

Cultura visual e imaginario colectivo en el semanario 'El Perú Ilustrado': 'Ellas', las cautivas, y 'ellos', los héroes

Visual culture and social imaginary in the weekly magazine 'El Perú Ilustrado': 'Ellas', the captives, and 'ellos', the heroes

Emma Patricia Victorio Cánovas¹

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

RESUMEN

El Perú Ilustrado, publicado en Lima entre 1887 y 1892, se perfiló como un elemento unificador nacional, que fomentaba sentimientos de pertenencia e identidad durante la posguerra. Un tema recurrente en sus páginas fue el de las secuelas del conflicto, representado a través de imágenes de las ciudades cautivas y la glorificación de los héroes caídos en batalla. La investigación busca evidenciar un discurso de género implícito en el semanario, donde las ciudades se retratan como doncellas en manos del enemigo, mientras que los héroes asumen un rol masculino, quienes, pese a su fortaleza y sacrificio, las dejaron ir; en otras palabras, las perdieron.

93

1 Magíster en Arte Peruano y Latinoamericano por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM). Licenciada en Arte por la UNMSM y en Educación por la Universidad Peruana Cayetano Heredia. Directora de la Escuela Profesional de Danza de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM, y profesora en la Facultad de Arte y Diseño de la Pontificia Universidad Católica del Perú. E-mail: evictorioc@unmsm.edu.pe. ORCID: 0000-0002-9733-372X.

Palabras clave: *El Perú Ilustrado*, ciudades cautivas, prensa ilustrada, guerra del Pacífico, cultura visual, siglo XIX

ABSTRACT

El Perú Ilustrado, published in Lima between 1887 and 1892, positioned itself as a unifying national force, aiming to foster feelings of belonging and identity during the post-war period. A recurring theme in its pages was the aftermath of the conflict, depicted through images of captive cities and the glorification of fallen heroes on the battlefield. The research seeks to reveal an implicit gender discourse in the weekly magazine, where the cities are portrayed as maidens in the hands of the enemy, while the heroes take on a masculine role; despite their strength and sacrifice, they let the cities go—in other words, they lost them.

Keywords: *El Perú Ilustrado*, captive cities, illustrated press, War of the Pacific, visual culture, 19th century

* * *

1. Introducción

94

El siglo XIX es sin duda el siglo de la prensa ilustrada, gracias al avance de los nuevos métodos de reproducción técnica. En este contexto, las revistas ilustradas pasaron a ser un producto cultural que articulaba texto e imagen tanto para favorecer la divulgación de un discurso visual dirigido al público consumidor como para ayudar a la cohesión de la población. Conjuntamente, “se convierte en una forma de comunicación que imprimía los valores de rapidez, inmediatez, actualidad y novedad” (Terán Fuentes 41).

*El Perú Ilustrado: Semanario ilustrado para las familias*², publicado en Lima entre 1887 y 1892, se perfiló como un espacio para difundir ideas y generar sentimientos de pertenencia, unidad e identidad nacional durante la posguerra con el propósito de construir y consolidar un imaginario colectivo que contribuyese a la restauración del orgullo nacional, merced a los resultados de la guerra y la pérdida de territorio. Su aparición, circulación y continuidad están asociadas a tres aspectos fundamentales: en primer lugar, la presencia de Peter Bacigalupi (1855-1925), un empresario de origen italo-estadounidense que asumió el compromiso de producir, distribuir y hacer rentable este proyecto editorial; en segundo lugar, un grupo social interesado en su consumo; y, finalmente, una red de intereses económicos, políticos y culturales que requerían de este medio de comunicación.

En la siguiente sección de este artículo se revisa el marco teórico metodológico desde el que se aborda el análisis de *El Perú Ilustrado*, así como el contexto en que se publicó el semanario; luego, se presenta a su editor y dueño, Peter Bacigalupi, con el propósito de evaluar su intencionalidad. El

2 *El Perú Ilustrado* es una continuación de *Perlas y Flores: Semanario comercial obsequiado a las familias*, que se publicó en Lima entre 1884 y 1887 bajo la dirección de Abel de la Encarnación Delgado y que fue impreso en los talleres de Carlos Prince. El primer número de *El Perú Ilustrado*, del 14 de mayo de 1887, refiere que fue la quebrantada salud de Delgado lo que motivó el traspaso del título de propiedad, pero indica que él continuará a cargo de la sección literaria. Además, señala las características que tendrá el nuevo proyecto editorial, con las siguientes palabras: “este órgano de la prensa será desde hoy un periódico ilustrado, ajeno a la política del país y esencialmente comercial y literario; y publicará semanalmente los retratos de personas distinguidas en ciencias, artes y letras, política, etc, etc, lo mismo que otras ilustraciones de actualidad palpitante y mérito reconocido” (*El Perú Ilustrado*, n. 1, 1).

siguiente apartado explica la litografía como expresión de la cultura visual. Finalmente, se identifica el discurso de género que se vislumbra en el contraste entre la fortaleza de los héroes frente a la delicadeza de las ciudades cautivas³.

2. Marco teórico metodológico

Desde la metodología de la historia del arte, se examina el contexto político, social y cultural en el que se inscribe la publicación de este semanario. Para su desarrollo, se han seleccionado cuatro conceptos clave, organizados en dos binomios temáticos. Por un lado, nacionalismo y romanticismo; y por el otro, patria y héroe, que enmarcan los acontecimientos que motivaron la publicación. Estos cuatro conceptos tienen como núcleo a este individuo que se sintió responsable de una comunidad mayor, con la que se solidarizó y por la que tomó las medidas que advirtió necesarias. Como se ha mencionado, Peter Bacigalupi fue el promotor de este importante esfuerzo editorial, mediante el cual se impulsó la difusión de imágenes de contenido nacional, con el objetivo de fortalecer el conocimiento sobre el país, sus tradiciones y sus hechos heroicos, y, de manera simultánea, recuperar el orgullo nacional. En paralelo, se exalta la memoria de los grandes héroes caídos en el campo de batalla y sus acciones gloriosas. De este modo se alude a un discurso de género que es implícito, en que las ciudades se asocian a la feminidad y se convierten en frágiles doncellas en manos del enemigo, mientras que los héroes, representantes de la masculinidad, pese a su fortaleza, templanza y sacrificio, las dejaron ir. En otras palabras, las perdieron.

3 También llamadas *provincias cautivas*; se refiere a Tacna, Arica y Tarapacá.

Es preciso esclarecer el sentido de los dos binomios que guían la investigación:

El primero, nacionalismo y romanticismo, congrega dos conceptos que están estrechamente vinculados. Nacionalismo, entendido en un sentido general como el conjunto de ideas y de sentimientos que conforman el marco conceptual de la identidad nacional; es decir, la conciencia del yo colectivo de una nación (Greenfeld 18; Rojas 63), surgido en relación con los movimientos políticos y sociales del siglo XIX que se reflejan, por ejemplo, en la unificación de Italia o de Alemania, o en las independencias de las colonias hispanoamericanas, como el caso peruano. El nacionalismo durante el siglo XIX era tomado como la expresión de lo propio de una nación. Pero el nacionalismo solo pudo surgir gracias al Romanticismo, este movimiento filosófico y artístico que tuvo su origen en el pensamiento europeo, especialmente alemán, del siglo XVIII, pero que se propagó y prolongó durante gran parte del siglo XIX. El movimiento romántico se caracterizó por exaltar los ideales de libertad, individualismo y —por extensión— nacionalismo, la búsqueda de la propia historia nacional y la promoción de la naturaleza que se refleja en la representación del paisaje como identificación individual y colectiva.

El segundo binomio también refiere dos conceptos íntimamente relacionados: patria y héroe. *Patria* es un vocablo de origen latino que alude a lo que se hereda del padre, entendido como *pater familias*. Por ende, la patria adquiere el rol de familia ampliada en el ámbito de la nación, y encarna una vinculación con el pasado. Además, involucra la dimensión territorial, pues, como se puede leer en el *Diccionario de la lengua española*, es la “tierra natal o adoptiva ordenada como nación, a la que se siente ligado el ser humano por vínculos

jurídicos, históricos y afectivos” (Real Academia Española). Se hace evidente que la patria también está asociada a una dimensión afectiva de la que se desprenden sentimientos de identidad y virtudes tales como lealtad, devoción, fidelidad, cumplimiento del deber y la noción de bien común. Durante el último tercio del siglo XIX,

[...] los estados necesitaban una religión cívica (el “patriotismo”) tanto más cuanto que cada vez requerían algo más que pasividad de sus ciudadanos [...]. Los estados y los regímenes tenían todos los motivos para reforzar, si podían, el patriotismo de estado con los sentimientos y los símbolos de “comunidad imaginada”, dondequiera y comoquiera que naciesen, y concentrarlos sobre sí mismos. (Hobsbawm 94 y 99)

Completa este binomio el concepto de héroe, personaje emblemático entendido como categoría ejemplar cuya evocación ostenta una valoración moral que implica el reconocimiento de sus virtudes. Para que aparezca el héroe, la sociedad debe tener un grado de cohesión suficiente como para que ciertos valores sean reconocidos y también comunes. Lo heroico es un atributo que se desprende de las virtudes del individuo asociadas al bien común. Entre estas destaca la fortaleza, cuya demostración es el sacrificio, la muerte o una hazaña extraordinaria. Sin embargo, para que el individuo sea considerado héroe, sus virtudes deben ser aceptadas; el héroe es, por tanto, una construcción de la sociedad, que se ve reflejada en él, a quien considera un ejemplo que todos deben seguir. Cabe destacar, además, como señala Greimas, que existen al menos “dos modelos de héroes: el derrotado y el victorioso. Mientras el primero sufre una pérdida de capacidades, el segundo, además de ser motor de acción, gana y mejora a lo largo de ella, adquiriendo nuevas cualidades” (citado en Gutiérrez Delgado 51).

El caso particular que se analiza, el héroe de la guerra del Pacífico, pertenece al primer modelo. Un personaje que, contra toda adversidad y frente a la superioridad militar y técnica del enemigo, demostró su valor y defendió la patria con su vida, ofreciendo batalla incluso cuando la derrota era inminente.

El término *patria*⁴, en el idioma castellano, es femenino. Esta particularidad tiene un sesgo de carácter simbólico que, por su cercanía y familiaridad, es, contradictoriamente a su origen etimológico, comparable con la dimensión maternal de la mujer. En ese orden de ideas, todos los héroes son hijos de la patria, a la que le deben amor, respeto y gratitud.

La derrota sufrida por el Perú frente a Chile fue un acontecimiento dramático que hundió al país en una profunda crisis económica, institucional y moral. La recuperación fue muy lenta; la ocupación chilena del territorio peruano dejó una honda herida en la población. En este contexto, se hizo evidente la necesidad de recurrir a la memoria de los héroes.

El primer número de *El Perú Ilustrado* se publicó el 14 de mayo de 1887⁵, y el último, el 17 de septiembre de 1892. Su periodicidad era semanal, salía los sábados, y alcanzó 280 entregas. Las litografías que aparecen en sus páginas son de alta calidad artística y van acompañadas de relatos elaborados por reconocidos intelectuales. Estas representaciones gráficas,

⁴ Así como ciudad y tierra.

⁵ En la portada del primer número figura, firmado por Evaristo San Cristóval, el retrato de Andrés Avelino Cáceres, héroe de la resistencia en la guerra con Chile, que en ese momento era presidente constitucional del Perú (1886-1890). En el número 164 hay una litografía de la obra *El General Andrés Avelino Cáceres en la Batalla de Huamachuco*, del pintor Oñate, hecha por Belisario Garay (*El Perú Ilustrado*, n. 1, 1; *El Perú Ilustrado*, n. 164, 280).

cuya función básica era transmitir y complementar la información, cumplieron simultáneamente la función, igualmente importante, de atraer la atención de los lectores, al incitarlos a leer el contenido que las acompañaba. Este objetivo motivó en cada vez más personas el interés por aprender a leer para comprender lo que veían. Pocos en la época tenían acceso a la educación, debido a limitaciones económicas, lo que dio lugar a la figura del intermediario o interlocutor: alguien que sabía leer y que transmitía la información a los demás, ya sea leyendo en voz alta o explicando el contenido. Por lo tanto, la influencia de la prensa ilustrada no se limitaba al lector directo, sino que se extendía a través de estos intermediarios. Sin embargo, se ha visto que, además, las imágenes desempeñaron un rol trascendente en la construcción del imaginario colectivo nacional.

Los estudios sobre *El Perú Ilustrado* no son abundantes, aunque los investigadores que se han relacionado con el semanario opinen que se trata de un documento de primer orden para la comprensión del periodo en el que apareció (1887-1892). Además, las perspectivas de su análisis son diversas, sobre todo en relación con el enfoque desde el que se ha abordado el tema. Es, probablemente, la publicación semanal más destacada que se conserva de la posguerra. A través de sus páginas se intentó mirar al Perú con una visión más propia, producto del interés por conocerlo y revalorizarlo. Pese a ello, es evidente que existe un gran vacío en las investigaciones, sobre todo en lo referente al discurso visual de las imágenes litografiadas que publica.

Asimismo, en la mayoría de los casos se ha dejado de lado el estudio de la imagen publicitaria, que en *El Perú Ilustrado* ocupó varias páginas, y cuya presencia se convirtió en una

estrategia financiera que permitió mantener constantes tanto el precio como la calidad de la publicación, puesto que la comercialización estaba asegurada mediante el sistema de suscriptores y la venta de números sueltos en la misma imprenta.

3. Contexto

El Perú Ilustrado se publicó durante la Reconstrucción Nacional, contexto sociopolítico y cultural de una grave crisis, denominado así por Basadre (tomo 10). La recuperación después de la derrota en la guerra del Pacífico fue muy lenta por cuanto la ocupación chilena del territorio peruano dejó una honda herida en la población. Luchas entre caudillos y conflictos indígenas caracterizaron la época. La necesidad de integración política y nacional de la población, es decir, de constituir un Estado nación, se hizo evidente, necesidad que se manifestó en un renovado interés por el país, en la producción intelectual y en la búsqueda de nuevos caminos hacia el progreso.

4. Peter Bacigalupi

De origen italiano, nació en Nueva York el 6 de enero de 1855. Siendo aún niño, su familia se trasladó a California. Vivió en San Francisco y en Oakland. A los 22 años, contrajo matrimonio con Sarah Idalia “Ida” Lussier el 1 de noviembre de 1877, en Alameda County. Al poco tiempo, por desavenencias con su suegra, zarpó hacia América del Sur y llegó al Callao en 1878. Hasta hace poco tiempo, los datos sobre su vida eran escasos y las referencias se hallaban entre líneas de *El Perú Ilustrado*. Sin embargo, la información se ha ampliado en los últimos años y se encuentra en diferentes repositorios en línea a los que es posible acceder. Aunque

hace falta una investigación más profunda y precisa, los datos acerca de este ilustre personaje fueron publicados por Fred Dahlinger en enero de 2010 bajo el título “Peter Bacigalupi, San Francisco, California”, en *Carousel Organ Magazine*, en el que se destaca su rol como pionero en la distribución de fonógrafos, instrumentos musicales y otros equipos en Estados Unidos desde 1893, cuando regresó a su tierra natal. Además, se puede encontrar valiosa información en internet sobre la familia Bacigalupi.

Llegó a Lima en 1878 con muy poco dinero, pero tuvo la suerte de conocer al comerciante Elias Daniel Adams (1839-1878), estadounidense como él y dueño de un negocio de encuadernación, quien lo contrató como su secretario personal. Después de la muerte de Adams, Bacigalupi contrajo matrimonio con su viuda, Rosaura Victoria Fournier (1859-1926) y, además, asumió el negocio, tal como se deduce del anuncio publicitario de su imprenta, en el que se lee “establecidos desde 1870”. Entonces solo tendría 15 años y, al haber llegado al Perú en 1878, probablemente se refería al establecimiento de Adams.

Bacigalupi fue un próspero comerciante; también era fotógrafo y litógrafo, entre muchas otras ocupaciones. Su negocio, ubicado en la calle Espaderos 196-237, era un taller de imprenta, de litografía y de fotografía que contaba con los implementos más modernos de la época. En 1887 fundó en sus instalaciones el semanario *El Perú Ilustrado*, que, hasta su último número en 1892, desempeñó un papel fundamental en el ámbito cultural, literario y artístico de la nación peruana, y es considerado la principal fuente de información gráfica de esos años (Peña Herrera 244).

Su retrato, una litografía firmada por W. I. Taylor (también estadounidense), aparece recién en la portada del número 53 del semanario (figura 1). En la sección “Nuestros Grabados” se da cuenta de quién es él y de las razones por las que se ha incluido su imagen en esta entrega.



Figura 1. Peter Bacigalupi retratado por W. I. Taylor. *El Perú Ilustrado*, n. 53, p. 1, 12 de mayo de 1888.

El penúltimo párrafo de la cita describe, al mismo tiempo, el incendio ocurrido el 13 de enero de 1884 que destruyó el almacén de Bacigalupi, situado en la esquina de La Merced. Se

subraya este dato porque algunos investigadores toman ese fatídico incidente como la causa por la que dejó de publicarse *El Perú Ilustrado*; sin embargo, como se puede comprobar por la fecha del incendio, este ocurrió tres años antes de la fundación del semanario.

La investigación ha permitido aclarar que dejó de publicarse debido a la confluencia de una serie de acontecimientos relacionados con los problemas económicos que afrontaba constantemente, a los que se suma la participación de los trabajadores en la huelga de tipógrafos como consecuencia de esta situación. En adición, no hay que olvidar el factor tecnológico vinculado a la introducción del fotograbado, una técnica de reproducción de la imagen que *El Perú Ilustrado*, por sus problemas internos, no tuvo posibilidades de adoptar, a pesar de su avanzada tecnología de impresión (Gargurevich Regal).

El retrato caricaturizado de Bacigalupi también apareció en ocasiones: se le veía realizando actividades propias de su quehacer de editor o de responsable de la publicación del semanario, siempre acompañado por alguna explicación más detallada en las páginas interiores (figura 2).



Figura 2. “No hay pa... pel!”. Retrato caricaturizado de Peter Bacigalupi. *El Perú Ilustrado*, n. 8, p. 12, 2 de julio de 1887.

Aunque Bacigalupi era un hombre rico, la continuidad de la publicación del semanario significó un gran esfuerzo económico para él ya que nunca consiguió que fuese un negocio rentable. No obstante, sorteó con éxito las dificultades, constantemente adquirió maquinaria nueva para conseguir impresiones de buena calidad, incrementó sus páginas y, sobre todo, el número de litografías. Abrió agencias en muchas ciudades del interior del país y logró que el semanario se difundiese fuera de las fronteras del Perú.

Desde su fundación, *El Perú Ilustrado* fue concebido como una empresa de carácter no solo marcadamente cultural, sino también comercial, lo cual responde, en gran medida, al carácter de Bacigalupi, quien actuó como un intermediario en la articulación de intereses comerciales con una agenda de modernización cultural. Gracias a su fortuna, su experiencia comercial y su extensa red de vínculos internacionales, convirtió el semanario en una plataforma de circulación de bienes simbólicos y materiales entre el Perú y los principales polos de producción y legitimación cultural del mundo occidental. En ese sentido, *El Perú Ilustrado* no solo difundió contenidos culturales y visuales, sino que también contribuyó a introducir en el país nuevas formas de consumo de bienes suntuarios, asociadas a modelos de refinamiento y distinción social propios de las élites europeas y, en especial, estadounidenses. Así entendida, esta iniciativa editorial se inscribe en el proceso de conformación de una esfera pública moderna en el país, en la cual la prensa ilustrada se consolidó como un agente fundamental en la articulación entre cultura, economía y poder simbólico.

Resulta interesante el dato que aportan Armas y Arrizabalaga (10-11) en relación con la entrevista realizada por Fannie

Brigham Ward⁶ a Bacigalupi, en la cual destaca su éxito como empresario y elogia su generosidad al apoyar a la Marina del Perú durante la guerra del Pacífico, donando dos veleros. Al referirse a su establecimiento, Ward indica que allí distribuía una amplia variedad de productos importados de Estados Unidos y de Europa, y señala que entre ellos también ofrecía diversos objetos prehispánicos, como momias y cerámicas. Por esta razón, el lugar era muy frecuentado por compradores tanto locales como extranjeros, pero también por quienes extraían las piezas de sus contextos —los huaqueros—, una actividad común en la época, lo que se evidencia en el ejemplar número 20, que presenta la litografía de un colector de antigüedades peruanas acompañado de restos óseos, pero no se menciona su nombre (figura 3).

6 Reportera y viajera estadounidense que recorrió el Perú entre 1890 y 1891. Estuvo de paso en Lima y escribió una serie de reportajes sobre el país.



Figura 3. “Un colector de antigüedades”. *El Perú Ilustrado*, n. 20, p. 12, 24 de septiembre de 1887.

108

En 1893, Bacigalupi viajó a Chicago para visitar la Exposición Mundial Colombina —World’s Columbian Exposition—, realizada para conmemorar el cuarto centenario del descubrimiento de América. Este acontecimiento, sin duda, le dio un nuevo giro a su vida. Allí tuvo oportunidad de conocer a Leon Forrest Douglass, inventor y cofundador de la Victor Talking Machine Company, a quien, dado que la exposición era también una gran feria, le compró gramófonos para distribuirlos en el Perú, como un producto más para ofrecer en su almacén. Del mismo modo, entró en contacto con Thomas Alva Edison, sin mucho éxito en un principio.

Sin embargo, gracias a su visión para los negocios, en poco tiempo llegó a ser distribuidor de sus productos.

Fue ese mismo año, 1893, cuando decidió dejar el Perú y regresar a su país natal para residir en San Francisco. Gracias a su fortuna, fundó una casa mayorista y dos sucursales, y se convirtió en el distribuidor más famoso de fonógrafos Edison, aunque también vendía otros dispositivos de entretenimiento de varias marcas.

La ruina de Peter Bacigalupi se produjo a consecuencia del terremoto de San Francisco del 18 de abril de 1906, y del posterior incendio que destruyó la ciudad. El testimonio sobre su pérdida fue publicado en julio de ese mismo año en *The Edison Phonograph Monthly*. La casa mayorista de Bacigalupi, ubicada en una calle principal, tenía cinco pisos y un sótano. El empresario señala que tanto este local como las sucursales se encontraban llenas de mercadería, y que sobrevivieron al terremoto, pero fueron consumidas por las llamas del voraz incendio que dejó en cenizas la ciudad. Afortunadamente, explica, no afectó su residencia familiar. En ese momento tenía 51 años y continuó, aunque en menor escala, dedicado a los negocios, entre ellos una pequeña tienda y la compraventa de inmuebles. Falleció en San Francisco a los 70 años, el 22 de febrero de 1925.

5. Litografía y cultura visual

109

“El papel de la litografía en la prensa ilustrada nos llevará al carácter estético de la misma” (Pérez Salas 14). Las representaciones como retratos, paisajes, tipos peruanos y otros temas tratados en el semanario, a pesar de estar basadas en fotografías y de tener la función primaria de informar, se convirtieron en obras destinadas al goce estético. Así, *El Perú*

*Ilustrado*⁷ contribuyó a la circulación de la imagen del país y a la formación de un nuevo público, las clases medias, que adquirirían dichas ediciones a bajo costo mediante el sistema de entregas o suscripciones, y luego podían encuadernarlas.

Por otra parte, el cuidado, la dedicación y la precisión con que trabajaron sus litógrafos⁸ favorecieron el perfeccionamiento de la técnica y de sus posibilidades plásticas. También es importante mencionar que, al no existir una academia oficial de arte en el Perú, el taller litográfico instalado en el local de Bacigalupi, gracias a su política como editor, llegó a ser un espacio de formación para los jóvenes que se iniciaban en la práctica de dicha manifestación plástica.

Paralelamente, se convirtió en el lugar de desarrollo profesional para aquellos litógrafos que se habían formado de manera autodidacta y que buscaban difundir sus obras para hacerse conocidos por el público. Así pues, se puede afirmar que hizo escuela contribuyendo al desarrollo del arte de la litografía. Quienes practicaron en los talleres del semanario tuvieron como premio la publicación de sus grabados, lo que permite entender por qué la calidad de las ilustraciones es, a veces, algo dispar. Un ejemplo del funcionamiento de esta escuela de litografía se puede advertir en algunos grabados en los que se indica, después del título de la imagen: “Joven que se

7 La importancia de las litografías en *El Perú Ilustrado* queda manifiesta al revisar las colecciones en los diferentes repositorios donde estas se encuentran, pues llama mucho la atención comprobar que los números están incompletos: no solo faltan ejemplares, sino que, en muchos casos, las imágenes han sido recortadas.

8 En el semanario participaron los principales litógrafos de la época. Entre ellos, destacan Evaristo San Cristóbal, David Lozano, Belisario Garay, Paulino Tirado, Luis A. Melgarejo, Carlo Fabbri, Williams Irving Taylor y Aurora San Cristóbal (hija de Evaristo).

inicia en el arte". Igualmente, se promocionaba a los artistas principiantes, como se desprende del siguiente comentario que aparece en la sección "Nuestros Grabados": "[...] el modesto é inteligente joven ayacuchano D. Paulino Tirado. Con sumo agrado llamamos la atención de nuestros lectores á ambos dibujos, en los que el señor Tirado revela muy notables disposiciones artísticas, dignas de todo encomio y de la mayor protección" (*El Perú Ilustrado*, n. 33, 2).

El semanario también abrió sus puertas a la mujer: contó con la participación de Clorinda Matto de Turner en la dirección desde el 5 de octubre de 1889 hasta el 11 de julio de 1891, cuando tuvo que renunciar. Durante este periodo, *El Perú Ilustrado* adquirió un carácter más liberal, crítico y nacional. De igual manera, fueron publicadas las litografías de Aurora San Cristóval.

La orientación nacionalista del semanario determinó que los temas se refiriesen a asuntos peruanos. El programa estaba estrechamente vinculado y comprometido con la difusión de imágenes del Perú: Lima y las ciudades del interior, personajes ilustres y los héroes de la guerra con Chile, tipos populares, entre otros. Sus litografías no solo fueron utilizadas para reforzar gráficamente el texto, sino que se convirtieron en el elemento distintivo de la publicación, que, poco a poco, se perfiló como un factor de unidad nacional, cuyo aporte apunta a la construcción de la nacionalidad que se desarrolla en relación con los temas tratados en sus litografías, en un momento crucial en la historia del Perú: la recuperación después del desastre de la guerra del Pacífico. Finalmente, en conjunto, las litografías publicadas revelan la cultura visual del periodo.

Las imágenes que aparecen en el interior del semanario ofrecen una representación visual del territorio nacional que abarca ciudades de la costa y la sierra, así como la fisonomía del paisaje andino, e incluso incorporan la Amazonía en toda su vastedad. Esta amplitud iconográfica permitió transmitir la idea de que el país no se reducía únicamente a Lima, al tiempo que propició una mirada más integral del espacio nacional. A su vez, se buscó reforzar una identidad nacional emergente, al mostrar un Perú inserto en el proceso de modernización propio de la Revolución Industrial. Muchas de las litografías muestran la construcción de carreteras, ferrocarriles, puentes —entre ellos, El Infiernillo—, el muelle del Callao y diversas fábricas.

Las litografías se realizaron a partir de fotografías, que eran solicitadas a los colaboradores en la sección Advertencias y, en algunos casos, se ofrecía incluso un pago a cambio. Estas representaciones, al estar reunidas en las páginas del semanario, circularon entre suscriptores, lectores, intermediarios y oyentes.

Teniendo en cuenta el momento peculiar que corresponde a la posguerra, la difusión de estas imágenes favoreció tanto la creación de una cultura visual del país como que se generase la sensación de apropiación del territorio; finalmente, también permitió un acercamiento a la comprensión de la complejidad del espacio peruano. Por un lado, están las representaciones de las ciudades, y, por otro, las de paisajes naturales, la creación humana frente a la divina creación, oposición característica del romanticismo decimonónico.

Detrás de las imágenes también hay una serie de ideas contradictorias, propias de la época, como la oposición entre

“civilizado” (cultura occidental: Lima) y “no civilizado” (bárbaro: andino o amazónico), pero parece probable que estas contradicciones no hayan sido la motivación principal, teniendo en cuenta la influencia romántica.

Por otro lado, el Romanticismo también contribuyó a una revalorización del pasado, al tiempo que puso en evidencia el carácter conmemorativo del retrato. Este no solo fue concebido como representación de un individuo, sino también como un medio para preservar su presencia simbólica a lo largo del tiempo. Fue gracias a la fotografía⁹ que el retrato se democratizó y se transformó en una herramienta personal y familiar, al mismo tiempo que se constituyó en un dispositivo privilegiado de conservación de la memoria, operando como testimonio visual fidedigno de la existencia individual frente a la fugacidad del tiempo.

Aunque el retrato fotográfico cumple con dignificar a los individuos y presentarlos de manera verosímil, debería ser considerado como una construcción simbólica, pues no solo muestra la apariencia física, sino también las aspiraciones, los valores y los roles sociales de los modelos, y transmite, así, mensajes simbólicos y sociales, como señala Burke. Conjuntamente, el retrato enfatiza las diferencias de género, como se verá más adelante, y, particularmente, exalta la fortaleza del héroe.

9 La práctica fotográfica ya se hallaba ampliamente difundida en el Perú. Un caso emblemático es el del fotógrafo francés Eugène Courret, quien, como integrante de la Compañía Fotográfica de Eugène Maunoury, se estableció en Lima hacia la década de 1860 y contribuyó significativamente al desarrollo de la fotografía en el contexto local.

6. El discurso de género implícito: ‘Ellas’, las cautivas, y ‘ellos’, los héroes

Los resultados de la guerra con Chile fueron negativos para el Perú, ya que provocaron el desmembramiento del territorio nacional. Bajo las condiciones del Tratado de Ancón, llamado Tratado de Paz y Amistad, del 20 de octubre de 1883, celebrado entre los Gobiernos de Chile y Perú, se produjo la cesión perpetua de Tarapacá, mientras que las provincias de Tacna y Arica quedaron bajo la tutela del Gobierno chileno durante diez años. Transcurrido ese lapso y mediante plebiscito, se decidiría el destino de las dos provincias. Pero el plebiscito no se realizó y fue recién con el Tratado de Lima, de junio de 1929, que se encontró una fórmula de transacción: cediéndose Arica a Chile y recuperando Tacna. Pocos meses después, el 28 de agosto, luego de 46 años de cautiverio, la heroica ciudad de Tacna retornó al suelo peruano.

En términos generales, los acontecimientos confirman una práctica común por la que tradicionalmente se ha aceptado que “en situaciones de conflicto o de guerra la costumbre de capturar a miembros de los grupos opositores fue empleada como un mecanismo de defensa, ataque y resistencia” (González 189). Las ciudades de Tacna, Arica, Tarapacá e Iquique fueron capturadas y hechas prisioneras; pasaron a ser las cautivas, víctimas de ese “enemigo” que venció en la guerra. En su situación de secuestradas, fueron sometidas a un proceso de violencia cultural aplicado de manera sistemática con el objetivo de imponerles los patrones y comportamientos de los vencedores. Así, el cautiverio y la opresión se convirtieron en testimonio de la violencia ejercida sobre un todo; es decir, sobre la ciudad en su conjunto. Cada ciudad representa lo femenino, alude a su fragilidad y obliga al lamento por su pérdida. El uso del término *cautivas* recuerda la práctica del

“malón” y la captura de prisioneros, en especial mujeres, pero es evidente que en este caso se refiere a toda la ciudad, en una relación de poder de características asimétricas, como reflejo de la sociedad patriarcal. El patriarcado, definido en sentido amplio por Lerner, es entendido como la expresión y formalización del control masculino sobre las mujeres y los niños y niñas dentro del ámbito familiar, y como la expansión de ese control hacia las mujeres en la sociedad en su conjunto.

En las páginas de *El Perú Ilustrado*, las ciudades cautivas son representadas con veracidad, mediante encuadre fotográfico y, por lo general, en formato apaisado. En algunos casos puede tratarse de una vista general de la ciudad o de una calle y, en otras, de algún edificio importante o de la casa de un personaje destacado (figura 4). Se encuentran muchas litografías de las ciudades cautivas como expresión del amor al suelo patrio, en las cuales las ciudades aparecen intactas y no se alude a su recuperación; en cambio, se hace referencia a acciones heroicas. Su presencia en el semanario sin duda debe haber sido como el dedo en la llaga, por lo que se puede afirmar que no era necesario decir más: la imagen lo decía todo al evocar un tiempo pasado y recordar a los lectores que dichas ciudades ya no formaban parte de ese territorio llamado Perú. En el interior del semanario se encuentran muchas veces notas que mantienen vivos tanto el amor por el suelo patrio como la relación con las ciudades cautivas; por ejemplo:

[...] un dibujo del pasaje Vigil en Tacna la infeliz cautiva, la Lima chiquita, como con tanto acierto se le ha llamado siempre. Nuestro dibujo da exacta idea de la belleza de ese pasaje, realzada con el magnífico busto del sabio Doctor Don Francisco de P. Gonzales Vigil, hijo ilustre de Tacna á la que honra tanto como á todo el Perú. (*El Perú Ilustrado*, n. 47, 2)



Figura 4. “Sur del Perú - Pasaje Vigil - Tacna”. *El Perú Ilustrado*, n. 47, p. 13, 31 de marzo de 1888.

Hay muchas imágenes que muestran a las ciudades cautivas, en litografías sumamente detalladas. Entre ellas, Tacna en todo su esplendor (figura 5).



Figura 5. “Tacna - Calle de ‘San Martín’ (Vista tomada de Sud a Norte) foto remitida por nuestro Agente D. F. Dávila”. *El Perú Ilustrado*, n. 33, p. 4, 24 de diciembre de 1887.

Los editores eran conscientes de la necesidad de presentar las imágenes de las ciudades cautivas en pleno apogeo para mantener el recuerdo (figura 6), como lo demuestra la siguiente nota:

La página 93 la ocupamos con un grabado que representa una calle de IQUIQUE. Los edificios cuya vista damos

fueron devorados por un terrible incendio¹⁰, no hacen aún dos años y hemos escojido [sic] esta fotografía para reproducirla en nuestro semanario, para que ella nos recuerde siquiera á [sic] la Iquique peruana. (*El Perú Ilustrado*, n. 58, 82)



Figura 6. Vista de Iquique, sin título en el ejemplar revisado. *El Perú Ilustrado*, n. 58, p. 93, 16 de junio de 1888.

118 *El Perú Ilustrado* expresó una temprana preocupación por el reconocimiento de los héroes de la guerra del Pacífico, y organizó campañas y colectas para recaudar fondos con el objetivo de erigir monumentos tanto para Bolognesi como para Grau.

10 Entre 1883 y 1885, la ciudad de Iquique fue devastada por al menos cinco incendios.

“El patriotismo es uno de los argumentos ecuménicos de la revista” (Tauzin Castellanos 139), por lo que llegó a ser un elemento clave en la construcción del imaginario colectivo nacional. En sus páginas se encuentran retratos de los grandes héroes, como Grau, Bolognesi (imagen 7) y Cáceres. No obstante, lo más destacable fue la inclusión de retratos de muchos otros personajes que también participaron en dicha conflagración bélica, acompañados por el testimonio de sus acciones. Sin embargo, en este relato no se menciona a ninguna mujer. En esta narrativa patriarcal, la sangre de los héroes, derramada en defensa de la integridad del territorio nacional, se convirtió en el símbolo del patriotismo y el heroísmo que la población debía emular.

Un ejemplo interesante es la entrega número 57, que no solo dedica la portada a Francisco Bolognesi, sino también algunas páginas interiores, en las que se exalta su heroísmo, como se aprecia en la siguiente cita:

El coronel Bolognesi fue uno de esos hombres excepcionales que llegan á una edad avanzada con el corazón siempre joven y capaz de apasionarse por todo lo noble, generoso y grande. Su gloriosa muerte es un ideal moral que vive y le sobrevivirá al través dé [sic] los siglos, para alentarnos con el recuerdo de su abnegación heroica de patricio y de soldado. (*El Perú Ilustrado*, n. 57, 67)



Figura 7. Francisco Bolognesi en retrato de Evaristo San Cristóval. *El Perú Ilustrado*, n. 57, portada, 9 de junio de 1888.

Las heridas provocadas por la derrota fueron difíciles de curar, se manifiestan de muchas maneras y se convierten, en las páginas del semanario, en el pretexto que apela a la memoria y evoca al patriotismo exaltando el discurso hegemónico masculino.



Figura 8. Miguel Grau, retratado por Evaristo San Cristóval. *El Perú Ilustrado*, n. 107, portada, 25 de mayo de 1889.

De manera paralela, se hace evidente que en ese momento se produjo una toma de conciencia del valor evocativo del retrato —como se ha mencionado párrafos antes—, y se aprovechó para fomentar el amor a la patria sustentado en el culto a los héroes militares, con el objetivo de difundir sus rostros para glorificarlos (figura 9), además de enaltecer sus virtudes heroicas a partir de una perspectiva que exalta la masculinidad, la cual promueve la idea de que los hombres deben ser fuertes, dominantes y emocionalmente reservados (Connell).

Los retratos de los héroes se convierten en un medio clave para representar las ideas en torno a cómo debía ser el hombre ideal. Viste uniforme militar para identificar su estatus y su rol protector. La expresión de su rostro es seria y su postura es erguida para mostrar autoridad y seguridad. Está en primer plano; la luz baña su rostro, destaca sus rasgos y su nobleza, y crea sombras que incrementan la sensación de vigor. La mirada es fija, ligeramente hacia un lado, denotando determinación, nobleza e introspección. Es la expresión del ideal de la masculinidad hegemónica sustentada en la fuerza, el control y la razón, en oposición a la feminidad, entendida como emocional, débil y doméstica.



Figura 9. “Manuel Suárez: Muerto en Tarapacá, el 27 de noviembre de 1879”, por Evaristo San Cristóval. *El Perú Ilustrado*, n. 146, portada, 22 de febrero de 1890.

Hay textos bastante esclarecedores sobre la vida y las hazañas de los héroes, como el que narra la biografía de Manuel Suárez, en la que se reconoce que fue

Modelo como hijo y como hermano, lo ha sido también como ciudadano defensor de su patria, á la que consagró 20 años de trabajos de cuartel y, por último, su propia existencia [...]. Es tiempo de que comencemos á reconocer los nombres de nuestros hermanos victimados en la guerra del Pacífico, para respeto de los que vienen, y como homenaje de gratitud de los que hemos sido testigos de tanto sacrificio. (*El Perú Ilustrado*, n. 146, 1447)

El semanario dedicó muchas portadas y páginas a los héroes de la guerra con Chile. Los retratos publicados se caracterizaron por el empleo de la fotografía¹¹ como modelo, con la finalidad de tener una imagen fiel del personaje.

Los retratos litografiados presentan una composición sencilla. Los que aparecen en las páginas interiores, por lo general, están inscritos en un marco de formato clásico, es decir, rectangular vertical, aunque también los hay en formato elíptico. En el caso de los retratos de portada, durante el primer año también tienen marco de formato clásico, pero a partir del segundo año se muestran libres en el espacio, sobre fondo neutro, y solo presentan una ligera sombra esfumada que permite que la figura se separe del fondo y se proyecte hacia adelante, lo que crea el efecto de tridimensionalidad, el mismo que es reforzado por la posición del torso; el marco implícito era asumido. Además, son de mayores dimensiones, pues ocupan las dos terceras partes de la página.

123

11 La fotografía fue proporcionada por los familiares y estaba acompañada por una reseña de las acciones bélicas realizadas.

En todos los casos, el héroe está representado de busto. Tan solo se aprecian la cabeza y la parte superior del pecho, prácticamente no se ven los hombros y su postura es erguida, para mostrar autoridad y seguridad. Está en primer plano. La iluminación, lateral y tenue, baña su rostro destacando sus rasgos y su nobleza, sin generar sombras contrastadas; incide gradualmente y marca los rasgos faciales, que son individualizados buscando la máxima objetividad.

El rostro es el centro de atención. Es un rostro serio, sereno y sobrio; está en posición de tres cuartos y resalta, en especial, la mirada, que se dirige hacia el espectador con expresión solemne, denotando determinación, nobleza e introspección, pero también personalidad y carácter. El cabello está peinado de manera ordenada.

Viste uniforme militar pulcro y elegante como símbolo de su responsabilidad histórica y para identificar su estatus y su rol protector. La línea de contorno es precisa y suavemente difuminada; reproduce los pormenores de los uniformes. El fondo es liso. La imagen resultante es potente, sincera y objetiva. El lenguaje formal es realista.

Los retratos revelan, paralelamente, una notable maestría técnica que se manifiesta en el manejo preciso de los recursos tanto dibujísticos como litográficos, así como en el detallado tratamiento de la fisonomía. Esta rigurosidad formal no solo responde a criterios estéticos, sino que cumple una función ideológica clave, al contribuir a la construcción visual de una masculinidad hegemónica. Dicha masculinidad se articula mediante la exaltación de atributos como la fuerza, el autocontrol, la racionalidad y la autoridad.

En este sentido, el retrato del héroe no opera como una mera representación individual, sino como un instrumento de legitimación simbólica, inscribiendo los cuerpos masculinos en una narrativa de poder que refuerza jerarquías de género. Así, la masculinidad representada se opone activamente a una feminidad construida desde códigos tradicionales, en que lo emocional, lo frágil y lo doméstico son desvalorizados. Esta dicotomía no solo reproduce estereotipos de género, sino que los fija en el imaginario colectivo mediante una retórica visual que naturaliza dichas oposiciones. En este marco, el retrato del héroe masculino se convierte en un medio de visualización del orden patriarcal, normativo y ejemplarizante.

7. Comentario final

El análisis de la relación entre imagen y texto en *El Perú Ilustrado* —considerada la publicación más influyente del periodo de posguerra en el Perú— desde una perspectiva de género permite evidenciar la presencia de una visión patriarcal profundamente arraigada en sus discursos visuales y narrativos. Esta visión no solo articula una construcción hegemónica de la masculinidad, centrada en el culto al héroe y su sacrificio por la nación, sino que, además, reproduce una lógica excluyente que margina sistemáticamente a las mujeres como agentes históricos. La figura masculina, representada como valiente, racional y entregada a la causa patria, se erige como modelo de virtud cívica, mientras que la participación femenina queda invisibilizada o relegada al plano simbólico.

De manera más sutil, aunque no menos significativa, el semanario establece asociaciones entre las ciudades cautivas y características tradicionalmente atribuidas a la feminidad, como la fragilidad, la belleza, la espera o el sufrimiento. Esta

feminización del espacio territorial refuerza una narrativa nacionalista en la que la patria, como figura femenina, debe ser defendida, rescatada o redimida por el héroe masculino. Así, el dispositivo retórico y visual de *El Perú Ilustrado* no solo contribuye a consolidar una identidad nacional, sino que también reafirma las jerarquías de género propias del orden patriarcal de finales del siglo XIX.

A lo largo de este artículo se ha intentado demostrar las sutilezas de la construcción de este imaginario colectivo que enfrenta la fuerza del héroe con la fragilidad de las ciudades cautivas mediante el análisis de las litografías presentes en el semanario. Los retratos de los héroes no solo reflejan a individuos concretos, sino que encarnan un ideal colectivo al que se aspira, reforzando estructuras de poder propias del patriarcado, basadas en la masculinidad hegemónica, que implica la subordinación de la mujer.

Referencias: Fuentes primarias

El Perú Ilustrado: Semanario para las familias, 1887-1892. Se consultaron las colecciones de las siguientes instituciones:

- Biblioteca del Instituto de Estudios Histórico-Marítimos del Perú.
- Biblioteca Nacional del Perú, <https://repositorio.digital.bnp.gob.pe/bnp/recursos/2/html/el-peru-ilustrado-semanario-ilustrado-para-las-familias/>
- Fuentes Históricas del Perú, <https://fuentes.historicasdelperu.com/2020/06/09/el-peru-ilustrado/>
- Hemeroteca Central de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Fondo Reservado.

Referencias: Fuentes secundarias

- Armas, Fernando y Carlos Arrizabalaga. "Periodista de viajes y *gate-keeper*: Las crónicas turísticas de Fannie Ward sobre Lima, a fines del siglo XIX". *Estudios Ibero-Americanos*, vol. 49, n. 1, 2023, e42772. <https://doi.org/10.15448/1980-864X.2023.1.42772>
- Basadre Grohmann, Jorge. *Historia de la República del Perú (1822-1933)*. 1939. Tomo 9, Empresa Editora El Comercio, 2005.
- . *Historia de la República del Perú (1822-1933)*. 1939. Tomo 10, Empresa Editora El Comercio, 2005.
- Burke, P. *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico*. Crítica, 2005.
- Connell, R. W. *Masculinities*. 2.^a edición, University of California Press, 2005.
- Dahlinger, Fred. "Peter Bacigalupi, San Francisco, California", *Carousel Organ*, n. 42, 2010, pp. 34-37, https://coaa.us/index_archive/Issues_41_to_50/Peter%20Bacigalupi,%20San%20Francisco,%20California,%20Fred%20Dahlinger%20_%20_42.pdf
- Denegri Álvarez Calderón, Francesca. "Semblanza de Peter Bacigalupi (1855-1925)". Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes - Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI) - EDI-RED, 2017, <https://www.cervantesvirtual.com/obra/peter-bacigalupi-nueva-york-1855--san-francisco-1925-semblanza/>
- Gargurevich Regal, Juan. "Del grabado a la fotografía. Las ilustraciones en el periodismo peruano". *San Marcos*.

n. 24, pp. 133-150, 2006.

González, Yéssica. “Indias blancas tierra adentro. El cautiverio femenino en la Frontera de la Araucanía, siglos XVIII y XIX”, *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, vol. 43, n. 2, 2016, pp. 185-214, <https://doi.org/10.15446/achsc.v43n2.59076>

Greenfeld, Liah. *Nacionalisme i modernitat*. Afers, Universitat de València, 1999.

Gutiérrez Delgado, Ruth. “El protagonista y el héroe: definición y análisis poético de la acción dramática y de la cualidad de lo heroico”. *Ámbitos*. Universidad de Sevilla, vol. 21, 2012, pp. 43-62, <https://institucional.us.es/revistas/Ambitos/21/Ambitos.2012.i21.03.pdf>

Hobsbawm, Eric. *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Crítica, 2000.

Lerner, Gerda. *La creación del patriarcado*. Crítica, 1990. Confederación Sindical Solidaridad Obrera, edición digital de C. Carretero, https://www.solidaridadobrero.org/ateneo_nacho/libros/Gerda%20Lerner%20-%20La%20creacion%20del%20patriarcado.pdf

Morales Pino, Luz. “*El Perú Ilustrado*: Las visualidades en competencia en la articulación de un imaginario de nación”. *Decimonónica*, vol. 12, n. 1, 2015, pp. 151-171, <https://red.pucp.edu.pe/riel/files/2017/05/Aina%C3%AD-El-Per%C3%BA-Ilustrado.pdf>

Peña Herrera, Liliana. “Historia de la fotografía en el Perú”. *Lienzo*, n. 8, 1988, pp. 235-247.

Pérez Salas, María Esther. *Costumbrismo y litografía en México: Un nuevo modo de ver*. Universidad Nacional Autónoma

de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005.

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*, 2014, <https://dle.rae.es/patria>

Rojas, Ricardo. *La restauración nacionalista*. Unipe, 2011.

Tauzin Castellanos, Isabelle. "La imagen en *El Perú Ilustrado* (Lima, 1887-1892)". *Bulletin Institute Française d'Études Andines*, vol. 32, n. 1, 2003, pp. 133-149, <https://doi.org/10.4000/bifea.6431>

Terán Fuentes, Aurora. "La prensa como fuente histórica: el imaginario del siglo XIX con relación al progreso, la instrucción y la vulgarización de la ciencia". *Caleidoscopio - Revista Semestral de Ciencias Sociales y Humanidades*, vol. 17, n. 30, 2014, pp. 37-53, <https://doi.org/10.33064/30crscsh517>

Victorio Cánovas, Emma. *El Perú Ilustrado. Semanario para las familias: Litografías y cultura visual en la posguerra*. Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, 2021.

* * *

Recibido: 26 de marzo de 2025

Aceptado: 8 de mayo de 2025