



# CARICATURAS DEL PERÚ NEGRO EN MAGAZINES CHILENOS. REFERENTES ICONOGRÁFICOS Y ALTERIDAD (1902-1932)

## CARICATURES OF BLACK PERU IN CHILEAN MAGAZINES. ICONOGRAPHIC REFERENTS AND OTHERNESS (1902-1932)

Rodrigo Ruz Zagal<sup>1</sup>, Luis Galdames Rosas<sup>1</sup>, Michel Meza Aliaga<sup>1</sup> y Alberto Díaz Araya<sup>1</sup>

El artículo desarrolla las formas de representación de la población peruana mediante su caricaturización en revistas ilustradas (*Sucesos y Corre-Vuela*, editadas bajo el sello Zig-Zag) circulantes en el espacio metropolitano chileno durante las tres primeras décadas del siglo XX. Se indaga en el vínculo de la caricatura con la raza negra, buscando los referentes iconográficos que la modelan, planteando el uso de un arquetipo estereotipado respecto de “lo negro” creado en el contexto esclavista en Estados Unidos y replicado en los medios de comunicación chilenos. Se propone que estas imágenes habrían sido ancladas a un significado negativo específico para representar “lo peruano” en el contexto de la tensión geopolítica, diplomática y cultural con el Perú, derivada de la Guerra del Pacífico.

**Palabras claves:** raza negra, magazine, caricatura, referentes iconográficos.

*The article discusses the ways in which the Peruvian population was represented through its caricaturing in illustrated magazines (Sucesos and Corre-Vuela, published by Zig-Zag Publishing House) circulating in the Chilean metropolitan area during the first three decades of the twentieth century. The link of the caricature with the black race is explored, searching for the iconographic references that shape it, suggesting the use of a stereotypical archetype regarding Blackness created in the slavery context in the US and replicated in the Chilean media. It is argued that these images would have been anchored to a specific negative meaning to represent “the Peruvian” in the context of the geopolitical, diplomatic, and cultural tension with Peru, derived from the War of the Pacific.*

**Key words:** Black people, magazine, caricature, iconographic references.

La Guerra del Pacífico, conflicto bélico que enfrentó a Chile con las repúblicas de Perú y Bolivia (1879-1884), posee entre sus diversas y complejas repercusiones observables hasta hoy, una arista poco explorada pero que los últimos años ha venido a adquirir interés desde las ciencias sociales y humanas. Esta guarda relación con evaluar y comprender el complejo proceso de choque cultural generado en las comunidades involucradas en el conflicto, a partir de la conformación de nuevas fronteras y, por esta razón, el involucramiento de población, sus culturas e ideas de país, teniendo en consideración que estos elementos poseen una presencia idiosincrática a nivel de identidades nacionales hasta el presente.

El fenómeno descrito, a grandes rasgos, afectó de modo importante a la constitución de un imaginario nacional chileno, ya que puso en tensión la idea de país vivida hasta antes del conflicto en sus dimensiones territoriales, étnicas y culturales, y

que posterior a este enfrentó el desafío de incluir o “extranjerizar” a las comunidades que se incorporaron al espacio nacional chileno post-Guerra (Tarapacá, 1883, Arica, 1929 y el Departamento Litoral boliviano, 1904), a lo que se suma el despliegue de un sistema de “ingeniería” de Estado en donde se desplegaron esfuerzos simbólicos tendientes a instalar, a nivel de ideología, una imagen de país caracterizada por un virtuosismo económico y político propio del liberalismo y positivismo jurídico que venía acuñándose en Chile desde la mitad del siglo XIX (McEvoy 2007).

La autorrepresentación chilena dentro del paradigma del liberalismo habría permitido el desmarque de una utopía panamericanista y de sus supuestas ataduras telúricas, instalando en Chile el paradigma del progreso en oposición al “retraso” asociado a inercias de una vecindad continental (McEvoy 2007), fortaleciéndose una identidad e imagen nacional particularmente disociada de

<sup>1</sup> Departamento de Ciencias Históricas y Geográficas, Universidad de Tarapacá, 18 de Septiembre 2222, Casilla 6-D, Arica-Chile. rruz@uta.cl; lgaldame@uta.cl; mmezal@uta.cl; albertodiaz@uta.cl

otras realidades latinoamericanas, incluyendo en ello la dimensión étnica y cultural de estas (Ruz et al. 2015; 2016).

Fue durante el período de conflicto donde se fortaleció uno de los principales mitos de la identidad nacional chilena construidos a lo largo del siglo XIX, esto es, una supuesta excepcionalidad racial dentro del concierto latinoamericano, que tuvo como principal elemento arquetípico al “roto chileno”, ícono funcional al escenario político que enfrentaba el país (Cid 2010). La confrontación bélica y el triunfo chileno también permitió al país contar con sujetos de comparación, con referentes de alteridad que, tanto desde una perspectiva racial como cultural, fueron construidos e imaginados, en gran parte, por los medios de comunicación de la época (Ruz et al. 2015).

La diferencia entre “lo chileno” y la nueva vecindad creada por la redefinición de fronteras post-Guerra del Pacífico, estableció a nivel de identidad una oposición entre el Chile blanco y uniforme, desde el punto de vista étnico, y su inmediata vecindad septentrional, siendo Perú y Bolivia alterizados y exotizados a partir del otorgamiento de atributos negativos a su población originaria y criolla (Ruz et al. 2015; 2016).

A partir del desarrollo de distintas investigaciones centradas en los problemas de la construcción y representación de la identidad nacional chilena y sus respectivas alteridades, hemos logrado reunir un corpus documental singular, compuesto por 303 caricaturas que fueron puestas en circulación en dos de los *magazines* chilenos más importantes de las tres primeras décadas del siglo XX: la revista *Sucesos* (1902-1932) y la revista *Corre-Vuela* (1908-1928)<sup>1</sup>. Realizadas por distintos dibujantes, estas imágenes estuvieron destinadas a ridiculizar y denostar a la población peruana en el contexto de la tensión existente entre Chile y Perú en el período post-Guerra del Pacífico. La particularidad de estas imágenes radica en que en ellas el Perú se representa mayoritariamente como un personaje de “raza negra” al que se le otorgan atributos negativos como el atraso, la cobardía, la flojera, lo ridículo y lo exótico. En el lado opuesto, la imagen del progreso asociado a un Chile blanco y occidental, en donde atributos como orden, limpieza, pulcritud, fuerza, valentía y civilidad marcan el canon virtuoso (Ruz et al. 2015).

Una de las imágenes de nuestro corpus que grafica claramente esta oposición racializada



Figura 1. Revista *Sucesos* N° 1307, 1927. *Sucesos Magazine* N° 1307, 1927.

entre peruanos y chilenos es la caricatura titulada “Las gracias del tío”, aparecida en *Sucesos* en octubre de 1927 (Figura 1). En ella, además de apreciarse el lugar preponderante asignado a los Estados Unidos en el conflicto de post-Guerra entre Chile y Perú, es clara la distinción hecha por el caricaturista “Santander Pereira”, quien representó al primer país como un niño blanco —al igual que “el tío Sam”, con quien comparte además el primer plano de la imagen—, de rasgos caucásicos y vestido con ropas “occidentales”, siendo el Perú, en cambio, representado como un niño negro, con rasgos físicos exagerados como el crespor de su cabello, el grosor y el color rojo de sus labios, así como también el tamaño de sus blancos ojos que contrastan y hacen resaltar el color negro de su piel<sup>2</sup>. El niño-Perú, además, aparece en la imagen descalzo y a torso desnudo, haciendo referencia a su “primitivismo”. La supuesta superioridad respecto del peruano es reforzada también con el texto asociado a la imagen, en el que se manifiesta la confianza en la capacidad bélica del país y el supuesto temor de peruanos y bolivianos ante un eventual nuevo conflicto entre las tres naciones,

insinuando –junto con la imagen– que Chile podría obtener una fácil victoria en este, venciendo a sus antiguos enemigos incluso con las “manos atadas”.

### La Inadecuación entre la Imagen y lo Representado

La caricatura, desde su origen en la Europa del siglo XVI, ha sido considerada como “un arte que ataca a la figura humana y que apunta a divertir” (B. González 2008:74). Teniendo en cuenta esto, los caricaturistas de *Sucesos* y *Corre-Vuela*, manteniendo siempre el color de la piel como un marcador fundamental de la diferencia entre chilenos y peruanos, denostaron y ridiculizaron a este “otro” mediante dibujos satíricos que apelaron muchas veces a un negro sentido del humor, el que, al igual que otros artefactos culturales del período, cobró sentido dentro de un marco de relaciones sociohistóricas e ideológicas específicas (Bourdieu 2010), constituidas en este caso particular por un imaginario nacional que tomó como modelos de referencia a Europa y los Estados Unidos, no solo en lo que respecta a cuestiones de orden social y cultural, sino también en términos raciales.

La caricatura, como sabemos, en ningún caso aspira a ser una representación fiel de la realidad sino que es un arte que tiene como objetivo generar risa por medio de la burla, recurriendo para ello a la deformación de aquello que pretende representar. Sin embargo, para lograr este efecto gracioso, el dibujante debe trabajar con “elementos culturales reconocibles, fácilmente apropiables y comprensibles por los hombres de su época” (Zaldívar 2003:201). El arte de caricaturizar implica por lo tanto un conocimiento de lo representado por parte del dibujante, el cual le permitiría expresarlo mediante una imagen sintética (Gombrich 2002).

De acuerdo con lo anterior, en otro trabajo hemos planteado que es muy probable que estas imágenes caricaturescas de la población peruana se hayan generado a partir del desconocimiento de la realidad que pretendieron representar, ya que muchos de los dibujantes de las revistas fueron extranjeros radicados en las principales ciudades chilenas (Santiago o Valparaíso), o bien sujetos oriundos de la zona central del país con poco o nulo contacto con la realidad peruana del período estudiado (Ruz et al. 2015). Lo anterior explicaría la ausencia total de referencias a los indígenas o mestizos (“cholos”) –que poseían una mayor



Figura 2. Revista *Corre-Vuela* N° 187, 1911.  
*Corre-Vuela Magazine* N° 187, 1911.

presencia demográfica en el Perú– a la hora de poner en imagen a la población peruana en estas caricaturas, siendo en cambio representada siempre a partir de personajes de “raza negra”, considerando que esta sería el opuesto radical a una supuesta “raza chilena”, imaginada como blanca y homogénea, idea que en los albores del siglo XX tuvo entre sus principales promotores a Nicolás Palacios (1904), quien tuvo especial resonancia en la intelectualidad de la época (Dümmer 2012; Pavez 2015).

Ahora, si bien es un hecho innegable que los afrodescendientes tuvieron (y tienen) una presencia manifiesta en la composición demográfica del Perú, en los territorios anexados por Chile post-guerra, dicha población se ubicó históricamente en las costas y los valles (Díaz et al. 2013), y no en el espacio geográfico de la sierra –habitado en su mayoría por población de origen aymara y en menor parte quechua– como nos sugiere la caricatura de *Corre-Vuela* aparecida en julio de 1911 (Figura 2). En esta viñeta, titulada: “En la sierra peruana”, ¿dónde están los chullos, los aguayos, las casas de adobe y techo de paja, las llamas, alpacas y la cordillera de los Andes, elementos característicos del paisaje cultural y natural de la zona geográfica que se pretende representar? ¿Por qué dichos elementos han sido sustituidos por boinas, jardineras, una choza de madera, gatos, gallinas y perros? Sin el texto asociado a la caricatura, ¿nos remite esta imagen

a la realidad de la sierra peruana de principios del siglo XX?

Es muy probable que, durante el período estudiado, lo risible de caricaturas como esta se encontrara precisamente en su incongruencia. El indagar acerca de dicha cuestión escapa claramente a los propósitos de la presente investigación. Ahora bien, dado que en estas imágenes no existen rasgos fisonómicos y/o culturales que nos refieran inequívocamente a la población del Perú, y teniendo en cuenta que la caricatura –aunque no pretenda ser una representación fiel de la realidad–, “debe parecerse [a lo representado] no solo por sus rasgos físicos sino también por aquellos históricos, psicológicos o morales que se supone lo representan” (Montealegre 2014:10), nos es posible plantear que los distintos dibujantes que transitaron por las revistas *Sucesos* y *Corre-Vuela* –sea por desconocimiento de la realidad que pretendieron representar o bien por una decisión consensuada entre ellos–, han tomado como referentes para sus caricaturas no a la población peruana “real”, sino que más bien se habrían basado en otras imágenes estereotipadas de la población negra<sup>3</sup>, originadas específicamente en el contexto de la esclavitud en Estados Unidos<sup>4</sup>. Dichas imágenes, que tuvieron una circulación internacional por distintos medios durante el período estudiado, habrían encajado perfectamente dentro del imaginario nacional chileno de principios del siglo XX –que puso su acento en la homogeneidad y blancura de la población–, siendo resemantizadas y ancladas a un significado específico por medio de un texto escrito (Barthes 2009), con el objetivo de denostar y ridiculizar al vecino país, en el contexto de la tensión geopolítica, diplomática y cultural post-Guerra del Pacífico. En este sentido, si realizamos el ejercicio de extraer el anclaje textual de caricaturas como “En la sierra peruana”, nuestra memoria visual nos remite más bien a la imagen estereotipada de las plantaciones norteamericanas del siglo XIX, popularizadas, por ejemplo, por medio de las portadas de libros como “La cabaña del Tío Tom” (1852), de Harriet Beecher Stowe. Incluso, la realización de este ejercicio nos hace dudar de que realmente esta sea una caricatura hecha en Chile, debido a su similitud con imágenes que se encuentran en abundancia en revistas extranjeras de corte satírico como la publicación francesa *Le Rire* (1894-1950) y la publicación estadounidense *Puck* (1871-1918) (Figura 3)<sup>5</sup>.



Figura 3. Revista *Le Rire* N° 28, 1895.  
*Le Rire Magazine* N° 28, 1895.

### Referentes iconográficos de la representación caricaturesca del Perú en las revistas *Sucesos* y *Corre-Vuela*

La esclavitud en Estados Unidos no solo dejó tras de sí una horrible historia de maltrato, humillación y violencia física hacia los esclavos, sino que también nos legó una serie de representaciones estereotipadas respecto de la población negra que tuvieron una amplia circulación en la cultura popular occidental. Al igual que en el proceso europeo de expansión colonial en África, en el que las imágenes de la conquista “fueron estampadas en cajas de jabones, [...] latas de galletas, botellas de whisky, latas de té y barras de chocolate” (Hall 2010:425), los estereotipos asociados a “lo negro” originados en las plantaciones norteamericanas, fueron plasmados en una gran cantidad de imágenes que se propagaron internacionalmente en distintos soportes visuales.

Mientras las representaciones generadas a partir de la dominación colonial europea difundieron predominantemente la imagen de un continente africano lejano, salvaje y exótico al que había que civilizar, las imágenes del mundo negro surgidas en Estados Unidos –dada “la proximidad de los negros y las relaciones cuasifamiliares con ellos que se desarrollaron en el contexto de la esclavitud” (Pieterse 2013:264)– no solo tuvieron el objetivo de representar la superioridad del hombre blanco

por sobre el negro, sino también el de naturalizar estereotipos, asignando roles específicos a estos últimos dentro de la sociedad norteamericana del siglo XIX.

Las representaciones de los negros en la cultura popular estadounidense se hicieron tan comunes que “los caricaturistas e ilustradores podían reunir una galería completa de ‘tipos negros’ con unos cuantos golpes de pluma” (Hall 2010:429), cada uno de ellos condensaba varios estereotipos respecto de la negritud entre los que se destacan la pereza, la estupidez, el carácter servil, la fealdad, la dependencia, el infantilismo, la musicalidad, la alegría, etc.<sup>6</sup> Las imágenes caricaturescas del Perú que componen nuestro corpus dialogan en términos formales con estas representaciones visuales, así como también con las connotaciones y roles asignados a estos personajes, siendo posible encontrar referencias a tres de los estereotipos norteamericanos más comunes: el *coon*, la *mammy* y el *pickaninny*.

#### (a) La caricatura del *coon*

La caricatura del *coon* corresponde a la clásica representación racista de la población negra surgida en el contexto de la esclavitud en Estados Unidos. Sus rasgos faciales característicos son principalmente la exageración del tamaño de su boca, nariz y labios, coloreados estos últimos generalmente de rojo (dependiendo si es una imagen en colores o en blanco y negro), además de poseer redondos ojos blancos que contrastan y hacen resaltar el color negro de su piel. En cuanto a su vestimenta, podemos distinguir dos tipos, un *coon* rural (el esclavo de plantación) y un *coon* urbano (el negro libre devenido en *entertainer*), de acuerdo con la galería virtual del Jim Crow Museum.

Según Kenneth Lynn, el *coon* rural (Figura 4) representa el estereotipo del esclavo contento, despreocupado y perezoso, “un bufón de dientes blancos, deshumanizado, impenetrable al dolor, incapaz de ira, una inofensiva figura cabeza hueca para divertirse” (Pieterse 2013:174). La imagen racista del *coon* rural difundió el mito de la felicidad del esclavo en las plantaciones del sur de Estados Unidos y se utilizó como antídoto en contra del esclavo rebelde, mitigando con su imagen los temores de los amos norteamericanos. “Ridiculizado como [...] *coon*, el hombre negro era mantenido a raya, emasculado y excluido como participante o



Figura 4. Colección Museo Jim Crow.  
Jim Crow Museum Collection.

como competidor” (Pieterse 2013:175), en distintos ámbitos, incluso en el sexual, en donde este personaje sirvió para contener simbólicamente los “peligros” asociados a la sexualidad exacerbada atribuida a los negros bajo la ideología racista dominante del período (Hall 2010).

La figura del *coon* rural aparece en la cultura popular norteamericana a comienzos del siglo XIX en los espectáculos musicales de Jim Crow<sup>7</sup>, y se masificó durante el siglo XX a través de distintos soportes visuales como las tarjetas postales, el cine, las revistas ilustradas, la publicidad y los dibujos animados norteamericanos.

El *coon* urbano, por su parte, fue una caricatura destinada a representar al negro libre del norte de los Estados Unidos, el que, habitando en la ciudad, pretendió ser un *dandy* (Pilgrim 2012). Al igual que el *coon* rural, el rostro de este personaje fue caricaturizado con gruesos labios, pintados de rojo o blanco, grandes y redondos ojos cuya blancura, al igual que en el caso anterior, contrastaba y hacía resaltar el color oscuro de su piel. A diferencia del estereotipo anterior, este personaje fue representado con traje, corbata o corbatín de moño, sombrero de copa o “bombín” y un bastón. El objetivo de esta caracterización era ridiculizar a los negros como sujetos que intentaban imitar a los caballeros blancos y que, por tanto, no reconocían “su lugar” dentro



Figura 5. Revista *Puck* N° 1277, 1901.  
*Puck Magazine* N° 1277, 1901.

de la sociedad (Pilgrim 2012). Uno de los rasgos más característicos de este personaje es el uso de prendas de vestir a cuadros o a rayas, ya sea en sus trajes, camisas o pantalones (Figura 5).

Al igual que la representación del negro de plantación, esta caricatura se originó en el siglo XIX en los shows y comedias musicales conocidos popularmente como *Minstrels*, en donde la trama consistía en que

los negros de plantación, los personajes más simples y campechanos, se burlaban de las pretensiones rimbombantes del *dandy* y las denigraban [...], burlarse de los negros urbanos que estaban realmente en proceso de ser asimilados, en el vestuario y el habla, era un modo de socavar la emancipación negra (Pieterse 2013:153).

En las caricaturas que componen nuestro corpus hemos identificado la presencia de estos dos estereotipos. La imagen del *coon* rural, es manifiesta en las caricaturas en las que el peruano aparece representado como un negro granjero y en las que la ignorancia o estupidez atribuida a este personaje en la cultura popular norteamericana fue planteada mediante los textos, ya sea a partir de

los títulos de las caricaturas o bien mediante los diálogos atribuidos a los personajes.

En la portada de *Corre-Vuela* del 27 de abril de 1910 (Figura 6), algunos rasgos característicos del *coon* rural tales como la nariz ancha, el grosor y color de los labios, además de andar descalzos, con ropas remendadas, así como el uso de sombrero de paja y suspensores, son evidentes en esta caricatura firmada por “H”. Su inferioridad intelectual, la falta de entendimiento o simplemente su estupidez, se refleja tanto en el sarcástico título de la imagen “La cultura del pueblo peruano”, así como también en la conversación que sostienen ambos personajes (denominados “cholo 1.0” y “cholo 2.0”), en donde uno de ellos sostiene que Ecuador es un general con el que se deberá enfrentar Perú, en una clara alusión a las tensiones entre ambos países durante las primeras décadas del siglo XX. Además, el texto reactualiza uno de los mitos que circularon



Figura 6. Revista *Corre-Vuela* N° 122, 1910.  
*Corre-Vuela Magazine* N° 122, 1910.

en Chile durante la Guerra del Pacífico, a saber, el que señalaba la confusión de los soldados peruanos ante las razones de dicho conflicto, estos, frente a la pregunta del por qué se luchaba, respondían que esta se debía al apoyo a determinados caudillos o generales, en oposición a los soldados chilenos que, ante la misma interrogante, respondían que su lucha era por la nación y la patria “ofreciendo una cátedra de nacionalismo” (McEvoy 2010:16).

El *coon* urbano fue sin duda una de las imágenes más recurrentes que se utilizó para representar al Perú en los *magazines* chilenos estudiados. En este sentido, infaltables fueron los trajes y pantalones a cuadros, los sombreros de copa o “bombín” y el uso de bastones, como queda de manifiesto en la portada de la revista *Sucesos* N° 446 firmada por el dibujante “Wiedner”, que alude a las tensiones diplomáticas entre Perú, Bolivia y Ecuador, representados como dos niños “blancos”, aunque con rasgos de ruralidad<sup>8</sup> (Figura 7).

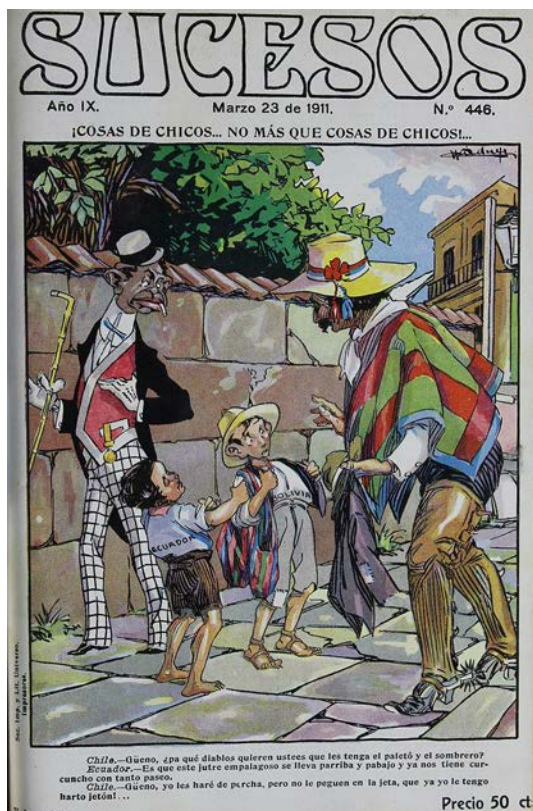


Figura 7. Revista *Sucesos* N° 446, 1911.  
*Sucesos Magazine* N° 446, 1911.

En la escena representada, Perú es caricaturizado con las características típicas de un *coon* urbano, entre ellas el color de su piel, sus gruesos labios rojos, corbata de moño, sombrero, bastón, traje y un pantalón a cuadros. El texto refuerza la idea de que es un sujeto “aparentador” de algo que no es, al referirse a este personaje como un “jutro empalagoso”<sup>9</sup>. En la escena, los tres países interactúan con un “huaso” chileno, a quien los niños Ecuador y Bolivia solicitan apoyo para enfrentarse al Perú, y que se jacta de tener “harto jetón” al representante de este último país, haciendo referencia al carácter abultado de los labios del personaje y al triunfo chileno en la Guerra del Pacífico.

#### (b) *La caricatura de la mammy*

La caricatura de la *mammy* fue otro de los estereotipos de los negros surgido en el contexto de la esclavitud en Norteamérica y fue utilizado como prueba de que los esclavos fieles eran felices en esa condición, siendo la amplia sonrisa característica de este personaje femenino ofrecida como prueba de la supuesta “humanidad” de la esclavitud en las plantaciones norteamericanas (Pilgrim 2012).

Dentro de las características con las que fue representado este personaje, que al igual que los otros estereotipos de los negros fue ampliamente representado en el cine y la publicidad, se destaca su obesidad y el uso de ropas que remiten a las labores de casa (principalmente labores de cocina y aseo), como un delantal y un pañuelo en la cabeza (Figura 8).

En este personaje es posible encontrar dos estereotipos negativos implícitos. El primero de ellos dice relación con la supuesta “plácida servidumbre” de la mujer negra, la que “fue convertida en un atributo comercial” (Pieterse 2013:176), publicitando con esta imagen distintos productos gastronómicos y de limpieza. La caricatura de la *mammy* llegó a convertirse en “el estereotipo de la mujer negra, multiplicada un millón de veces en la publicidad, obras de humor gráfico, filmes y libros [...] una figura de fácil trato, nada amenazadora” (Pieterse 2013:176), dedicada exclusivamente a servir a lo blancos, como el personaje representado por Hattie McDaniel en la película “Lo que el viento se llevó”, de 1939, llamado precisamente *Mammy*, el que, aunque muchas veces a su pesar, satisfacía las necesidades y caprichos del personaje femenino



Figura 8. Revista *Puck* N° 1497, 1905.  
*Puck Magazine* N° 1497, 1905.

protagónico, Scarlett O'Hara, muchacha blanca interpretada por Vivien Leigh.

El segundo estereotipo negativo implícito en esta caricaturización de la mujer negra es el que dice relación con la representación de una mujer “desexualizada” (Alonso 2011). Como se mencionó más arriba, el discurso racista respecto de la sexualidad, fundamentado en la dicotomía civilización versus barbarie, atribuyó a los negros una sexualidad exacerbada como manifestación de su “primitivismo”. De acuerdo con esto, la caricatura de la obesa *mammy*, que se construyó deliberadamente para sugerir fealdad (Pilgrim 2012), se convirtió en un antídoto en contra de la hipersexualidad atribuida a las mujeres afrodescendientes (tabú y fetiche para el hombre blanco), ya que, al negar el atractivo físico de estas, las agresiones sexuales a las que las esclavas fueron muchas veces sometidas por parte de sus amos quedaban descartadas de plano (Alonso 2011).

La caricatura de la *mammy* se manifestó casi con todos sus atributos en las representaciones hechas por los dibujantes de *Sucesos* y *Corre-Vuela*. Aunque no fue tan frecuente como la imagen del *coon*, la similitud tanto de la figura misma como de las actividades reservadas para a este personaje en la caricatura original son innegables (Figura 9).

La Figura 9, firmada por “Chamberg”, forma parte de una breve historieta aparecida en *Corre-Vuela* en agosto de 1911, mes conocido popularmente en Chile como el “mes de los gatos”.



Figura 9. Revista *Corre-Vuela* N° 192, 1911.  
*Corre-Vuela Magazine* N° 192, 1911.

En dicha historieta, el caricaturista se burla de las costumbres gastronómicas de los peruanos, señalando que estos, durante el mencionado mes, se daban sendos festines de guisados hechos con carne de gato, animales que eran perseguidos, de acuerdo con el texto que acompaña la caricatura, por “los cholos armados con palos” sobre los tejados. En la viñeta, que claramente pretende dar cuenta de las costumbres incivilizadas de los peruanos al comer un animal doméstico, se aprecia en el costado derecho de la imagen a un personaje femenino con rasgos propios de una *mammy*: obesa, de gruesos labios, usando un delantal y una blusa blanca con lunares y que, aunque no está satisfaciendo las necesidades de personajes blancos como en el estereotipo original, sí se le ha reservado el rol de servir los alimentos (en este caso un gato con cola y todo).

En las caricaturas donde aparece la imagen estereotipada de la *mammy*, que en las otras representaciones con las que se ridiculizó y denostó a la población peruana, es el anclaje textual el que fija el significado de las imágenes (Barthes 2009), ya que, como se mencionó anteriormente, los personajes que aparecen en ellas no poseen ningún rasgo que nos señale inequívocamente que pertenecen a esa nación. En el caso de la siguiente imagen (Figura 10), es muy probable que el caricaturista (anónimo) haya considerado insuficiente el haber pintado el vestido de una *mammy* con los colores de la bandera peruana para adscribirla a esa nacionalidad, decidiendo anotar en el pecho de este personaje el nombre del país, para fijar así su significado y evitar así otras interpretaciones por parte de los lectores de la revista.





Figura 10. Revista *Sucesos* N° 984, 1921.  
*Sucesos Magazine* N° 984, 1921.

### (c) *La caricatura del pickaninny*

La caricatura del *pickaninny*, igual que las anteriores, fue una representación racista funcional al discurso de superioridad del hombre blanco. Su objeto de representación fueron los niños, hijos de esclavos, y circuló por distintos objetos culturales como postales, afiches publicitarios, novelas y dibujos animados, siendo la primera *pickaninny* conocida en Norteamérica el personaje de “Topsy”, personaje de la novela antiesclavista “La Cabaña del Tío Tom”, de Harriet Beecher Stowe (Pilgrim 2012).

El estereotipo del *pickaninny*, posee características similares a la caricatura del *coon* rural y la *mammy*, y a simple vista parecen corresponder solo a las versiones en miniatura de estos personajes o bien a imágenes que pretenden representar su infancia (Figura 11).

Sin embargo, existe una interpretación un tanto más profunda para esta insistente representación respecto de la niñez de los negros<sup>10</sup> y que tiene que ver con uno de los fundamentos del racismo europeo-occidental, según el cual existirían razas y culturas infantiles, jóvenes o inmaduras, que deben permanecer bajo los cuidados del hombre blanco, el cual ha alcanzado un estado de madurez, autogobierno y civilización (Pieterse 2013).



Figura 11. Colección Museo Jim Crow.  
*Jim Crow Museum Collection.*

Los *pickaninny* generalmente son representados como niños delgados, con bocas anchas, gruesos y rojos labios, ojos blancos y saltones y con un cabello muy corto o muy rizado (Pilgrim 2012). En cuanto a su vestimenta, los *pickaninny*, aparecen generalmente descalzos, con ropas anchas y harapientas, como las del *coon* rural, o bien desnudos o semidesnudos. La imagen más frecuente de este personaje es la que le muestra devorando grandes trozos de sandía o siendo atacado por caimanes (Pilgrim 2012).

Aunque estas características no son uniformes en todas las imágenes del *pickaninny*, las connotaciones negativas que poseen las caricaturizaciones de los niños negros son siempre las mismas: son pobres, están mal cuidados por sus padres o bien han sido abandonados por estos, debiendo valerse por sí mismos, apareciendo representados por lo general con mucha hambre (Pilgrim 2012). Por otra parte, la desnudez o semidesnudez que presentan estas caricaturas nos sugiere que los negros son menos civilizados que los blancos, además de que sexualiza a los niños negros, lo que, siguiendo a David Pilgrim, normaliza su cosificación sexual, y, por extensión, justifica el abuso sexual de estos niños (Pilgrim 2012).

El estereotipo del *pickaninny* aparece en las caricaturas de nuestro corpus con todas sus características, tanto en su forma física y su vestimenta (o desnudez) así como también en los roles y connotaciones que se le asignaron ya en la caricatura norteamericana original. Es frecuente por tanto encontrarse con la imagen de un niño negro representando a toda la población peruana, asignándole el nombre de “Perú” en su cuerpo o bien en los diálogos que sostiene con otros personajes blancos como el “roto” o el “Tío Sam”, en donde se le señala como “peruano”, “cholo” o “cholito”.

Un ejemplo de la presencia de este estereotipo en las caricaturas chilenas lo constituye la portada de *Corre-Vuela* del 30 de noviembre de 1910. En ella se puede apreciar la caricatura de Paulino Alfonso, diplomático chileno que era partidario de dar una solución “salomónica” al problema de límites entre Chile y Perú por los territorios de Tacna y Arica<sup>11</sup>, cuya intención era dejar la primera ciudad en manos del gobierno peruano y la segunda bajo la soberanía chilena, sin la necesidad de realizar el plebiscito estipulado en el tratado de Ancón de 1883. Si bien la gestión de Alfonso no culminó en la solución del conflicto, su propuesta constituirá un precedente para el tratado de 1929, en el cual se determinará efectivamente la posesión de ambas ciudades sin la consulta pública señalada (Figura 12).

La caricatura, firmada por “H”, hace referencia a las limitaciones que le habría impuesto el gobierno chileno a la gestión de Alfonso, representadas a partir de un traje muy ajustado que le impediría “dar pasos muy largos”. Detrás de este personaje se aprecia a un niño y una niña tomados de la mano. Ambos son negros y presentan algunas de las características físicas comunes al estereotipo del *pickaninny* señaladas más arriba: redondos ojos blancos, bocas anchas y gruesos labios coloreados de rojo. En cuanto a su vestimenta, ambos están descalzos y lucen ropas que nos remiten a los estereotipos de los adultos negros que hemos descrito, la niña haciendo referencia a una *mammy* y el varón a un *coon* rural, ambos en “miniatura”.

Al igual que los *coon* rurales, el estereotipo del *pickaninny* es representado con ropas viejas y remendadas con varios parches, como muestra de la pobreza de estos personajes. Esta característica también fue representada en las caricaturas de las revistas estudiadas, como por ejemplo en la caricatura de la revista *Sucesos* titulada “Dudas” de junio de 1922, y que hace referencia a la aceptación, por

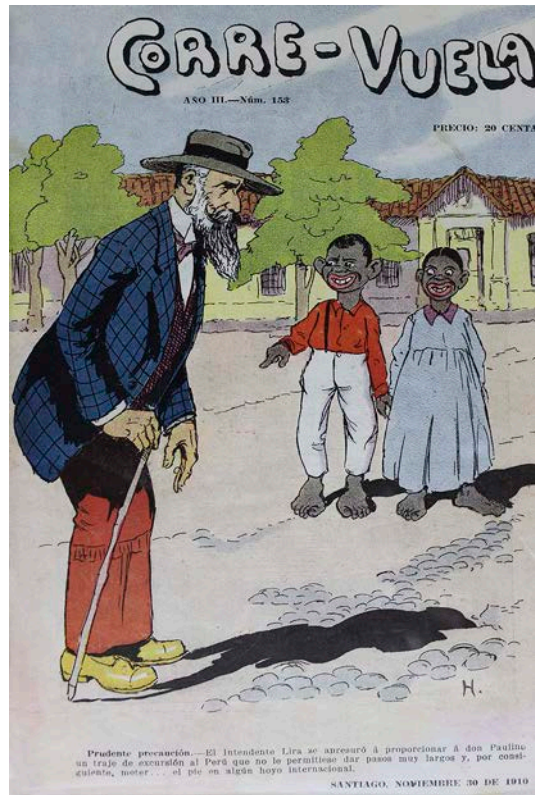


Figura 12. Revista *Corre-Vuela* N° 153, 1910.  
*Corre-Vuela Magazine* N° 153, 1910.

parte del Estado peruano, de la llamada “fórmula Hughes”, propuesta norteamericana en la Conferencia de Washington, que planteaba que el conflicto chileno-peruano post-Guerra del Pacífico solo se remitiría a los territorios de Arica y Tacna, dejando sin discusión el asunto de la ex provincia peruana de Tarapacá, cedida de manera definitiva al Estado chileno en el Tratado de Ancón, y en la cual se encontraba la mayor parte de la riqueza salitrera que, en definitiva, motivó la guerra entre ambos países (S. González 2008).

En la caricatura, firmada por “Espejo”, se aprecia una vez más el lugar preponderante asignado a Estados Unidos, país que cumplió el rol de mediador entre Chile y Perú en el contexto de la posguerra y que, representado por un gran “Tío Sam”, le muestra la mencionada “fórmula Hughes” a un pequeño niño negro de cabello rizado y de labios blancos, que luce una camisa a cuadros y un pantalón corto, remendado en la parte posterior y sujetado con un suspensor, en el cual se lee la palabra “Perú” (Figura 13).



Figura 13. Revista *Sucesos* N° 1031, 1922.  
*Sucesos Magazine* N° 1031, 1922.

Las diferencias entre ambos personajes representados en la imagen, tanto en el tamaño exagerado asignado al “Tío Sam” respecto del niño/Perú, así como en las características etáreas de cada uno (un adulto y un niño), nos sugiere que el dibujante pudo haber tenido en mente el prejuicio racista “de la imposibilidad de autogobierno de la humanidad negra, [de] la situación de infantilidad permanente en que se encuentra esta población [y de] la necesidad constante de [...] ser tutorizados” (Perceval 2013:272), elementos presentes en el origen del estereotipo del *pickaninny*, y que fue utilizado para representar una situación histórica concreta, a saber, el litigio de la posguerra entre Perú y Chile, para señalar que el Estado peruano no tendría las competencias necesarias para solucionar los problemas por sí solo, debiendo depender de otros.

## Comentarios Finales

La mordacidad en el discurso visual permite un acercamiento a la dimensión axiológica existente detrás de la caricatura. Esta encripta sentimientos y modos de ver la realidad, sirviendo como barómetro para poder tomar el pulso de un clima de opinión epocal yendo unos pasos más allá de la mera ilustración.

La exotización de la población peruana y su asociación a su afrodescendencia negra se entiende en el contexto de establecer elementos diferenciadores al canon chileno, construyendo una contraimagen del supuesto virtuosismo hegemónico de este país.

La autoimagen nacional elaborada a partir de la refracción de la imagen negra fortalece una idea de un Chile blanco, occidental y asociado a un paradigma liberal modernizante. Su desajuste, “lo negro” y por defecto la peruanidad y su vínculo con antivalores, sostenemos que no es casual, sino que respondería a la elección de un arquetipo que agrupara defectos considerados “universales” para la época; esto es la imagen disminuida y alterizada de la población negra propia de las colonias imperiales franco-británicas, o bien la imagen de la deshumanización negra en el esclavismo norteamericano. Sostenemos que la utilización de “lo negro” como ícono de la otredad “ahorró” a las élites chilenas esfuerzos para alterar al nuevo vecindario peruano (potencial enemigo), iniciando a partir de este momento la asociación Perú-Negro transmitido por los medios de comunicación.

*Agradecimientos:* Este artículo es resultado del proyecto FONDECYT 1151514 y el Proyecto de Investigación Mayor en Ciencia y Tecnología UTA 5736-15. Los autores agradecen al Convenio de Desempeño en Educación Superior Regional UTA 1401 financiado por el Ministerio de Educación de Chile y la Universidad de Tarapacá, así como al cuerpo de evaluadores que con sus observaciones robustecieron la exposición de los resultados de la investigación vertidos en el presente artículo.

## Referencias Citadas

- Alonso, M. 2005. Viejos estereotipos y nuevas representaciones: el nacimiento del cine feminista Afro-Americano (2 abril). <http://wzar.unizar.es/siem/articulos/Premios/Viejosestereotipos.pdf> (26 julio 2016).
- Bhabha, H. 2002. La otra pregunta. El estereotipo, la discriminación y el discurso del colonialismo. En *El Lugar de la Cultura*, editado por H. Bhabha, pp. 91-111. Manantial, Buenos Aires.
- Barthes, R. 2009. *Lo Obvio y lo Obtuso*. Paidós, Barcelona.
- Bourdieu, P. 2010. *El Sentido Social del Gusto. Elementos para una Sociología de la Cultura*. Siglo XXI, Buenos Aires.
- Burke, P. 2001. *Visto y No Visto. El Uso de la Imagen como Documento Histórico*. Crítica, Barcelona.
- Cid, G. 2010. Un icono funcional: la invención del roto chileno como símbolo nacional. En *Nación y Nacionalismos en Chile. Siglo XIX*. Volumen I, editado por G. Cid y A. San Francisco, pp. 221-254. Centro de Estudios Bicentenario, Santiago.
- Díaz, A., V. Briones y E. Sánchez 2013. Afrodescendientes en Arica. Registros coloniales para una historia regional. En *Y Llegaron con Cadenas...Las Poblaciones Afrodescendientes en la Historia de Arica y Tarapacá (Siglos XVII-XIX)*, compilado por A. Díaz, L. Galdames y R. Ruz, pp. 41-78. Ediciones Universidad de Tarapacá, Arica.
- Dümmer, S. 2012. *Sin Tropicalismos Ni Exageraciones. La Construcción de la Imagen de Chile para la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929*. Instituto de Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile / RIL Editores, Santiago.
- Edwards, E. 2001. *Raw Histories Photographs, Anthropology and Museums*. Berg Publisher, Oxford.
- Fanon, F. 1952. *Piel Negra, Máscaras Blancas*. Editorial Abrazas, Buenos Aires.
- Galdames, L., R. Ruz y M. Meza 2014. Imaginario nacional en revistas de la frontera norte de Chile post Guerra del Pacífico: Ariqueña (Arica, 1923) y Torbellino (Tacna, 1924). *Interciencia* 39:490-494.
- Gombrich, E. 2002. *Arte e Ilusión. Estudios Sobre la Psicología de la Representación Pictórica*. Phaidon, Londres.
- González, B. 2008. Visiones paródicas. Risas, demonios y jocosidades. *Revista de Estudios Sociales* 30:2-79.
- González, S. 2008. *La Llave y el Candado. El Conflicto Entre Perú y Chile por Tacna y Arica (1883-1929)*. LOM, Santiago.
- Guasch, A. 2003. Los estudios visuales. Un estado de la cuestión. *Estudios Visuales* 1:8-16.
- Hall, S. 2010. *Sin Garantías: Trayectorias y Problemáticas en Estudios Culturales*. Envión Editores, Quito.
- Klaiber, J. 1978. Los "Cholos" y los "Rotos": actitudes raciales durante la Guerra del Pacífico. *Histórica* 2:27-37.
- Lira, P. 1973. *Estudios sobre el Vocabulario*. Andrés Bello, Santiago.
- McEvoy, C. 2007. ¿República nacional o república continental? El discurso republicano durante la Guerra del Pacífico, 1879-1884. En *La República Peregrina. Hombres de Armas y Letras en América del Sur, 1800-1884*, editado por C. McEvoy y A. Stuvén, pp. 531-562. Instituto de Estudios Peruanos, Instituto Francés de Estudios Andinos, Lima.
- McEvoy, C. 2010. *Armas de Persuasión Masiva. Retórica y Ritual en la Guerra del Pacífico*. Centro de Estudios Bicentenarios, Santiago.
- McEvoy, C. 2012. *Guerreros Civilizadores. Política, Sociedad y Cultura en Chile durante la Guerra del Pacífico*. UDP, Santiago.
- Palacios N. 1904. *Raza Chilena. Libro Escrito por un Chileno para los Chilenos*. Editorial Chilena, Santiago.
- Panofsky, E. 1998. *Estudios Sobre Iconología*. Alianza, Madrid.
- Pavez, J. 2015. *Laboratorios Emográficos. Los Archivos de la Antropología en Chile (1880-1980)*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado, Santiago.
- Perceval, J. 2013. *El Racismo y la Xenofobia. Excluir al Diferente*. Cátedra, Madrid.
- Pieterse, J. 2013. *Blanco Sobre Negro. Las Imágenes de África y de los Negros en la Cultura Popular Occidental*. Criterios, La Habana.
- Pilgrim, D. 2012. Caricatures. (25 agosto). <http://www.ferris.edu/HTMLS/news/jimcrow/coon/> (26 julio 2016).
- Ruz, R., L. Galdames y A. Díaz 2015. Alterización del Perú negro en magazines chilenos: "Corre Vuela" 1910-19130. *Interciencia* 40:799-806.
- Ruz, R., L. Galdames, A. Díaz y M. Meza 2016. Relatos visuales de una Arica chilena. Los magazines de la Editorial Ziz Zag (1902-1930). *Diálogo Andino* 50:115-132.
- Santa Cruz, E. 2005. El género magazine y sus orígenes. En *El Estallido de las Formas. Chile en los Albores de la Cultura de Masas*, editado por C. Ossandón y E. Santa Cruz. pp. 33-59. LOM, Santiago.
- Subercaseaux, B. 2011. *Historia de las Ideas y la Cultura en Chile*. Vol. I y II. Universitaria, Santiago.
- Zaldívar, T. 2003. Sonrisas de la memoria. Caricatura en Chile: Una fuente para el estudio de la iconografía y la identidad nacional. En *Iconografía, Identidad Nacional y Cambio de Siglo (XIX-XX)*, editado por F. Guzmán, G. Cortés y J. Martínez, pp. 229-245. RIL, Santiago.

## Notas

- 1 El género *magazine* corresponde a un tipo de publicación periódica e ilustrada de carácter misceláneo, cuya característica principal es el privilegio de la imagen por sobre el texto escrito. Respecto de los orígenes, desarrollo y repercusiones de este género en Chile, ver Santa Cruz (2005).
- 2 En esta caricatura se representa también a Bolivia como una mujer negra, aunque con rasgos atribuibles a las “cholas” bolivianas (trenzas, falda ancha, bombín), siendo esta representación una excepción dentro de las revistas, ya que las representaciones de este país girarán en torno a su raíz indígena. Este tema está siendo abordado de forma paralela por los autores.
- 3 Galería virtual del Jim Crow Museum de la Ferris State University en Estados Unidos <http://www.ferris.edu/jimcrow/>
- 4 La mayoría de las imágenes que componen el corpus analizado corresponden a caricaturas que, a diferencia de los grabados de la sátira política chilena del siglo XIX caracterizados por su componente alegórico (Zaldívar 2003), carecen –salvo algunas excepciones– de la sutileza de elementos simbólicos y difícilmente resisten un análisis iconológico en busca de un significado oculto tras la imagen (Panofsky 1983). Por otro lado, la mayor parte de estas imágenes dependen necesariamente de un texto escrito que hace que su mensaje sea mucho más explícito, impidiendo o restringiendo otras lecturas posibles por parte de los observadores (Barthes 2009). De acuerdo con lo anterior, en la presente investigación optamos por una metodología que se aleja de los métodos tradicionales de desciframiento, decodificación e interpretación de las imágenes (Guash 2003), poniendo el énfasis en la búsqueda de transferencias y diálogos entre las distintas representaciones visuales, tratando de reconstruir –en parte– su “biografía social” (Edwards 2001).
- 5 Paralelamente a la revisión de las revistas chilenas se realizó la revisión de los números de la revista francesa *Le Rire* entre 1895 y 1905 y los números de la revista norteamericana *Puck* entre 1901 y 1909, encontrando pequeñas historietas que fueron publicadas por las revistas nacionales sin la referencia a estas publicaciones extranjeras, lo que nos indica que estas últimas fueron conocidas en Chile, y por tanto, pudieron haber inspirado a los dibujantes que trabajaron en el medio local. Ver *Le Rire* número 388 de 1902 y revista *Corre-Vuela* en su número 3 de 1908.
- 6 Aspectos también observados y estudiados en Europa a partir de los trabajos de Franz Fanon (1952), quien analiza la legitimación occidental blanca como sustento ideológico y moral de la estructura de valores de Occidente, en oposición a las peculiaridades africanas y americanas, configurando (Europa) un discurso respecto de lo negro como “lo indeseable”.
- 7 Personaje interpretado por el artista blanco Thomas Rice. Corresponde a una representación bufonesca del esclavo negro, en la que se resaltaba su disposición al baile y su falta de inteligencia. Las leyes de segregación racial en Estados Unidos fueron conocidas popularmente con el nombre de “Leyes Jim Crow” (Pieterse 2013).
- 8 De acuerdo con nuestra base de datos, las representaciones más frecuentes de estos países se relacionan con “lo indio” en el caso de Bolivia y con “lo negro” en el caso de Ecuador. Este último país, sin embargo, posee una representación minoritaria en las caricaturas de *Corre-Vuela* y *Sucesos*.
- 9 El chilenuismo “jutre” proviene de la palabra castellana “futre” utilizada para caracterizar a las personas elegantemente vestidas. Sin embargo, en Chile, se utilizó con cierto tono despectivo y burlesco para referirse a personas aparentadoras o de “medio pelo” (Lira 1973).
- 10 Bhabha, en “La otra pregunta. El estereotipo, la discriminación y el discurso del colonialismo”, señala precisamente que una de las funciones del estereotipo es crear representaciones que se repitan constante e insistentemente, con el objetivo de fijar y naturalizar un determinado sentido respecto del “Otro” estereotipado, “como si la esencial duplicidad del asiático y la bestial licencia sexual del africano que no necesitan pruebas, nunca pudieran ser probadas” (Bhabha 2002:91), lo que es una manifestación de las ambigüedades intrínsecas de los discursos de la diferencia, según el autor.
- 11 Cabe recordar que tras la guerra, las ciudades peruanas de Tacna y Arica quedaron bajo la soberanía chilena a la espera de la realización de un plebiscito en el que la población de dichos territorios decidiría la adscripción nacional de estos. Esta particular consulta pública, estipulada en el tratado que puso fin a la guerra (Tratado de Ancón de 1883), no se llevó a cabo, siendo definida la soberanía de las mencionadas ciudades mediante el Tratado de Lima de 1929, en el que se resolvió la entrega de la ciudad de Tacna al Perú y la posesión definitiva y soberana de la ciudad de Arica por parte del Estado chileno (S. González 2008).

