, intentó poner en práctica la sentencia de su ilustre inspirador.

LAS DIOSAS DE LA NUEVA “RELIGIÓN REPUBLICANA”

¿Cuál es el género de Chile?, ¿neutro?, ¿ambiguo? Nuestro país no acepta hoy fácilmente el artículo masculino –ni tampoco el femenino– con la naturalidad con que lo hace “el Perú” o “el Brasil”; “la Francia” o “la Argentina”. Pero a través de su historia Chile aparece con género.

Durante los siglos XVI, XVII y XVIII se presentó bajo ambos. En el lenguaje administrativo se hablaba preferentemente de “la Capitanía General de Chile”, y en la crónica y en la literatura de “el Reino de Chile”. Su concepción varonil parece haberse popularizado en el ámbito de la cultura durante el siglo XVIII, como lo hace ver, entre otras, la obra teatral anónima editada en Lima hacia 1760: “Llantos del Reino de Chile por la falta de su Gobernador y Capitán General Don Manuel de Amat”¹⁷, cuyo personaje principal –Chile– cariacontecido, se lamenta con barroca exageración.

Esta situación cambió con la Independencia, porque el género masculino de Chile se trocó en femenino –la Patria– a afectos de la simbología oficial y de la comprensión popular. Una de la más enfáticas afirmaciones del nuevo género femenino del país en el imaginario simbólico es la Canción Nacional, que le otorga el calificativo de “dulce Patria”.

Así, en el ámbito de la cultura política, Chile fue concebido desde comienzos del siglo XIX como la Patria, y a partir de mediados de esa centuria, acorde con la evolución política, como la República, feminización que se prolongó hasta principios del siglo XX.

El cambio de género implicaba también una transformación de la imaginaria cívica del nuevo país. Si bien, como se ha indicado, se modificaron los símbolos, faltaban las personificaciones de ideas, valores e instituciones, que son las que han permitido, verdaderamente, a través de la historia, la comprensión y la adhesión popular, al dotar a estas abstracciones de una presencia concreta.

¹⁷ Véase al respecto, *La Fiesta: metamorfosis de lo cotidiano*, cit., 287.

Como su congénere mexicana la Virgen de Guadalupe, cuyo papel fundamental en la formación de la conciencia nacional mexicana ha estudiado con tanto acierto el historiador Jacques Lafaye¹⁸, en Chile había sido la Virgen del Carmen, desde su proclamación como Patrona del Ejército de los Andes en enero de 1817 en Mendoza, la personificación simbólica femenina asociada a la idea de Independencia, de Patria y de Nación. Tanto la pintura de esa etapa, como la imagería y la estampa popular, son testimonio de una devoción transformada en verdadero culto.

Pero desde mediados del siglo XIX la progresiva laicización de la sociedad y el robustecimiento de la ideología liberal apartaron a este grupo político de la devoción católica. ¿Es posible pensar que surgiera entonces la necesidad de buscar una nueva imagen tutelar, libre de la guía del catolicismo, que en cierta medida sustituyese para los no creyentes a la patrona carmelita?

Lo cierto es que con el respaldo de la enseñanza académica y bajo el alero prestigioso de la cultura gala, resulta explicable que los caricaturistas recurriesen a las alegorías de la República que llegaban desde el otro lado del Atlántico en pintura y en talla, en láminas de libros y en ilustraciones periodísticas.

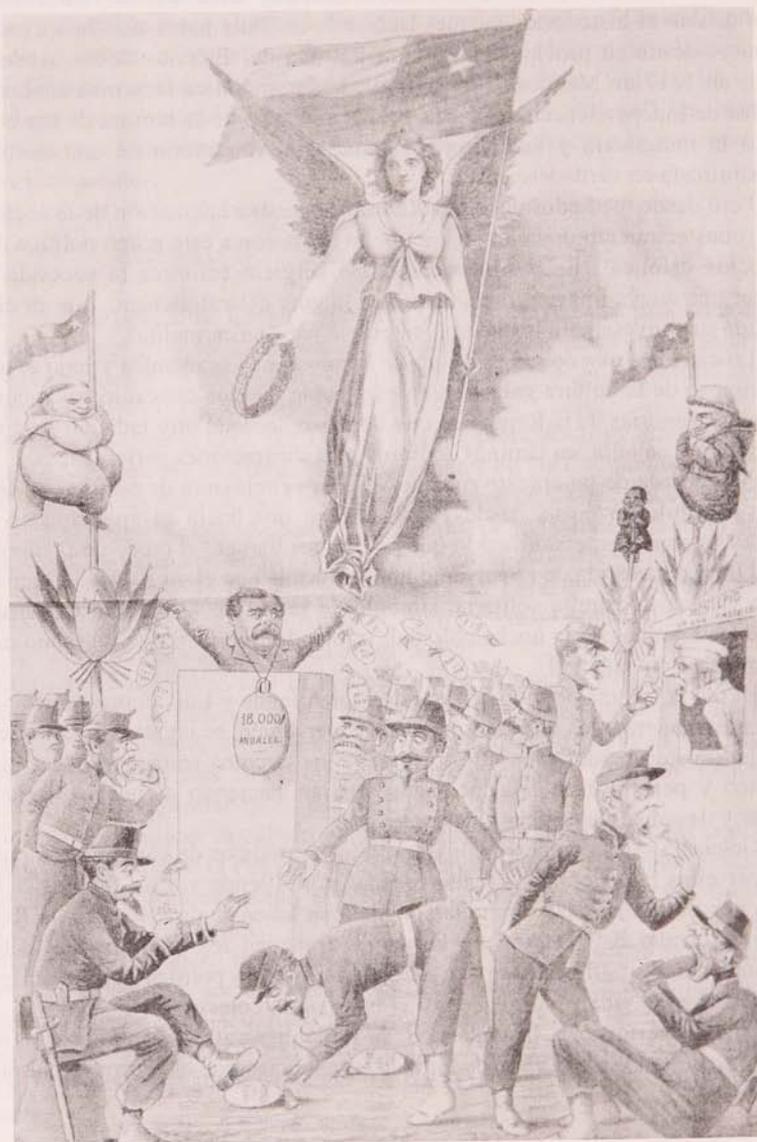
Así, dotada de un apresto romano y de una contextura de estatua, la República de Chile, la diosa, desde 1858 —año en que hacía su aparición en “El Correo Literario”— personificó lo que podríamos llamar “el credo de la incredulidad liberal”, vestida de envolvente túnica, tocada con el gorro frigio, luciendo en la cabeza la estrella solitaria, símbolo de la luz de la libertad que triunfa sobre las tinieblas de la noche colonial, irguiendo fieramente en su mano derecha el pabellón nacional.

Desde la tribuna del humor, Juan Rafael Allende y Luis Fernando Rojas se dieron por entero a la configuración de este personaje, se jugaron en la creación de una imagen republicana que traspasase los círculos restringidos del juego político y penetrase en la conciencia popular, haciendo al pueblo capaz de juzgar y de soñar, de criticar y de crear.

Gracias a estas dos personalidades, a los periódicos de caricatura impulsados por ellos, a las obras de teatro creadas por Allende y a los dibujos e ilustraciones que Rojas realizó paralelamente a su labor de caricaturista, la República descendió del pedestal de las ideas, franqueó los umbrales del debate parlamentario y burló la seca seriedad de la historia política tradicional para implicarse en la vida y enriquecer así el imaginario colectivo.

En estas caricaturas, la alegoría de la República sufre y se indigna, se atribula y se defiende, se burla y es burlada, situaciones que alcanzan su culmina-

¹⁸ Véase Quetzalcóatl y Guadalupe. *La formación de la conciencia nacional en México*. Fondo de Cultura Económica, México, 1985.



ción en una de las más notables obras teatrales de Juan Rafael Allende, su drama alegórico "La República de Jauja", escrito en 1888. Esta es una farsa de los vicios electorales y políticos de la época, cuyas escenas transcurren en una imaginaria república sudamericana en el año 2000, protagonizadas por la Democracia, la Verdad, el Trabajo, el Pueblo, la Aristocracia, la Industria, Camaleón I, Camaleón II, Simón Crespo, el Presupuesto, el Cambio, las Tragaldabas de la Prensa, el General Hambriento, Bertoldo Cara de Palo, y Pilatos...¹⁹.

LA HERENCIA DE MARIANNE

Marianne, la República Francesa, fue la fuente, el modelo, el patrón a seguir en Chile. Pero los orígenes de Marianne se remontaban, a su vez, a la Antigüedad. Porque, como dice el historiador Maurice Agulhon, 1789 no inventó el uso de la alegoría femenina para ilustrar los valores cívicos²⁰.

Con su imagen y sus atributos, la libertad venía de la época griega y romana, aunque no había tenido entonces significación política. Como otras, era una divinidad a la cual se habían consagrado templos y erigido estatuas. Se la representaba como una mujer joven, con un cetro en una mano, símbolo del imperio que gracias a ella el hombre alcanza sobre sí mismo, y en la otra un bonete, que significaba entre los romanos la liberación de los esclavos. El gato, enemigo de la coacción, terminaba de caracterizar la alegoría de la libertad y él era el emblema principal de esta diosa.

Nuevamente fue codificado todo el aparato alegórico, con sus personajes y atributos, durante el siglo XVII, para su utilización por parte de los artistas. Así Cesare Ripa, en su *Nova Iconología*, publicada en Roma en 1603, legó un magno tratado que serviría de fuente a las elaboraciones de dos y tres siglos más tarde. Los primeros años revolucionarios vieron aparecer, sin nombre de autor, aquella monumental obra, con una variación en el título, *Iconología ou Traité de la Science des allégories à l'usage des artistes* (Paris, Lattre, 1791, 4 volúmenes), e ilustrada con grabados de Gravelot y Cochin. Si Ripa había expresado que el saber de la alegoría se adquiere por la profundización en el conocimiento de los atributos, de los emblemas imaginados por los antiguos que el uso ha consagrado, el comentarista de la edición de 1791 agregaba que el uso consagrado puede, a su vez, ser reemplazado por nuevos usos nacidos de revoluciones. Es un testimonio de las irrupciones idelológicas que violentan las tradiciones culturales de la escuela y del taller para cargarse de energía, de

¹⁹ Véase Juan Rafael Allende, *op. cit.*, 34.

²⁰ Maurice Agulhon, *op. cit.*, 21.

militancia, de significado político²¹. La antigua alegoría de la libertad se remozó, y a partir de 1792, año de la fundación de la primera República Francesa, se produjo la asociación entre su figura y la idea de república, cuyo ascendiente fue simbolizado por el león, uno de los viejos emblemas del poder, que acompañó en ocasiones a Marianne en su centenaria lucha. Así, la joven con el bonete frigio y la pica se transformó en una alegoría doble: la de la libertad, virtud eterna, y la de la República Francesa, régimen recientemente constituido. De ahí en adelante la República cobró vida como valor. Anteriormente era una forma de gobierno, opuesta a la realeza, y tan abstracta como ella. No había existido la alegoría de la república en sí. Era Roma en Roma, Ginebra en Ginebra o Filadelfia entre los norteamericanos y la república por excelencia, Venecia, curiosamente no estaba representada por ninguna alegoría, sino por el león, símbolo del poder. Pero a partir de 1792 la palabra república se cargó de ideología y de emoción, como el vocablo libertad, y adquirió mayor riqueza y exigencias. Del mismo modo que 1789 había sido reconocido como el año primero de una nueva era —la de la libertad—, 1792 se transformó oficialmente en el año primero de la República. Destacaba así la República de la categoría de los medios constitucionales para entronizarse en el nivel de las entidades sacralizadas. La Segunda y la Tercera República afianzaron el reinado de Marianne y prestigiaron su figura fuera de Francia.

LA REPÚBLICA COMO PROTAGONISTA: TRIUNFANTE O DERROTADA

En un número de la sanguinaria *Caricature* de Philippon, Alexandre-Gabriel Décamps denunciaba retrospectivamente la Restauración, mostrando una picota donde estaba expuesta, encadenada, una joven mujer denominada Françoise Liberté, nacida en París en 1789 y culpable del crimen de revuelta en los días del 27, 28 y 29 de julio de 1830. Lucía una vestidura blanca, un bonete frigio y el pecho desnudo.

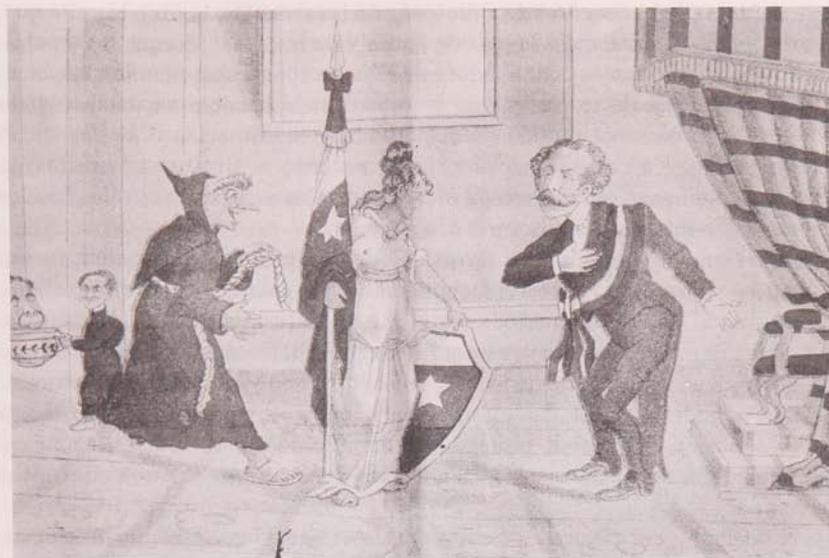
Imágenes como ésta fueron las inspiradoras de la idea de incorporar la personificación femenina de la República en las caricaturas de la prensa satírica chilena a poco de su fundación.

Como forma de gobierno de emanación popular, la República (*res publica* = cosa pública) había sido acordada en Chile por el Congreso inaugurado el 25 de febrero de 1828, gracias a la iniciativa de José Joaquín de Mora²², y consagrada por la Constitución de 1833²³.

²¹ *Ibid.*

²² Jaime Eyzaguirre, *Historia de las Instituciones Políticas y Sociales de Chile*. Universitaria, Santiago 1977, 76.

²³ Francisco Antonio Encina, *Historia de Chile*. Zig-Zag, Santiago 1950, t. XI, 33-34.



Con la transformación del concepto de República en imagen, la Virgen del Carmen, hasta el momento única personificación femenina asociada a las nociones de patria y de nación, encontró una compatriota laica que en adelante la acompañaría en las incursiones del imaginario popular.

Por los datos de que se dispone, las representaciones de la República como alegoría en los periódicos caricaturescos fueron las primeras en su género realizadas en el país, ya que ni la pintura, la escultura, ni la estampa popular consignan esta iconografía con anterioridad a 1870.

Pero la República chilena presenta algunas variaciones iconográficas con respecto a su modelo francesa. En primer lugar, ella no tuvo nunca un nombre de mujer, un nombre de campesina, o un nombre de muchacha de pueblo. Fue un gran desacierto de los caricaturistas chilenos, que restó perduración y arraigo popular a la alegoría republicana.

Si bien la República de Chile mantuvo la joven figura de diosa antigua de Marianne, sus cabellos rizados y sueltos sobre los hombros, y la larga túnica blanca prendida sobre los hombros, cayendo en pliegues ajustados al cuerpo, el gorro frigio de la francesa no siempre coronó su cabeza y en cambio sí fue una constante la estrella solitaria sobre la frente, un símbolo de antigua data en Chile, ya que había sido usado por primera vez en un escudo expuesto en septiembre de 1812 en la gran fiesta con la que José Miguel Carrera quiso celebrar el aniversario del primer cabildo abierto, y de paso cimentar su poder, acompa-

ñado del lema *Post Tenebras Lux* (después de las tinieblas, la luz); estrella que, en un comienzo, se asoció a la idea de Patria y de Nación²⁴. Porque la República chilena no sólo fue la continuadora de esas nociones, sino también las encerraba y entrañaba. Por eso esgrimió en ocasiones la bandera nacional, cuando se requería recalcar su sentido de colectividad, su militancia o su capacidad cohesionadora. En casos especiales, y de acuerdo a precisos propósitos, la alegoría republicana portó también otras banderolas y pabellones relacionados con la misión que se quería llevar a cabo o defender.

Si la figura de la República tuvo en Chile apenas un toque peculiar, fueron su genio y su acción los que verdaderamente la singularizaron. Y ellos reflejaron no sólo el criterio del periódico y el prisma del caricaturista, sino también una aspiración colectiva, un sueño quizá un poco borroso acerca de la patria y su gobierno, un sentimiento de lealtad hacia el terruño y hacia los compatriotas, que los periodistas y dibujantes supieron hábilmente encarnar en una figura joven, atractiva y dinámica, protagonista de divertidas y ridículas situaciones, hábilmente encauzadas en ciertas tendencias políticas, en determinadas ideologías.

No debe buscarse pues en estas representaciones una República imparcial, salomónica o sacrosanta, a resguardo de las pasiones humanas, de la contingencia o de la coyuntura política. Porque ella se inclinó, por lo general, hacia donde soplaba el viento ideológico de su autor, siendo a veces presa de fáciles simplificaciones, de concesiones a un populismo mal entendido y sujeto de juicios banales o malintencionados contra instituciones y personas.

No obstante, toda verdadera democracia necesita de la crítica y no teme la risa de sus ciudadanos. Así puede esperarse algún día ir aminorando los tropiezos de la humana condición, disminuir sus yerros, limar sus asperezas. Y esas fueron las buenas intenciones de los caricaturistas y redactores de los periódicos satíricos.

En "El Correo Literario" de noviembre de 1858 hizo irrupción la República como alegoría femenina. Así se la ve en la lámina titulada "Palo ensebado y rompecabezas. Algunos hombres prominentes de la nación en marcha al porvenir"²⁵. En medio de un paisaje característico de altas montañas sobre las que despunta el sol y flamea la bandera chilena, la joven vestida de túnica y tocada de gorro frigio se dedica a aserruchar un palo ensebado por el que trepan, tratando de alcanzar un sombrero con tres plumas y una banda tricolor, dos personajes sostenidos por un tercero. La caricatura, a la par que recalca el sentimien-

²⁴ Véase, *La Fiesta: metamorfosis de lo cotidiano*, 298.

²⁵ "El Correo Literario", 6 de noviembre de 1858.

to patrio ridiculiza, a fines del gobierno de Manuel Montt, a los próximos candidatos a la Presidencia: Antonio Varas, por largos años Ministro del Interior y de Relaciones Exteriores de ese Gobierno, aparece a punto de alcanzar los símbolos del poder; pero Varas renunció sorpresiva e impostergablemente en 1859, cuando ya los nacionales habían postulado su candidatura; Jerónimo Urmeneta, quien le sigue en el ascenso por el palo ensebado, dimitió también poco después, por no poder resistir la indignación colectiva que produjo el asesinato del general Juan Vidaurre Leal²⁶. La República, repudiaba, pues, estas candidaturas, sostenidas por el Ministro de Guerra, Manuel García, ya que el principal redactor del periódico, José Antonio Torres, era opositor al gobierno de Montt.

Sentada, con el escudo de la estrella en mano, divaga la República sobre su "Pasado" amoroso y sobre su "Presente" compromiso sentimental. Ella es "Una conquista disputada" por dos galanes bifrontes, que le ofrecen sendos ramilletes de flores, "La Despedida" y "La Fusión", como la muestra "El Correo Literario" de octubre de 1864²⁷. Con su delirio de languideces y sus pasiones volcánicas apagadas por ríos de lágrimas amargas, el Romanticismo traspasaba aquí ya los ámbitos intelectuales de la "Generación Literaria de 1842" y el tradicional comedimiento chileno, para introducirse subrepticamente en las lecturas de noche, en los periódicos, en el folletín, en la poesía hecha a hurtadillas al amor imposible, en la carta a la amada desdeñosa, en el vinagre bebido en ayunas para adquirir la requerida palidez enfermiza, en el cuidadoso desgreño del pelo, articulando el lenguaje todopoderoso de la moda. En este clima de amores y fragancias, ambienta "El Correo Literario" los resultados de las elecciones parlamentarias de 1864, en las cuales el dominio del grupo de los monttvaristas o nacionales cedió paso al de la fusión liberal-conservadora comandada por José Joaquín Pérez y Manuel Antonio Tocornal, que sin grandes intervenciones y atropellos obtuvo una aplastante mayoría²⁸.

En "La situación Política", la República es la reina, la diosa cortejada, hacia cuyo trono ascienden, trayendo sus ofrendas, sus amantes súbditos. La situación fue inventada por Juan Rafael Allende para satirizar en "El Padre Cobos" de marzo de 1875²⁹, la escalada de la campaña presidencial de ese año. Cercano al trono de la codiciada República, triunfador en las elecciones del año siguiente con el apoyo de liberales gobiernistas y radicales, Aníbal Pinto barre

²⁶ Véase, Francisco Antonio Encina, *Resumen de la Historia de Chile*. Redacción, Iconografía y Apéndices de Leopoldo Castedo. Zig-Zag, Santiago 1966, t. II, 1123-1126.

²⁷ "El Correo Literario", 2ª Epoca, 23 de octubre de 1864.

²⁸ Encina, *Resumen de la Historia de Chile*, cit. t. II, 1237.

²⁹ "El Padre Cobos", 29 de marzo de 1875.



con una escoba el piso del estrado, haciendo a los demás a un lado: "Soy el elegido de los pueblos, fuera los intrusos". Candidato de los conservadores y de sus muchos amigos personales a lo largo de todo el país, Benjamín Vicuña Mackenna, vestido de mandarín chino, trae como presente una maqueta del cerro Santa Lucía, alusiva a su labor en la Intendencia de Santiago: "Sólo mi actividad -dice- igualó a mi deseo". Calla Miguel Luis Amunátegui -cuya candidatura apoyaban sus admiradores y discípulos, los liberales disidentes, y ciertos liberales y radicales gobiernistas-, pero su elocuencia y sus principios se consignan en las obras de historia que carga sobre los hombros: "De todo menos clerical". "Hijo y cuñado de presidentes, debo ser presidente", arguye Federico Errázuriz Zañartu, a quien el caricaturista atribuye la intención de perpetuarse en el poder. Lo mismo ocurre con Antonio Varas, cuya desconocida candidatura se hacía patente en su sombrero, mitad mitra, mitad bonete frigio, acorde con lo cual enfatiza: "Soy defensor de la Iglesia y del Estado"; dimite Manuel José Irarrázaval, cuya posible postulación fue rápidamente descartada por los conservadores: "No puedo con mi candidatura, tomo el portante"³⁰.

³⁰ Sobre estas candidaturas véase Francisco Antonio Encina, *Historia de Chile*. Ercilla, Santiago 1984, t. 29, 231 y ss; t. 30, 5 y ss.

En un gesto cotidiano que equivaldría al actual “ponerse la camiseta”, la República, en “Una Feliz Elección” del mismo periódico³¹, tocada con el gorro frigio y luciendo en la cintura la banda tricolor, se calza las botas con la efigie de Aníbal Pinto, mientras maldice el arzobispo Rafael Valentín Valdivieso, quien lleva una bota con la cara de Vicuña Mackenna; observan satisfechos Belisario Prats y el sardónico fraile. La caricatura, de febrero de 1876, avizora ya al futuro triunfador de la elección presidencial de ese año.

Cinco años más tarde, en abril de 1881, a las puertas de la siguiente elección presidencial, el periódico “El Corvo” sitúa la campaña presidencial en una habitación infantil, donde dos bebés, uno con la cara de Domingo Santa María y el otro con el rostro del general Manuel Baquedano, reposan en sus cunas, mientras son amamantados por sus nodrizas: la República, con refulgente estrella en la frente, y Francisco Echaurren, Ministro de Guerra y Marina bajo el gobierno de José Joaquín Pérez, activo Intendente de Valparaíso durante la presidencia de Federico Errázuriz Zañartu y uno de los iniciadores de la campaña de Baquedano. La leche republicana resultó, al parecer, muy nutricia, ya que, gracias a ella, Santa María logró el poder ese mismo año³².

No obstante, una vez en la presidencia, don Domingo, según muestran Allende y Rojas en “El Padre Cobos” de abril de 1882, no le fue del todo fiel a la República, obligándola a hacerse respetar y a transformarse en juez³³. En este papel la representa la caricatura titulada “Ya empieza el vapuleo”. Vestida de diosa romana, luciendo en la cabeza una corona de laurel y un casquete, frente a una mesa, se dispone a pedirle cuentas al Presidente por su dominante actuación y por las brusquedades de su gobierno, quien acude llevado del brazo por el Padre Cobos. Tras él, provistos de flechas, sus partidarios en el Congreso, que han formado oposición: Zorobabel Rodríguez, Isidoro Errázuriz, Blanco, Rogers, a los que sigue un negrito con más flechas. Recalcan el mensaje los siguientes versos: “Creyó don Domingo siete/ (¡cómo que dicen que no es lesa!)/ Que iba a servir el Congreso de Alcahuete/ Y ¡miren qué maravilla!/ Sus amigos han resuelto/ otra cosa. ¡se le ha vuelto la tortilla!/ Una seria oposición, comienza cuerpo a tomar/ que mucho ha de incomodar al patrón!”... “La acusación va a ser pública/ y hasta el castigo tal vez/ del criminal siendo juez/ La República/...”

A pesar del triunfo de la República Chile en la Guerra del Pacífico —ratificado por los tratados de Ancón con el Perú, en octubre de 1883 y el tratado de tregua con Bolivia, firmado en abril de 1884— y del vuelo de la patria en ese

³¹ “El Padre Cobos”, 28 febrero de 1876.

³² “El Corvo”, 13 de abril de 1881.

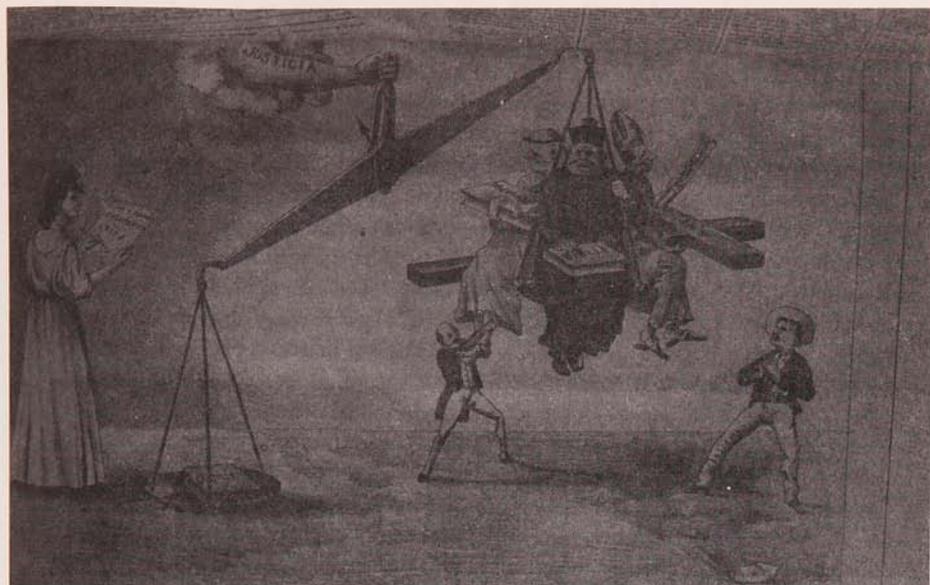
³³ “El Padre Cobos”, 11 de abril de 1882.

entonces, que la hizo elevarse y flamear sobre el cielo sudamericano, la respuesta del Presidente Santa María a los sacrificios y al valor de los soldados chilenos, según lo muestra la caricatura "Medallas sin pan", fue grandilocuente y vacía. En esta lámina de "El Padre Padilla", de septiembre de 1884, la República, bajo la imagen de victoria alada, exhibe su máxima riqueza simbólica: va vestida de túnica romana, lleva el bonete frigio en la cabeza, la bandera nacional y la corona de laurel para ceñir las sienes de los vencedores. Bajo ella, en un estrado, el Presidente reparte a los soldados medallas con la leyenda "Campana del Perú", que algunos de ellos se llevan a la boca, a falta de un bocado de pan, mientras en su pecho ostenta una gran medalla que tiene por "lema" la renta de la presidencia: "18.000 anuales". También el "Montepío de los premiados" que se reparte en un kiosco es una pura medalla, sin ninguna dotación económica. A ambos lados de la composición, sobre los palos de gallardetes y banderas, observan divertidos la escena el Padre Padilla, el Padre Cobos y el negrito que a menudo acompaña a este último fraile³⁴.

Los avatares de la ardua lucha entre el Estado y la Iglesia³⁵, que alcanzó su máxima violencia en tiempos de Santa María, sirvió también de pretexto a innumerables caricaturas que mostraron una violenta oposición antieclesiástica. En esta guerra a muerte, la República, siguiendo los postulados de los caricaturistas, en su mayoría, declaradamente hostiles a lo eclesiástico, es la heroína que defiende a brazo partido el anticlericalismo. Así por ejemplo, se la ve en el periódico "José Peluca" de junio de 1884, que se presume de tendencia conservadora, pero que aquí se muestra declaradamente anticlerical. Tocada con el gorro frigio y con gesto enérgico, apoyando ambos pies sobre rumas de libros de leyes, impide el paso a algunos personajes ataviados con vestuarios y enseñanzas eclesiásticas, que pugnan por observar una pelea a puñetes entre el Papa León XIII y el Presidente Santa María, alusiva a los problemas suscitados por la vacancia de la sede arzobispal chilena producida por la muerte de Rafael Valentín Valdivieso y a la falta de entendimiento entre la Santa Sede y el Gobierno chileno en relación con la proposición de Francisco de Paula Taforó como nuevo arzobispo de Santiago. Detrás, se divisa en la caricatura, un templo que dice "Divorcio", que se refiere a la separación de Iglesia y Estado, propiciada por el Gobierno, y delante una mujer con cara de alcahueta, la Discordia, que sonríe complacida. El diálogo es: "Señora, ¿nos deja Ud. pasar?", dicen los miembros de la Iglesia. "A cuchillo", responde fieramente la

³⁴ "El Padre Padilla", 20 de septiembre de 1884.

³⁵ Sobre este tema véase, Ricardo Kresbs, Sofía Correa, Alfredo Riquelme y otros, *Catolicismo y Laicismo. Las bases doctrinarias del conflicto entre la Iglesia y el Estado en Chile 1875-1885*. Ediciones Nueva Universidad, Santiago 1981.



República”³⁶. Así se planteaban las cosas en los periódicos satíricos. Santa María había dado pie a esta actitud al expresar, con ocasión de un proyecto presentado por Juan Mackenna que propiciaba la separación de la Iglesia y el Estado: “El Estado no debe reconocer, bajo ningún aspecto, compromiso constitucional con otro poder extraño, como es la Iglesia. Esta debe soportar la tutela del Estado y conformarse humildemente con todas las disposiciones que dicte... La soberanía nacional está delegada en los poderes Ejecutivo, Legislativo y Judicial. No podemos ni debemos reconocer un cuarto poder religioso, que repugna al Estado”³⁷.

“Me venciste Galileo”, muestra otro de los escarceos de la misma lucha, en febrero de 1885, comandado por la República. El título alude a que la Iglesia debería reconocer el triunfo de la mentalidad científica y antidogmática. La alegoría que lleva la estrella en la frente y en la mano izquierdo una bandera con el lema ¡Adelante Pueblos! combate con la hidra de las siete cabezas que representa al partido conservador-clerical, con los rostros del arzobispo Manuel Larraín Gandarillas, Zorobabel Rodríguez y Carlos Walker Martínez. Balmaceda camina presuroso al encuentro de la diosa, y el negrito se apronta para

³⁶ “José Peluca”, 7 de junio de 1884.

³⁷ Citado por Encina, *Resumen de la Historia de Chile*, cit., t. III, 1626.

romperle una roca en la cabeza al monstruo, mientras en segundo plano el Padre Cobos observa riendo la escena, seguido por Santa María³⁸.

La vigorosa y exuberante personalidad de Santa María, su actitud personalista y dominante, desataron un verdadero diluvio de caricaturas que mediante la risa apoyaban o, más frecuentemente, reprobaban su labor. Son incontables las imágenes que muestran a don Domingo vistiendo los más pintorescos disfraces, en las más disparatadas actividades, de las que no podían estar ausentes sus coqueteos con la República. Así, en una lámina de "El Diógenes" de 1884, el Presidente ofrece gentilmente a la diosa una estatuilla que representa a la Libertad Electoral, mientras a la derecha se ven otras cinco de diferentes portes con la misma figura³⁹. La leyenda señala: "No hay que precipitar las cosas: conviene llegar por un sistema gradual hasta la aclimatación definitiva". La imagen se refiere a la Reforma a la Ley Electoral efectuada el 9 de enero de 1884. La nueva ley mantuvo el sistema de los mayores contribuyentes, como base generadora del poder electoral, limitando su intervención al nombramiento por voto acumulativo de una junta calificadora y otra receptora de sufragios. La innovación más importante fue la de confiar a la justicia ordinaria, en lugar de hacerlo al primer alcalde, el fallo en ambas instancias de las reclamaciones contra la lista de contribuyentes. Frente a la dictación de esta medida, algunos políticos sagaces expresaron el temor de que tal sistema malease a la justicia. Los resultados prácticos excedieron a sus recelos. La necesidad de disponer de jueces afectos se erigió en norma reguladora en la generación del Poder Judicial⁴⁰.

La nueva norma fue objeto de numerosas caricaturas protagonizadas por la República, como lo muestran los periódicos de la época. En una de ellas, titulada "Actualidad", publicada en "El Diógenes" de septiembre de 1884, la diosa ha tenido un hijo, la Reforma, que yace en su cuna. La madre lo muestra al médico preguntando: "¿Vivirá doctor?". Y éste responde: "Ha nacido bien raquítica, pero podrá durar algo si se está siempre quieta"⁴¹.

Pero la reforma se concebía también en un sentido más amplio, como una lucha de la República por el progreso, contra los poderes establecidos y el peso de la tradición. Este es el sentido de la caricatura "Paso a la Reforma", aparecida en "El Padre Cobos", de junio de 1885. La diosa con el bonete frigio y una bandera con el lema "Progreso" va en el carro romano de la "Reforma", arrastrado por Santa María y Balmaceda. El rastrillo liberal barre a los que se

³⁸ "El Padre Cobos", 16 de febrero de 1885.

³⁹ "El Diógenes", 14 de julio de 1884.

⁴⁰ Véase, Encina, *Resumen de la Historia de Chile*, cit., t. III, 1619-1620.

⁴¹ "El Diógenes", 19 de septiembre de 1884.

oponen y tratan de detenerlo, entre ellos al arzobispo Manuel Larraín Gandarillas, empujado por el Padre Cobos. Detrás el pueblo vocifera alentando⁴².

En octubre de 1886, Balmaceda, recién electo, le declara su amor a la República por intermedio de "El Padre Cobos". La caricatura se titula "¿Qué debo esperar de ti?". Detrás aparece el pícaro fraile y más allá el negrito, su inseparable compañero, portando la cabeza decapitada de Santa María. Balmaceda recita: "Oh República querida/ Oh hermosura celestial./ Deja que un pobre mortal/hoy te consagre su vida/que por servirte y quererte/ cacumen y corazón/ te entregue con devoción/ hasta la hora de mi muerte./ Que de progreso en progreso/ te eleve ¡oh diosa! al pináculo". Y la República le contesta: "¡Ay Jesús, qué borbollón!/ Josecito Tarambana./ No me hagas el agravio/ de crearme casquivana./ Joven soy pero discreta/ ¡No me has de engatusar/ con ese eterno charlar/ ni con ninguna otra treta./ De tu augusto magisterio/ tan sólo debo esperar/ que guardes y hagas guardar/ de la ley el sacro imperio./ Dejando ficciones cómicas/ grande obra puedes hacer/ si llegas a resolver/ las reformas económicas"/. Y él le contesta: "¡Oh sí mi amado tesoro: ya tengo yo muy pensadas/ reformas en toneladas./ ¡Vamos a nadar en oro! Vamos a...!"⁴³.

Después de la Revolución de 1891 y de la muerte de Balmaceda, el papel de la República cambió en las caricaturas. Si con anterioridad había aparecido como vencedora y justiciera, a partir de entonces se la ve generalmente atribulada, en ocasiones vencida. Ello se acentúa en las caricaturas de principios de siglo. No es casualidad. Fue el momento de la "Crisis moral de la República", título de la famosa conferencia de Enrique Mac-Iver en el Ateneo de Santiago en 1900⁴⁴; la época de la "decadencia del espíritu de la nacionalidad", otra charla célebre, la de Nicolás Palacios, en 1908⁴⁵, los años en que se hacía presente, como señala Mario Góngora, "el mal del siglo"⁴⁶.

Así muestra a la República una escena de "El Monaguillo", "Chile en 1893. La República entregada a las fieras", donde el pesimismo y la violencia del caricaturista lindan en lo grotesco⁴⁷. Rendida, ultrajada, martirizada, yace la diosa en el suelo a punto de expirar. Con toda su fuerza se yergue el tigre, en figuración de la Iglesia, y se enrosca en su cuerpo la boa que representa el poder económico. Se acercan a atacarla el lobo del Ministerio de Hacienda, presidido entonces por Enrique Mac-Iver; el cangrejo del Ministerio de Marina,

⁴² "El Padre Cobos", 8 de junio de 1885.

⁴³ "El Padre Cobos", 1º de octubre de 1886.

⁴⁴ Citado por Mario Góngora en: *Ensayo histórico sobre la noción de Estado en Chile en los siglos XIX y XX*. Ediciones de La Ciudad, Valparaíso 1981, 31.

⁴⁵ Citado por Góngora en *op. cit.*, 36.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ "El Monaguillo", 12 de febrero de 1893.



en manos de Luis Arteaga, el ave de rapiña con el rostro de Ramón Barros Luco, Ministro del Interior, y el búho, que luce la cara de Isidoro Errázuriz, Ministro de Relaciones Exteriores, Culto y Colonización. Al fondo se divisa el Palacio de la Moneda y un globo aerostático en representación la bolsa con la emisión de papel moneda que cae al mar. La situación caricaturizada se refiere al ministerio Barros Luco durante el gobierno de Jorge Montt, que consiguió hacer ley la futura conversión metálica a fines de 1892⁴⁸, lo cual era considerado un ataque a los intereses del pueblo, de ahí que aparezca la República moribunda y los billetes inútilmente tirados al océano, junto a barcos y barquichuelos de papel, con lo que quizá se alude a las repercusiones del incidente del Baltimore ocurrido en 1891, que produjo una serie de roces con los Estados Unidos. A juicio de "El Monaguillo", lo que había hecho este Ministerio con su política era destruir a la República y botar el dinero.

La cruzada del Estado docente y la lucha de los grupos liberales contra la Iglesia por el control de la educación, fue otro de los temas que sirvió de material a innumerables caricaturas, que desde los tiempos de Santa María hasta principios de siglo mostraron a la República como defensora de la educación laica. En este papel se la aprecia en "Enseñanza y Fanatismo", publicada en "El Padre Padilla" de enero de 1896. Con el bonete frigio y la estrella en la frente,

⁴⁸ Véase, Leopoldo Castedo, *Historia Ilustrada de Chile*. Zig-Zag, Santiago, 1985, 110-112.

la diosa, triunfante como antaño exhibe en la mano una hoja de papel con el lema "Luz y Progreso. Enseñanza Laica". Del cielo, entre nubes, sale el brazo de la justicia que sostiene una balanza; uno de los platillos asciende vertiginosamente por el escaso peso de la cruz y de los personajes de la Iglesia cargados con breviarios, la Biblia y excomuniones, mientras el otro desciende rápido a tierra por el gran peso de la educativa Cartilla. Observa esta escena el periódico *Josefino*, que representa al pueblo de Chile⁴⁹. El anticlericalismo, en cuyas filas se inscribieron Allende y Rojas, con sus malévolas caricaturas acusaba a la Iglesia de retrógrada, de antiprogresista, de querer mantener al pueblo en la ignorancia y en la oscuridad. El paladín de la cruzada del Estado Docente fue Valentín Letelier. El sectarismo clerical y anticlerical lo invadieron todo y la educación fue su principal campo de batalla. La Constitución de 1833 entregaba la enseñanza pública a "la atención preferente del Gobierno", o sea, del Ejecutivo; disponía, como consecuencia, que el ministro respectivo diera una cuenta ante el Congreso sobre la marcha de la instrucción una vez al año y encargaba al mismo Congreso formar un plan general que reformase la educación. Pero, por otra parte, la educación particular estaba en gran parte en manos de la Iglesia, como había sido tradicional, con lo que el predominio del Estado se hacía relativo⁵⁰.

El largo y a veces ácido diferendo de límites entre Chile y Argentina, a fines del siglo pasado, fue motivo de numerosas caricaturas protagonizadas por una gallarda y decidida República chilena, que se ve enfrentada a los ardides y traiciones de su congénere, Argentina. Si bien, mediante el tratado del 26 de julio de 1881 ambos países dieron un paso para zanjar sus roces por problemas limítrofes, este acuerdo significó para Chile abandonar definitivamente cualquier derecho histórico sobre la Patagonia y, en cambio, ver reconocida, definitivamente, su soberanía sobre el Estrecho de Magallanes. La miopía chilena sólo fue entrevista por unos cuantos hombres sagaces, entre ellos Miguel Luis Amunátegui, Adolfo Ibáñez y Ambrosio Montt⁵¹. Pero quedaba por trazar el deslinde entre ambos países, aproximadamente desde el paralelo 22 al 52, y en caso de no llegar a acuerdo, se sometería como última instancia al arbitraje. La delimitación pendiente produjo grandes problemas, ya que ambos países sustentaban criterios distintos: Chile el hidrográfico y Argentina el orográfico. En 1893 se firmó un Protocolo entre ambas naciones que, básicamente, ratificaba los acuerdos de 1881; no obstante, surgieron problemas específicos a raíz de la

⁴⁹ "El Padre Padilla", 11 de enero de 1896.

⁵⁰ Véase, Gonzalo Vial, *Historia de Chile, 1891-1973*. Santillana, Santiago 1984, vol. I, t. I, 133 y ss.

⁵¹ Véase Encina, *Historia de Chile*, Ercilla, cit. . t. 33 , 218 y ss.

colocación de los mojonos, en particular con el de San Francisco, que los argentinos consideraron mal instalado⁵².

Las cosas fueron agravándose hasta que en 1898 los dos países estuvieron al borde de la guerra. Esa tensa situación se manifiesta, por ejemplo, en la caricatura "¡Ah, me tiendes la mano y me escondes el puñal!", de "El Poncio Pilatos" de agosto de 1894. Allí aparecen ambas repúblicas enfrentadas. Mientras Argentina ofrece su diestra, en la izquierda esconde, tras el cuerpo, la acerada hoja. Chile altiva, la detiene, secundada por Vicente Reyes, Ramón Barros Luco y Juan Luis Sanfuentes⁵³.

"Ayer y Hoy", del periódico "Claris Verbis", de agosto de 1895, se refiere a la misma situación, enfocada con criterio simplificador. La República Argentina, agresiva ayer, hoy se muestra reverente y solicita el arbitraje a la República de Chile que nada en la abundancia, como lo muestra el cuerno repleto de monedas a sus pies. El verso corrobora el contenido "En actitud reverente/ la República Argentina/ delante de Chile inclina/ Pidiendo la paz su frente./ Valiente para el ultraje/ cuando fuerte se creía/ solamente grita hoy día/ para el mojón; arbitraje!/ Porque mira con temor/ que Chile en el oro nada/ y ha desnudado su espada/ desplegando el tricolor/. Podéis gritar cuando os cuadre/ cuyanitos. Mi nación/ no hace caso como el león/ de cualquier perro que ladre!"⁵⁴.

Todavía a principios de siglo, la conversión metálica seguía siendo considerada por los caricaturistas y la prensa de oposición la gran enemiga de la República, transformada en chivo expiatorio de todos los yerros del Gobierno. Así la muestra una acerba imagen de "El Tinterillo", de septiembre de 1901, "Ejecución Capital". La diosa aparece ahorcada por el Banco de Chile, que en figura de anciano jala la cuerda que la estrangula debido al peso de la enorme bolsa que pende de sus pies, la Conversión Metálica. Inútilmente el pueblo le asesta un golpe al viejo para que la suelte. Aunque la ley de la Conversión Metálica era apoyada por los bancos, entre ellos por el Banco de Chile, el más importante propulsor de llevar adelante el cumplimiento de dicha ley, la mayoría del pueblo estaba en contra, por lo que se creaba una gran polémica. A pesar de la solidez de la economía nacional a corto plazo, el problema de fondo residía en el déficit fiscal, ya que el porcentaje estatal cubierto por medio de la contratación de deudas llegó, según el historiador Gonzalo Vial, al 30% de lo que el Estado ingresaba⁵⁵. La holgura aparente de las finanzas, prometía una

⁵² Véase, Vial, *op. cit.*, 318-324; vol. II, 175 y ss.

⁵³ "Poncio Pilatos", 18 de agosto de 1894.

⁵⁴ "Claris Verbis", 21 de agosto de 1895.

⁵⁵ Vial, *op. cit.*, 136-137.



conversión sin tropiezos y eso era lo que había procurado la ley conversionista del año 92. No obstante, el quinquenio de Errázuriz Echaurren había visto el fin de la conversión metálica, el regreso triunfal del papel moneda y el comienzo de una política emisionista, guiada por la idea fácil de que inyectando circulante a la economía se la vigorizaría⁵⁶. Esa era la posición que defendía

⁵⁶ *Op. cit.*, 244.

“En Tinterillo” –la de los “papeleros”– frente a cualquier nuevo intento de conversión por parte de los “oreros”. Tal vez en fecha de elecciones presidenciales el periódico se encargaba de hacer saber al vencedor cuán poco popular era el retorno al padrón oro⁵⁷.

A punto de sucumbir está también la República en la caricatura “Con Cólico Miserere”, publicada en el “Poncio Pilatos” de julio de 1904. En cama, flaca, estragada, el médico, bajo la apariencia del Presidente Germán Riesco, está a punto de ponerle una inyección de... Ministerio. La rodean en la sala común del hospital, miembros de la Iglesia⁵⁸. Los versos recalcan: “La República se muere/ se muere de indigestión/ Pero ¿qué tiene patrón?/ Un cólico Miserere/ De comer Coalición/...” Epoca de crisis ministerial, ya que Riesco tuvo nada menos que doce ministerios, la situación caricaturizada representa el momento del décimo ministerio⁵⁹, con el Presidente rodeado de miembros de la Iglesia, debido a su abierta profesión de la fe católica. El periódico consideraba que tanto esa expresión, como la rotativa ministerial y la intervención de la Coalición en el Gobierno, eran como un cólico que minaba las fuerzas de la República, pero se esperaba que el nuevo ministerio que advendría en octubre sería una inyección de ánimo para la enflaquecida diosa.

EL COMBATE COMPROMETIDO DE LA LIBERTAD

Si la República de Chile es la protagonista visible u oculta de esa historieta de la historia que es la caricatura, la encarnación de los más altos valores, la guardiana del orden y de la ley, quien triunfante o derrotada combate sin tregua contra el oportunismo, la ignorancia y la deslealtad, su verdadera madre, casi siempre en la sombra, como toda buena madre, es la Libertad. Gracias a ella ha adquirido su ser la República; en virtud de ella ha cruzado sobre los años y las dificultades, y a pesar de que el despertar del nuevo siglo la ve débil y moribunda, todavía tiene fuerzas para vivir.

Fieles a la tradición francesa que hacía arrancar la imagen de la República de la antigua alegoría de la Libertad, los literatos y caricaturistas chilenos, en especial Luis Fernando Rojas, alentado por Juan Rafael Allende, hizo aparecer en escena, de vez en cuando, a la verdadera madre. Ella es idéntica a su hija, o más bien la hija heredó todos sus atributos: su prestancia de diosa, los largos cabellos, la túnica nívea –de la cual la madre, menos púdica suele despojarse–

⁵⁷ “El Tinterillo”, 4 de septiembre de 1901.

⁵⁸ “El Poncio Pilatos”, N° 1, julio de 1904.

⁵⁹ Castedo, *Historia Ilustrada de Chile*, cit. 292.

la estrella de 1812, a veces el pabellón de Chile y otros gallardetes con lemas a defender.

Pero como su hija, la diosa madre no siempre se muestra a través del lápiz y la pluma, insensible a los halagos de los hombres públicos, ni irreductible al compromiso de los partidos políticos.

Así se abre paso en "Triunfo de la Libertad", una caricatura de "El Padre Padilla" de marzo de 1885, bajo la forma de una joven mujer desnuda cubierta apenas con un manto, que luce la estrella solitaria en la frente y en la mano derecha el flameante pabellón de Chile. La alumbran con antorchas el Presidente Santa María y su ministro José Manuel Balmaceda. A sus pies corren despavoridos un mitrado y algunos clérigos, mientras observan complacidos el Padre Padilla y el Padre Cobos⁶⁰. El periódico alaba la actitud de Santa María y de su ministro Balmaceda de enemistarse con los radicales y con los "luminarias", quedándose sólo con el apoyo de los liberales de gobierno y de los nacionales⁶¹.

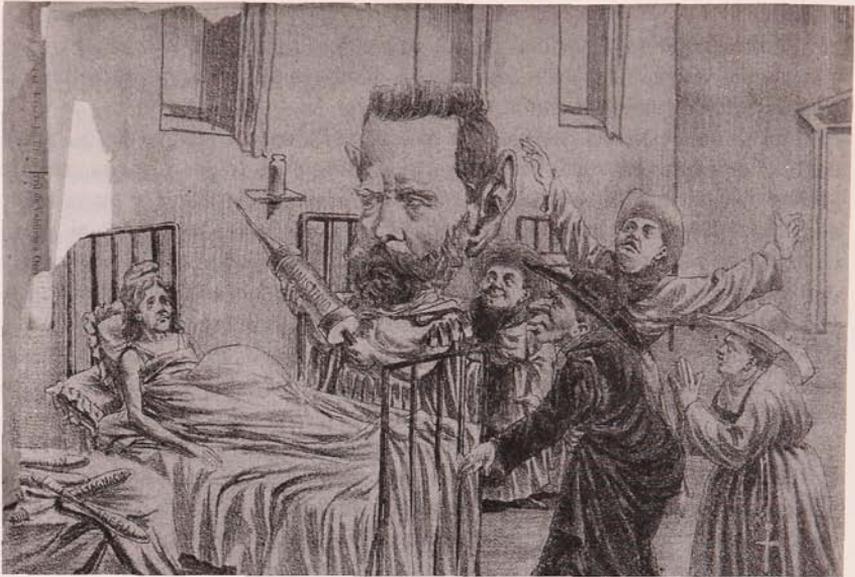
En un símil con el episodio inicial de la Revolución Francesa, "A la Bastilla Clerical", publicado en "El Padre Cobos" de marzo de 1885, evidencia una postura violenta en contra de la Iglesia, al mostrar la figura de la Libertad en una lucha a muerte contra la clerecía chilena. Con los pechos desnudos, el bonete frigio, el vestido al viento, levantando fieramente la bandera chilena, la diosa llama al asalto al Partido Liberal en las próximas elecciones, para derribar el castillo de la mística Bastilla, en el que están parapetados Manuel Larraín Gandarillas y otros miembros de la Iglesia chilena. Según los versos anexos, ellos quieren transformar "A esta Patria tan amada/ en inmensa sacristía". A la derecha, la defiende con un cañón Carlos Walker Martínez. Entre los liberales que secundan a la diosa en este asalto se ve a Balmaceda, al centro, ayudado por el Padre Cobos. El verso concluye echando por tierra la altura de propósitos que el caricaturista atribuye a la diosa: "¡Oh Libertad inmortal,/ corona tu obra gloriosa,/ dando a esta Patria dichosa,/ un Congreso Liberal"⁶².

Diez años más tarde, la Libertad aparece identificándose para los caricaturistas con un partido político. Así "A la unificación del liberalismo" aparecida en "El mojón de San Francisco", de abril de 1895 (adviértase la ironía anticonvencional, anticlerical y antiargentina del título del periódico), muestra a la diosa entregando una bandera que reza "Unión Liberal" a Federico Errázuriz Echaurren, Manuel Recabarren y Juan Luis Sanfuentes. Les amenaza un

⁶⁰ "El Padre Padilla", 21 de marzo de 1885.

⁶¹ Encina, *Resumen de la Historia de Chile*, cit. t. III, 1626.

⁶² "El Padre Cobos", 30 marzo 1885.



cocodrilo con gorro esclesiástico lleno de rosarios y escapularios⁶³. Los versos refuerzan el propósito de la situación: “Liberales, sabed conservarla/ sin que sufra jamás afrenta,/ ofreciendo en la lucha cruenta/ vidas, honra y dineros el dar. / Y, jurad por la Patria Chilena/ guerra abierta al soez fanatismo/ y, jurad con altivo civismo/ de pechoños a Chile salvar!”. Responden Errázuriz, Recabarren y Sanfuentes: “Nuestros pechos serán tu baluarte,/ con tu nombre sabremos vencer/ o tu noble y glorioso estandarte/ nos verá combatiendo caer”. Y agrega el pueblo: “Por más que furibundo, devorarla/ pretendas, tiburón ultramontano,/ yo sabré de tus fauces liberarla/ y sepultarte con mi propia mano”. La caricatura se refiere a los preliminares de las elecciones de 1896, cuando los jefes del liberalismo –Juan Luis Sanfuentes por el Partido Liberal–democrático, Manuel Recabarren por el Partido Radical y Federico Errázuriz Echaurren apoyado por una importante facción de los liberales– se unieron, para elegir un candidato único, laico, que ascendiera a la máxima magistratura⁶⁴. Este fue efectivamente el mismo Errázuriz Echaurren, quien triunfó en la elección de ese año.

⁶³ “El mojón de San Francisco”, 11 de abril de 1895.

⁶⁴ Vial, *op. cit.*, vol. II, 210-222.

No obstante, una vez en el poder el nuevo Presidente, para los periódicos de oposición, la Libertad se vio seriamente amenazada, como muestra una imagen de "El Lápiz" de marzo de 1897, titulada, "Adonde encuentre este bicho infame, desenvaino y lo ensarto". Se observa en esta lámina una estatua de la Libertad sobre un pedestal, completamente arrollada por un enorme pulpo, uno de cuyos tentáculos sostiene un martillo que la parte por la cintura. El juicio y la labor del periódico se personifican en el niño con turbante oriental, provisto de una pluma en la mano, que rompe los tentáculos del monstruo y libera a la deidad. La escena caricaturiza la etapa del gobierno de Errázuriz Echaurren inmediatamente posterior a las elecciones del 7 de marzo de 1897, cuando la alianza liberal-radical logró la mayoría en la Cámara Baja, sumándola así a su dominio del Senado. De este modo, los intentos por resucitar la Coalición, toparon nuevamente con la resistencia aliancista, de suerte que el tercer gabinete de Errázuriz Echaurren se compuso solamente de liberales adeptos⁶⁵. La caricatura, sin embargo, insiste en los poderes de la Coalición que según la ideología del periódico se asociaban al oscurantismo de la Iglesia y del Partido Conservador, representados bajo la forma del monstruo hecho trizas por "El Lápiz"⁶⁶.

Hija de la Libertad, como la República, fue también en Chile la alegoría de la Libertad Electoral, por la que combatieron arduamente los periódicos de caricatura. A pocos meses de la dictación de la ley de Reforma del Sistema Electoral, del 9 de enero de 1884, propiciada por Santa María, a la que se ha hecho ya referencia "El Diógenes", de julio de 1884, la muestra como una joven diosa a la que tumban Domingo Santa María y José Manuel Balmaceda, impidiéndole levantarse. La leyenda usa de la ironía "Han prometido proteger la Libertad Electoral hasta hacerle un baluarte con sus propios cuerpos"⁶⁷. Las reformas de las leyes electorales se habían convertido en otras tantas concesiones arrancadas a los gobiernos por los partidos para calmar su impaciencia, y aunque se encauzaron en el sentido de dificultar la intervención del Ejecutivo, a su vez, los gobiernos, para contar con Cámaras dóciles, inventaban nuevos fraudes que esterilizaban las garantías otorgadas, y recurrían, cada vez en mayor escala, a la violencia⁶⁸.

La Libertad Electoral se predicaba pero no se practicaba según una caricatura de "El Padre Padilla" de mayo de 1886, titulada "Antes de la votación" y "Después de la votación", en la que se acusa a intelectuales y políticos de reconocido prestigio de agredirla y destruirla. En la primera imagen se ve a la esta-

⁶⁵ Castedo, *Historia Ilustrada de Chile*, cit. 138.

⁶⁶ "El Lápiz", 24 de marzo de 1897.

⁶⁷ "El Diógenes", 14 de julio de 1884.

⁶⁸ Encina, *Resumen de la Historia de Chile*, cit. t. III, 1626.

tua en su pedestal con el bonete frigio y su lanza en ristre mientras oran devotos ante ella el arzobispo Manuel Larraín Gandarillas, Diego Barros Arana, Manuel Antonio Matta, Justo Arteaga Alemparte y José Francisco Vergara. Pero tras la votación las cosas cambian radicalmente según el caricaturista, y así la diosa es apedreada, golpeada con palos y bajada de su pedestal por Barros Arana, Miguel Luis Amunátegui y el arzobispo, mientras observa Matta. Los versos aclaran zumbona y corrosivamente: "Libertad Electoral, antes de las votaciones/hasta los mismos ladrones/ te dedican ¡precia tal!/ antifonas y oraciones/ y todas sin excepción/ hacen su ídolo de ti./ Y ante el pueblo bonachón/ juramento baladí /te juran fiel sumisión.../" Libertad Electoral, después de las votaciones./ ni los más grandes santones/ te dedican ¡precia tal! /antifonas ni oraciones/ Y todos sin excepción/ te retiran tus regalos/ y en infernal confusión/ a golpes, y piedras y palas/ te dan un buen zamarrón."/"⁶⁹

ALEGORÍAS DE LA JUSTICIA, LA LEY Y LA VIRTUD

Una vez que la diosa República se hubo entronizado en la caricatura chilena del siglo XIX, el camino fue fácil para otras alegorías de antigua prosapia, como la Justicia, la Ley o la Virtud, que resucitadas y descristianizadas por la Revolución Francesa, pasaron también a través de libros, revistas, periódicos y de la tradición académica, a formar parte del nuevo olimpo laico chileno. Su escenario fue generalmente el Congreso Nacional, palacio de la ley, nuevo templo de la religión liberal.

Desde sus orígenes, el atributo más característico de la Justicia fue la balanza, en que se pesaban los haberes y deberes, la verdad y la mentira, el vicio y la virtud. Provista de este símbolo, se la solía representar como una joven de largos cabellos, cuya vista vendada era garantía de imparcialidad. Por su parte, la Ley se singularizaba por el gran código abierto que portaba en sus manos. Y la Virtud, diosa romana del valor, fue representada como una joven con túnica corta, que dejaba al descubierto el seno derecho, casco en la cabeza, lanza en la mano izquierda, espada al lado derecho y el pie derecho apoyado en un casco. La Virtud era también símbolo de la entereza de ánimo y de la conducta honesta y moral, y en tal sentido se la solía representar, asimismo, como una grave matrona coronada de laurel, con un cetro en la mano. Así aparecen estas alegorías en la caricatura de periódico "José Peluca", de junio de 1884, titulada "Domingo invita a las señoras Ley y Justicia a pasar al templo del Congreso

⁶⁹ "El Padre Padilla", 13 de mayo de 1886.

Nacional.”. Aquí se muestra a Santa María como campeón de las virtudes cívicas y laicas, quien “limpia” el Congreso de las perversiones y personajes de la oposición. El mismo periódico describe la escena. Frente al edificio, a la derecha, están la Justicia, la Ley y más atrás la Virtud. A las puertas del palacio el Presidente instándolas a entrar. A la izquierda, en figura de negras ratas, algunas tocadas con sombreros eclesiásticos, los más variados vicios: la Soberbia, la Avaricia, la Lujuria, la Ira, la Envidia, la Pereza, la Sedición, el Alboroto, la Desvergüenza, el Cinismo, el Engaño. A la izquierda la República les echa un perro ratonero a las sabandijas para que despejen el palacio. Un diálogo complementa la imagen. Presidente: “Este Palacio es la morada de ustedes. Adentro”. La Justicia: “Tengo sed de hacer el bien en este país querido.” La Ley: “Y yo juro por mi alma que te será obedecido”. La Virtud: “Atrás turba de especuladores/ Atrás el ratón maldito/ Fuera los perturbadores/ de este sagrado recinto”⁷⁰.

La caricatura titulada “La Justicia en el Templo de las Leyes”, aparecida en “El Recluta” de abril de 1891, muestra nuevamente a la alegoría, esta vez con el bonete frigio, una espada en la mano derecha y en la izquierda la balanza, frente al pórtico dórico del Congreso Nacional, en el acto de ahuyentar a una serie de personajes cuyos tongos caen al correr⁷¹. Entre ellos están Ramón Barros Luco, Waldo Silva, Estanislao del Canto, Agustín Edwards. Detrás de la estatua, en la parte derecha del dibujo, aparece Balmaceda entrando al Congreso, seguido de un numeroso grupo de caballeros elegantemente vestidos con sombrero de copa. La situación caricaturizada obedece a la apertura pocos días antes, el 20 de abril, del nuevo Congreso Constituyente⁷². Pero la caricatura además de mostrar su adhesión a Balmaceda, tiene la importancia de pertenecer a uno de los periódicos de circulación autorizada durante la dictadura del mandatario, que interrumpió momentáneamente la larga trayectoria de libertad de la prensa satírica chilena.

CIERTOS PARTIDOS POLÍTICOS COMO BELLAS DIOSAS

Después de la caída de Balmaceda, durante los años de vigencia del parlamentarismo, cuando ya los ideales republicanos, perdido el heroísmo de antaño, se desgastaban asimilándose a la lucha de partidos, surgió entre los caricaturistas la “alegorización” de ciertas colectividades políticas, como queriendo

⁷⁰ “José Peluca”, 4 de junio de 1884.

⁷¹ “El Recluta”, 21 de abril de 1891.

⁷² *Op. cit.*, 1842-1843.

imbuirlas nuevamente de juventud, de combatividad y de valores, en el momento de "la paz veneciana", como la llama Alberto Edwards⁷³, cuando la lucha en el Congreso, carente ya de reciedumbre, se tornaba en hábil juego de salón. Entonces los partidos adquirieron imágenes femeninas, como se aprecia en "La Alianza Liberal y la Coalición", caricatura de "El Padre Padilla", de febrero de 1896. Joven, hermosa, con la estrella solitaria de la República en la frente y una rama de laurel, la Alianza le ofrece una cartilla a la Coalición, vieja, fea, sin dientes, con un velón humeante en la mano. El verso es muy significativo de las intenciones del periódico: "La Alianza, joven, hermosa/ lleva de la paz la oliva/ en una mano, en la diestra/ ostentando una cartilla/ como emblemas de la unión/ en la chilena familia/ y de amor a la enseñanza/ que es del pueblo pan y vida./ "La Coalición, horrible/ y repelente estantigua,/ que ha nacido y se ha criado/ en la negra sacristía,/ un cirio lleva en la diestra/ puesto que es beata maligna,/ hipócrita, sanguinaria,/ rencorosa y vengativa./ De un funesto Pedro Montt/ y de una abadesa es hija/ si místicas zarandajas / lleva la vieja maligna/ sobre el pecho, también lleva/ en la siniestra la impía/ grillos, cadenas, mordazas/ inquisidoras reliquias,/ para oprimir a los libres/ ¡de esta Patria tan querida!/ entre la vieja y la joven/ ¡Que elija el pueblo, que elija!/".⁷⁴ La situación representada es la previa a las elecciones de septiembre de 1896, que llevarían al poder a Federico Errázuriz Echaurren. La campaña presidencial se libró en un clima de violencia y pasión. Nada hacía preverlo. Los candidatos fueron Vicente Reyes por la Alianza Liberal y Errázuriz Echaurren por la Coalición. La elecciones fueron muy reñidas y significaron un traspies para las aspiraciones del periódico.

Finalmente, este último intento de los caricaturistas por infundir reciedumbre y combatividad a los partidos políticos se trocó, acorde con la época, en hábil coqueteo, en amable galantería. Así lo muestra la caricatura "Es en balde que me tientes/ quiero al chico de Sanfuentes/", publicada en "El Lápiz", de enero de 1897. La Alianza Liberal, bajo la forma de una diosa tocada con el bonete frigio, desaira a Errázuriz Echaurren, quien le ofrece una estatuilla masculina que representa un ministerio de coalición, y se inclina solícita hacia Juan Luis Sanfuentes, quien le muestra una efigie que representa al Ministerio Liberal⁷⁵. Según el historiador Gonzalo Vial, Juan Luis Sanfuentes fue el caudillo político más hábil del período parlamentario, pero también el más personalista y el menos trabado por escrúpulos de doctrina; fue a la vez el mejor amigo y el

⁷³ Edwards, *op. cit.*, 205 y ss.

⁷⁴ "El Padre Padilla", 8 de febrero de 1896.

⁷⁵ "El Lápiz", 28 de enero de 1897.

peor enemigo de Errázuriz Echaurren, porque para él la rotativa ministerial era un medio seguro de entronizar a su partido, el liberal-democrático, en el Gobierno. La caricatura reafirma este juicio⁷⁶.

UNA IMAGEN DE LA REPÚBLICA EN CLAVE SIMBÓLICA FEMENINA

Testigo parcial pero atento de las veleidades del acontecer histórico, las alegorías cívicas de la caricatura chilena representan un desconocido intento por crear un imaginario republicano vertido en el lenguaje del humor; una tarea por difundir el pensamiento crítico y por elevar una tribuna donde si bien, en ocasiones, el juez es arte y parte, se crea una discusión, una confrontación de pareceres, conciliados en última instancia gracias a la nota salvadora del humor, que siempre ha sido capaz de hacer converger las fuerzas más contrapuestas del alma humana y de concordar en la risa de comicidad, o en la sonrisa sarcástica, la fantasía más desaforada con la fría lucidez de la razón.

Si bien existía en Chile la tradición alegórica, el primer impulso creador de la simbología republicana, inmediatamente posterior a la Independencia, había prescindido casi por completo de las personificaciones, salvo la de la Virgen del Carmen procedente de la tradición religiosa barroca, razón por la cual, quizá, se había visto debilitada a poco andar, sucediéndose hacia mediados del siglo, después de la Guerra contra la Confederación Perú-Boliviana, un momento de letargo. Pero en aquella primera época la naciente simbología estuvo orientada principalmente por la idea de patria, que hundía sus raíces en los siglos XVII y XVIII. Concebida en aquel entonces como una entidad geográfica precisa, habitada por hombres cohesionados entre sí y con el suelo que los vio nacer, este incipiente sentimiento de patria que fue también una conciencia criolla, se enriqueció a partir de la Independencia con el aporte del concepto y del sentimiento de libertad.

Los triunfos militares de Chile durante la segunda mitad del XIX y el desarrollo del sistema republicano, hicieron surgir en ciertas mentes sensibles la idea de recrear la política a través de las artes del dibujo y del grabado, y de encarnar la idea de República, tan abstracta para la mayoría de la gente como la idea de Estado, en un personaje que pudiese resultar atractivo, estimulante, vívido.

La representación de la República está ausente de la plástica chilena de esos años. No existe en Santiago un monumento que la ensalce o la recuerde. Esa fue la tarea que se propusieron los dibujantes satíricos: transformar, dar

⁷⁶ Vial, *op. cit.*, 584-588.

forma, configurar. Gracias a ellos, la República, a diferencia del Estado que en Chile no ha sido representado visualmente –salvo que se considere como tal la figura del gobernante de turno, lo cual correspondería más bien a la idea del Gobierno– alguna vez tuvo un rostro simbólico, aunque fuese el de una diosa romana; encarnó una idea, fue una forma de representación popular, con la cual todos los chilenos podían identificarse. Transformada en alegoría gráfica, la República de Chile marcaba así su diferenciación de la idea del Estado chileno, no sólo por su carácter visual, sino también por su representatividad popular. Si el Estado fue sobre todo en Chile una noción⁷⁷ cuyo componente fundamental era el sistema político, la República fue no sólo noción o concepto, sino también una imagen. La noción es un conocimiento elemental; la imagen supone un grado más elevado de elaboración, implica el manejo de una serie de precisiones propias de la representación. Al configurar la imagen de la República se acentuaba la concepción del país como cuerpo social, expresado en una figura femenina. Así fue posible que la República fuese amada u odiada, que se demostrase capaz de divertir o de causar risa, de hacer sufrir y pensar. Una vez conformada, la República podía penetrar en el territorio de la imaginación y del folclor popular.

“El Estado soy yo” había dicho Luis XIV, en la frase comúnmente citada como escandalosa, señalando una verdad incontrovertible en todas las épocas. Porque las ideas de Estado, de Nación o de República son entes demasiado abstractos para hablar a la imaginación o alimentar un sentimiento. Entre muchas personas de un nivel cultural que no permite el contacto psicológico directo, la existencia de un Estado representado por una persona era, en el siglo XVII –y también durante el XVIII y hasta hoy–, mucho más fácil de entender, y permitía una adhesión espontánea. Al devenir un ente anónimo y colectivo, Estado se privó del recurso de la afectividad. Hacer amar la República, la Libertad o la Justicia ¿no pasaba entonces por personificarlas? Si la bandera es un símbolo, la personificación alegórica es muchísimo más rica, más próxima, más humana.

Víctima de su carácter abstracto, la República chilena se replegaba sobre sí misma, cuando la fuerza centrífuga de la caricatura la hizo franquear las fronteras de la elite política y la proyectó hacia los grupos medios y populares.

Si bien no se conocen con exactitud las tiradas de los periódicos satíricos, ciertas referencias confirman la intención de los periodistas y dibujantes, de llegar a amplios sectores de la población. Por ejemplo “El Aji”, periódico jocoso satírico semanal, tenía en 1889 una tirada de 3.000 ejemplares⁷⁸; en 1897

⁷⁷ Góngora, *op. cit.*

⁷⁸ “El Aji”, 26 de agosto de 1889.

“Los Lunes”, periódico de “La Tarde”, semanal e ilustrado, incluía 10.000 ejemplares, de los cuales, algo más de siete mil correspondían a Santiago⁷⁹. Los bajos costos de esta clase de prensa, entre 2 y 10 centavos el ejemplar, en los años que corren de 1890 a 1900, contribuyó seguramente a su difusión. Y también, sin duda, es preciso considerar el poder de estas imágenes entre un público mayoritariamente analfabeto —en 1854 este constituía en 86,5% de la población chilena y el 60% en 1907— para el cual las arengas en la Cámara, las disertaciones de los políticos, o los textos de las leyes, sólo eran conocidos “de oídas”.

La frecuencia y la reiteración de las alegorías republicanas en diferentes escenarios y situaciones muestran, asimismo, la intención de fijarlas en la mentalidad colectiva como referentes del sistema de contraste y de conciliación humorística, un arma fundamental de la opinión pública —en particular de la “oposición”— en las democracias modernas. La televisión, la fotografía, la computación y los actuales medios de comunicación masiva han restado importancia a la imagen satírica, tanto quizá como el afán de tolerancia y la búsqueda del consenso. Pero la política del siglo XIX no se entiende globalmente sin la nota punzante del humor gráfico. Así se hizo aguda, cotidiana, popular.

La abstracción no es en absoluto un rasgo de la mentalidad del pueblo; ésta es concreta, tiende a lo particular, a lo personal. Por eso al encarnar la idea de República, la caricatura intentaba transformarla en una imagen de dominio público, en una leyenda plástica, en un mito visual. Chile, tan proclive a las fantasías del mito durante la época barroca, como todos los reinos hispanoamericanos, continuaba así una tradición interrumpida por el racionalismo de las elites ilustradas a fines del siglo XVIII, y enriquecía el imaginario político. Inventando su definición visual, su representación, de algún modo, la República ¿no se definía también intelectualmente? Porque, por poner un ejemplo ¿no es aún hoy la imagen de un presidente, anterior a la idea de Estado o de Gobierno?

No es rico nuestro folclor visual republicano. ¿Y lo fue alguna vez? Es difícil responderlo por la fragilidad de sus testimonios y el poco precio que se ha hecho de él, asociándolo a una esfera “oficial” que hoy se repudia por acartonada, insincera y vana. Pero el folclor es, según indica su etimología, saber del pueblo, y todo saber es riqueza, apertura, oportunidad. A ese puñado de manifestaciones que se cuentan con los dedos de la mano —himnos patrios, banderas, emblemas— hay que incorporar las alegorías de la República, de la Libertad y de las virtudes aparecidas en la caricatura decimonónica, que hoy se

⁷⁹ “Los Lunes”, 25 de enero de 1897.

relegan al ámbito selectivo de la iconología y que pertenecieron entonces al patrimonio del conocimiento popular.

Joven, bella y bien conformada, en abierto contraste con la desproporción, la tosquedad y ridiculidad de los caricaturizados, la alegoría de la República ¿fue la ficción política de un grupo de literatos y periodistas influidos por los modelos franceses o manifestación del inconsciente colectivo que levantaba una nueva diosa, una reciente heroína, una especie de santa laica? ¿Fue comprendido el mito femenino que se intentaba crear, no por el país oficial, sino por el país popular, tan ignorado en las historias políticas, el de las romerías, el de los milagros, el de las animitas? En 1889, desde su lujosa habitación de La Moneda, exquisitamente alhajada con piezas de época y de obras de arte afrancesado, Pedro Balmaceda Toro, hijo del malogrado Presidente escribía, irónicamente, bajo el seudónimo de A. de Gilbert en sus *Estudios y Ensayos Literarios*: "En Chile somos esencialmente patriotas: tenemos la furia del patriotismo que es una de las tantas enfermedades heroicas que sufren los pueblos jóvenes sin tradiciones, con un pasado nuevo y que todo lo aguardan de su propia fuerza, de su virilidad... Y la marca creciente del patriotismo del 'amor sagrado de la patria' amenaza convertirse en la más estrepitosa revolución, en el socialismo artístico más desenfundado, que sólo reconoce a los héroes que gritan desde las estatuas, que montan a caballo con toda la coquetería de un aficionado a la alta escuela...Y conozco gentes cuya vida no es más que una perpetua canción nacional, cantada en todos los tonos imaginables pero sin acompañamiento de música". ¿Sospecharía el sensible y disidente Pedro que un lustro después su augusto padre, ya cadáver, se transformaría en una de esas figuras que "hacen patria", en un mito popular, el del "Presidente mártir", cuya imagen circuló a través de miles de litografías populares?

¿Por qué la imagen de una mujer llamada República, triunfante primero y después postrada, persistió por más de cincuenta años en la sátira política chilena? ¿Cuál es la causa de que estas representaciones tengan género femenino? ¿Existe una razón para que la figura de la mujer, más que la del hombre, la de un animal o de algún objeto, haya servido en la cultura de Occidente de soporte visual a la alegoría de los grandes valores? ¿Será porque en lengua latina, seguida en este punto estrechamente por el castellano y el francés, virtudes y cualidades son generalmente de género femenino, ya que el género gramatical entraña "naturalmente" el sexo de la alegoría? ¿O resulta tal vez que una secuencia milenaria de culturas fundadas por la preponderancia masculina somete a la mujer a papeles subalternos "de objeto" y el soporte alegórico no es en suma sino un maniquí de la abstracción? ¿Cuál es el motivo para que un siglo pretendidamente masculino como se ha pintado al XIX, que según ciertas opiniones recluye a la mujer al ámbito de la vida privada, la transforme, sin embargo, en la encarnación de las más altas virtudes políticas? Finalmente, ¿no

será que una vez más cedemos a la tentación de la obviedad, intentando explicar el pasado por el presente, prescindiendo de considerar la categoría de lo femenino, y el género de la femineidad, para plantearnos en cambio la relación del hombre y la mujer en términos de una pura lucha de sexos, sin considerar que hay que revisar estos enfrentamientos, para rescatar más la presencia que la preponderancia, la señal sobre la evidencia?

Quizá para responder a estas preguntas nuestra historiografía deba plantearse la relación entre política, simbología e historia de la mujer; no en vano las tres tienen género femenino.