

**DON QUIJOTE EN BUENOS AIRES.
MIGRACIONES DEL HUMOR Y LA POLÍTICA.**

Laura Malosetti Costa

En efeto, rematado ya su juicio, vino a dar en el más extraño pensamiento que jamás dio loco en el mundo, y fue que le pareció conveniente y necesario, así para el aumento de su honra como para el servicio de su república, hacerse caballero andante y irse por todo el mundo con sus armas y caballo a buscar las aventuras y a ejercitarse en todo aquello que él había leído que los caballeros andantes se ejercitaban, deshaciendo todo género de agravio y poniéndose en ocasiones y peligros donde, acabándolos, cobrase eterno nombre y fama.

Miguel de Cervantes Saavedra. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha.* (1605)¹

En 1855 Charles Baudelaire escribió un artículo de reflexión teórica acerca de la caricatura: *‘De l’essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques’* – un tema que, confesaba, se había vuelto una obsesión para él. Distinguía dos tipos o dimensiones de valor en las caricaturas: uno transitorio (relacionado con aquello que representan) y sólo en algunas de ellas un valor permanente, eterno, misterioso, que introducía un elemento *inaisible* de belleza “hasta en las obras destinadas a representar la fealdad moral y física del hombre.” Estas últimas, en su opinión, debían considerarse seriamente como obras de arte. Pero el tema principal de sus reflexiones, sin embargo, era la indagación en las razones por las cuales aquellas representaciones de los aspectos más deplorables del espectáculo humano excitan una “hilaridad inmortal e incorregible.”² Ya ha sido observado el papel crucial que ocupa la caricatura en la mirada baudeleriana sobre la modernidad³. La caricatura aparece, en este texto, como portadora de un sentimiento de superioridad del hombre moderno que ríe, una cierta crueldad del habitante de la ciudad moderna que se burla de males y bajezas de las cuales se siente distinto, mejor, y a la vez un reconocimiento de la propia debilidad.

¹ Miguel de Cervantes Saavedra. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha.* (1605) Buenos Aires – México, Espasa Calpe Argentina, 1941. I,1, p.20

² Charles Baudelaire. *De l’essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques.* (1855)

Versión consultada: “Esencia de la risa y, en general, de lo cómico en las artes plásticas.” In: *Pequeños poemas en prosa – Crítica de arte.* Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina, 1948. p.98.

³ Cfr. Michele Hannoosh. *Baudelaire and Caricature: From the Comic to an Art of Modernity.* Pennsilvanya University Press, 1992.

Baudelaire tomaba distancia de las explicaciones teológicas y fisiológicas de la risa para postular un carácter particular de la risa moderna, civilizada, y terminaba embarcándose en una serie de comparaciones entre las modalidades del humor de las diversas nacionalidades: ingleses, franceses, alemanes, españoles⁴. De donde puede inferirse que atribuía a los modos de provocar risa, a las imágenes cómicas, un cierto poder cohesionante en términos de construcción de imágenes identitarias colectivas.

Sir Ernst Gombrich, quien se ocupó largamente del tema de la caricatura y las imágenes cómicas, en una conferencia de 1989 concluía precisamente en una observación semejante: Aun las caricaturas más feroces no tienen como objetivo principal atacar o provocar violencia sino más bien cohesionar y tranquilizar a quienes ya están convencidos, estableciendo conexiones entre lo familiar y lo no familiar. El caricaturista juega con las metáforas, produce metáforas visuales a partir de imágenes reconocidas y reconocibles para opinar, para provocar risa a partir de un pacto con sus lectores/espectadores. “Trata los hechos del día como si todos formaran parte de la vieja historia [...]. De ahí que nada sea más característico de la sátira pictórica que su conservadurismo, la tendencia a recurrir al mismo viejo fondo de motivos y estereotipos. Estos motivos pueden tomar el lugar del mito comunitario que sirve para tranquilizar en forma de una explicación.”⁵

En un sentido mucho más abarcador, José Emilio Burucúa postula la posibilidad de seguir las huellas de la risa, del *eros* a partir de la modernidad clásica como un conjunto de representaciones y prácticas así como sus apropiaciones diferenciadas (*écarts*, según Roger Chartier⁶) operando en un sentido de convergencia cultural. Identifica así la presencia a lo largo de la historia de ciertos “sujetos portadores de ideas, creaciones, experiencias y prácticas culturales entre horizontes culturales distintos” que caracteriza como

⁴ “Finalmente, se puede establecer una clasificación de lo cómico según los diversos climas y las diversas aptitudes nacionales. [...] Los españoles están muy bien dotados en comicidad. Llegan pronto a lo cruel, y sus fantasías más grotescas contienen con frecuencia algo sombrío.” (Charles Baudelaire, *Op.cit.* p.109)

⁵ Ernst Gombrich. “Magia, mito y metáfora: reflexiones sobre la sátira pictórica.” Ponencia presentada en el XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. Estrasburgo, 1989. En: *Gombrich Esencial*. Madrid, Debate, 1997. pp. 331-353. (*The Essential Gombrich*. London, Phaidon Press, 1996. p.343.

⁶ Cfr. Roger Chartier. *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona, Gedisa, 1992.

viajeros, intermediarios o “silenos” (un exterior feo y grotesco que encierra algo precioso).⁷

Tomando como punto de partida las observaciones de Baudelaire acerca de la caricatura (la creencia en la propia superioridad de quienes ríen, la relación de la caricatura con la civilización moderna y su posible clasificación en términos de identidades nacionales), propongo examinar el caso de Eduardo Sojo: un artista español que emigró a Buenos Aires en la década de 1880. Aquí fundó el semanario *Don Quijote*, firmando sus caricaturas con el seudónimo *Demócrito*, y muy pronto se convirtió en el más influyente y controvertido caricaturista político de la ciudad.

Quiero enfocar en particular un conflicto provocado por una caricatura de Sojo en 1887, que lo llevó a sufrir la cárcel durante algunas semanas. El episodio provocó un intenso debate público, que será considerado a los efectos de evaluar el lugar ocupado por Sojo y el poder de sus imágenes en términos de construcción de identidades basadas en la política. Mi intención es confrontar la imagen de aquel fin de siglo en América como “crisol de razas” o “*melting pot*”, aparentemente opuesta a la conflictividad implicada en la imagen actual del “multiculturalismo”, discutiendo el rol conflictivo que jugaron artistas e intelectuales migrantes en la construcción de identidades en el marco del proceso de consolidación de los estados nacionales en América latina.

Eduardo Sojo era madrileño, fue Demócrito y fue Don Quijote en Buenos Aires. Pero el borramiento de su nombre no fue completo. *Todo el mundo sabía* que *Don Quijote* era la revista de Sojo, que Sojo era el caricaturista “Demócrito”. Esos nombres funcionaron como un palimpsesto, se sobreimprimieron en la opinión pública sobre el suyo propio, que llegaba precedido de una fama como dibujante y luchador por las ideas más radicales y republicanas en España⁸. Seguramente esos nombres fueron pensados como metáforas de sí mismo, más que para esconder su identidad tras ellos. Sojo fue un gran metaforizador. Poco después se le unieron otros dibujantes también españoles: Manuel Mayol (que firmó sus caricaturas como “Heráclito”) y desde 1886 José María Cao (“Demócrito II”)

Sojo había llegado a Buenos Aires en 1883 desde Madrid, la capital de la antigua metrópolis colonial, al tiempo que otros cientos de miles de españoles

⁷ José Emilio Burucúa. *Corderos y elefantes. La sacralidad y la risa en la modernidad clásica*. Madrid, Miño y Dávila, 2001. pp. 29-39.

⁸ *El Diario* de Buenos Aires lo presentó a sus lectores citando uno de los artículos que anunciaban su traslado al Río de la Plata, publicado nada menos que por *El Globo*, “órgano del eminente Castelar en la prensa española.” “Eduardo Sojo (Demócrito)”. *El Diario*, 13.IX.1883 p.2 c.4-5.

empobrecidos elegían Buenos Aires como el destino de sus ilusiones de prosperidad económica. La Argentina, gracias a la exitosa inserción de su economía agroexportadora en el mercado internacional, fue el segundo puerto receptor de inmigrantes europeos en América (el primero Nueva York). Liberal en lo económico, conservadora en la política, una elite oligárquica mantenía el poder en sus manos mediante el fraude electoral bajo el lema “paz y administración”. Esas décadas fueron caracterizadas por el historiador José Luis Romero como “la Argentina aluvial”, una expresión que ha sido de las más retomadas y frecuentadas para aludir a los efectos del inmenso aluvión inmigratorio. Como metáfora, parece evocar la imagen de un flujo constante, de una superposición pausada de nuevos estratos que trajera el mar, agregándose a una base sólida e inmutable. Pero también puede pensarse en ella en términos de catástrofe, de aluvión que transformaría completamente el panorama. Los enfoques más recientes de la historia argentina de esas décadas apunta en este último sentido, llamando la atención acerca de la complejidad y los conflictos que atravesaron aquella época del “crisol de razas”. En este sentido, quisiera ubicar a Sojo y su actividad en Buenos Aires como una zona densa de conflictos en ese supuesto *melting pot*. En una lucha por el poder simbólico en la cual intelectuales y exiliados políticos españoles que llegaron como parte de esas grandes masas de inmigrantes lucharon precisamente por eludir una política identitaria a la cual en general las elites de poder criollas pretendieron reducirlos, para construir identidades a partir de la política. Sojo llegaba como Demócrito, “el filósofo que ríe”, el viajero; y como Don Quijote, caballero andante, loco, remediando entuertos. Y sin soslayar su carácter de extranjero, de español, se metió de lleno en el debate político argentino.

Su publicación no se interesó particularmente por los intereses de la inmensa comunidad de emigrados españoles en la ciudad (como sí hacían otros diarios y revistas, como por ejemplo *El Correo Español*). Sojo instaló un estilo de humor político que unía la ferocidad de la crítica con el ingenio para encontrar metáforas burlonas en imágenes que recurrieron en buena medida al repertorio iconográfico de la caricatura revolucionaria francesa, así como a imágenes consagradas de la tradición pictórica europea. Un tipo de humor gráfico que, aunque más moderado, venía desplegando desde hacía casi dos décadas Enrique Stein en las páginas de *El Mosquito*.

La república aparecía casi permanentemente como sujeto de las caricaturas de Sojo, emulando a la *Marianne* tocada con el gorro frigio, como doncella muchas veces atacada, violada, crucificada por los miembros del gobierno. Estos, a su vez, en general fueron caricaturizados por *Demócrito* como animales en una fábula grotesca. Además llama la atención su frecuente resignificación de símbolos cristianos en clave política. Debe tenerse en cuenta,

en este sentido, que *Don Quijote* fue una publicación semanal que aparecía los domingos, lo cual seguramente volvía más provocativas las grandes caricaturas de calvarios, martirios o *via crucis* cómicos que se desplegaron en su hoja central firmadas por Demócrito, el filósofo que reía pero además el que había criticado a los dioses. Pero más allá de que en muchas de esas imágenes subyace un trasfondo ideológico anticlerical, liberal y más o menos antirreligioso, en general la iconografía tradicional cristiana aparece en ellas como el recurso a un imaginario común, a un repertorio visual familiar, aprendido desde la infancia tanto por españoles como argentinos, que permitía al caricaturista producir asociaciones complejas de ideas nuevas en forma inmediata recurriendo (en clave cómica y dramática) al poder evocativo de esa parafernalia simbólica. Por otra parte, a menudo Sojo desplegó su habilidad como dibujante en representaciones que abundaron en citas eruditas. Es notable, por ejemplo, la imagen con que “homenajeó” en su cumpleaños al presidente Julio A. Roca el 17 de julio de 1886, construyendo su rostro a la manera de Arcimboldo. En estos casos podría pensarse una relación inversa en la relación texto/imagen: mientras que al recurrir a un símbolo como la crucifixión, Sojo asociaba una imagen familiar con una idea nueva, en el caso de la cabeza de Roca, se asociaba una idea conocida por los lectores de la revista (esto es: las críticas que venía haciendo *Don Quijote* a su gestión de gobierno) a una imagen novedosa (o compleja, aun cuando no fuera desconocida) desde el punto de vista formal.

Ahora bien, si se analizan aquellas imágenes que resultaron más irritantes o transgresoras al punto de provocar más de una vez el encarcelamiento de Demócrito, la cuestión moral respecto de la sexualidad aparece como un elemento decisivo. El 17 de abril de 1886, por ejemplo, nada menos que el día de Pascua de Resurrección, la revista publicó una caricatura titulada “La deshonra de la Patria” firmada (como era habitual) por Demócrito. Aludía al resultado de las elecciones y el traspaso del mando presidencial (de Roca a Juárez Celman) con el impacto visual de una violación de la cual participaban ambos mandatarios además de varios personajes conocidos vinculados al poder. El intendente de Buenos Aires se hizo cargo de la ola de indignación que se levantó en los grandes diarios de la ciudad y encarceló a Sojo. Este, en el número siguiente publicó un artículo lleno de ironía, en el cual declaraba que Demócrito no había hecho tal caricatura sino que había aparecido “uno de esos seres disipados que de vez en cuando se entretienen en lanzar a la sociedad insultos, pintando cuadros vivos en pelota, obscenos y lascivos” que había “suplantado la idea del artista”(un calvario) por otra “mostrando a la patria casi sin camisa, en actitud de defenderse de unos salteadores que trataban de dejarla en cueros vivos.” En la página central aparecía, ahora sí, un calvario, en el que *Don Quijote*

(Sojo, Demócrito) se representaba a sí mismo como Cristo, flanqueado por la figura del intendente duplicado en la imagen de los ladrones⁹.

Fueron frecuentes en la revista las caricaturas que, como ésta, tematizaban el rol que jugaba *Don Quijote* en la escena política. Este fue el asunto representado en la primera entrega de un grabado “a 42 colores” largamente promocionado como un valioso obsequio a sus lectores y que constituyó el primer espacio en el cual la publicación incluyó avisos publicitarios¹⁰. Se trataba de una parodia de “La campana de Huesca”, un enorme cuadro que el artista español Casado del Alisal había pintado en Roma y enviado al Salón Nacional de Bellas Artes de España en 1881. *Don Quijote* (Demócrito, Sojo) aparecía en la figura del “rey monje” que en el siglo XII había decapitado a todos los nobles rebeldes que conspiraban en su contra¹¹. Parece evidente que la imagen despliega los motivos de orgullo y satisfacción del dibujante: tanto la violencia como el poder de sus creaciones. Un poder que fue creciendo al punto que la revista fue percibida por muchos como responsable directa en el levantamiento revolucionario de 1890¹².

Fue habitual que Sojo pagara con multas, secuestro de ejemplares o de las piedras litográficas, e incluso con breves estadías en la cárcel sus osadías visuales. Pero hubo un episodio que adquirió una trascendencia singular, sobre el cual quisiera detenerme brevemente.

El 4 de setiembre de 1887 Demócrito firmó una gran caricatura en la que la república aparecía aplastada por una prensa manejada por el presidente, el vicepresidente y varios diputados oficialistas (representados como carneros), que la hacían vomitar monedas de oro. Una imagen que no difería gran cosa del tenor habitual de la revista. Pero uno de los carneros llevaba un pequeño cartel que decía “El carnero Mansilla”. El aludido, general de la nación además de diputado, un dandy, célebre por su belleza física y por sus dotes de escritor, dueño de una prosa irónica y filosa, al día siguiente en el parlamento se dejó llevar por la furia. Pronunció un discurso lleno de insultos y agravios despectivos y humillantes no sólo hacia Sojo sino también a la colectividad española en su conjunto, aludiendo a su condición de “galleguito insignificante”, descendiente de esos mismos godos “que ahorcábamos en los días de la independencia”.

⁹ *Don Quijote*, 24.IV.1886

¹⁰ “La campanada de ‘Don Quijote’” *Don Quijote*, 11.IX.1886

¹¹ Cfr. Francisco J. Portela Sandoval. *Casado del Alisal*. Palencia, Excma. Deputación Provincial de Palencia, 1986. pp. 133-138 (cat.43).

¹² Cfr. Vázquez Lucio, Oscar E. *Historia del humor gráfico y escrito en la Argentina*. Buenos Aires, EUDEBA, 1985. Tomo I pp.177-185. Enrique Stein, en *El Mosquito*, realizó una caricatura alusiva a la responsabilidad que atribuía a Sojo al respecto.

Instigada por la vehemencia del discurso, y en un acto claramente inconstitucional, la cámara legislativa se instituyó en juez y parte y decidió condenar a Sojo a prisión hasta el fin del período parlamentario. La reacción fue inmediata. Los grandes diarios, incluso *La Nación*, de la cual Mansilla era colaborador permanente, manifestaron su indignación y repudio al discurso y a la medida penal¹³. La reacción de la colectividad española tuvo un matiz diferente: *El Correo Español*, el diario más influyente de la colectividad en Buenos Aires, se pronunció con dureza contra el discurso de Mansilla pero se cuidó también de poner distancia respecto de Sojo. Ellos – declaraban – no dudarían en apoyar el castigo al dibujante. Lo que no podían admitir era la generalización del insulto, es decir, que se los menospreciara como españoles. Cerraron filas tomando distancia del transgresor¹⁴. La “cuestión Sojo” pasó a ser la cuestión de los “gallegos”.

Dos semanas más tarde, *habeas corpus* mediante, Sojo era liberado. Otro dibujante español, recién llegado a la ciudad, tomaba su lugar en la página central de Don quijote, como “Sancho Panza”. Era José María Cao, quien más tarde firmaría habitualmente “Demócrito II”¹⁵.

En este punto quisiera volver sobre las cuestiones apuntadas al principio: la idea de cohesión, de construcción de identidades a partir de un sentimiento de superioridad por parte de quienes ríen. Una cuestión problemática tratándose de un extranjero, y en particular de un español (un “galleguito”) en la Buenos Aires *fin de siècle*. Sojo aparece ubicado en una zona altamente conflictiva: es extranjero, representa la interpelación del extranjero. En términos de Derrida, encarnó la pregunta del hijo parricida, el que no es reconocido como tal pero tampoco es completamente un *otro*.¹⁶

El conflicto Sojo – Mansilla tomó unas dimensiones que denuncian el espacio en disputa. Sojo había traicionado las reglas de la hospitalidad. Es más: había traicionado lazos de amistad. Apenas un mes antes Mansilla había aparecido en la revista caracterizado como un Quijote, en una clara actitud de simpatía hacia su figura. De hecho, la revista publicó en medio del fragor del conflicto, una carta que Mansilla había dirigido a Sojo agradeciéndole ese

¹³ Cfr. por ej. *La Nación*, 8.IX.1887; *Sud-América*, 6 y 10.IX.1887; *El Censor*, 13, 15, 16, 21 y 23.IX.1887

¹⁴ Cfr. *El Correo Español* 6.IX.1887 p.1c.3 y 7.IX.1887 p.1c.1 (nota editorial), 8.IX.1887 p.1c.2, etc.

¹⁵ *Don Quijote* 11 y 18.IX.1887.

¹⁶ Jacques Derrida y Anne Dufourmantelle. *Anne Dufourmantelle invite Jacques Derrida à répondre De l'hospitalité*. Paris, Calmann-Lévy, 1997.

gesto¹⁷ precisamente para denunciar que la andanada de insultos contra el “galleguito insignificante” en realidad era de despecho por una supuesta amistad traicionada. Pero más allá de la anécdota, el conflicto se planteó en términos de quién tiene derecho a reír de quién, a sentirse superior al otro. Así, podemos pensar a Sojo, más que como un feroz extranjero, crítico y censor de la política argentina, encaramado en la convicción de su propia superioridad de europeo republicano y revolucionario, como un constructor de identidades colectivas. Sus imágenes llegaron a tensar al máximo los términos de un conflicto entre dos grupos en disputa. Por un lado, aquellos ciudadanos – argentinos o no - críticos al ‘orden conservador’ que veían en sus caricaturas sus propias ideas expresadas en metáforas ilustradas, y encontraron en ellas un lazo común (un sentimiento de superioridad del que ríe) que los unía y los enaltecía. Pero por otro lado, brindó a los españoles de Buenos Aires un espacio de visibilidad para un conflicto subterráneo pero poderoso, que radicaba precisamente en el sentimiento de superioridad respecto de ellos que tenía la oligarquía criolla y que por lo general no se manifestaba públicamente. Era una risa velada. El también ingenioso Lucio Mansilla, quien había creído que podía utilizar al “galleguito” para reírse de sus adversarios políticos, al caer bajo la ferocidad de su burla expresó públicamente y en alta voz aquello que muchos murmuraban por lo bajo entre risas cómplices: los ‘galleguitos’ no eran más que unos extranjeros ignorantes y bastante tontos, descendientes además de aquellos ‘godos’ contra quienes se había hecho la revolución y ahora volvían huyendo de la miseria.

Sojo, *Demócrito*, *Don Quijote*, tensó al máximo la tolerancia para con un extranjero haciendo política. Aparece como un provocador de conflictos pero también como un Sileno jocoso, constructor de identidades a partir de la política y no de políticas identitarias (identity politics) diferenciadoras¹⁸.

¹⁷ *Don Quijote*, 11.IX.1887 p.1. Allí Mansilla le aclaraba un “error” cometido por Sojo con su apellido, que había escrito, en un probablemente intencionado juego de palabras, “Mancilla” (mancha).

¹⁸ Cfr. Walter Mignolo (comp.) *Capitalismo y geopolítica del conocimiento. El eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo*. Buenos Aires, Ediciones del Signo, 2001. “Introducción” pp. 9-53.