



Universidad de Concepción  
Dirección de Postgrado  
Facultad de Humanidades y Arte - Programa de Magister en Literaturas Hispánicas

## **BREVE HISTORIA DE LA NARRATIVA GRÁFICA CHILENA:**

UN VIAJE POR LA HISTORIETA NACIONAL Y UNA MIRADA  
A LA REFLEXIÓN ACADÉMICA.

Tesis para optar al grado de Magister en Literaturas Hispánicas

JORGE EDUARDO MONSALVES RABANAL

CONCEPCIÓN-CHILE

JUNIO – 2017

Profesor Guía: Juan Cid Hidalgo  
Dpto. de Español, Facultad de Humanidades y Arte  
Universidad de Concepción

## TABLA DE CONTENIDO

LISTA DE FIGURAS	iii
RESÚMEN	v
I.- ANTES DE COMENZAR	1
1.- INTRODUCCIÓN	2
II.- DESARROLLO: HISTORIA, CRÍTICA Y ALGO MÁS	8
- Capítulo 1: Historia de la historieta chilena	9
o 1.1 Conciliando enfoques	10
o 1.2 Prehistorieta	17
▪ 1.2.1 Descubrimiento	18
▪ 1.2.2 Conquista	24
▪ 1.2.3 Colonia	36
▪ 1.2.4 Independencia e inicios de la República	40
o 1.3 Historieta	52
▪ 1.3.1 Protohistorieta Chilena (1858-1906)	52
▪ 1.3.2 Bases para el modelo nacional (1906-1971)	76
▪ 1.3.3 Modelo nacional (1971-1978)	109
▪ 1.3.4 Abolición del modelo nacional (1978-1988)	124
▪ 1.3.5 Emergencia de un nuevo modelo (1988-2001)	132
▪ 1.3.6 Aproximación al estado actual (2001 - 2016)	144
- Capítulo 2: La crítica académica	165
o 2.1 Algunas visiones	166
o 2.2 Reflexión académica nacional	169
▪ 2.2.1 Primeros trabajos y enfoques	171
• 2.2.1.1 La década de los años sesenta	173
▪ 2.2.2 Pensamiento anticolonialista	179
• 2.2.2.1 <i>Todo es culpa del Pato Donald</i>	181
▪ 2.2.3 Estado actual	185
- Capítulo 3: La historieta como écfrosis social: Aproximaciones a una forma de entender el cómic nacional	191
III.- PARA FINALIZAR	205
1.-CONCLUSIÓN	206
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	210

## LISTA DE FIGURAS

FIG 1-2-3.-	18
FIG 4.-	20
FIG 5.-	22
FIG 6.-	23
FIG 7.-	24
FIG 8- 9.-	26
FIG 10-11.-	27
FIG 12.-	30
FIG 13.-	31
FIG 14.-	32
FIG 15.-	33
FIG 16- 17.-	34
FIG 18.-	36
FIG 19.-	37
FIG 20.-	39
FIG 21.-	42
FIG 22.-	44
FIG 23.-	45
FIG 24.-	47
FIG 25.-	48
FIG 26.-	50
FIG 27.-	53
FIG 28.-	55
FIG 29.-	56
FIG 30.-	58
FIG 31.-	62
FIG 32.-	64
FIG 33.-	67
FIG 34.-	71
FIG 35.-	76
FIG 36.-	77

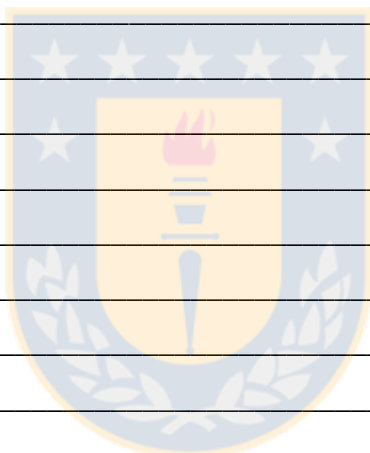
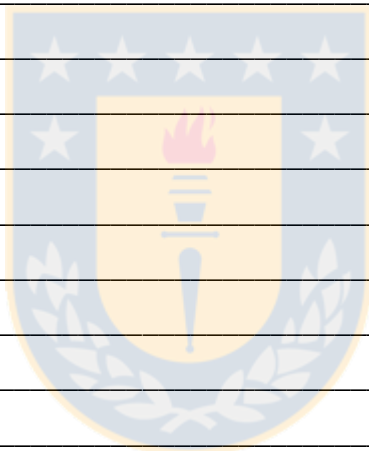


FIG 37.-	80
FIG 38-39.-	83
FIG 40.-	85
FIG 41-42.-	87
FIG 43.-	94
FIG 44.-	95
FIG 45.-	98
FIG 46.-	101
FIG 47.-	104
FIG 48.-	108
FIG 49.-	111
FIG 50.-	114
FIG 51-52.-	117
FIG 53.-	119
FIG 54.-	121
FIG 55.-	123
FIG 56.-	127
FIG 57-58.-	128
FIG 59-60.-	131
FIG 61.-	133
FIG 62-63.-	135
FIG 64.-	136
FIG 65.-	143
FIG 66-67-68-69.-	149
FIG 70-71.-	150
FIG 72.-	155
FIG 73-74-75.-	157
FIG 76-77.-	160
FIG 78-79.-	194
FIG 80-81.-	195
FIG 82.-	198





## RESÚMEN

El presente trabajo aborda la historieta nacional, buscando reconstruir toda su trayectoria histórica a la vez que elabora un panorama general del trato académico que ha tenido. De igual manera, se busca elaborar un cuadro general del estado actual de la historieta chilena a la vez que se propone una perspectiva de lectura de las manifestaciones grafico-narrativas contemporáneas nacionales.





I ANTES DE COMENZAR

## 1.- INTRODUCCIÓN

El presente estudio pretende reconstruir el marco histórico que encuadra el desarrollo de la historieta en Chile. Para ello, se rastrearán sus primeras representaciones, en las prácticas más primitivas, hasta llegar a la producción medial actual. Del mismo modo, se busca realizar una revisión del tratamiento que ha tenido la historieta dentro del ámbito académico chileno, precisando de qué forma se ha abordado y desde qué perspectivas.

Si bien el interés académico suscitado por el cómic ha ido en aumento desde hace ya unos veinte años, gran parte de los trabajos que versan sobre el género se limitan a abordar su utilidad como herramienta de análisis dentro de otras áreas o a revisar su repercusión dentro del propio género (examen de las diferentes técnicas artísticas que involucra una obra en particular). La relación entre cómic e historia ha definido también una línea de investigación, sin embargo, esta se encuentra limitada por un enfoque pedagógico centrado en la enseñanza de hechos y procesos históricos (ejemplo de ello es la actitud de Joe Sacco en *Reportajes* [2012] o la de Mark Bryant en *La segunda guerra mundial en comic* [2008]).<sup>1</sup> Afortunadamente, en la última década el análisis crítico de los cómics ha comenzado a replicarse, llegando a establecer una franca filiación con otros géneros y áreas del saber, ya sea por medio de estudios de literatura comparada, de implicaciones sociológicas o, incluso, con la aplicación de modelos psicoanalíticos a personajes de afamadas historietas.

En este contexto, la bibliografía historietística que posibilita un acercamiento crítico-académico al estudio de los tebeos ha ido en aumento: trabajos como los de Unceta Gómez

---

<sup>1</sup>Se debe aclarar que la obra de Bryant recopila el material gráfico publicado tanto en periódicos como de forma independiente a modo de panfletos propagandísticos.

(2005), Roberto Héctor Von Sprecher (2012) o la recopilación de artículos comiqueros españoles realizada por Antonio Altarriba en el estudio *La historieta española, 1857-2010. Historia, sociología y estética de la narrativa gráfica en España* (2011) dejan en claro un sucinto, pero progresivo interés hacia la historieta por parte de la academia. No obstante, Chile se encuentra a la zaga en comparación a España y gran parte de Europa, en donde el cómic se ha posicionado con relativa fuerza dentro de las líneas de estudio de numerosas disciplinas. En Hispanoamérica la situación es bastante diferente. Ciertas aprensiones academicistas han relegado la historieta latinoamericana, dentro de los márgenes de estudios críticos, a un espacio orientado a la pedagogía, como herramienta de aprendizaje o estrategia metodológica, enfoque claramente condicionado por el matiz caricaturesco y, aparentemente, poco serio del género. Este sesgo es la barrera que ha limitado la reflexión formal sobre el cómic latinoamericano.

En este contexto de incipiente interés por los tebeos, existe asimismo un reconocimiento creciente de las prácticas transdisciplinarias en que se enmarca nuestro proyecto de investigación. Nuestro objetivo, ya lo hemos dicho, es generar un marco histórico de la producción historietística nacional, a lo que se suma la revisión de las formas en que se ha abordado el tema dentro de los estudios académicos.

Ver cómo la historia ha ido desarrollándose dentro de la esfera editorial nacional constituye un desafío particular en el caso de Chile, cuya situación, por lo demás, se muestra coherente con la del resto de Latinoamérica. Así, se establece una clara diferencia con otros contextos: en Europa la historieta aparece ligada a modelos estéticos tanto visuales como argumentales; en Asia se relaciona íntimamente con el folclor; y, en Norteamérica juega un rol fundamentalmente comercial. Al respecto, creemos que una mirada profunda y frontal a los

tebeos nacionales arrojará pistas sobre su singularidad, principios y proyecciones, es decir, a través de este método tomaremos mayor conciencia de la compleja relación que establece con los soportes, con la historia, con la academia, con el montaje, etc.

Hacia finales de 2014, Moisés Hasson publica un trabajo recopilatorio llamado *Comics en Chile: Catálogo de Revistas (1908-2000)*. Tal como expresa Carlos Reyes en Ergocomix, esta selección

Viene a sumarse al esfuerzo de investigadores como Jorge Montealegre, Mauricio García, Vicente Plaza y Cristian Díaz para comprender mejor el recorrido e impacto de la historieta en la cultura chilena. El gesto de Moisés Hasson [...] resulta tan fundamental por estos días, pues abre el baúl de los recuerdos, lo limpia, lo ordena, lo comparte y lo exhibe (web).

El trabajo de Hasson ha sido el último<sup>2</sup> de una serie de proyectos que buscan reordenar el recorrido de nuestra historieta nacional. Aun cuando los antecedentes históricos de la historieta chilena y su desarrollo están relativamente claros, estos intentos de sistematización continúan siendo necesarios pues poco se sabe de la forma en que el fenómeno ha sido estudiado críticamente a lo largo de sus ya 107 años de presencia en la escena nacional. Toda revisión de los estudios críticos nacidos a raíz de la historieta debe surgir, obligatoriamente, desde un escenario académico. Esto no implica adjudicarse una labor de manera pretenciosa sino asumir y buscar una forma de saldar una deuda con la historieta ya que, si bien no tenemos claridad absoluta sobre qué tanto ha reparado la academia sobre los tebeos, sí podemos asegurar que no ha sido suficiente.

---

<sup>2</sup>Para ser más precisos, una de las últimas publicaciones nacionales relacionadas con la historieta y la industria editorial es el trabajo de Jorge Rojas Flores *Las historietas en Chile 1962-1982: Industria, ideología y prácticas sociales* cuya primera edición fue publicada en Junio del 2016 por LOM.

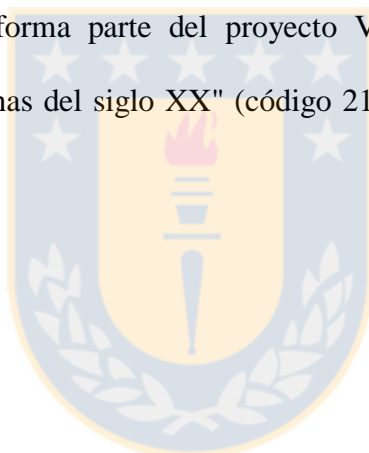
Trabajos como el presente proyecto o las publicaciones de Hasson y Montealegre vienen a reivindicar la historieta dentro del ámbito de lo teórico, como objeto de estudio cuyo valor recae en su carácter visual, de indudable preponderancia en la actualidad. Si consideramos que “el lugar que ocupa la experiencia visual en la cultura moderna es una verdad ineludible” resulta evidente que “la historieta como artefacto o como objeto de estudio no ha sido ponderada por la academia de igual modo que otros medios o dispositivos vinculados a la representación” (Vázquez, 2009: 2). Por este motivo, nos proponemos, siguiendo el planteamiento de Vázquez -quien, a su vez, desarrolla una de las propuestas de Raymond Williams-, “reflexionar sobre estas literaturas dibujadas o «textos gráficos» como parte integral de la historia de la cultura de la región”, en otras palabras, buscamos “inscribir su estudio en una sociología cultural, entendiendo que toda sociología de la cultura es necesariamente una sociología histórica que nos habla de emergencias y residuos” (Williams, 1982 en Vázquez, 2009: 2-3), despojos que regresan en las páginas de los tebeos nacionales, indicándonos el camino a seguir para reescribir la historia a través de la historieta.

Como se mencionó anteriormente, el presente trabajo busca realizar una revisión del panorama crítico-académico desarrollado en torno a la narrativa gráfica en Chile. Además, se considerará su desarrollo, primero como producto editorial, luego como producto editorial y, finalmente, en tanto producción independiente y multimedial, tal como se observa hoy en día. Para lograrlo, en primer lugar se efectuará una indagación en torno a los antecedentes de las obras gráfico-narrativas, así como de su producción a lo largo del tiempo en nuestro país. Sumado a esto, en segundo lugar, se recopilarán artículos que recen sobre el tratamiento que la ha recibido la historieta dentro de los estudios académicos nacionales. En tercer lugar, se busca reparar en el carácter cultural de la historieta, con el objeto de ratificar la máxima que ronda

los tebeos latinoamericanos, esto es, que nuestra historieta es un producto asimilado desde el extranjero, reformado para manifestar y evidenciar nuestra propia identidad.

Finalmente, una meta particular, que engloba el trabajo en su totalidad, es la de generar una nueva línea de estudios dentro de la crítica y la investigación literaria enfocada a una práctica narrativa poco apreciada dentro de los ámbitos académicos. Mediante el reconocimiento del valor literario de las obras gráfico-narrativas, se espera fundar nuevos espacios de discusión al (a)traer al área de las letras estudios que atraviesen las fronteras de lo plástico y lo literario, ampliando así el campo de investigación de especialistas y académicos.

Este trabajo de tesis forma parte del proyecto VRID "Pintura, écfrasis y ficción narrativa. Cinco novelas chilenas del siglo XX" (código 216.062.050-1.0) dirigido por el Dr. Juan D. Cid Hidalgo.





*A mi familia, siempre presente*

*A Marco Esperidi3n por su tiempo*

*A Jorge Montealegre por sus libros*

*A Juan Cid, por su gu3a e infinita paciencia*

*y a Geraldine Villa por todo, todo lo dem3s...*





## II.- DESARROLLO: HISTORIA, CRÍTICA Y ALGO MÁS

## - Capítulo 1: Desarrollo histórico de la narrativa gráfica Chilena

### o 1.1 Conciliando enfoques

Respecto de la continuidad histórica de la producción gráfico-narrativa en Chile, es menester recalcar las diferentes propuestas cronológicas existentes: dependiendo del enfoque con que se revise el material, las fechas pueden variar, de algunos años a varias décadas. Jorge Montealegre, por ejemplo, en su texto *Historia del humor gráfico en Chile* de 2008, precisa los orígenes de la caricatura profesional a fines de la década de 1850: “La fundación de la caricatura profesional en nuestro país está fechada el 26 de junio de 1858, cuando se publica el *Prospecto* que anuncia la aparición de *El Correo Literario*, el primer periódico que publica caricatura en Chile, como política editorial” (2008: 17). Por otro lado, Moisés Hasson, en su obra *Cómic en Chile: Catálogo de revistas (1908-2000)*, publicado en 2014, data el comienzo de la etapa historietística chilena precisamente en 1908, casi medio siglo después de la propuesta anterior, con la publicación de *El Peneca* entendida como “La primera revista dedicada al mundo infantil con amplio interés en la historieta” (Hasson, 2014: 12). Aunque, si somos aún más acuciosos, el propio Montealegre, en un texto anterior llamado *Prehistorieta de Chile (del arte rupestre al primer periódico de caricaturas)* de 2003 propone entender ciertas manifestaciones artísticas de culturas americanas precolombinas como formas manifiestas de lo que podríamos denominar narrativa gráfica primigenia, lo que nos llevaría a situar las primeras formas de narrativa gráfica de nuestro territorio antes de la llegada de los españoles al continente.

Si bien esta última propuesta deja sentada las bases para una línea de investigación mucho más amplia que abarque las producciones gráficas de las culturas precolombinas del

territorio nacional y las estudie desde la vereda de la narrativa gráfica, es necesario aclarar que el presente trabajo se aboca a la historieta entendida como fenómeno editorial; siguiendo el criterio de Hasson, nos enfocamos en “revistas cuyo contenido es exclusivo de cómics o historietas y a las revistas con orientación infantil” (2014: 9), dejando de lado producciones de tono picaresco dirigidas a un público objetivo adulto<sup>3</sup>. La razón de tomar, junto a las revistas de tebeos, las publicaciones para niños (las que en muchos casos tampoco son exclusivamente de cómic) se relaciona con el punto de inflexión que significó para el mercado de la historieta pues, lo que podríamos denominar como ‘los albores del boom de la historieta’ -los pasos previos a la denominada «edad de oro»- tuvieron su génesis a partir de las ventas de revistas infantiles.

Ante este panorama, nos vemos en la necesidad de revisar los criterios utilizados por cada autor -para determinar las fechas expuestas anteriormente- y poder así conciliar estas posturas en una sola, que nos permita establecer un punto de partida para la estructuración de la ruta histórica que buscamos desarrollar.

Iniciaremos con la primera propuesta de Jorge Montealegre, es decir, aquella que plantea la posibilidad de observar el arte gráfico precolombino desde la vereda de la narrativa visual. Al respecto, es necesario aclarar que su proposición se funda en la presencia constante del ícono del Hombre-pájaro en el arte rupestre de diversas zonas geográficas del actual territorio chileno, o en palabras del autor “misteriosos y remotos antepasados de Condorito” (2003: 11) de quienes aclara que:

---

<sup>3</sup> Si bien indicamos que no haremos foco en este tipo de publicaciones, ciertas menciones recurrentes serán inevitables al formar parte del mundo de la narrativa gráfica publicada en Chile. Por otro lado, la vereda del humor gráfico y su vertiente política si las consideraremos dentro del presente estudio pues, como veremos más avanzado el presente apartado, las primeras manifestaciones gráfico-narrativas en la historia de nuestra historieta fueron manifestaciones satíricas con ácido reparo en temas políticos.

El cóndor humanizado ha estado en el imaginario de los habitantes del territorio que hoy llamamos Chile, desde antes que los europeos *descubrieran* el Nuevo Mundo. Testimonio de ello se encuentra en el arte rupestre: en el oasis de Tementica, región de Tarapacá, en la Quebrada de Guatacondo, se encuentra un santuario de piedra para rendir culto al 'hombre-cóndor'. La misma figura también es reconocible en láminas de oro halladas en la misma Zona.

Lejos del continente, en el acantilado de Orongo de Rapa Nui, también se descubrieron petroglifos que representan al 'hombre-pájaro' o 'tangata-manu' (Montealegre, 2003: 11).

Ahora, si bien no podemos asegurar que dichas representaciones visuales contengan una intención narrativa o - para el caso de la línea de investigación de Montealegre - humorística, el *hallazgo de lo cómico*<sup>4</sup>, como evento subjetivo e individual, convierte estas manifestaciones visuales rupestres en potenciales antepasados de la actual narrativa gráfica o, como mejor lo explica el autor:

Sería aventurado sostener que en esas expresiones enigmáticas hay antecedentes de humor gráfico o atisbos de historieta. Pueden tener más un significado mágico-religioso. Sin embargo son las huellas que dejaron los primeros artistas gráficos de esta tierra. Entre ellos, el hombre o mujer que dibujó el primer cóndor de apariencia humana: un condorito precolombino para iniciar esta *Prehistorieta* de Chile (Montealegre, 2003: 13).

Por lo tanto, esta primera propuesta de Montealegre nos llevaría a determinar la data de los orígenes de la narrativa gráfica chilena en correlación con las manifestaciones gráficas precolombinas más antiguas de las que se tenga registro.

---

<sup>4</sup> La investigación de Jorge Montealegre se centra en el humor gráfico y en su historia. He ahí la razón de la reflexión que realiza en la introducción de su trabajo, donde precisa dos conceptos fundamentales para comprender la visión humorística que, eventualmente, pudiese surgir al contemplar una obra. Estos conceptos son: *La intención humorística* y el *Hallazgo de lo cómico*, definiendo el primero a partir del creador, se entiende como aquella obra creada con el deseo de promover la risa; mientras que el segundo concepto implica la respuesta del lector y se define como el descubrimiento de que algo genera risa sin que en su génesis ese “algo” haya sido creado con *intención humorística*.

Posteriormente, esta primera propuesta es seguida por un nuevo trabajo del mismo autor, materializado en su libro *Historia del humor Gráfico en Chile* del año 2008<sup>5</sup> donde da partida al desarrollo del humor gráfico en Chile, planteando un precedente que permite establecer un evento específico -adelantado ya en su trabajo previo- como instante de inflexión fundamental en la historia del humor gráfico: el instante en que comienza, precisamente, su «Historia».

Si bien Montealegre indica que “el relato podría comenzar con una caricatura política de 1811, referida al primer congreso nacional; o con el primer periódico que publica caricaturas en 1858, hace 150 años. O con la publicación del primer personaje de nuestra historieta cómica, de 1906, que ya celebró su centenario” (2008: 11) no tarda en puntualizar que, si entendemos que “el humor gráfico profesional está ligado íntimamente a la prensa y la industria editorial” (2008: 12), debemos asumir que “la historia [del humor gráfico] comienza no tanto con la escritura sino con la publicación” (2008: 12). En otras palabras, la historia de la narrativa y el humor gráfico -entendido como fenómeno editorial masivo- tiene su “año cero” en 1858, más concretamente –tal como indicamos al inicio del apartado- el 26 de junio de ese año con la publicación del *Prospecto*, donde se anunciaba la próxima aparición de *El correo Literario*, un “periódico político, industrial y de costumbres” (Montealegre, 2008: 17), cuyo primer ejemplar vio la luz el 18 de julio del mismo año. La importancia del anuncio de dicha publicación radica en que, contrario al formato tradicional de periódico de la época, *El Correo Literario* estipulaba -por norma editorial- la inclusión de trabajos gráficos humorísticos de tono satírico o, como lo describía la editorial del periódico: “Artículos

---

<sup>5</sup> Obra que forma parte de una colección de títulos enfocados a revisar la historia del humor gráfico en diferentes países. Hasta el momento se han publicado volúmenes dedicados a la gráfica de México, Cuba, Brasil, Venezuela, Uruguay, Ecuador, Puerto Rico, Costa Rica, Portugal, España, Paraguay y Chile.

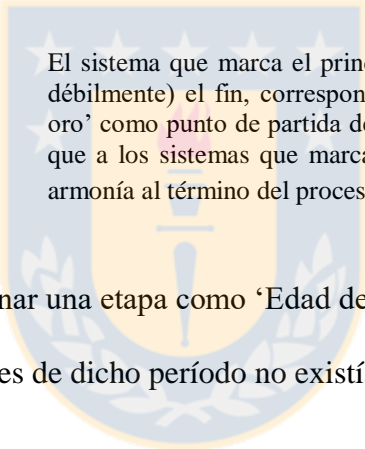
políticos, literarios, científicos i de costumbres; ilustraciones de todo jénero, ya sérias, como paisajes, vistas i retratos; ya jocosas, como escenas políticas, cuadros de costumbres, etc.” (*El Correo Literario*: año 1, n° 1, 18 de julio de 1858). A partir de este evento, la aparición de material gráfico-narrativo en los papeles nacionales iniciaría un camino prolífico que se manifestaría en diversas formas de publicación a lo largo de su *Historia* a la que no le faltaron sus años dorados, su ‘época oscura’ y un posterior ‘renacer furioso’.

Numerosos eventos sociales determinaron el rumbo que tomaría la gráfica narrativa a lo largo de su historia. Es a partir de ellos que hemos establecido distintos periodos que dan cuenta de los diferentes estados por los que atravesó el humor gráfico y la historieta en Chile.

En nuestro país, desde hace ya varios años, se han comenzado a publicar numerosos textos que reparan en la producción historietística nacional con un enfoque centrado, casi en su totalidad, en la historia e hitos de nuestra tradición comiquera. Claro que este incipiente deseo de hacer presente la memoria y la tradición de toda una práctica artística y cultural nos permite asimilar parte importante de nuestra propia historia a través de la historia de un medio, sin embargo, la multiplicidad de trabajos, su dispersión y los diferentes enfoques que adoptan los autores dificultan la unificación de las investigaciones bajo una sola gran historia. Ante esta situación, es que surge la necesidad de ordenar y aunar criterios en torno a nuestra historieta y sus diversas aristas.

A partir de lo anterior es que surge la presente propuesta de secuenciación y periodización de la historia de nuestra historieta. Una tarea que mana desde un interés personal, guiado por la necesidad académica de poseer un ordenamiento que le permita al lector no asiduo el poder orientarse a través de los hitos que han marcado la producción de humor gráfico y de historieta en Chile.

Frente a las distintas nomenclaturas que utilizan los autores para denominar los períodos y etapas, la más recurrente suele ser la tradicional clasificación de las ‘edades clásicas’, donde el esplendor máximo de una época carga con la etiqueta de 'Edad de oro'. Desde *Los trabajos y Los Días* de Hesíodo, donde el término es apreciado por vez primera, hasta la revisión que hace el semiólogo Yuri Lotman en su artículo “Valor modelizante de los conceptos de ‘fin’ y ‘principio’” (1970), podemos apreciar que el precipitarnos a elaborar una periodización de la historia de nuestra historieta, a partir de esta conceptualización clásica, derivaría en un ordenamiento apresurado que no sería capaz de explicar los procesos implícitos de cada período. Lotman indica que



El sistema que marca el principio y no marca en cambio (o lo marca débilmente) el fin, corresponderán todos los textos sobre ‘la edad de oro’ como punto de partida de la historia del género humano, mientras que a los sistemas que marcan el fin corresponderá el traspaso de la armonía al término del proceso histórico (Lotman, 1970: 201).

De modo que el denominar una etapa como ‘Edad de Oro’, implica -bajo la concepción tradicional del término- que antes de dicho período no existía historia.

Pese a ello, debemos aclarar que, de la misma forma en que sucede con la historieta norteamericana de superhéroes, la utilización de las denominaciones ‘edad de oro’, ‘edad de plata’ y ‘edad de bronce’ surge desde el *fandom*<sup>6</sup>, aunque la crítica académica no tarda en asimilar tal uso y emplearlo para sus reflexiones teóricas.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Término anglófono utilizado para referirse al conjunto de personas que muestran un gran fanatismo por algún pasatiempo, persona, fenómeno o producto en particular.

<sup>7</sup> Incluso las propias editoriales norteamericanas de historietas se han apropiado de los términos, empleándolos en sus propias publicaciones recopilatorias. Tal es el caso de DC Comic: en el gran tomo recopilatorio con el que celebra sus 75 años de vida (*75 Years of DC Comics. The Art of Modern Mythmaking*) la disposición de su catálogo de publicaciones está estructurado a partir de la conceptualización de edades, partiendo por la *Stone Age*, continuando con la *Golden Age*, *Silver age*, *Bronze age*, *Dark age* y terminando con la *Modern age*.

El hecho de que se recurra en publicaciones a esta nomenclatura evidencia otro de los aspectos particulares que caracteriza a la historieta en Chile: en su mayoría, la producción corresponde a trabajos auto-gestionados producto del inmenso esfuerzo de un creador, fanático o lector de historietas. Es decir, parte importante de los trabajos publicados sobre cómics - disponibles fuera del circuito académico - nacen más por una motivación personal y de afecto hacia la práctica que por algún incentivo desde la academia.

Es por ello que en el presente trabajo se prescinde de dicha nomenclatura de forma práctica<sup>8</sup> optando, en cambio, por una unificación conceptual a partir de las propuestas de Jorge Montealegre -particularmente en lo referido a los eventos previos a la determinación del inicio de la historia de la narrativa gráfica chilena-, una síntesis de los planteamientos de Moisés Hasson y la periodización dada por Marco Esperidion en el libro *Exijo una explicación, 200 años de narración gráfica chilena*.

Al partir desde este punto, la estructura temporal que hemos elaborado establece dos grandes períodos históricos: la prehistoria y la historia. Siguiendo el planteamiento de Montealegre, la prehistoria de la historieta será denominada *Prehistorieta*, una etapa que abarca desde las manifestaciones gráficas precolombinas hasta la publicación de material gráfico en un periódico por determinación editorial. Los períodos que componen la Prehistorieta corresponden a los mismos períodos de la historia de Chile, desde la llegada de los primeros españoles hasta 1858: Descubrimiento, Conquista, Colonia, Independencia e inicios de la República.

---

<sup>8</sup> Se hace la aclaración pues, a lo largo del primer capítulo, se emplea el concepto de ‘Edad de oro’ o ‘época dorada’ para referir el período que va desde finales de la década del cincuenta hasta inicios de los años setenta. Esta etapa destaca por presentar el mayor índice de ventas y producción, particularmente de trabajos nacionales. La referencia tiene la función de guiar a quienes han asimilado la terminología clásica a través de la propuesta que se presenta en esta investigación.



La Historia (Historieta), por otro lado, abarca desde 1858 hasta la actualidad y se compone de seis períodos delimitados con fechas<sup>9</sup>:

- Protohistorieta Chilena (1858-1906)
- Bases para el modelo nacional ( 1906-1971)
- Modelo nacional (1971-1978)
- Abolición del modelo nacional (1978-1988)
- Emergencia de un nuevo modelo (1988-2001)
- Aproximación al estado actual (2001- 2016)

La denominación dada a cada período responde a un criterio centrado en cómo la obra da cuenta del grado de apropiación que la industria y los creadores realizan del medio. Es decir, cada nombre evidencia la forma en que la historieta producida denota el estado simbiótico que existe entre creador, contexto y obra, a la vez que expresa una identidad particular diferenciable, cualitativamente, de otro período. Bajo esta óptica, la estructuración histórica que se plantea, respecto de la de la narrativa gráfica chilena, responde a la necesidad formal de poseer un constructo histórico unificado a partir de diferentes revisiones propositivas. De este modo, se aporta un plano funcional a esta ruta historiográfica donde, tanto los asiduos lectores de cómics como los principiantes, puedan orientarse fácilmente y moverse fluidamente entre los procesos y momentos que han marcado nuestra tradición comiquera.

---

<sup>9</sup> Se hace necesario aclarar que la denominación de los tres primeros períodos fue dada durante una entrevista realizada a Marco Esperidion en la Biblioteca Nacional en la ciudad de Santiago durante el mes de febrero del año 2016. Esperidion es dibujante, guionista e investigador. Fue, también curador (junto a Angélica Pérez Germain) de la exposición *¡Exijo una Explicación! 200 Años de Narración Gráfica en Chile* realizada en 2008. Dicha exposición dejó un libro recopilatorio (no publicado) que reúne varios artículos que giran en torno a la narrativa gráfica chilena.

- 1.2 Prehistorieta.

Antes de abordar la prehistoria del cómic nacional es necesario aclarar dos puntos particulares. Lo primero es reiterar que, como el foco del presente trabajo es el conjunto de publicaciones que comprenden el período de mayor productividad editorial en Chile, este apartado no será particularmente acucioso con los eventos históricos ocurridos durante esta primera época, de manera que nos limitaremos a destacar los hechos más significativos. El segundo punto a esclarecer –como consecuencia del primero– es que se excluirán acontecimientos que, si bien pueden resultar significativos dentro del concierto global de la historia misma del país, no tienen un real impacto dentro del proceso de construcción de un modelo nacional de narrativa gráfica<sup>10</sup>.

Siguiendo el trabajo que Jorge Montealegre desarrolla en su *Prehistorieta* (2003), no analizaremos profundamente las creaciones gráficas de corte narrativo que tengan una data previa a la llegada de los conquistadores europeos al continente pues, como bien indica el autor, ante la dificultad que implica el poder reconstruir la verdadera intencionalidad de los registros, se limita la comprensión que podamos llegar a tener de ellos. Por lo mismo, comenzaremos el presente apartado con los registros gráficos producidos durante la etapa del descubrimiento.

- 1.2.1 Descubrimiento

Siempre resulta interesante reparar en la imagen que la Europa de los albores de la edad moderna volcaba sobre las nuevas tierras que asomaban desde el oeste:

---

<sup>10</sup> Ejemplo de esto es la publicación del primer periódico nacional *-Aurora de Chile-* cuya aparición no tiene impacto alguno dentro de la línea histórica de la narrativa gráfica chilena.

Era la Atlántida, el reino perdido que surgía otra vez del mar; era el país de más allá del poniente con que había soñado Ulises en su visión homérica; era la república Feliz de la filosofía de Platón; era la meta mítica de los marineros griegos y fenicios y de los vikingos; era *el país brillante oculto en el oeste* que había saludado Dante en uno de sus más elocuentes pasajes de la *Divina Comedia*; era la Utopía de los profetas y teóricos que por fin se convertía en realidad (Zabel en Lora Risco, 1992: s/p).

La América descubierta era el lugar de las fantasías del colectivo europeo: “una imagen poética” (Montealegre, 2003: 18) que se abría a la imaginación. Así, desde las numerosas quimeras que los escritos de los navegantes llevaban al viejo continente, poco pasó para que los dibujantes e ilustradores complementaran las aventuras de los conquistadores con sus representaciones de lo que habitaba en las nuevas tierras:

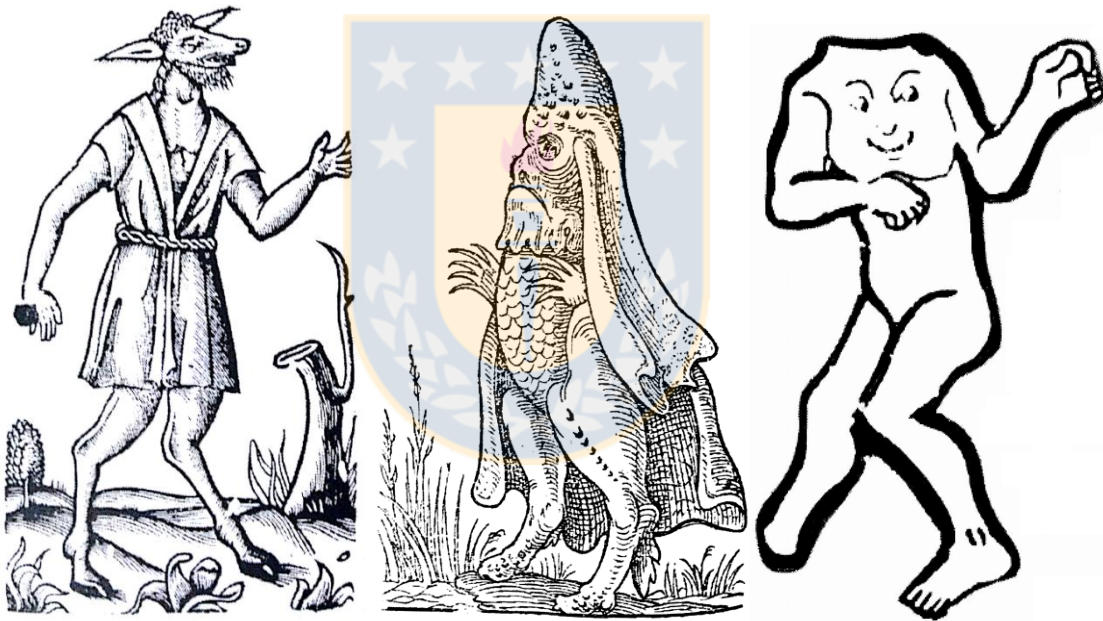


FIG. 1-2-3.- De Izquierda a derecha: Criatura mítica, habitante del territorio actual de Brasil. De sutiles reminiscencias sátiaras y con cabeza de perro, se cuenta que se alimentaba de carne humana. Grabado por Alessandro Vecchi para la *Historia Universal* de Giovanni Botero. Le sigue una representación de un solemne Obispo de Mar. Ilustración de Enea Vico en el *Recueil de la diversité des habits*, 1562. Y la tercera muestra un Acéfalo sonriente. Miniatura del siglo XIV. Extraídos de *América Imaginaria* de Miguel Rojas Mix, 2015

El trabajo del chileno Miguel Rojas Mix ha sido uno de los precursores en la investigación y reflexión sobre la imagen que el viejo continente generó del nuevo mundo y sus habitantes. Tanto en *La imagen artística de Chile* (1970) como en *América Imaginaria*

(1992) -especialmente este último– Rojas Mix describe numerosas criaturas grotescas que el imaginario colectivo europeo hizo habitar las tierras del nuevo mundo, como los acéfalos caníbales Ewaipanomas<sup>11</sup>: “Seres carnívoros que carecían de cabeza y sus rasgos faciales habían descendido al torso. Este ser gastrocéfalo tiene una clara intención moralista y apologética; es la alegoría de la inteligencia descendiendo al nivel del vientre” (Rojas Mix, 2015: s/p).



---

<sup>11</sup> Los Ewaipanomas son considerados por Rojas Mix como una proyección de la figura mítica de las Blemias en la tradición europea: una criatura mítica que, en un inicio, tenía su cuna en las regiones africanas y que, como su contraparte sudamericano, no tenía cabeza y sus ojos y boca se encontraban en su pecho y abdomen respectivamente.



FIG. 4.- Un amplio catálogo de criaturas fabulosas europeas dentro de las cuales se puede reconocer fácilmente monstruos como el cíclope, el hecatónquiro, el sátiro y el licántropo junto a unos menos conocidos como el Blemia, un Antípoda o un Hipopoda, entre otros. Muchas de estas criaturas fueron proyectadas al nuevo mundo como habitantes extraordinarios de una tierra exótica, atractiva y peligrosa. Ilustración extraída de Crónicas de Nuremberg de Schedel (1493: s/p).



Ciertos endriagos con cabeza de perro y patas de chivo, habitaban en la provincia de Santa Cruz, vivían de la rapiña y comían carne humana. En el Perú se habló de monos cantores que caminaban en dos pies como los hombres y apoyados en un bastón tocaban una especie de cornamusa. En California nos cuenta Adrovandi de la existencia de un hombre cuyas orejas arrastraban por el suelo (Rojas Mix en Montealegre 2003: 21).

América se transforma en la tierra de la fabulación y Chile no sería la excepción. Dentro de las numerosas ilustraciones y grabados que surgieron como escenas representativas de las diferentes regiones del nuevo mundo, destaca un grabado denominado *Alegoría de Magallanes*, obra atribuida a Stradanus en 1523 y que fuera más tarde replicada (o copiada) por Theodor De Bry para el *Libro de las Antípodas*, editado por Johann Ludwig Gottfried. La obra muestra una escena que recrea en un tono mítico y heroico el descubrimiento del estrecho. Como bien explica Montealegre “es una de las primera imágenes que tuvieron los europeos de nuestro país... y los patagones de sí mismos” (Montealegre, 2003: 28), pues se aprecian junto a numerosos elementos propios de la tradición clásica del viejo continente como:

El Dios solar de la mitología griega, Apolo, en la figura de un efebo desnudo y luminoso que se representa con su lira. Sobre él, en pleno vuelo, el ave Roc lleva en sus garras nada menos que un elefante, recordando los viajes de Marco Polo. En el otro extremo del cielo, sentado en una nube y con un cetro, como lo describiera Homero, está Eolo –Dios de los vientos– comandando la tempestad. En el mar retozan las sirenas (Montealegre, 2003: 29).

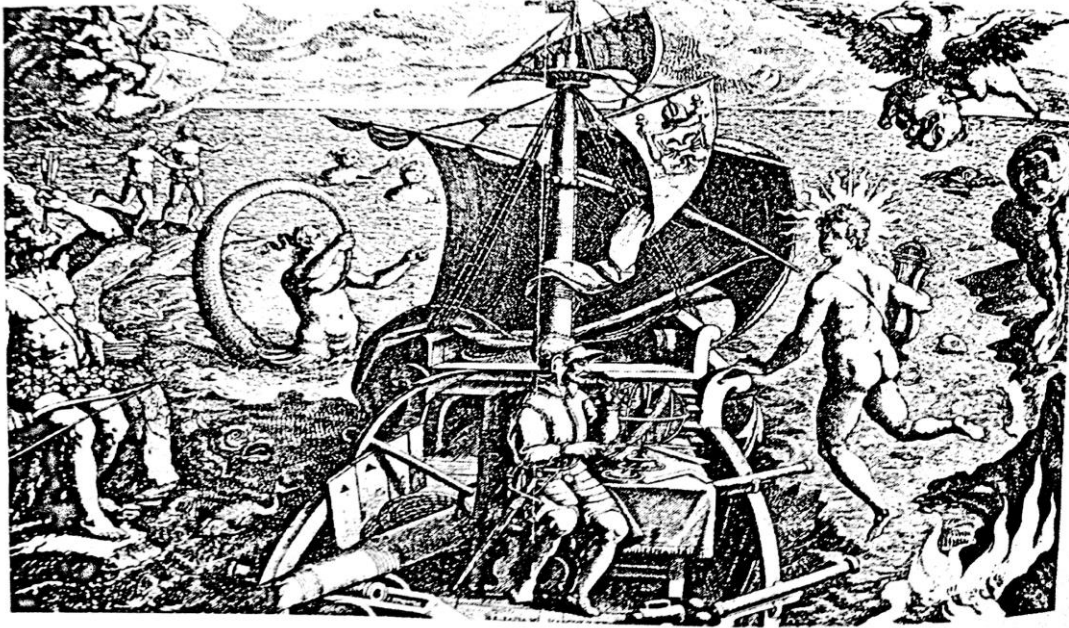


FIG. 5.- *Alegoría de Magallanes* por Theodore De Bry para el *Libro de las Antípodas*, editado por Johann Ludwig Gottfried en 1630 (en Montealegre 2003:28).

Junto a toda esa mixtura de seres pertenecientes a la mitología clásica, llama la atención la presencia de dos elementos particulares que ayudan a contextualizar la imagen; en primer lugar, las llamas de fuego y el humo representados en el grabado, ambos elementos que construyen la imagen mítica de la Patagonia fabulada por los primeros visitantes europeos quienes, al ver desde la costa las enormes fogatas hechas por los indígenas, decidieron llamar a esos inexplorados parajes Tierra del Fuego. En segundo lugar, existe otro elemento, el cual manifiesta la creación de una primera imagen de los nativos chilenos: es la figura del “gigante descalzo”, que porta un arco y parece engullir una flecha; se trata de la primera representación de un patagón, reconstruido a partir de la descripción que da Antonio Pigafetta en *Primer viaje en torno al globo (1519-1522)*:

Un día en que menos lo esperábamos se nos presentó un hombre de estatura gigantesca. Estaba en la playa casi desnudo, cantando y danzando al mismo tiempo y echándose arena sobre la cabeza [...] Al vernos, manifestó mucha admiración, y levantando un dedo hacia lo alto, quería sin duda significarnos que pensaba que habíamos descendido del cielo.

Este hombre era tan alto que con la cabeza apenas le llegábamos a la cintura. Era bien formado, con el rostro ancho y teñido de rojo, con los ojos circulosos de amarillo, y con dos manchas en forma de corazón en las mejillas. Sus cabellos, que eran escasos, parecían blanqueados con algún polvo. Su vestido, o mejor, su capa, era de pieles cosidas entre sí (Pigafetta, 2012: 21).

Es ahí desde donde surge la figura mítica del gigante patagón que se inmortalizaría posteriormente en numerosos relatos e ilustraciones.



FIG. 6.- *Historia General de Viajes*, de Antoine Francis Prévost, publicado en 1791 (En Rojas Mix, 2015).

Mención particular merece también la representación que se hizo de la fauna nacional. En el mismo registro que deja Pigafetta de su viaje con Magallanes, hace referencia al animal



cuya piel sirve de atavío para los gigantes que habitaban la tierra del fuego, describiéndolos de la siguiente forma: “Este animal tiene la cabeza y las orejas de mula, el cuerpo de camello, las piernas de ciervo y la cola de caballo, cuyo relincho imita” (Pigafetta, 2012: 21). Tal caracterización quimérica incitó la imaginación de los ilustradores, quienes produjeron variadas representaciones del simpático animal:



FIG. 7.- Esta ilustración, extraída de la *Crónica de Brouwer* (Londres, 1643), nos muestra a una sonriente y simpática llama de garras y pesuñas al lado de una pareja de nativos chilenos y un grupo de viajeros holandeses (En Montealegre, 2003:30).

#### ▪ 1.2.2 Conquista

La fantasía que alimentó el descubrimiento de un nuevo mundo dio paso –en parte por la crueldad del proceso- a una etapa de conquista, un período brutal en donde la fabulación ya no tenía mucha cabida. Importante es reparar en la forma como, pasando de un período de descubrimiento que nos deja representaciones corporales, llegamos a una etapa de conquista en la que abundan los registros visuales de escenas o, como sintetiza Montealegre: “Las noticias de alta mar nos dejaron *Personajes*; y las de tierra firme *situaciones*” (2003: 35). Lo anterior queda clarificado cuando nos aproximamos al trabajo de un grabador e impresor que

ya mencionamos anteriormente, el holandés Theodor De Bry (1528 – 1598) quien, junto a sus hijos Johannes y John Israel y su yerno Matthäus Merian, comienza a editar en 1590 –casi a un siglo del descubrimiento– la *Colección de grandes y pequeños viajes*.

La mayor parte de los trabajos de De Bry sobre el proceso de conquista español resultan ser sumamente críticos respecto de los conquistadores, situación que “lo llevó a exagerar la nota en ciertos grabados hasta el punto de construir representaciones grotescas que lindan con el humor negro” (2003: 35). Su condición de protestante y su claro anti-españolismo le orientaron a “dar forma gráfica a lo que más tarde se llamó la «Leyenda Negra» de la conquista española” (Montealegre, 2003: 35).

El *Libro de las antípodas* (1630) editado por Johann Ludwig Gottfreid, a encargo de Matthäus Merian, recopila muchas de las ilustraciones hechas por De Bry; aún bajo el criterio de contar tanto las proezas como los crímenes de los conquistadores, no se abandona la idea de entretener: “estos objetivos nos permiten ver la intención satíricas de algunas piezas, evidenciada por el contenido irónico en los títulos de algunos grabados” (2003: 36) nos dice Montealegre, mencionando algunos trabajos, tales como *La justicia de los conquistadores* o *La moral de los conquistadores* (imagen 8 y 9), donde se aprecia claramente el contraste intencionado entre lo noble del título en oposición a la crueldad representada:

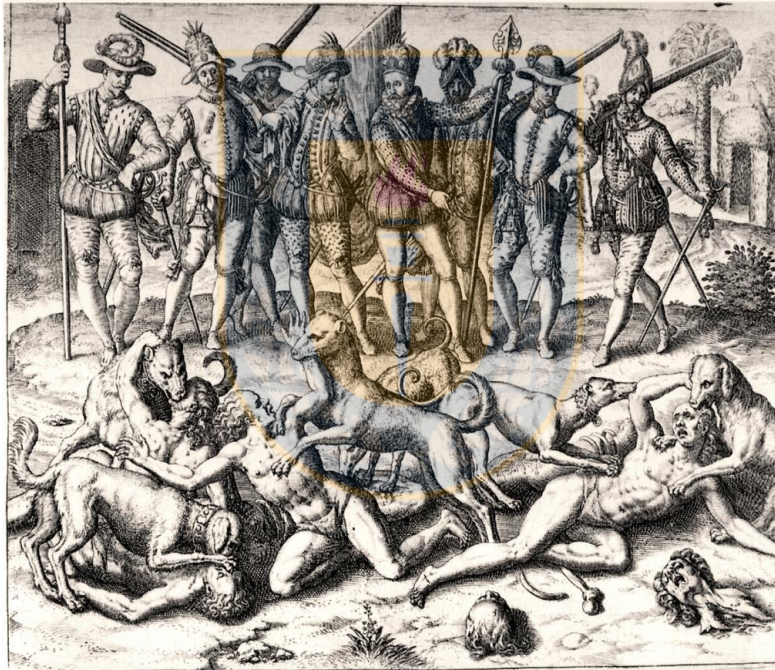


FIG. 8-9.- Arriba *La justicia de los conquistadores*. Abajo *La Moral de los conquistadores*. Ilustraciones de Theodore De Bry en el *Libro de las antípodas* editado por Johan Ludwig Gottfried en 1630.

Mientras en uno vemos cómo los conquistadores imparten su justicia quemando vivos a los indígenas, en el segundo grabado observamos -en un plano secundario- a unos muy elegantes españoles contemplando encantados cómo sus perros destrozan a un grupo de nativos acusados de sodomía. En la misma línea se encuentran los siguientes grabados, los cuales representan la peligrosidad y el canibalismo propio de los aborígenes americanos: el



primero “muestra una burla cruel hacia los conquistadores –representados por Pedro Arias de Ávila– que solo buscaban saciar su sed de oro: Los indígenas le hacen tragar oro derretido como escarmiento” (Montealegre, 2003: 37), he ahí el nombre *Diente por diente*. El grabado siguiente (imagen 10-11) muestra en más detalle lo que observamos en el segundo plano del grabado previo, la escena de un banquete caníbal:



FIG. 10-11.-Arriba *Diente por diente*. Abajo ilustración de una escena de banquete por parte de los americanos caníbales. Ilustraciones de Theodore De Bry en el *Libro de las antípodas* editado por Johan Ludwig Gottfried, 1630.

Aclaradora resulta la reflexión que hace Rojas Mix sobre la serie de ilustraciones de De Bry, al decir que “en su serie de imágenes, compone una especie de tira cómica sobre el canibalismo. Son de una terrible crudeza y no exenta de humor, como lo prueba la mujer que,

golosa, se rechupa los dedos, y el niño que juega con una cabeza” (Rojas Mix en Montealegre 2003: 38). El potencial narrativo de las ilustraciones y grabados de De Bry es indiscutible, es más: si organizamos el conjunto de ilustraciones en una secuencia, puede fácilmente leerse en clave de historieta con transiciones de viñetas del tipo *escena-escena*<sup>12</sup>, definida por Scott McCloud como aquella que “nos transporta a distancias considerables de tiempo y espacio” (2014: 71) entre una y otra, logrando relacionarlas a través de un razonamiento deductivo. Para el caso de la obra de Theodore, al formar parte –todas– de un mismo gran evento histórico, no es difícil construir con ellas un gran relato.

Al igual que Theodore De Bry, en el nuevo mundo surgen personalidades interesadas por denunciar las injusticias cometidas por los conquistadores europeos. Uno de los más destacables en cuanto a registro en imagen fue Felipe Huamán Poma de Ayala, indígena yorovilca que se dedicó a recorrer por varios años el virreinato del Perú. Dicho viaje le permitió concretar su reconocido trabajo *Nueva Crónica y Buen Gobierno*<sup>13</sup>. En él, Huamán Poma -entre muchos otros eventos- “relata cómo los conquistadores –encabezados por Francisco Pizarro y Diego de Almagro– despojan del poder y las riquezas al Inca Atahualpa” (Montealegre, 2003: 42).

Particular mención merece el breve reparo que realiza Montealegre al narrar la conocida “anécdota” del emperador Inca Atahualpa con los conquistadores españoles quienes, procurando evangelizar al soberano indígena con una prédica, son cuestionados por el Inca

---

<sup>12</sup> Scott McCloud, en su obra *Entender el Cómic: El arte invisible* (2014) define seis tipos de transiciones de viñetas dependiendo del grado de inferencia que deba realizar el lector para otorgarle coherencia a una secuencia de imágenes, estas son: *Momento a momento*, *Acción a acción*, *Tema a tema*, *Escena a escena*, *Aspecto a aspecto* y *Non sequitur*.

<sup>13</sup> La crónica de Huamán Poma consta de dos partes. En la primera -*Nueva crónica*- se muestra una asimilación de la historia indígena incaica, donde las diversas dinastías andinas se entrelazan con el modelo de historia universal cristiana. En su segunda parte -*Buen Gobierno*- el autor denuncia, cruda y abiertamente, los vejámenes y las injusticias cometidas por los conquistadores sobre la población indígena. Si bien su data se aproxima a 1615, no fue publicada formalmente sino hasta 1936.

sobre quién les había dicho aquel sermón que le daban, a lo que un fraile le acerca el evangelio; el emperador Inca lo recibe, lo hojea y luego lo arroja al suelo alegando que el libro no le dice nada. Más allá de que este hecho sellase el destino del emperador a mano de los españoles, también nos da claras señas sobre la importancia que poseía la imagen como recurso narrativo dentro de las culturas indígenas americanas pues, como lo indica Emir Rodríguez Monegal (1984): “Sus enemigos no podían entender que, para hablarle, el evangelio debió haber estado ilustrado como en los tiempos de las catedrales góticas” (1984:47). No es de sorprender entonces la actitud del emperador inca, ya que numerosas culturas indígenas del Nuevo Mundo, a pesar de carecer de un alfabeto propio, se expresaban fácilmente a través de imágenes. Los aztecas, por ejemplo, acostumbraban a registrar eventos importantes en extensos códices sobre papel a los cuales –como indica Eduardo Del Rio (1984) solo “les faltaba el texto para ser considerados historietas” (Del Rio, 1984 cit. en Montealegre 2003:47). Los nativos del Nuevo mundo conocieron el alfabeto con la llegada de los europeos, complementando a partir de entonces sus códices con textos: el propio Huamán Poma resulta ser un claro ejemplo de ello al articular ambos lenguajes en su obra.



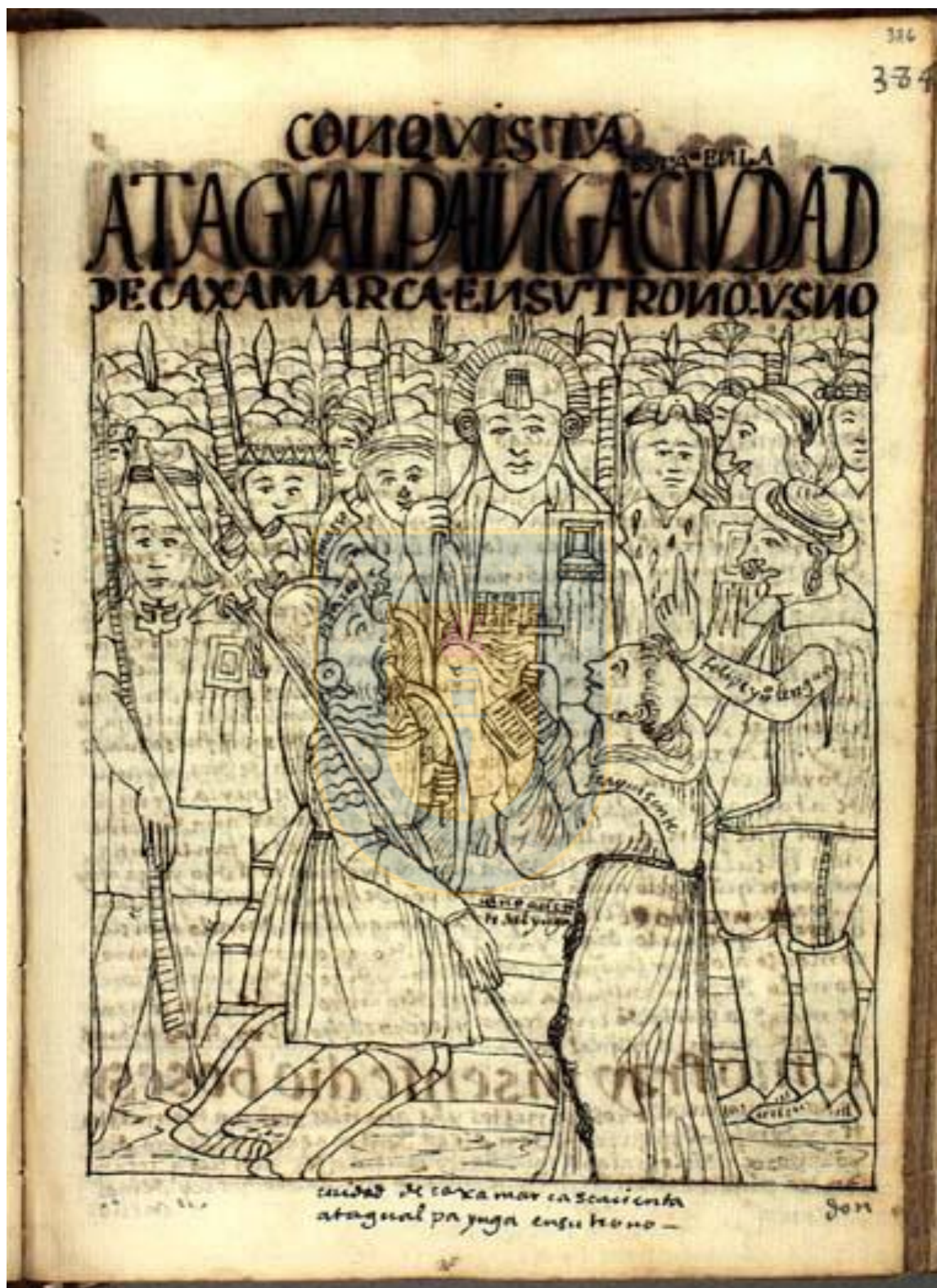


FIG. 12.- ATAGVALPA INGA ESTA EN LA CIUDAD DE CAXAMARCA EN SV TRONO, VSNO.  
Representación del intento de evangelización del inca Atahualpa, ilustrado por Huamán poma (1615: 384).

En efecto, la importancia de Huamán Poma radica en su mixtura discursiva, en la forma en que se apropia de dos herramientas narrativas y eleva un mensaje de protesta y denuncia desde la misma tierra de las antiguas fabulaciones europeas. El discurso que manifiesta el inca pone ahora al español encarnando la otredad: “con él surge la iconografía del (des)encuentro, el relato mestizo en su forma y origen: el dibujo de claves indígenas acompañado de palabras españolas, que da origen a una incipiente historia en historieta, donde «el otro» ya no era el indio sino el conquistador” (Montealegre 2003: 47).



FIG. 13.- COREGIDOR DE MINAS: COMO LO CASTIGA CRVemente a los caciques principales los corregidores y jueces con poco temor de la justicia con deferentes castigos sin tener misericordia por Dios a los pobres. Representación de los castigos a los que eran sometidos los indígenas por parte de las autoridades españolas durante el virreinato (Huamán Poma: 1615: 529).



Manteniéndonos en la vereda del humor, se hace necesario reparar en un breve pero significativo acontecimiento ocurrido en 1549 en Arequipa: allí, el conquistador converso Alonso de Medina dibujaría la que es considerada la primera caricatura hecha en suelo americano. La importancia de la caricatura de De Media radica en su intencionalidad. En el viejo continente hace ya bastantes años se venía practicando la caricatura de manera profesional, por lo tanto, el que este dibujo fuese hecho intencionalmente por un europeo con conocimientos del género diferencia inmediatamente la obra del resto de ilustraciones que hemos venido revisando hasta ahora, pues en ellas el carácter humorístico era aventurable en interpretación (hallazgo de lo cómico) más no seguro en cuanto a intencionalidad (intención humorística), como sí lo es en el caso de la caricatura del fraile y el inquisidor.



FIG. 14.- Los protagonistas de la caricatura son Fray Jerónimo de Loayza, arzobispo de Lima, junto al inquisidor Pedro de la Gasca, presidente de la real Audiencia de Lima y pacificador del Perú. Conocidos eran los contubernios entre el fray y el inquisidor, apostados únicamente a saciar sus propias ambiciones. (En Montealegre 2003:51)

En cuanto a lo que al territorio chileno atañe, las fabulaciones poéticas de Ercilla en su *Araucana* son la fuente para la realización de los trabajos de Fray Diego de Ocaña - contemporáneo de Huamán Poma— quien elabora una serie de ilustraciones a pluma que colorea a mano. A la usanza clásica de la épica, fray Diego esboza personajes aislados, “con espíritu épico, hace figuras simbólicas que estaban instalándose en el imaginario colectivo gracias a la *Araucana*” (Montealegre 2003: 56).



FIG. 15.- Lautaro. Este indio mató a la gente que fue con Villagrán, del Gobernador Valdivia. Este es el traje de los indios de Chile: esta coraza de cuero de vaca cruda. Esta arma se llama macana. Ilustración de Lautaro a partir de la descripción hecha por Ercilla en la *Araucana* (De Ocaña, 1960:27).



En la misma medida que se creaban figuras épicas, la representación de escenas con tintes epopéyicos fueron también parte del repertorio de ilustraciones que empezaban a contar las hazañas de los ejércitos conquistadores que, al más puro estilo de la *Ilíada*, batallaban fieramente contra los nativos, apoyados por fuerzas divinas. Muchos relatos de cronistas, eclesiásticos principalmente, muestran acontecimientos como la intervención salvífica de la Virgen María, quien obliga a replegarse a los indios, o la aparición del apóstol Santiago en plena reyerta por el asalto a la ciudad que llevaba su mismo nombre, ocurrido el 11 de septiembre de 1541. Ambas situaciones son preservadas en dos láminas que ilustran la que es considerada la primera historia escrita en territorio chileno: *Histórica Relación del Reyno de Chile (y de sus misiones y ministerios que ejercían en él la compañía de Jesús)* del Padre Alonso de Ovalle editado en 1646 en Roma.



FIG. 16-17.- Izquierda: intervención de la Virgen María en una batalla librada cerca del fuerte de Concepción. Derecha: Aparición del apóstol Santiago sobre los cielos de la ciudad, la historia dice que su presencia guardó a los conquistadores durante tres meses, evitando nuevos ataques de los nativos (De Ovalle en Montealegre 2003:58-59).

Resulta interesante reparar en el quiebre que significó el dibujo de Fray Diego De Ocaña y las ilustraciones de la historia de Alonso de Ovalle en el desarrollo del «registro gráfico» de los habitantes y de las proezas de los conquistadores en América pues -luego de las numerosas ilustraciones de monstruos, abominaciones y caricaturas grotescas que hemos visto- estos dos últimos autores nos llevan al extremo opuesto de la deformación. Como bien aclara Montealegre: “la contraparte de la exageración caricaturesca es la deformación solemne que puede construir la épica; si la caricatura degrada, la épica puede elevar desmesuradamente” (2003: 57).

Otro trabajo gráfico destacable, ya de finales de este período, es la lámina que muestra el suplicio de los tres jesuitas (1612), escena presente también en la obra de Alonso de Ovalle. Además de ser una de las pocas representaciones visuales del hecho, como obra gráfico-narrativa porta un valor particular. En primer lugar, el autor representa dos momentos diferentes de manera simultánea en un solo cuadro: en primer plano se nos muestra la tortura a la que fueron sometidos los misioneros jesuitas por parte de los araucanos, mientras que en un segundo plano vemos una conversación entre el padre Luis de Valdivia y el propio Rey de España, quienes dialogan sobre lo ocurrido con los sacerdotes. Pero un segundo elemento llama más la atención y corresponde al uso de filacterias para representar los diálogos de cada uno de los interlocutores en la escena, claros antecesores de los futuros bocadillos de diálogos, característicos de la narrativa gráfica moderna<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> Es importante aclarar que el grabado de De Ovalle no es la primera obra en la que se hace uso de este recurso. La filacteria –asimilada desde la religión judía– se utilizó fundamentalmente en la iconografía religiosa de occidente a partir de la Edad Media. Utilizadas principalmente para relatar leyendas, citar pasajes bíblicos, glorias o saluciones, en el grabado del martirio de los jesuitas se usan con una intención evidentemente dialógica, lo que le imprime un carácter vanguardista.





FIG. 18.- Muerte de misioneros en Elicura a manos del cacique Angamón . Disponible en Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-98372.html>.

- 1.2.3.- Colonia

Luego de la conquista -en los años previos a la independencia- el desarrollo de la gráfica narrativa tendría el que, quizá, sea el más significativo antecedente en todo lo que llevamos revisado hasta el momento de esta preshistoria: “Los primeros dibujos de interés realizados en Chile, por un nativo de este suelo, son de 1674. Nos referimos a las ilustraciones que realizara el chillanejo Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán (1607-1680), para su novela autobiográfica *Cautiverio feliz y razón de las guerras dilatadas del reino de Chile*”

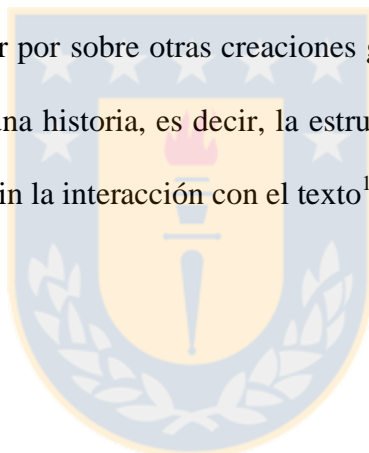


(Montealegre 2003: 63). En su libro, Núñez de Pineda relata los siete meses de cautividad que vivió luego de ser tomado prisionero en 1629 –a los 22 años– por los mapuches, durante la Guerra de Arauco, cautiverio en el que recibe un buen trato por parte de sus captores. El extenso relato fue ilustrado por Núñez de Pineda con cinco dibujos a pluma sobre papel:



FIG. 19.- Representación de la batalla de Las Cangrejas, donde el ejército español fuera derrotado y el protagonista tomado prisionero. Primera de las cinco ilustraciones de *Cautiverio Feliz* (Núñez de Pineda en Montealegre 2003:63).

Junto con ser registro visual que acompaña al texto, las ilustraciones del autor poseen una característica bastante peculiar en la disposición de las acciones dentro de cada cuadro. Para ilustrar este fenómeno, Montealegre repara en la primera de esas ilustraciones y, separando el relato de la imagen en cuatro pequeñas secciones de la misma, logra articular todo un arco narrativo dispuesto de forma vertical en una sola de las ilustraciones: “Al ser planos simultáneos, a primera vista da la sensación de que se trata de una sola acción, caótica, de combate. Sin embargo, si hacemos el ejercicio de aislar cada plano en franjas horizontales, cada detalle tiene gran movimiento y muestra acciones con la siguiente progresión narrativa” (Montealegre 2003: 64). Estas escenas interdependientes, guardan también una característica particular que les hace destacar por sobre otras creaciones gráficas, y es que están elaboradas de manera complementaria a una historia, es decir, la estructura narrativa de la imagen no se puede extraer completamente sin la interacción con el texto<sup>15</sup>.



---

<sup>15</sup> Bajo la óptica de McCloud, la relación que se establece entre texto e imagen dentro de una obra gráfico-narrativa pueden dividirse en siete categorías. La relación que podemos observar en las ilustraciones y el texto de Núñez de Pineda es lo que McCloud denomina “Palabras específicas” donde el centro de atención en la lectura es el texto y la imagen cumple una función ilustradora, sin añadir información adicional a lo narrado.

Escena 1



Escena 2



Escena 3



Escena 4



FIG. 20.- Descomposición de la primera ilustración de *Cautiverio Feliz* (FIG 19) en las cuatro escenas que componen el primer relato. Escena 1: El arribo de los mapuches al paso de Las Cangrejeras, encabezados por Lientur. Escena 2: El propio Núñez de Pineda, espada en mano, marchando a la vanguardia de los arcabuceros españoles que arremeten las picas de los mapuches. Escena 3: Francisco Núñez de pineda y Bascuñán es tomado prisionero por los mapuches. Escena 4: La caballería española se repliega y abandona el campo de batalla dejando atrás al encargado del tambor de guerra, quien ayuda a un soldado caído en la huida.


La producción gráfico-narrativa, durante la colonia, no fue muy prolífica debido, esencialmente, a los escasos medios de publicación<sup>16</sup>; fuera del ámbito de la creación gráfica, sería ya a fines del siglo XVIII que -de la mano de Manuel de Salas Corbalán- comenzaría a desarrollarse un proceso de formación y enseñanza de las artes plásticas, con particular interés en el dibujo.

En su condición de Síndico del tribunal del Consulado - nombrado por el mismísimo rey Carlos IV durante la gobernación de Ambrosio O'Higgins en Chile- Manuel de Salas Corbalán "promovió la introducción de asignaturas prácticas [en los establecimientos no

<sup>16</sup> Montealegre hace referencia a la aparición, en 1802, de la *Gaceta jocosa* que, si bien no contenía ilustración o dibujo, constituye el antecedente más claro de lo que serían, posteriormente, los periódicos satíricos.



religiosos del país] y así mismo [buscó] extender la enseñanza a los sectores sociales que pudieran desarrollar artesanado y empresas útiles” (Montealegre 2003: 77); a pesar de incentivar la enseñanza del dibujo e implementar la primera imprenta del país, no será sino hasta el 18 de Septiembre de 1797 que logra dar el paso más importante en su deseo por potenciar la práctica de las artes plásticas en Chile pues, el recién ascendido gobernador, don Gabriel de Avilés, da el visto bueno para la apertura de la Academia de San Luis. Sorteando, en un comienzo, numerosas dificultades -especialmente de índole económica y humana, debido a la falta de personal capacitado<sup>17</sup>- mantuvo sus puertas abiertas hasta 1813, año en el que es incorporada al recién creado Instituto Nacional. La importancia de este evento radica en su carácter fundacional, una voluntad inicial de desarrollo que culminaría en la formación de profesionales de alto nivel. Así, en palabras de Montealegre:



Ella constituye el primer antecedente de lo que más tarde –desde 1849– será la Escuela de Arte y Oficios y, casi un siglo después, la universidad Técnica de Estado. En esos establecimientos, y en otros de intención similar, se formarían más tarde diseñadores, publicistas y humoristas gráficos de primera calidad, provenientes muchos de ellos de familias modestas (2003: 78).

#### ▪ 1.2.4.- Independencia e inicios de la república

Durante los primeros años de ésta etapa -tiempo en el que se respiraban los “aires de independencia”- vemos cómo el recién conformado Congreso Nacional (1811) se convierte en el blanco de numerosos volantes satíricos que le restan validez tanto a la institución como a sus miembros constituyentes. Intentando tomar cartas en el asunto, el recién formado Congreso crea un Tribunal de Seguridad Pública con el fin de reprimir las manifestaciones

---

<sup>17</sup> Nos dice Montealegre: “Manuel de Salas se hizo cargo con menos fondos de lo prometido, cubriendo de su bolsillo el alquiler y los sueldos de los profesores, y con las únicas clases de gramática y dibujo” (2003: 77). “Era tanta la escasez de hombres de alguna instrucción en cualquier ramo, que la clase de dibujo no habría podido abrirse si por casualidad no hubiera llegado un profesor italiano, don Martín Petri” (Cita de Amunátegui en Montealegre 2003: 78).

satíricas. No obstante, “como siempre las amenazas contra el humor -dice Montealegre- han sido contraproducentes, la respuesta a la prohibición fue la aparición de nuevas piezas satíricas” (2003:81)<sup>18</sup>. En este contexto, Manuel de Salas redacta *La linterna Mágica*<sup>19</sup>, un manuscrito que -mezclando versos y dibujos- satirizaba tanto a sus «enemigos ideológicos» como a sus colegas e, incluso, a sí mismo. Lamentablemente, por motivos relacionados con su formato de distribución y la dificultad para reproducir dibujos con los medios de imprenta de la época, los ejemplares se copiaban manualmente. En muchos de esos casos -debido a las limitaciones artísticas del reproductor- algunos se remitían, únicamente, a describir con palabras lo que representaban los dibujos: esta es la razón por la que se conservan muy pocos dibujos de la *Linterna Mágica* de Manuel de Salas. Poco tiempo después del alumbramiento de la sátira y la censura en Chile, José Miguel Carrera se tomaría el poder y disolvería el Congreso el 2 de diciembre de 1811. Bajo el mando de Carrera, Chile se vería transformado por las numerosas medidas audaces que implementaría el nuevo gobernador. Entre ellas, destaca la adquisición de una imprenta que posibilitaría en poco tiempo la publicación del primer periódico chileno: *La Aurora*.

Vemos pasar así la Patria Vieja y la Reconquista; será en la Patria Nueva donde nos encontremos con una serie de trabajos que tienen por protagonistas a dos emblemáticos próceres de la independencia del cono sur. José De San Martín y Bernardo O’Higgins son retratados satíricamente y con total agudeza en una tirada de tres caricaturas que se repartieron principalmente en Santiago y en la ciudad de Buenos Aires. Sobre la autoría de estas obras, si

---

<sup>18</sup> Resulta interesante reparar en este evento, pues marcará el nacimiento de la sátira política en Chile y el surgimiento de su posterior censura de modo que, en palabras de Montealegre, ambos -sátira y censura- “nacían en Chile como hermanos siameses” (2003: 92).

<sup>19</sup> Junto con *La Linterna Mágica*, Manuel de Salas redacta *Diálogos de los porteros*, un ensayo satírico sobre la situación actual del país con reparo particular en el recién constituido Congreso y sus medidas represoras contra la sátira.

bien se discute cuántas personas participaron en su producción, no hay duda alguna sobre la mente creativa que ingenió los tres dibujos: José Miguel Carrera. Desde el destierro forzado que vivía en Uruguay, Carrera se las arregló –presuntamente junto a Carlos María de Alvear y Manuel José Gandarillas- para elaborar, imprimir y reproducir las caricaturas que, tiempo después, le costarían la vida<sup>20</sup>.

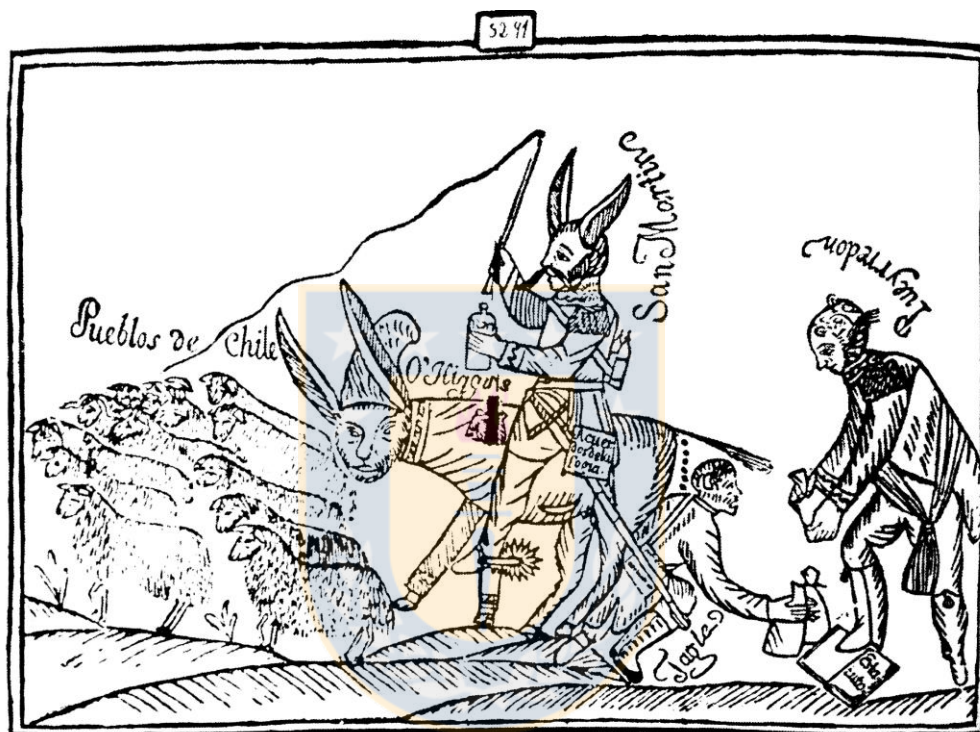


FIG. 21.- La caricatura muestra a los pueblos de Chile como borregos arreados por un San Martín que ostenta una huasca y una botella de ron en sus manos. Embestido con los acuerdos de la Logia Lautarina, monta a un O'Higgins con capirote, orejas de burro y uniformado que, con la cola levantada, va dejando caer sus bostas sobre Gregorio Tagle quien las recoge y se las entrega a Pueyrredon. En la versión coloreada - que se repartió junto con la versión blanco y negro - los desechos de O'Higgins estaban matizados de un dorado que les daba la apariencia de ser monedas de oro, lo que convertía toda la escena era una representación satírica de lo que ocurría con los recursos económicos chilenos que O'Higgins le cedía a sus aliados trasandinos para financiar la armada de San Martín que terminaría por conseguir la independencia del Perú.

<sup>20</sup> Luego de la captura de Carrera -a causa de la traición de la que fuera víctima en la Pampa- en el juicio al que fue sometido, las acusaciones por sus caricaturas tuvieron gran peso en la sentencia final. Cita Montealegre al fiscal José Cabero, responsable del caso, diciendo: “Desde Montevideo inundó el país de libelos incendiarios contra dichas autoridades y las de Chile, acompañados de caricaturas las más indecentes, que ponían en ridículo los gobiernos de ambos Estados, sin dispensar aún las personas del vencedor de los Andes y Libertador del Perú; por este medio y el auxilio de dos jefes de las mismas provincias, a quienes logró alucinar con el sistema de las federaciones, a cuya sombra trazaba sus negros planes, consiguió destruir el gobierno y envolver a todos los pueblos en la más espantosa anarquía en el año veinte y parte del veintiuno, que formará época y recordará siempre con lágrimas la historia de nuestra revolución” (Fragmento de la declaración del Fiscal Cabero en Montealegre 2003: 106).

Uno de los elementos fundamentales que sirven para responsabilizar, hoy por hoy, a José Miguel Carrera de la autoría de estas caricaturas, es la constante referencia que hace él de O'Higgins y su, al parecer, poca inteligencia. Se puede observar tal alusión en una carta que le hiciese llegar a su hermana, Javiera Carrera, mencionando a tres de los protagonistas de la imagen: “Si los americanos tuvieran juicio ¿qué sería de los conquistadores?; pero un Pueyrredon que teje, un O'Higgins que rebuzna y un San Martín cuyos talentos son tan inferiores a su ambición ¿qué harán?. Llevarnos a la tumba si nos descuidamos” (Carrera, 1914:s/p). Por otro lado, el menosprecio intelectual que sentía Carrera por O'Higgins puede apreciarse en las numerosas ocasiones en que se refería a él como “el tonto” en su diario personal, mismo espacio donde podemos leer un pasaje en que critica duramente una decisión del entonces Director Supremo manifestado que “no puede llegar a más la estupidez del señor general; seguramente se le pasmó al cabeza desde que mandó en jefe” (Carrera, 1973: s/p).

La segunda caricatura centra su foco en la figura de José de San Martín, recalcando las numerosas víctimas que ha cobrado en su ambición de poder, con particular reparo en los hermanos Juan José y Luis Carrera.



FIG. 22.- La ilustración muestra a San Martín con cuerpo de leopardo, alzándose sobre las cabezas de sus víctimas: el chileno Manuel Rodríguez y el argentino Mariano Mendizábal junto a Murillo, Prieto y José Conde. En sus garras ostenta la cabeza de los hermanos de José Miguel. La corona que “se escapa” de la cabeza del libertador trasandino es una referencia sarcástica al fallido proyecto monárquico que el gobierno de la Plata intentó implementar en las regiones independizadas del cono sur del continente.

La tercera ilustración nos muestra dos escenas simultáneas en las que un aparente “agitador” –posiblemente el propio Carrera– increpa al pueblo de Chile a quitarse la venda de



los ojos ante la fatalidad que supone el ascenso de O'Higgins al poder de la mano de San Martín. Estos últimos a su vez están representados en la escena adyacente donde, nuevamente San Martín -representado como un leopardo– se alza sobre restos humanos mientras O'Higgins le hace entrega de una corona en una instancia previa de ascenso a un trono. Al observar con detenimiento las caricaturas no es de sorprenderse que tal osadía le haya costado la vida al revolucionario Carrera. Es así como, en la figura del prócer patrio, Chile tiene a su primer mártir de la historieta.

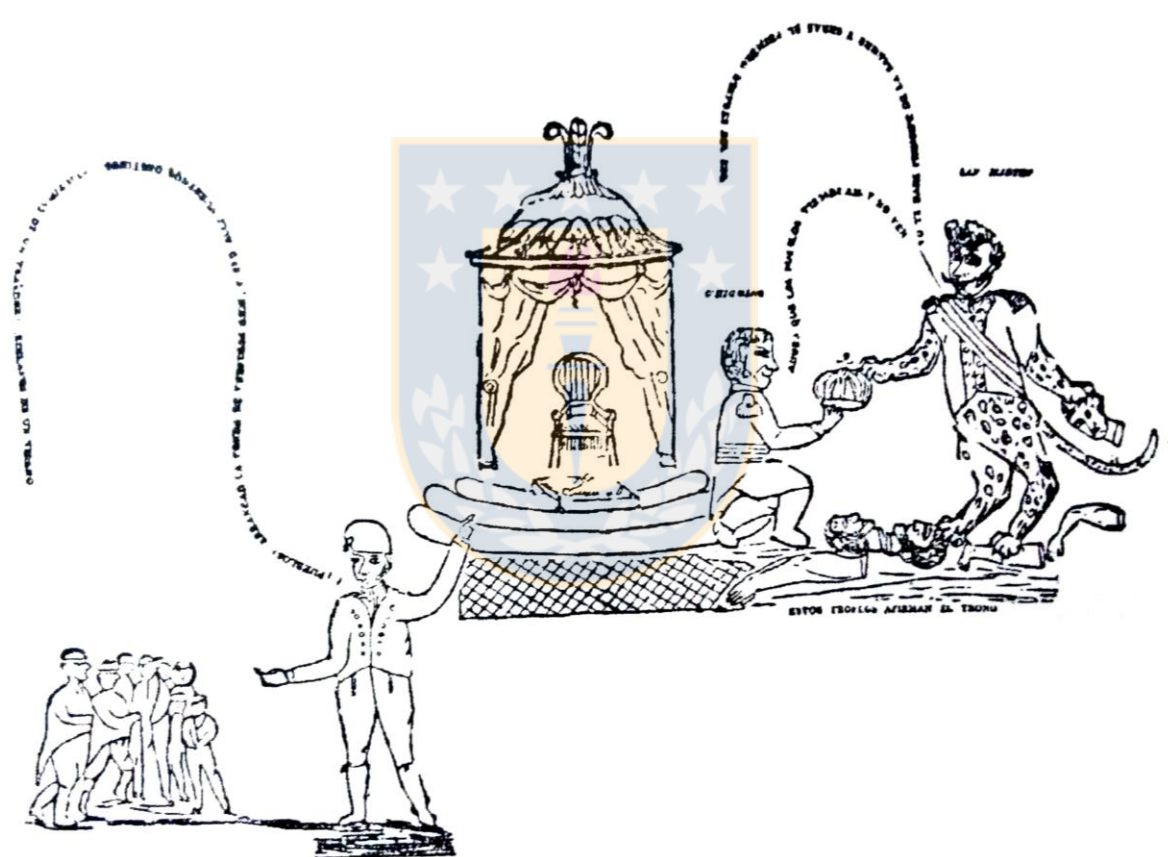


FIG. 23.- Un instigador republicano arenga al pueblo a desengañarse de los gobernantes con las palabras: “¡Pueblos, arrancad la venda de vuestros ojos y ved allí vuestros destinos! ¡Víctimas de un traidor! ¡Esclavos de un tirano!” mientras les muestra la escena del baldaquín donde, sin reparo alguno sobre las víctimas, San Martín promete poder a O'Higgins con la frase “Yo te haré príncipe de la sangre y serás el primero después del rey” a lo que el libertador chileno le responde “Ahora que los pueblos tiemblan y no ven”<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> La Fig 21, 22 y 23 fueron extraídas de la obra de Jorge Montealegre, 2003, páginas 98, 103 y 101 respectivamente.

Posterior a las obras de Carrera y compañía, no existió una producción significativa que pudiese asociarse a trabajos de corte gráfico-narrativos. Sin embargo, sí encontramos una enorme proliferación de la sátira política partidista o, como la denomina Montealegre: “Guerrilla periodística” (2003: 117). Entramos ya en el inicio de la república conservadora y dos pasquines satíricos causan revuelo en las esferas políticas del naciente país. En Londres, le escribe Juan Egaña a su hijo, Mariano Egaña, una carta donde le expresa con espanto que “Aquí [en Chile] hay dos periódicos, uno titulado *El Hambriento* y otro *El Canalla*, que vomitan los más atroces insultos contra cada uno de los partidos a los que no pertenecen” (Egaña 1946: 247). Durante un prolongado tiempo, el clima de hostilidades políticas entre conservadores y liberales fue el ambiente perfecto para la proliferación de pasquines y publicaciones informales de tono satírico que terminarían estableciendo los parámetros que seguirían muchas publicaciones de corte político en el futuro.

Con Diego Portales como regente máximo del país, se inicia una dura represión contra la sátira política rival aunque, lejos de ser un inquisidor de la caricatura, Portales la promueve en favor de sus simpatizantes y en desmedro de la oposición. Esta actitud de incentivo decanta en la llegada de lo que sería un hito dentro de la gráfica chilena: la introducción de la litografía en territorio nacional, destacando en esta área el francés Jean-Baptiste Lebas quien solo seis años después de su llegada al país, en 1830, ya se encontraba instalado con un taller de imprenta y litografía en calle Chirimoyo (actual calle Moneda) desde donde volvió a dar vida al, ya considerado por muchos, precursor de todos los “periodiquitos” de sátira política: *El Cura Monardes*, la cual registra una de las imágenes satíricas más representativas del período:



FIG. 24.- Caricatura del Mariscal Andrés de Santa Cruz y Calahumana, apodado en el pasquín como “Andrés I, Emperador de la Confederación Perú-Boliviana” publicado en el número 18 de *El Cura Monardes*, en febrero de 1838.

Durante un tiempo, la gráfica se desplazó por una vereda un tanto diferente a la de la sátira que acaparaba el mercado de los semanarios y la contingencia. Un ejemplo de esto son las producciones visuales de tono humorístico del escritor Vicente Pérez Rosales quien, durante su viaje a California –contagiado de la fiebre del oro– retrata la cotidianidad de los hombres que se embarcaron en tal aventura. Las ilustraciones de Pérez Rosales “son elocuentes y nos permiten reconocer en ellos a un dibujante de gran talento, con un sentido del humor innato y libre” (Montealegre, 2003: 135). Junto a las anécdotas y adversidades contadas



en su libro póstumo, encontramos también viñetas autónomas cargadas de humor blanco y verde<sup>22</sup>, en un contexto donde toda la atención se enfocaba hacia la sátira política.



FIG 25.- La ilustración muestra a los viajeros en una escena cotidiana de lavado de ropa (Pérez Rosales, 1949:85).

El trabajo ilustrado del multifacético Vicente Pérez Rosales destaca por el registro de cuadros triviales y escenas diarias del quehacer de los hombres comunes que iban en búsqueda de pepitas de oro a California. A lo largo de toda la serie de ilustraciones que componen su *Diario de un viaje a California 1848-1849* (1949) se hace patente no solo su habilidad para el dibujo sino también su alto sentido del humor y de la ironía. Ejemplo claro de lo anterior es la figura de Monsieur Jules Bouquet que en la imagen superior se observa inclinado dentro del fregadero con su trasero exageradamente levantado. Las dimensiones de Monsieur parecen haber impactado tremendamente a Pérez Rosales quien, con claro tono humorístico, le dedica

<sup>22</sup> Entenderemos *humor blanco* como aquel en el que no se evidencian denotaciones o connotaciones negativas que vayan en desmedro de algún sujeto o grupo social. El concepto de *humor verde*, por su parte, se utiliza para referirse al humor cuyo detonante lo constituye siempre una alusión sexual, genital o insinuación morbosa.

numerosas líneas describiéndole y haciendo mofa de su volumen, partiendo por ponerle de apodo *Culatus*: “Nombre alto, sonoro y significativo, pues es culo y culo lato, esto es ancho, espacioso, extenso” (Pérez Rosales, 1949: 7). De la misma forma le dedica un satírico soneto al estilo de Quevedo describiendo su trasero de la siguiente manera:

Érase un culo inmenso, sobrehumano  
En dos menudas piernas suspendido  
Érase un cerro a culo parecido

Culo que a un hemisferio llama enano  
Y en cuyo cráter que llamamos ano  
chisporrotea el caldo embravecido

Cual en el seno del Vesubio erguido  
la lava que sepulta a Herculano  
culo estupendo; colosal pegote  
que puesto aquí se viera desde Flandes

Culo en fin, para hablar sin embarazo  
que visto en altamar fuera un islote  
en Bio-Bio tetas y en los Andes  
las faldas de Orizaba o Chimborazo

(Pérez Rosales, 1949: 6).

Al tiempo que Vicente Pérez Rosales buscaba oro, en Chile se vivía un ambiente de ebullición intelectual y artística reflejada en el surgimiento del movimiento literario del '42. En un ambiente de animado debate intelectual se funda la Universidad de Chile, la Escuela Normal de Preceptores, el Conservatorio de Música, las escuelas de Arquitecturas, de Artes y Oficios, etc. En cuanto al dibujo y la pintura, ya desde 1843, Bulnes estaba empeñado en crear una escuela de Arte que, por razones de presupuesto, no se vio realizado hasta 1849, cuando se abre la Academia de Pintura y Escultura dirigida por el italiano Alejandro Cicarelli. Bajo la

tutela del cuestionado director napolitano<sup>23</sup> se forma quien sería una de las personalidades más rebeldes y significativas dentro de la historia de la narrativa gráfica en Chile: Antonio Smith de Smith, aficionado a las caricaturas y firme opositor de la tradición y disciplina clásica que buscaba inculcarle Cicarelli.

Si bien Smith contaba con el aprecio de su maestro, sus visiones radicalmente opuestas llevaron al alumno a dejar la academia, aunque sin olvidar jamás a quien fuera su mentor. En 1858, el antiguo pupilo publica una caricatura del artista italiano:



FIG. 26.- Caricatura de Alejandro Cicarelli por Antonio Smith Irisarri, publicada el 4 de septiembre de 1858. (En Montealegre 2003: 141).

<sup>23</sup> A Cicarelli se le cuestionaba constantemente su firme apego a la academia europea del arte, pues no lograba compatibilizar con los deseos renovadores de la intelectualidad chilena. Gaspar Galaz y Milan Ivelic, en su obra *La pintura en Chile* (1981) sintetizan la aversión a Cicarelli en los siguientes términos: “se incorporó –afirman– un método de enseñanza, una estructura organizativa y una finalidad que no fueron suficientemente representadas para adecuarlas a la realidad cultural de Chile (...) Su concepción del arte fue tan dogmática, su creatividad tan árida y su adhesión a la tradición foránea tan sólida que, prontamente, surgiría la rebeldía, la crítica y la protesta de sus propios discípulos” (Galaz y Ivelic 1981: 75).

Smith acompaña su caricatura con unos versos satíricos donde vuelve a reparar en la crítica constante que se le realizaba al pintor napolitano, su aparente falta de talento: “Llegó a estas bellas rejiones/Un pintor, que era un portento/Mostró placas, distinciones/Y medallas por cajones/Pero no mostró talento” (Smith Irisarri, 1858 en Montealegre, 2003:142). El dibujo de Smith vio la luz en 1858, fecha en la que apareció publicado en las páginas de *El Correo Literario*<sup>24</sup>, primer periódico que, como determinación editorial, publicará humor gráfico en Chile. Es en este punto, el 26 de junio 1858, que comienzan a publicarse de forma regular caricaturas e ilustraciones en los periódicos de nuestro país, dando inicio así a la historia de nuestra historieta.



---

<sup>24</sup> Por las páginas del *El Correo Literario* transitaron personalidades como Barros Arana, Justo Arteaga Alemparte, Guillermo Blest Gana, Lastarria, Blanco Cuartín o Matta, además de diferentes polémicas, como las acaecidas entre Bilbao y Sarmiento u otra donde Mitre y Vicuña Mackenna discutían sobre José Miguel Carrera.

○ 1.3 Historieta<sup>25</sup>

▪ 1.3.1 Protohistorieta Chilena (1858-1906)

A partir de la determinación de *El Correo literario*, al decidir integrar en sus páginas ilustraciones y caricaturas, se establece la propiedad fundamental que define la historieta como medio: un origen editorial y un enfoque masivo. Desde este punto, la caricatura y la narración comienzan a entremezclarse para ir dando forma al género que empezará a apoderarse de las publicaciones nacionales. Empieza aquí la proliferación de periodiquitos y semanarios que harán uso de la imagen (como herramienta narrativa y expresiva) para dar cuenta de la contingencia nacional. Pero la publicación de *El Correo Literario* no solo marca el punto de transición entre Prehistorieta e Historieta: junto con el alumbramiento de la gráfica humorística en las publicaciones chilenas, nace también la práctica profesional de la caricatura. Con el tiempo, esta práctica levantará numerosas voces opositoras, suscitará odiosidades y deseos vengativos, lo que no tarda en transformarla en una profesión de alto riesgo.

---

<sup>25</sup> Por el mismo motivo que se indica al iniciar el presente capítulo, en este apartado se omitirá una serie de eventos que pueden resultar significativos para la progresión histórica del país, pero carecen de importancia dentro de la industria editorial y de la caricatura chilena. La velocidad a la que comenzaron a sucederse los hechos durante la historia nacional nos obliga a discriminar de forma acuciosa los eventos ha destacar, pues procurar exponerlos todos o detenernos en sus detalles supondría un esfuerzo que excede por mucho los márgenes del presente trabajo. Para quienes busquen tener una imagen más profusa y detalla de la historia de la historieta en Chile, durante este apartado -como notas al pie- se recomendarán algunas obras que complementen la presente lectura y amplíen el panorama historietístico nacional al lector.



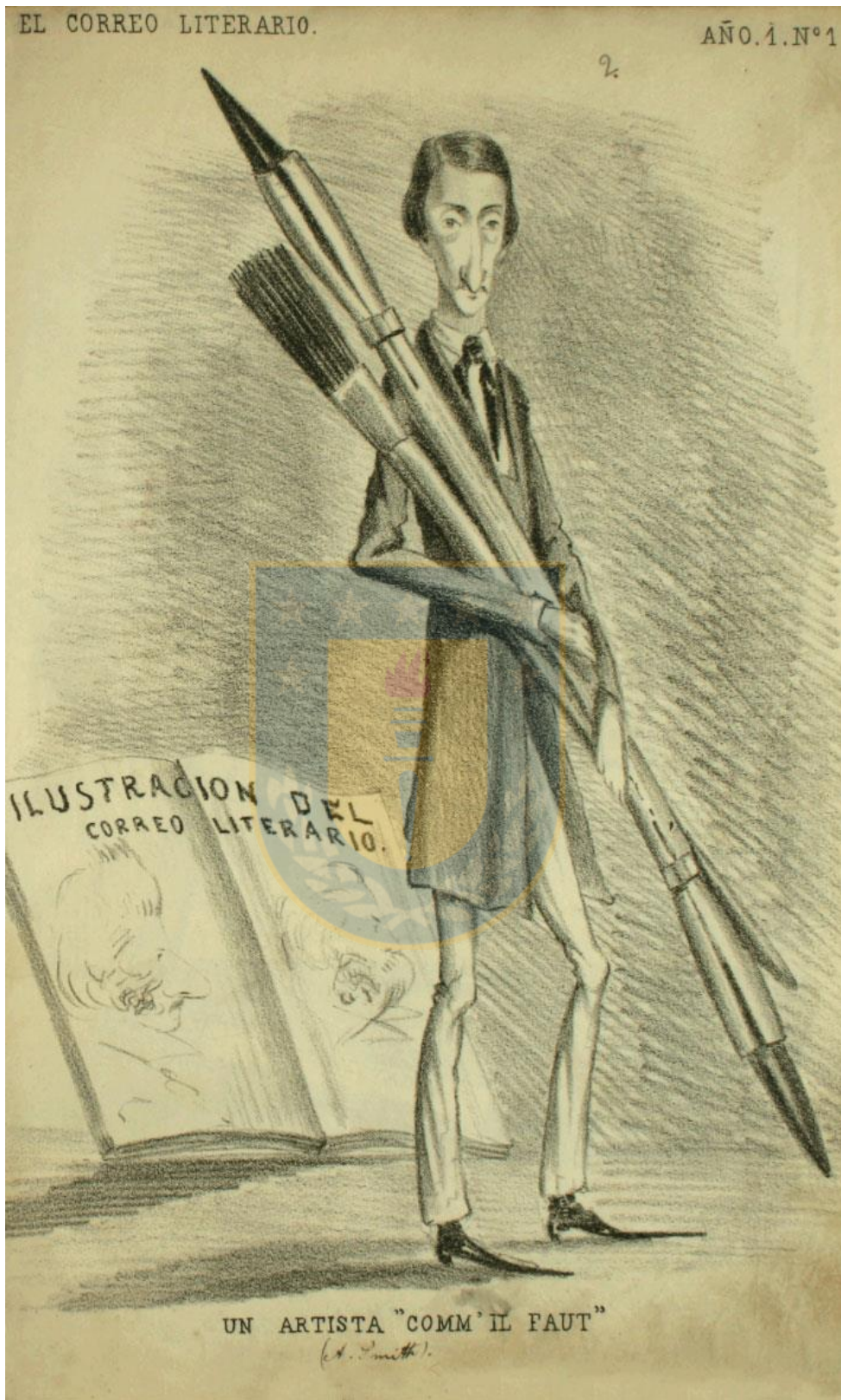


FIG. 27.- Autorretrato caricaturesco de Antonio Smith Irisarri, incluido en el primer número de *El Correo literario* (Impr. de la Unión Americana, 1858. Santiago).

Miguel Antonio Smith de Irisarri, considerado el primer caricaturista profesional en Chile, debuta con plena libertad dentro de la primera edición del *Correo*, en 1858. Junto a él, Benito Basterrica -también discípulo de Cicarelli- sostendría el espacio dedicado a la ilustración en *El Correo*, luego del alejamiento de Antonio Smith. Basterrica logra mantener una carrera ininterrumpida como caricaturista, durante casi dos décadas, tiempo en el que se le adjudican diversos aportes gráficos realizados en apoyo al movimiento revolucionario del 58. Además, se le considera el principal promovedor de la caricatura irreverente y ofensiva. Lamentablemente, a fines del mismo año, como consecuencia de la revolución del Colihue y el posterior estado de sitio que ésta acarrea, la revista es cerrada el 12 de diciembre.

No sería sino hasta varios años después, bajo el gobierno de José Joaquín Pérez Mascayano, que la caricatura política renacería en un contexto administrativo de libertades y permisiones. De este modo, se puede retomar la publicación de humor gráfico que había introducido el para entonces desaparecido *Correo Literario*: “La caricatura propiamente tal, aunque sin firma, vuelve en 1863, cuando Manuel Blanco Cuartín funda *El Cóndor*, periódico ilustrado, político, literario y de novedades” (Montealegre, 2008: 28). Aunque solo alcance a publicar ocho números, será recordado por incluir un particular personaje. Se trata de “un cóndor humanizado [...] probablemente el primer personaje en la historia del humor gráfico de Chile [...] un condorito representante del pueblo como lo será su famoso descendiente que dibujará Pepo en el siglo XX” (2008: 28).





FIG. 28.- El grabado muestra a un cóndor vendiendo los ejemplares del diario, acompañado de la frase “El Repartidor: ¿Nadie puede cambiar un Cóndor por una peseta? ¡Nadie! Los cóndores de papel no corren en la plaza” (en revista *El Cóndor*, 1863: 19 en Montealegre 2003:28).

En julio de 1864 renace *El Correo Literario*, aunque a cargo de otro equipo editorial, intento fallido que conlleva un nuevo cierre al año siguiente. A pesar de que dos años más tarde reaparece brevemente, no tarda en fracasar otra vez al verse opacado por el esplendor de su periodo inicial, éxito incapaz de imitar. Entre tanto, en medio de la denominada Guerra hispano-sudamericana, la representación de la figura femenina que se llevaba realizando en la imaginería pasquinezca nacional -que limitaba la participación y aparición del cuerpo femenino transformándolo en alegorías de La Patria y La Libertad- se modifica para dar paso a la representación de una personalidad política de suma importancia: “Con la reina de España, Isabel II se inauguran las primeras caricaturas sobre la mujer publicadas en Chile” (Montealegre, 2008: 29).



FIG. 29.- La particular caricatura de la “casta” Isabel II de España (en Montealegre, 2008:29).

El pueblo español, ofendido ante la representación de su reina de forma caricaturesca, emite un ultimátum que termina por ser ignorado completamente por los chilenos. Esto da pie al bombardeo de la imprenta del periódico *San Martín*, en mayo de 1866, por parte de la escuadra española del brigadier Casto Méndez Núñez.

Al término de la guerra con España se retoman las polémicas nacionales con el inicio de un período de esplendor para las denominadas publicaciones *comefrailes* o *sotacuras*. En el período febrero-abril de 1867 se publica *El Pueblo*, con ilustraciones de Clodomiro Guzmán que ahondan en temas como el anticlericalismo; si bien no goza de gran popularidad, sembrará la semilla que germinará en otros dibujantes y escritores de la época, que terminarán por

colmar las páginas de publicaciones como *El Charivari* (junio 1867) y *La Linterna del Diablo* (agosto 1867).

*El Charivari* era un periódico de tendencia abiertamente liberal y de gran prestigio en la época. Al igual que muchos periódicos de caricaturas, *El Charivari* se inspiraba en un modelo europeo: el *Le Charivari* francés de 1832. La publicación destaca por emplear “un personaje institucional”, en este caso, un bufón, “un personaje-símbolo que, sin ser la caricatura de uno real, tiene identidad y llega a ser reconocible por el lector como un anfitrión del periódico que interactúa en situaciones de actualidad con los protagonistas caricaturizados” (Montealegre, 2008: 33). Por su parte, *La Linterna del Diablo* arremete con un fuerte e insolente anticlericalismo manifestado, principalmente, en un particular personaje propio: “un diablo jugueteón armado con una lámpara que encandilaba a sus víctimas sacándolas de la oscuridad” (2008: 35). Junto a *El Charivari* y *La Linterna Del Diablo* se destacan otros periódicos satíricos como *Almanaque Divertido Ilustrado* y *El Corsario*, el cual resulta ser pionera al presentar un “personaje característico femenino, probablemente el primero de su especie en el humor gráfico chileno” (2008: 36). A pesar de ser dibujada como una mujer vulgar mitad campesina y mitad bruja, armada con una penca, esta figura destaca por alejarse de las alegorías antecesoras y de “los personajes sexy que más tarde representarán ciertos estereotipo de *lo femenino* en las tiras cómicas” (2008: 36).



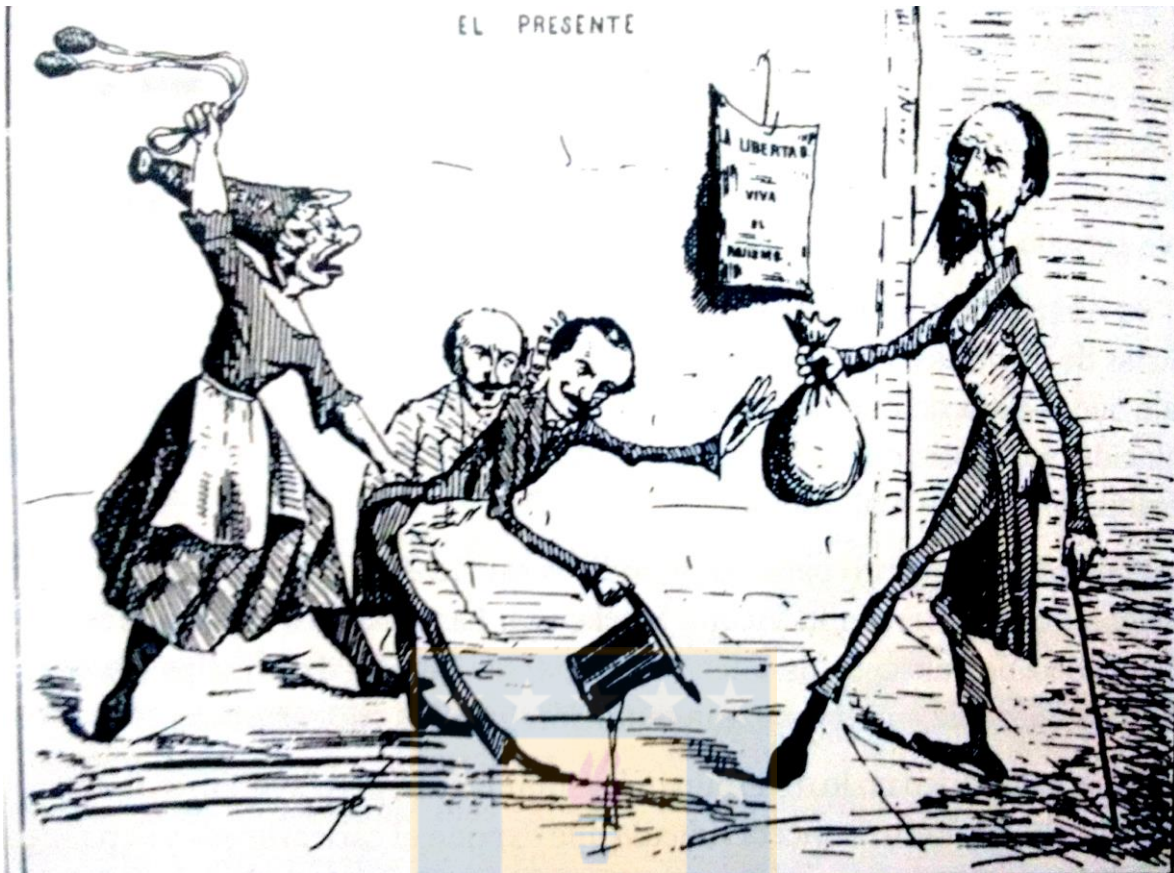


FIG. 30.- *La Penca*, el primer personaje femenino del humor gráfico chileno (Montealegre, 2008:37).

Los periódicos satíricos de la época sienten predilección por el historiador y político Benjamín Vicuña Mackenna, razón por la que el político decide demandar tanto al *Charivari* como a *La Linterna del Diablo* y *El Ferrocarril*. No obstante, su osadía no tarda en convertirlo en la personalidad más caricaturizada del momento, dejando en claro una valiosa lección: “tomar demasiado en serio las caricaturas [solo] aumenta el ridículo de la víctima” (Montealegre, 2008: 39). Otro de los que festinaban con la figura de Vicuña Mackenna era *El Padre Cobos* (1875), fundado por Juan Rafael Allende<sup>26</sup> y Buenaventura Morán. Su nombre

<sup>26</sup> Montealegre indica que su obra era producto de una “mezcla de culturas” originada por la confluencia de “la práctica artística, comunicacional y política de Allende, [lo que] le da a sus periódicos de caricaturas cierta hibridez; que les llevaba a oscilar entre el refinamiento y la grosería, la ironía sutil y la referencia burda. Esto, tal vez, porque su lector ideal pertenecía a la clase media, pero también le interesa llegar a los analfabetos y a la elite dirigente. La risa se buscaba a través de la burla, que a su vez nacía de la indignación” (2008: 52).

remitía a un periódico español de 1854, que luego también sería emulado en Argentina en 1856. Curiosamente, en 1875 Julio Chaigneau funda en Valparaíso *El Chicote* (1875-1876), un diario que entregaba todo su apoyo y respaldo al por todos vapuleado Vicuña Mackenna.

Al ser elegido intendente, Vicuña Mackenna impulsa y concreta diversas iniciativas culturales en Santiago. En este contexto, se premian algunos trabajos de caricaturistas destacados de la época. De la misma forma, en 1875 se realiza la Exposición Internacional, impulsada por el crecimiento económico del país y el desarrollo de las instituciones políticas alcanzado entre su independencia y la década de 1870. La exposición fue acompañada de una publicación quincenal que, en sus artículos e ilustraciones, dio a conocer al público los adelantos científicos y tecnológicos presentados en el evento. El llamado *Correo de la Exposición* llama la atención por ser una publicación bilingüe (francés-español), elección idiomática tomada en un intento por promover su trabajo tanto en América como en Europa. Destaca dentro de las publicaciones del *Correo de la exposición*, el artista nacional Luis Fernando Rojas, un personaje “fundamental para el desarrollo de nuestro humor gráfico y para la construcción de la iconografía de momentos cruciales de la historia de Chile” (Montealegre, 2008: 42).

Al declararse la guerra a la confederación Perú-boliviana, Rojas asume un rol esencial como caricaturista al propagar uno de los principales retratos del héroe Arturo Prat. Este período bélico (1879-11883) no tarda en “conv[ertir] a los dibujantes en verdaderos reporteros gráficos” (Montealegre, 2008: 43). Por ejemplo, Rojas emplea la pintura y la litografía para seguir el desarrollo del conflicto: “Pinta la historia haciendo retratos de militares, alegorías de

la Patria, cuadros de batallas y combates navales. Rojas retrata la cara épica de la historia y registra su caricatura. Las dos caras de un mismo tiempo” (2008: 43)<sup>27</sup>.

Durante el conflicto, acontece un segundo evento político, de gran alcance sobre la soberanía territorial del país: el gobierno de Argentina reclama parte del territorio nacional y el gobierno de Chile decide cederle un millón de kilómetros cuadrados de la zona patagónica. Dicho evento acarrearía una serie de manifestaciones gráficas más que destacables, entre las que se cuentan *El Mefistófeles*, que mantiene el humor anticlerical, o *El Combo* (diciembre 1878-1879) que se burla de la ineptitud del gobierno que ha cedido territorio al país trasandino. Una mención especial merece *El Sinapismo* (junio 1878, solo dos números) publicación que ya en su “primera portada [incluye] una primitiva *historieta* de nueve cuadros” cuyo dibujo es complementado con un par de rimas: aunque posee “una insuficiente ilación narrativa, de aventura, la composición de esta página es precursora de la historieta cómica nacional” (Montealegre, 2008: 45). El protagonista de esta revista es el *Sinap*, una clara parodia al personaje clásico español del Quijote<sup>28</sup>.

Durante el mes de marzo de 1880, nuevamente de la mano de Juan Rafael Allende, se publica *El Ferrocarrilito*, obra que vendría no solo a festinar con la figura de los políticos de la época: su diagramación y diseño estructural eran parte de la sátira general que proponía la publicación, siendo una parodia de los medios formales y tradicionales de prensa de la época. Particularmente, su propuesta ataca a *El Ferrocarril*, publicación fundacional de la prensa

---

<sup>27</sup> Rojas a menudo formaba equipo -de gran liderazgo e importancia en la sátira chilena- con Juan Rafael Allende, el primero como dibujante y el segundo, como guionista: ambos “colaboran a elevar la mística guerrera y la emulación patriótica. En los extremos de las pasiones, con sus versos y dibujos pueden hacer una sátira degradante como construir un monumento y canonizar un héroe” (Montealegre, 2008: 43; 44).

<sup>28</sup> Como consecuencia obvia de la Guerra del Pacífico y de la pérdida de soberanía sobre los territorios patagónicos, los diarios xenofóbicos no se hicieron esperar. Destacan *El Fígaro* de Valparaíso (1878-1879), *El Barbero* de Santiago (octubre-diciembre 1879) -con abiertas ofensas al pueblo argentino- y *El Moscardón* de Valparaíso (1879), con alusiones ofensivas y continuas a los peruanos y bolivianos.



liberal en Chile y que disputaba la tribuna de diario formal y serio con *El Mercurio* de Valparaíso. Al año siguiente, hace su tercer regreso *El Padre Cobos*<sup>29</sup> donde Allende -a la par con otras publicaciones que, de igual modo, también poseen nombres de curas y sacerdotes- construye un relato que presenta en una “serie de periódicos de caricaturas, que se pueden considerar como una sola obra” debido al tipo de dibujo, la continuidad de personajes o su numeración (Montealegre, 2008: 52). El impacto de este tercer renacer de *El Padre Cobos* fue tal que propició la aparición de publicaciones que tenían por único objeto contestar a sus burlas y caricaturas.

Durante 1884, destaca la aparición de *Diógenes* (1884-1885), con la participación del hijo de Antonio Smith Irisarri, Salvador Smith, lo cual probablemente imprimió a la publicación un humor muy similar al de *El Correo literario*. La importancia de *Diógenes* radica en la renovación que significó en cuanto a las temáticas que recurría el humor; ampliándose más allá de los márgenes que suponía la -ya para ese entonces- tradicional sátira política, recurrirá a escenas cotidianas de temas costumbristas y misceláneas. Así mismo -sin llegar a llamarlas historietas propiamente tal-, publica *Cuentos*, una serie de historias narradas en una secuencia de hasta doce viñetas, firmadas por «Harmodio».

No sería hasta finales de 1885 que una publicación haría frente, de la forma más ofensiva posible, a Allende: *El Times* las emprende con apelativos y representaciones racistas en contra del responsable de *El Padre Cobos*, dedicándole la portada más ofensiva que se haya publicado hasta el momento en el país.

---

<sup>29</sup> En el plano del dibujo, el retorno de *El padre Cobos* constituye un hito significativo en tanto la presencia del pueblo chileno cobra importancia en las publicaciones, pues empieza a ser representado por primera vez en el estereotipo del *Roto*, imagen que será la base para numerosas representaciones posteriores.



FIG. 31.- El Beso indecente de Juan Rafael Allende (como perro) a Domingo Santa María (en Montealegre, 2008:54).

Por muchos años, la relación entre política y publicaciones satíricas fue íntima, repleta de amores y desacreditaciones. Ni el ascenso de José Manuel Balmaceda a la presidencia en 1886 ni su gobierno de mano dura apaciguó las aguas de la parodia política. Ejemplo claro del grado destemplado de burla al que se llegaba fue la extrema reacción del Obispo Joaquín

Larraín Gandarillas, víctima recurrente de numerosas publicaciones de corte anticlerical. El sacerdote emite un edicto con el fin de prohibir a los feligreses la lectura de este tipo de material irreligioso e inmoral. Si bien nos encontramos ante un evento de cariz negativo que entiende el humor gráfico como un fenómeno peligroso que debe ser reprimido, este edicto clerical destaca por mostrar claramente el “alcance social de las caricaturas”: al ser aptas para todo público, deben ser neutralizadas. Esta acción representa “una de las más serias reacciones institucionales ante los periódicos de caricaturas” (Montealegre, 2008: 55; 57).

Durante los últimos años de la década de los ochenta se levantaron numerosas publicaciones, entre las que destacan *El Jil Blas* (diciembre 1887-enero 1888) que contaba con el apoyo de Pedro Balmaceda hijo y Luis Fernando Rojas, *El Patas Verdes* (1888) y, quizá el más importante de la época, *La República de Jauja* donde, nuevamente, Juan Rafael Allende elabora un producto alegórico donde convergen la poesía popular, la caricatura y el teatro, convergencia que se manifiesta ya desde su título pues este periódico de caricaturas surge a partir de una obra tragicómica de 1889, cuyo estreno es prohibido<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup> Es en este periódico donde Benito Basterrica realizaría sus últimos aportes a la tradición caricaturesca chilena, ya que fallece el 16 de abril de 1889.



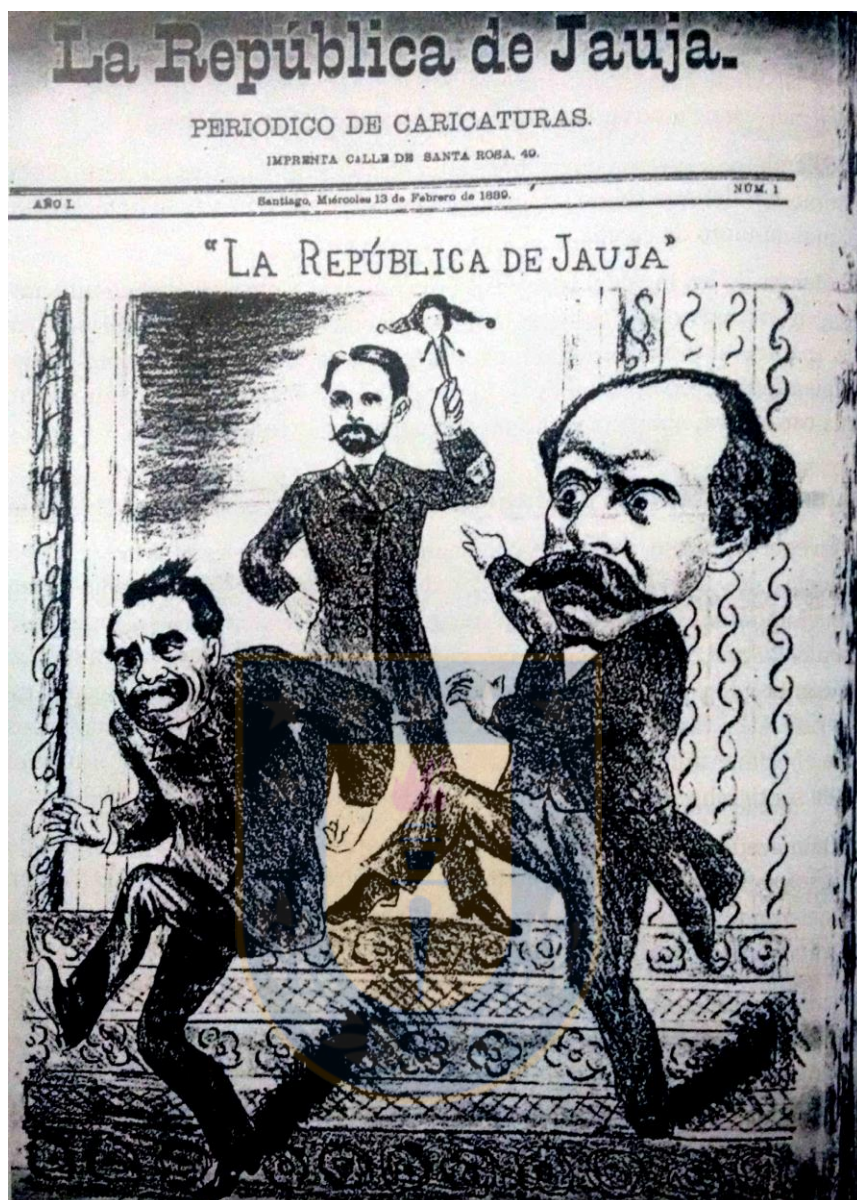


FIG. 32.- Portada del primer ejemplar de *La república de Jauja*, periódico ilustrado. Tanto esta publicación como la obra de teatro de la que se deriva son censuradas al mismo tiempo. En ella, Allende ridiculizó al gobierno de José Manuel Balmaceda y le brindó a su oposición una resonancia popular que rara vez alcanzaron los asuntos políticos.

En 1890 la firma de «Tila» aparece por primera vez en *El Santiago Cómico*, dirigido por León Camareno. «Tila» comienza a publicar 'Historieta' (nombre de la sección) con continuidad en el número siguiente. Se componía de seis cuadros que abarcaban toda una página y narraba las desventuras de tres artistas sin dinero: un músico, un poeta y un pintor que, luego de vivir en Madrid -ya descartado el suicidio- deciden viajar a Chile. Una segunda

innovación en relación a los periódicos políticos chilenos, consistía en la edición de una historieta muda breve, donde sus ilustraciones retrataban la vida santiaguina cotidiana. Aquí, el humor gráfico era autosuficiente pues no existía mediación alguna de un texto escrito.

El notorio fracaso del proyecto de Balmaceda y el evidente quiebre dentro de la política nacional, se representa hiperbólicamente en las publicaciones de la época. Como explica Montealegre: “La sátira cumplía una función denostativa, y surgía de una intolerancia creciente, al menos al interior de la clase política” (2008: 62). En abril de 1890 se publica *Don Cristóbal*, ilustrado por la dupla Allende-Rojas, siendo reemplazado a finales de ese mismo año por *Pedro Urdemales*, también de Allende. Durante todo ese año y el siguiente “Prácticamente todas las caricaturas ilustraban la disputa entre los poderes ejecutivo y legislativo” (2008: 62).

El gobierno de Balmaceda vive su momento más complejo con el inicio de la guerra civil en 1891. *El Recluta*, órgano del ejército, publicado por Allende, surge -curiosamente- para apoyar al presidente. Lamentablemente, esta razón será la que impulse su huida; escapa tras el derrocamiento del gobierno, luego de que su imprenta fuera destruida, sin embargo, no tarda en ser apresado. Es condenado a morir fusilado pero, debido a la mala reacción social frente al anterior fusilamiento de un periodista, se salva (aunque es forzado a partir al exilio). Balmaceda se suicida y asume Jorge Montt, iniciando así el período parlamentario. Con el cambio de gobierno, en octubre de 1891 aparece *La Escoba*, el periódico de la nueva oficialidad a cargo de «Tila» y León Camarero, quienes ya habían creado el *Santiago Cómic* y se atrincheraron en *El Fígaro*, publicación desde la que combatían el Gobierno de Balmaceda. La importancia de esta publicación radica en el futuro impacto que tendrá en la forma en que, de ahora en adelante, se desarrollaría la prensa noticiosa en el país:



«Tila» cambió de tema. Pasó de la guerra civil a la crónica policial, para ilustrarla con su característico humor negro. La prensa se renovaba buscando nuevos temas y audiencias; y el mundo popular, con sus fatalidades, proporcionaba temas y lectores. Así surge un tipo de prensa que privilegia la crónica roja con una presentación de los hechos más jocosa que dramática, con un tratamiento periodístico que inauguraba localmente un estilo jocoso de sensacionalismo y crónica roja, que luego se llamará prensa amarilla (Montealegre, 2008: 65).

En los primeros años del período parlamentario los periódicos de caricaturas chilenos persistían en su intento de repetir modelos europeos, retomando nombres ya empleados con anterioridad, tanto a nivel nacional como internacional, y manteniendo una relativa similitud estructural. Constaban de cuatro páginas tamaño tabloide (27x37.5 cm.): en las dos centrales se incluía una ilustración humorística y la última contenía algunos versos que reflejaban su contenido. Algunas de las publicaciones más importantes de la época llegaban a salir hasta tres veces por semana, incluyendo además algunos números especiales o almanaques.

*El Látigo* (1893-1894) junto a *El Rastrillo* eran los dos grandes periódicos conservadores a favor del clero durante la época, cifra que contrastaba notoriamente con la abundancia de publicaciones laicas que destacan por su interés de denuncia enfocada en el ámbito político, pero también religioso y social. Específicamente, las publicaciones anticlericales se dedicaban a atacar de forma recurrente la hipocresía de la Iglesia, entidad que encarnaba la totalidad de los vicios que decía perseguir. Pero, a pesar de esta suerte de acuerdo tácito entre las editoriales que atacaban a un tiempo al clero, reina una gran rivalidad e intolerancia entre las diferentes publicaciones. Esto debido, fundamentalmente, a razones económicas: ya no se trataba solo de una lucha ideológica, sino que la venta de pasquines se había vuelto un negocio bastante lucrativo, de modo que los conflictos giraban en torno a la calidad del producto rival, midiendo esta con criterios más morales que estéticos o técnicos.

Juan Rafael Allende regresa del exilio en 1892 y al año siguiente funda *Poncio Pilatos*, con la colaboración de Luis Fernando Rojas. El retorno de la prensa anticlerical conlleva la emisión de un nuevo edicto en 1894, esta vez por parte del Arzobispo Mariano Casanova. Por supuesto, no surte efecto; al contrario, (re)aparecen varios periódicos irreligiosos y contestatarios, los cuales llaman la atención por compartir su equipo directivo, sus dibujantes e incluso repetir sus nombres.



FIG. 33: *Excomunión con aumento de tirada* es el título de esta caricatura, la cual representa al Arzobispo lanzando – literalmente, sus dardos contra el periódico. Luego de este evento, el *Poncio Pilatos* cambia su eslogan, redefiniéndose como “Un diario muy católico pero excomulgado” (1895).

La respuesta de la Iglesia a esta afrenta se presentó como pena para quienes leyeran, invirtieran o se relacionaran con estas publicaciones, entre las que destacan el *Poncio Pilatos* y *La Ley*, que deben enfrentar la condena de la Iglesia en 1895: desde su equipo editorial, culpable por la violación a las buenas costumbres, pasando por sus distribuidores, hasta llegar a sus lectores, todos serían excomulgados. Uno de los aspectos más curiosos de tal castigo es

que la labor de los caricaturistas de estas publicaciones no actuaba como causal de condena. Aunque esta razón no habría detenido, bajo ningún concepto, a los artistas, la “misericordia” del arzobispo lo lleva a convertirse en el personaje más caricaturizado de su tiempo. Además, tal medida no consigue dañar significativamente la imagen de las editoriales, de modo que ambos periódicos sobreviven a la excomunión viendo incluso aumentadas sus ventas: tal era su éxito editorial que otros periódicos comienzan a pedir una pena similar, esperando los mismos efectos. No obstante, las numerosas prohibiciones que pesaban sobre Juan Rafael Allende le llevan a renombrar el *Poncio Pilatos* como *Don Mariano Casanova* (aunque la numeración no se ve alterada). La Iglesia no tarda en observar que su declaración aludía directamente a los nombres de las revistas, de modo que su cambio o alteración permitiría librar a los pasquines de la pena. Por esta razón, la prohibición se extiende, ahora de manera más precisa y directa, a todas las publicaciones de Juan Rafael Allende. Al respecto, Montealegre señala que este encarnizamiento con la figura de Allende tiene como fin detener este tipo de subterfugios, es decir, busca suspender “la infinita y ridícula emisión de comunicados, al ritmo que definiera el editor de los periódicos” (2008: 76). Así, *Don Mariano Casanova* se transforma en *El Padre Padilla*, sin abandonar la numeración original. No obstante, a pesar de centrarse en temas políticos, no tarda en cerrar, cesando de publicar el 22 de febrero de 1896. Incansable en su obra, durante ese mismo año Allende funda *El General Pililo*, en pleno período de elecciones. Posteriormente, al finalizar el gobierno de Errázuriz, edita *El Sinvergüenza* (1901), publicación con la que continúa, rebautizándolo sucesivamente como *El Pedromón* (en el n° 44), *El Tinterillo* (en el número 50), *General Pililo* (enero-abril 1902) y *El Sacristán* (hasta junio 1902). Un semestre después, Allende publica *Verdades amargas*, con un número único.

Una de las razones del éxito del humor de Allende se relaciona con su capacidad para lograr entender el contexto en el que él, el lector y el país se encontraban insertos. Es por esta misma razón que, entrado el nuevo siglo, Allende se ve obligado a admitir que las décadas de gloria y bonanza de los pasquines de guerrilla y sátira política habían terminado. Bajo esta nueva visión del estado de la ilustración política, funda su último periódico de caricaturas: *El Hermano Jacinto* (junio-agosto 1905). La figura de Juan Rafael Allende “alcanzó a cumplir 30 años de una labor humorística que, paradójicamente, fue más trágica que cómica; e inspirada más en la indignación que en la alegría. Su propio testimonio, sus verdades amargas, dejan esa impresión” (Montealegre, 2008: 77). Finalmente, fallece el 20 de julio de 1909, a los 60 años.

El período de renovación del medio que visualizara Allende se concretaría a finales del siglo XIX, etapa que se caracteriza por la coexistencia de dos grandes posturas, opuestas entre sí, entre las que median diversas representaciones de la realidad pasquinera chilena, esto es, un pasado esplendoroso pero ya lejano y un presente que se pretendía más actualizado y de prometedor porvenir:

Los periódicos de guerrilla se prolongaban hasta el centenario de la Independencia; en tanto, al iniciarse el último lustro del siglo XIX, comenzaba a forjarse la nueva prensa que respondería a los nuevos intereses de las capas medias, principalmente, y de la ciudadanía en general. La vida social de la época proporcionaba y requería información diversificada: el deporte, el cine, la moda, las actividades artísticas, el comercio, la política, los hechos del resto del mundo” (Montealegre, 2008: 78).

A la par de lo anterior, los grandes editores asumen una mayor responsabilidad con el medio: surge un marcado profesionalismo y especialización en el campo artístico y periodístico mientras que, por el lado de la gráfica, las corrientes modernistas renovaban las artes plásticas con el ‘*Art Nouveau*’ que llegaba desde el otro lado del Atlántico.

Surge *La Revista Cómica* (agosto 1895- diciembre 1899), de carácter semanal y con un pierrot como símbolo. La publicación está a cargo de Luis Fernando Rojas, quien había adquirido ya su propia imprenta y litografía. Si bien en *El Fígaro* (1894) Rojas intentó con anterioridad alejarse de la política, será en *La Revista Cómica* donde logre darle un giro al humor gráfico al incluir nuevos contenidos. Aparte del humor y la literatura, incluye además “historietas autoconclusivas de una página y chistes de una viñeta en diversos formatos” (Montealegre, 2008: 80). En estos, se recurría al humor blanco, negro y, además, al verde, lo que la convierte en la primera publicación de tono picaresco en la historia de nuestro humor gráfico. Esta revista destaca por ciertas muestras modernistas, entre las que destacan su diseño gráfico (clara influencia del *Art Nouveau*) y su poesía (derivada directamente del trabajo de Rubén Darío). Como dice Montealegre, este “espíritu modernista estimuló la aparición de nuevas publicaciones y autores” que logran articular propiciamente una “mezcla de literatura, humor, arte y actualidad [que] resultó muy atractiva para el público” (2008: 82). De este modo, *La Revista Cómica* sienta un precedente para las publicaciones posteriores.





FIG. 34: Portada de *La Revista Cómica* con una caricatura del pintor Alfredo Valenzuela Puelma (1895).

En 1897 aparece *El Payaso*, uno de los primeros semanarios ilustrados en colores gracias al fotograbado. Además, se destaca por su diseño modernista, emulado por la mano del arquitecto Josué Smith. Un año más tarde, se publicaría *Santiago Ilustrado*. En esta época también se destaca *El Búcaro Santiaguino*, de Luis Enrique Gutiérrez, por la inclusión de historietas humorísticas desprovistas de texto. En 1899 se publica *La Revista de Santiago* que incluye algunos dibujos de Emilio Dupré (quien firmaba como «Del Prado»), un talento que comenzaría a destacar a principios del siglo XX. Lo que caracteriza a este conjunto de revistas es que suponen “un cambio de mentalidad” que propicia la profesionalización de sus trabajos, que ahora requieren un desarrollo mucho más integral, y alcanza a un nuevo público: las mejoras en el campo del diseño, la tipografía y color, así como los avances en las técnicas de dibujo y el desarrollo de los temas “significaron una apertura hacia un lector multifacético y curioso, sediento de novedades y esparcimiento” (Montealegre, 2008: 82-83). Otro aspecto que une estas publicaciones es que, a pesar de que no cuentan con grandes aportes económicos, logran salir del circuito menor constituido por libelos y pasquines para hacerse un lugar dentro de los periódicos más vendidos de su tiempo.

A fines del siglo XIX, se puede apreciar una marcada desigualdad -principalmente económica- entre la clase alta y la clase baja. Entre estos dos estamentos sociales claramente diferenciados se empiezan a insertar quienes asumen los nuevos roles, de importancia social, como los periodistas, pedagogos y nuevos letrados, dando cuerpo al estrato social de clase media chilena. En esta época de profundos cambios sociales y de claras ambiciones modernistas, se comienzan a conformar los grupos y equipos de humoristas gráficos que destacarán durante el siglo XX, cuyos principales exponentes son: los españoles Santiago Pulgar («Perengano») y Juan Martín («Huc») y el italiano Carlos Zorzi. A ellos se unen

también Alejandro Fauré, José Saridakis («Marcello»); Domiciano Pérez Collar («Mido»), Santiago Ramos («Tío Ganas») e Ignacio Incháustegui.

En 1900 surge *Pluma y Lápiz* de Marcial Cabrera Guerra. Un año más tarde, aparece la revista *Instantáneas de luz y sombra*. En 1902, destaca la aparición del *Diario Ilustrado* (marzo 1902-octubre 1970) y la revista *Sucesos*. El primero reemplaza el litograbado por el fotograbado, de modo que es pionero en la publicación de fotografías en Chile. Por su parte, en el *Diario Ilustrado* se encuentran “las primeras colaboraciones de autores que, a poco andar, serán captados por las nuevas revistas gráficas donde alcanzarán gran relevancia y popularidad [...] [:] *Pug, Lustig, Chao, Coke, Jenaro Prieto, Christie...*” (Montealegre, 2008: 84). Caracterizado por la inclusión de trabajos gráficos extranjeros, en agosto incluye dibujos de quien hasta entonces sería el primer dibujante chileno en publicar en sus páginas: Nathanael Coz Méndez (1895-1920), quien firma como «Pug». En 1903, a su regreso de Alemania, ingresa Pedro Subercaseaux («Lustig»), quien será el responsable de uno de los grandes hitos en la narrativa gráfica dentro de unos años.

Con el nacimiento de la revista *Sucesos*, de Valparaíso (agosto 1902-agosto 1932, con más de 1.500 números), se introducen nuevos dibujantes como Carlos Wiedner y Cristóbal Fernández, «Fly», «Musacchio», Espejo, Denegri, Víctor Orellana, Lamberto Caro, Dick, Juan Francisco González («Pelerin»), Orion, Luis Meléndez, P. Cepeda, Edmundo Searle («Mundo») y quienes serán sus dibujantes más destacados: Raúl Figueroa («Chao»), Walter Barbier («Tom»), Enrique Alfonso («Osnofla») y Jorge Délano («Coke»).

En 1904, aparece en escena *La Comedia Humana*. Al año siguiente, el *Mercurio Ilustrado* (a cargo de Agustín Edwards McClure), analizando el fracaso de esta revista, opta

por competir con un semanario y no una publicación diaria, creando una revista ilustrada santiaguina de circulación nacional: la revista *Zig-Zag*. A ella, se incorpora Luis Fernando Rojas con algunos de sus seudónimos: «Fígaro», «Pierrot», «Marius» o «Andaluza». Durante su tiempo en la revista, Rojas funcionó como un dibujante establecido y totalmente autónomo. Esta hazaña logra concretarse gracias a que cuenta con su propia imprenta y a la alianza que establece con terceros, quienes financian sus publicaciones a cambio la publicidad, método de subvención que se mantiene hasta el día de hoy.

Cabe destacar que, fuera de las revistas, existen también otras manifestaciones que tuvieron su apogeo en la última fracción del siglo XIX, como los grabados populares humorísticos y la caricatura política de pasquín, junto a otras expresiones más modernas introducidas principalmente por *La Revista Cómica*<sup>31</sup>.

Entramos a un período vertiginoso de numerosas publicaciones, de renovaciones en el plano estético y de profundos cambios en la forma de hacer caricatura:

Ahora, las revistas constituirán equipos que derivan en verdaderas escuelas que le dan continuidad y diversidad a la carrera de postas que construye la tradición y evolución del humor gráfico chileno. Se impone así el desafío para cada dibujante de diferenciarse del resto y de buscar su propio estilo y ganarse el favor del público (Montealegre, 2008: 87).

Revista *Zig-Zag* era el epítome de todas las ambiciones editoriales de la época. Su circulación da inicio el 19 de febrero de 1905 y culmina en 1964, bajo la dirección de Joaquín

---

<sup>31</sup> Durante esta etapa surgen numerosos periódicos pequeños que solo se difunden momentáneamente, durante diversas campañas de todo tipo; al no contar con un financiamiento sostenido, desaparecen rápida y súbitamente. Esta diversificación que se observa en las publicaciones afecta de igual forma a los tópicos que empleaban los escritores y caricaturistas pues, como bien sostiene Jorge Montealegre: “Los temas para practicar el humor se mezclan y cada uno exige una forma y un medio apropiados. Tienen espacio la sátira política y el humor blanco. También, la publicidad y la literatura. El humor gráfico enfrenta un horizonte mucho más amplio que en los años anteriores” (2008: 86).

Díaz Garcés. En cuanto a su estructura, “gráficamente sigue el modelo de la revista argentina *Caras y Caretas*: el diseño de la publicidad, la diagramación y el uso de las caricaturas recuerdan la revista porteña” (Montealegre, 2008: 87). Lo mismo sucede con el formato que presenta durante su primer año (18x25 centímetros), presentación que abandona rápidamente: este crecimiento es uno de los signos que distinguen a *Zig-Zag* del resto de las publicaciones de la industria. Con la adopción de este nuevo formato, su gran calidad en el papel y la inclusión de dibujos a todo color, se destaca como una revista refinada, estatus que da a la caricatura un valor adicional, superior al que poseía hasta ese entonces, en el que no era más que un medio para llegar a los ciudadanos iletrados.

Entre 1905 y 1908, colaboran artistas de diversas nacionalidades: chilenos («Moustache», «Chao», «Pug», «Max», «Lustig», «Marius», «Bonsoir», «Tom», «Puntete», «Whisky», «Coke», «Osnofla», «Mundo», entre otros), franceses (León Bazin, Richon Brunet, Paul Dufresne), españoles («Huc» y F. Navarrete), alemanes (Carlos Wiedner) e italianos (José Foradori, César Musacchio, Carlo Zorzi). En este grupo destaca «Moustache» (Julio Bozo Valenzuela), por su gran popularidad en los inicios de la revista y, posteriormente, por su trabajo en el terreno de la publicidad. Se da forma así a “un equipo-base del dibujo profesional periodístico y de humor gráfico que abre una nueva etapa que brillará durante el centenario y alimentará las revistas de la primera mitad del siglo XX” (Montealegre, 2008: 89). Pero no sería hasta el 24 de junio de 1906, en que *Zig-Zag* publicaría las *Aventuras de un alemán en Chile* de Pedro Subercaseaux (alias «Lustig»), historia protagonizada por Federico von Pilsener, quien es reconocido por ser el primer personaje de la historieta cómica chilena.



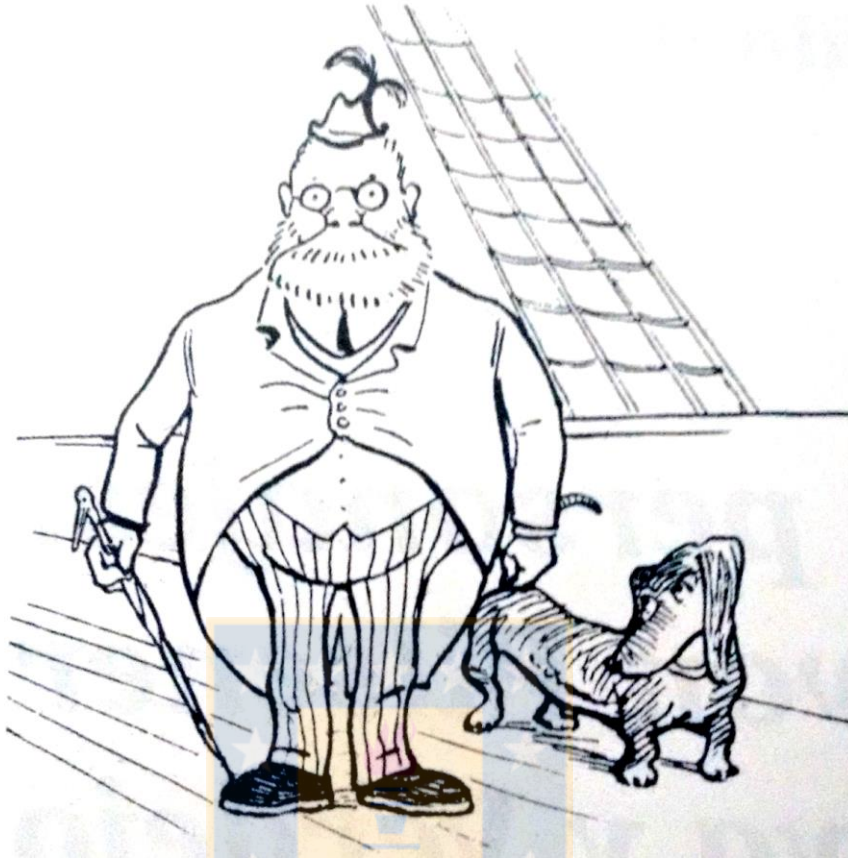


FIG. 35: Von Pilsener y su leal mascota, Dudelsackpfeifergeselle arriban a Valparaíso en 1906, de la mano de Pedro Subercaseau, alias «Lustig» (Lustig 1906 en Montealegre 1993:4).

### ▪ 1.3.2 Bases para el modelo nacional ( 1906-1971)

La creación de un personaje de publicación regular<sup>32</sup> marca el inicio de un periodo donde se comienza a dar forma a lo que posteriormente se conocería como la industria de la historieta en Chile. Sin embargo, la importancia de *Von Pilsener* no se limita únicamente a la continuidad de su publicación, sino que también supone la creación de un ícono gráfico que será (re)utilizado, desde este punto en adelante, en numerosos trabajos caricaturescos que

<sup>32</sup> Si bien existen publicaciones previas a la aparición de *Von Pilsener* que, por formato, podrían considerarse también tiras cómicas -como *Sinapismo* o *Las aventuras de Lucas Gómez*- lo que ubica la creación de «Lustig» por sobre otros trabajos previos es su continuidad. A diferencia de otras publicaciones, *Von Pilsener* apareció de forma casi ininterrumpida en el semanario *Zig-Zag* durante prácticamente dos años.

buscaban representar la figura del inmigrante alemán, emulando tanto su imagen como su nombre.

*La Comedia Humana* (conocida luego como *La Comedia*) aparece en 1904. Su edición está a cargo del italiano Héctor Lacquaniti, junto al cual colaboran los caricaturistas españoles Juan Martí y Santiago Pulgar, quien sería protagonista de uno de los hechos más controversiales dentro de la historia de la sátira política chilena: en 1907, Santiago Pulgar realiza una caricatura de la Primera Dama, Doña Sara del Campo, esposa de Don Pedro Montt. Este hecho transformaría al dibujante español en un mártir del periodismo satírico nacional:



FIG. 36.- Polémica caricatura de Santiago Pulgar que insinúa la infidelidad de la primera Dama (Montealegre, 2008: 94).

Esta caricatura produce la requisición de la revista y el asalto de los domicilios del redactor, el editor y el caricaturista, resultando estos dos últimos con graves lesiones. Todos son llevados a tribunales y, si bien resultan absueltos, la revista termina por desaparecer medio año más tarde. Pese al apoyo recibido por periodistas y redactores de la época, las críticas hacia la publicación eran igual de contundentes. El mismo año de la polémica con *La Comedia* es publicada *Sin Sal*, que surge como una evidente parodia a revista *Zig-Zag* y su fuerte influencia en el medio “La referencia fue clara cuando la frágil competencia encontró, mediante una eufonía, una buena parodia sonora en la que podía decir que la revista era insípida: Sin Sal [...] [escrita por] Armando Hinojosa Pérez y el caricaturista español F.” Navarrete (Montealegre, 2008: 95).

Ya en este punto, es innegable la importancia que adquiere *Zig-Zag*, una revista que actúa como la guarida de una camada de artistas profesionales. De aquí en adelante, actuará fundamental como Empresa Editora: a partir de 1908 comienza a hacer circular publicaciones que abarcan distintos estratos y preferencias, como el caso de la revista *Corre-Vuela* (1908-1927). Esta publicación es de corte popular, con un marcado enfoque en las agrupaciones sociales. En ella colaboran Luis Fernando Rojas («Marius») y Galvarino Lee («Chamberg», «Nino», «Pif», «Paf», «Juan Ete», «Ego Sum» o «Bonsoir»), quien actuará como su dibujante principal y el responsable de otorgarle una continuidad de estilo, principalmente con la caracterización de personajes populares. La revista se enfocó en un humor gráfico más costumbrista, con escenas callejeras reconocibles por los lectores.

Pero fue, quizá, el público infantil el más afortunado durante esta época de diversificación editorial: durante la primera década del siglo XX, surgen numerosas revistas que tienen su foco puesto en los niños. Publicaciones como la *Revista de los Niños* (1905),

*Chicos y Grandes* (1908) y *El Peneca* (1908), nacen con el fin de entretener y educar a los más pequeños. De estas tres, *El Peneca*, creada por la editorial Zig-Zag, resulta ser la única capaz de mantenerse vigente durante muchos años, debido tanto a su calidad de contenidos, como a la relación íntima que mantuvo con sus jóvenes lectores.







FIG. 37.- Distintas portadas de *El Peneca* en su primer ciclo, una de las revistas infantiles más exitosas dentro de la producción nacional (Hasson, 2014: 13).



Ya en 1910, tanto el paso del cometa Halley como la celebración del centenario de Chile agitan al país entero de modo que sus manifestaciones cómicas colman las páginas de las publicaciones nacionales. Este fenómeno natural repleta las caricaturas de la época, al igual que la inestabilidad de los gobiernos que se suceden rápidamente. Posteriormente, durante la presidencia de Ramón Barros Luco, el tema será la pasividad y pereza del gobernante.

En Mayo de 1915, se publica la revista *Simplicísimo*, que emula a *Simplicissimus*, el periódico satírico más importante en la Alemania de principios del siglo XX. En su breve vida, informa sobre la Primera Guerra, presentándose como un aliado del bando alemán. En cuanto al humor gráfico, éste posee una amplia presencia en la revista a través de la reproducción de viñetas europeas y de algunos dibujos realizados, entre otros, por Edmundo Searle («Mundo») y Jorge Délano («Coke»). Aparece también, tiempo después, *El submarino* (julio 1917-noviembre 1918), un periódico satírico que apoya al bando alemán y cuyo discurso fue respondido por *El tanque* (1918) a cargo del equipo Whiskey-Alejandro Walker, organizado con el objetivo de “hundir *El submarino*” (Montealegre, 2008: 105).

Por otro lado, *T.V.O.*, de Valparaíso (1916), se muestra imparcial al publicar sátiras contra todos los bandos. En ella participan los dibujantes Armando Constant y Edmundo Searle («Mundo»), quien se destaca por su capacidad de llevar a las páginas de la sátira la figura de los grupos distinguidos de la alta sociedad.

En 1910 (con una reaparición posterior, a mediados de 1922) aparece *Monos y Monadas*, revista a cargo del dibujante Raúl Figueroa («Chao»), autor destacado por su historieta cómica infantil *Aventuras de Panqueque y Chocolate (chambonadas de un vagabundo y un perro)* (noviembre 1918-octubre 1919). La carrera de «Chao» (1886-1948)

como ilustrador es bastante fructífera, contando con múltiples publicaciones y colaboraciones; desde 1906, su pluma pasará por *El Diario Ilustrado*, *Corre-Vuela*, *El Peneca*, *Co co ro có*, *Chopazo* (suplemento de *Sucesos*) y *Las Últimas Noticias*, en donde crea *El reír caballuno*. De igual modo, Raúl Simón Bernard (1893-1969) destaca por su particular dupla con César Cascabel, su alter ego: “Simón firmaba las viñetas y Cascabel los textos, formando una armoniosa e inseparable dupla” (Montealegre, 2008: 108).

Como sucesor de «Moustache», en el ámbito del humor gráfico surge la figura de Jorge Délano («Coke»); sobrino y ahijado del presidente Jorge Montt, se inicia prematuramente en el campo humorístico al realizar colaboraciones para *Corre-Vuela* (1911), mientras aún portaba el uniforme del Instituto Nacional. Posteriormente, su carrera girará en torno al presidente Alessandri, a quien caricaturiza de manera recurrente.

En 1923 aparece *El Pibe*; buscando emular el amplio éxito que mantenía *El Peneca*, se obstina en replicar su fórmula con cuentos, ilustraciones, fotos de lectores e historietas. En agosto del año siguiente se publicaría el primer número de *Don Fausto*, trayendo en su portada la versión local del *Bringing Up Father*<sup>33</sup>.

---

<sup>33</sup> *Bringing Up Father* (o *Educando a Papá* en su versión hispana), fue una tira cómica de prensa creada por George McManus para King Features Syndicate. Su primera publicación es el 12 de enero de 1913 apareciendo en numerosos periódicos norteamericanos hasta el año 2000.



FIG. 38-39.- Portadas de *Don Fausto*. En la imagen de la izquierda vemos un ejemplar con la aparición de *Bringing Up Father* en portada (Hasson, 2014: 15-16).

Desde la caída de Alessandri (1925) hasta la de Ibáñez (1932), el humor gráfico chileno se ve plasmado en las revistas *Corre-Vuela* (vigente hasta 1927) y *Sucesos* (abierta hasta 1932), con esporádicas o nulas publicaciones en el resto de los medios, como es el caso de *Zig-Zag*. No obstante, ésta continúa destacando con hechos específicos, como la aparición de *Moya* (1929), una revista caracterizada por un personaje del mismo apellido, creado por Victorino para representar a la clase media (aunque más tarde el estereotipo se verá completado y consolidado por la figura de *Verdejo*, de *Topaze*, quien termina por reemplazar al personaje de *Zig-Zag*). Entre abril y julio de 1929, la revista picaresca *Campanillas* incluye dibujos de «Fantasio», destacando además por la inclusión, pionera en ese entonces, de “fotografía[s] de intención erótica” y a la mezcla de “humor gráfico, farándula y material solo para caballeros”<sup>34</sup> (Montealegre, 2008: 113) emulada continuamente por sus sucesoras. Como

<sup>34</sup> Como indicamos al inicio del capítulo, no nos centraremos en extenso en las publicaciones de corte picaresco. Para quienes deseen tener un panorama más amplio sobre las revistas de historietas de ‘humor verde’

hito destaca el declive de *Sucesos*, hecho que marca una etapa de transición en donde artistas como «Lustig», «Moustache», Galvarino Lee o «Chao» serán reemplazados por jóvenes talentos como Jorge Délano («Coke»), Alfredo Adduard, Juan Gálvez Elorza («Fantasio») o René Ríos Boettiger («Pepo»).

La revista *Topaze*, medio ejemplar para la caricatura política y la parodia, surge en agosto de 1931, adoptando el nombre de una reciente comedia estrenada por aquellos días en Chile. De igual modo, su personaje representativo emula al protagonista de la obra: el cínico profesor Alberto Topaze Cambiazo; creada por Gustavo Campaña y Pedro J. Malbrán, la publicación aparece con ilustraciones de «Coke» y «Fantasio», a quienes se suman Huelén, «Osnofla», Victorino y «Ares» (Mario Gálvez, hermano de «Fantasio»). A partir de la organización de una exposición de los trabajos de estos grandes artistas, exhibidos en sus páginas, *Topaze* actuará como una forma de adquirir prestigio en el medio. Es más, debido a su gran éxito, la misma empresa termina por crear la Editorial Topaze (1932-1970), encargada de publicaciones como *Wikén*, *Topazín*, *Míster Tinka* y *Almanaque Topaze*. Sin embargo, debido al contexto de extrema inestabilidad política en el que surge (con once cambios sucesivos de gobierno) y a la censura a la que posteriormente Arturo Alessandri la somete, las revistas del sello editorial no lograrán subsistir por un período muy prolongado. Como hecho positivo, con el inicio del gobierno de Alessandri (1932-1938) el equipo de dibujantes de *Topaze* (compuesto principalmente por «Coke» y Huelén) ve engrosada sus filas con la incorporación de Mario Torrealba del Río («Pekén»), René Ríos («Pepo») y «Alhué».

---

publicadas en Chile, se recomienda la lectura del libro *Pin-Up: Comics picarescos en Chile* de Moisés Hasson publicado en 2015 y editada por NAUTACOLECCIONES. El trabajo recopila -a modo de catálogo- la gran mayoría de las revistas de historieta y humor picante publicadas en nuestro país.





FIG. 40.- Primera portada de la revista *Topaze* del año 1931 (Montealegre, 2008:117).



Junto a Alberto Topaze emerge Juan Verdejo Larraín, representante del pueblo (de hecho, en sus inicios figura como 'País') que personifica al 'roto chileno': sus dos apellidos simbolizan la dualidad de la sociedad chilena, de forma tal que se apuesta por una cierta neutralidad política. Verdejo alcanza tal popularidad, que su nombre termina por ser empleado, a modo de metáfora o sustantivo, en el vocabulario chileno, con el fin de designar al “chileno más pobre” (Montealegre, 2008: 119). Si bien su creador es Héctor Meléndez, será «Coke» quien termine por “fijarlo en una representación gráfica propia con algunos elementos característicos que se van repitiendo independientemente del estilo del dibujante”; transformado en un modelo, se verá replicado por gran parte de los ilustradores chilenos de sátira política del país (Montealegre, 2008: 118). Desde octubre de 1932 hasta mayo de 1933, aparece *Verdejo*, revista que llega a publicar 31 números. Su equipo de humoristas gráficos está compuesto principalmente por «Fantasio», «Ares» y Alfredo Adduard (encargados del dibujo) y Avelino Urzúa («Topón del siete») junto a Héctor Meléndez, en el guión. Posteriormente, el personaje regresa a *Topaze*, donde había pasado a llamarse *Machuca*. Así, ambos personajes terminan por encontrarse como protagonistas de una tira cómica.

En *Topaze*, junto a *Cambiazó* y *Verdejo* (o *Machuca*), los presidentes de la República y otros políticos aparecen como protagonistas. Así, destaca la polémica caricatura de un león (domesticado) que 'supuestamente' representaría a Alessandri; si bien la 'poca claridad' de la alusión libra a la revista en Tribunales, el gobierno manda de igual modo a requisar el número y quemar el resto de las publicaciones involucradas en la divulgación de la infamante caricatura. En esa misma línea polémica, resaltan las creaciones sobre Juan Antonio Ríos a cargo de René Ríos, su sobrino («Pepo» para *Topaze* y «Popeye» para *Saca-Pica*), a quien el mandatario intenta, fallidamente por cierto, exiliar a Chiloé. De manera más o menos

esporádica, *Topaze* será cerrada en 1970, luego de cubrir los gobiernos de Arturo Alessandri (el León domesticado), Pedro Aguirre Cerda (don Tinto), Juan Antonio Ríos (don Mandantonio), Gabriel González Videla (don Gabito), Carlos Ibáñez en su segundo período (don Sonámbulo), Jorge Alessandri (don Malaspulgas), Eduardo Frei Montalva (don Lalo) y Salvador Allende. Además, *Topaze*<sup>35</sup> cubre importantes sucesos históricos, como la Segunda Guerra Mundial, satirizando a ambos bandos y a sus correspondientes dirigentes.

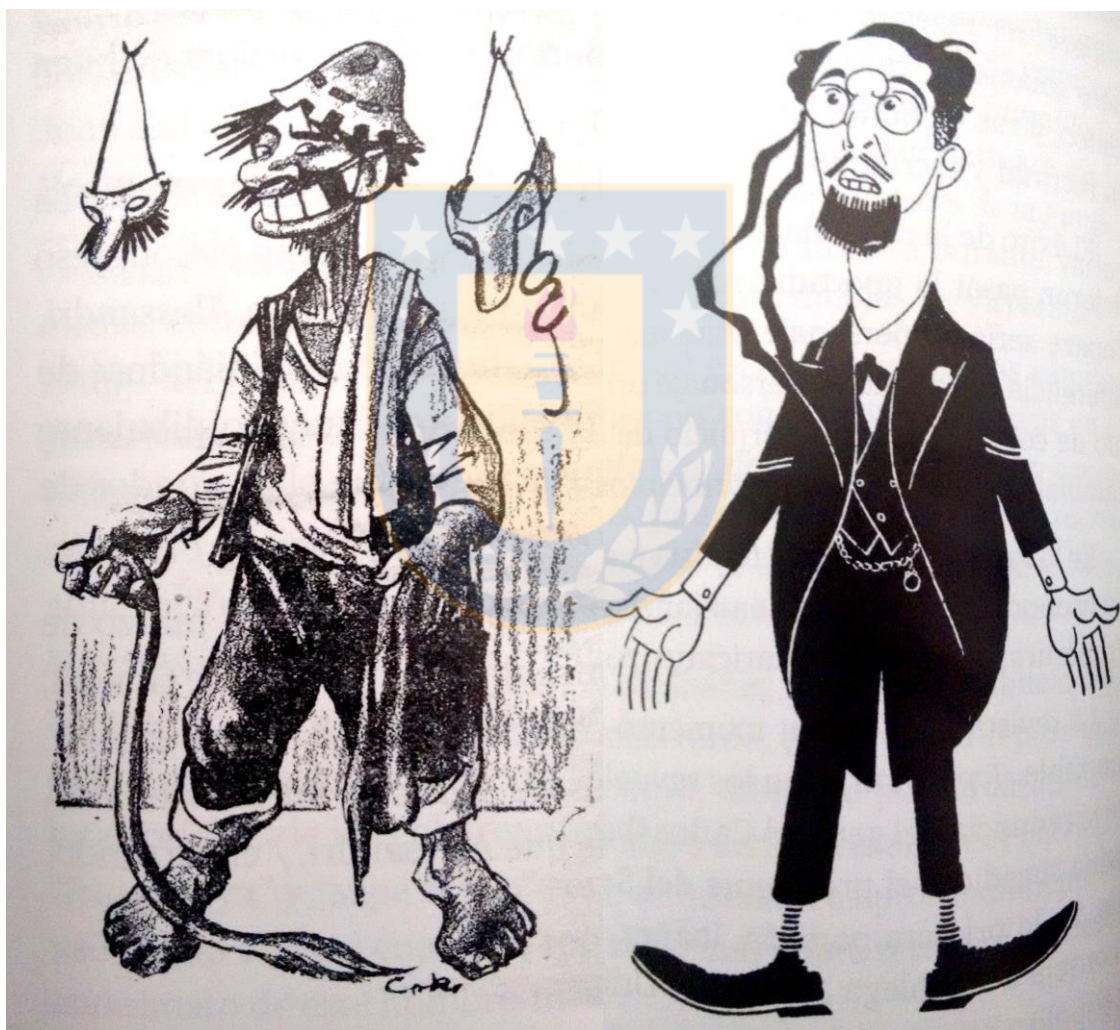


FIG. 41-42.- Juan Verdejo y el profesor Topaze, personajes emblemáticos de revista *Topaze* (Montealegre, 2008: 111-116).

<sup>35</sup> En 1935 se publica, buscando llegar a un público infantil, la revista *Topazín*, cuyo protagonista “es un niño: Topazín, quien se acompaña de [otros infantes]: Narigueta, Ximena, y de adultos: Abuelita, Don Espaminondas y Don Aristóteles” (Hasson, 2014: 20).

En este contexto, destaca el trabajo de «Coke» cuyas caricaturas logran plasmar no solo el contexto visual de la época, sino también su “espíritu” (Montealegre, 2008: 128). Además, en 1944 surge, a modo de revista y programa radial, *La Familia Chilena*, a cargo de Gustavo Campaña. La revista destaca por su doble editorial, realizada por los personajes protagónicos del espacio radial: Don Viterbo y Doña Hortensia.

La segunda mitad de la década del treinta destacaría por una gran producción nacional que iniciaría la ruta hacia una época de esplendor editorial. Moisés Hasson, en su libro *Cómic en Chile: Catálogo de revistas (1908-2000)* publicado en 2014, explica que este período “está caracterizado por el surgimiento de publicaciones y personajes que han logrado mantenerse vigentes hasta el día de hoy. También por una profesionalización de los artistas, conducido por la búsqueda de una identidad propia” (2014: 21). El período de ‘Consolidación de estilos’, tal como lo denomina Hasson<sup>36</sup>, daría inicio en 1937, con la publicación de *Campeón* y *Pulgarcito*, dos ejemplos de revistas infantiles.

En lo político, el gobierno de Pedro Aguirre Cerda (1938-1941) se ve caracterizado por la censura, que llega a su extremo con la clausura de dos diarios: *El Siglo* y *El Imperial*. Posteriormente, durante el mandato de Juan Antonio Ríos reaparece *Monos y Monadas*, manteniendo una cantidad sustantiva de material gráfico importado en el que se “mezcla[n] la política con las informaciones de la farándula nocturna santiaguina. Marcando aún más su línea picaresca [...] también publica fotografías de mujeres piluchas presentadas como desnudos artísticos” (Montealegre, 2008: 137-138). Zig-Zag publicaría en 1941 una nueva revista infantil similar a *El Peneca*, pero con un enfoque evidentemente más educativo: *El*

---

<sup>36</sup> Es de suma importancia recalcar que el trabajo de Moisés Hasson se orienta de forma casi exclusiva a las revistas de historieta con amplia difusión en el público infantil. Por lo tanto, la estructuración cronológica que da a los periodos está condicionada por el impacto editorial de este tipo particular de revistas, obviando otros géneros como la sátira política y las de tono picaresco.

*Cabrito*. Junto a él, La Editorial Claret -de bases católicas- publica *El Colegial*, evidenciando el carácter pedagógico de la revista que, obviamente, se inserta dentro de estrictos parámetros religiosos.

Estando Chile bajo la dirección de Gabriel González Videla (1946-1952) nace *Don Gabito*, un personaje creado por «Pepo» en una clara alusión al mandatario. Será éste quien “inspir[e] a su vez otro personaje -más pícaro que político- que alcanza la fama en el humor gráfico: *Pepe Antártico*, de *Percy*” (Montealegre, 2008: 140). Durante este período, *Pepo* logra situarse a la cabeza de la caricatura nacional, mientras que «Coke» comienza a retirarse de escena; luego de 900 números publicados, deja su cargo de “director-propietario de *Topaze*” (Montealegre, 2008: 142), siendo reemplazado por Gabriel Sanhueza. Sin embargo, «Coke» continúa colaborando hasta su venta en 1957 a Gonzalo Ortego, al que sucederán reiteradamente diversos propietarios. Finalmente, durante este período destaca el encuentro de González Videla con el equipo de *Topaze*; se declaran admiración mutua e incluso se le regalan al presidente los dibujos originales de su tira cómica, que él incluye más tarde en sus memorias.

Además del uso de alegorías, junto a la inclusión de caricaturas y publicidad cómica, *Topaze* desarrolla una nueva modalidad: parodiar otras caricaturas. En este caso, destacan *El Otro Yo del Dr. Merengue* o *Chu-Man-Fu*.

Entre enero y diciembre de 1949, con el que fuera el equipo editorial de *Topaze*, surge *La Raspa* que incluye el trabajo de «Pepo», «Más» (Miguel Ángel Suárez), Meliton, «Mono» (Manuel Tejada), «Lugoze» (Luis Goyenechea Zegarra) -seguidor de «Pepo»- y colaboraciones esporádicas de «Scorpio» (Jorge Christie). Colaboración realizada al margen



de simpatías políticas, como lo demuestra la publicación de *Juan Verdejo y su sueño de utopía* de «Pepo» (por encargo de la embajada norteamericana) y, de manera paralela, la de *La palmada en la frente*, publicación que «Lugoze» elabora para participar de la campaña presidencial de 1970.

En el período de Carlos Ibáñez del Campo (1952-1958), María de la Cruz es elegida como la primera senadora chilena, oportunidad que *Topaze* no deja pasar: crea una caricatura con el nombre de *Doña Cucuza* -derivado de María de la Cucú, sobrenombre que emula su locura y recuerda un desafortunado episodio de contrabando-, dibujada por «Lugoze» («Lugongines»). *Doña Cucuza* se convierte así en “una de las pocas tiras cómicas de caricaturas basadas en un personaje femenino real” (Montealegre, 2008: 144). Junto a ella, surgen caricaturas como *Don Sonámbulo* («Pepo»), *Don Inocencio* (Osvaldo Salas) y *El depravado Acuña* («Lugoze»), que aluden a la figura del mandatario quien, lejos de incomodarse, sostiene que “Cada edición es un admirable estudio crítico-jocoso de nuestro régimen político irresponsable y lleno de vicios, y sus editoriales captan exactamente la situación del momento” (Montealegre, 2008: 147). En este punto, *Topaze* se encuentra compuesta por *Lugoze*, «Pepo», «Pekén», «Alhué», «Mono», «Chop», Melitón, «Coke» y Gordon (argentino).

Durante la presidencia de Jorge Alessandri Rodríguez (1958-1964) -hijo del León de Tarapacá-, la figura de *Don Choche* aparece en variadas tiras cómicas en *Topaze*, entre las que destacan *Don Malaspulgas* («Lukas»), *El señor Gerente* («Mono»), *Paletita* («Vicar») y *Paleta I* («Pekén»). En este período, será «Lugoze», “portadista de *Topaze* y creador de *Perejil*”, quien suceda a los grandes talentos de «Coke» y «Pepo» (Montealegre, 2008: 148). De igual modo, entre los nuevos integrantes que adquiere la revista destacan «Lukas» (Renzo

Pacchenino Raggi), Jimmy Scott, «Vicar» (Victor Arriagada), «Nakor» (Mario Navarro Cortés), Fernando Daza y «Mundo», recién llegados desde el extranjero.

En el período presidencial de Eduardo Frei Montalva (1964-1970) surgen, inspirados en el presidente, *Lalo* (Melitón Herrera), *Pinocho* («Percy») y *James Frei, agente 00,9%* («Lugoze» y «Bigote»). Aunque «Lugoze» parte a Miami en 1966 -ya recibido el Premio Nacional de Periodismo- continúa colaborando con *El Mercurio*, que publica diariamente *Perejil*. En un escenario social dividido políticamente, *Topaze* comienza un natural descenso que concluye con su desaparición, luego de publicar casi 2.000 números; cerrando el 30 de Octubre de 1970, alcanza a plasmar a Salvador Allende en sus páginas.

Desde 1930 hasta 1970, se puede observar cómo las grandes figuras del humor gráfico chileno no solo incursionan en la sátira política, sino que aportan en la publicación de diarios y revistas infantiles y picarescas, permitiendo una gran diversificación de contenidos. Apenas iniciado el siglo XX, surgen revistas infantiles tan diversas como *La revista de los niños* y *Letras i Monos* (1905), *El Peneca* y *Chicos i Grandes* (1908), *El Pibe* (1923), *Don Fausto* (1924) y *Semanita* (1927), con una clara supremacía por parte de *El Peneca*: “Así como *Topaze* fue la columna vertebral de la sátira política, *El Peneca* lo es para las publicaciones infantiles”, aunque no así para el humor gráfico, pues quienes destacan en sus páginas («Coré», Elena Poirier, Atria, Mario Igor), lo hacen por las ilustraciones de sus cuentos y portadas (Montealegre, 2008: 156).

Jorge Christie Mouat (1914-1952) comienza a publicar en 1935, “dibujando las secciones '*Inventos prácticos*', '*Ocurrencias de Lapicero*' y su tira cómica *Pez Colín, aventuras de un pez travieso*, que llegará hasta Argentina y se hará conocido como *Agallita* en la revista

*Leoplán*” (Montealegre, 2008: 159). Dos años después, colabora en *Album Mickey*, dibujando a los personajes típicos de *Disney*, además de los de *Popeye* (Elzie Crisler Segar) y el gato *Félix* (Otto Messmer); imitando el estilo de sus propios autores, plasma junto a ellos su firma y sus propios personajes, como Pepino y Rum-Rum. Luego, en 1938, da inicio a *Chu-Man-Fú* en *El Diario Ilustrado*, la primera tira cómica de carácter diario publicada en Chile.

Junto a *El Peneca* se instala *El Cabrito* (octubre 1941-septiembre 1948), (con más de 360 números), de *Zig-Zag*, a cargo de «Rozane» (Elvira Santa Cruz), quien posteriormente es reemplazada por Henriette Morvan. En esta revista, «Percy» dibuja *Los palomillas* (1944) una de sus primeras incursiones en el trabajo profesional. Del mismo modo, destaca Renato Andrade (Renato, posteriormente conocido como «Nato») con tiras como *Una vez Pirulín* y, en la revista *Estadio*, con *Cachupín* (1943), “personaje [que] impulsa el humor gráfico deportivo que tendrá sus revistas especializadas” (Montealegre, 2008: 161).

*Pepe Antártico* ve la luz por primera vez el 20 de abril de 1947. Si bien nace en *La Hora*, el personaje transita por diarios como *Las Noticias Gráficas* y *La Tercera* de *La Hora*, publicándose en ella por 44 años. *La broma en vida*, una viñeta editorial de «Percy», otorga a su creador el Premio Nacional de Periodismo. Posteriormente, “Desde septiembre de 1944 *Pepe Antártico* se radica finalmente en *La Cuarta*. Ha sido la tira diaria chilena que durante más tiempo -más de 60 años- se ha publicado ininterrumpidamente dibujada directamente por su autor” (Montealegre, 2008: 208). «Percy» crea de igual modo personajes picarescos femeninos que surgen en 1951, primero en la revista *Cenicenta* (*Linda y sus novios*) y, más tarde, en *Intimidades y sucesos policiales* (*Conchita alegre*).

El 6 de agosto de 1949 aparece uno de los personajes fundacionales del modelo nacional de historieta: *Condorito* ve la luz en el número 1 de la revista *Okey*, dirigida por Félix López. En su primera caricatura, Condorito (un personaje hecho de la mezcla entre un cóndor y un huaso chileno harapiento y descuidado) decide dedicarse al ‘cogoteo’; lamentablemente, su víctima resulta ser un experimentado ‘cogotero’ que termina por robarle hasta las ojotas<sup>37</sup>. Junto a este *Condorito aventurero* de «Pepo» aparecen *El concripto Videla* («Lugoze»), *El señor Gerente* («Mono») y *El terrible Joe* («Lau-fer»), todas historietas cómicas breves y autoconclusivas. De estas, solo *Condorito* sobrevive este período, hasta su término en 1965 (con 850 números). Desde su aparición, Condorito “se convierte en el personaje de mayor popularidad de nuestro humor gráfico, situación que se ha prolongado por más de medio siglo”, extendiéndose a diversos formatos cómicos y obteniendo su propia publicación desde 1955. René Ríos Boettiger, alias «Pepo» (1911-2000) ve influenciado su trabajo por «Coke», quien se convierte en su maestro, influjo que le permite convertirse “probablemente [en] el dibujante humorístico chileno más completo del siglo XX” (Montealegre, 2008: 166).

---

<sup>37</sup> En las décadas en que la migración de la población rural chocaba con la nueva realidad urbana del país, *Condorito* se erigió como representación gráfica del campesino pícaro y bromista que busca sortear las dificultades económicas y los contratiempos de la vida citadina solo con su ingenio.





FIG. 43.- Portada segundo número de revista *Okey* (Zig-Zag, 1949).

A cargo de *Zig-Zag*, la revista *Condorito* (1949) publica 32 números: “con énfasis en los cuentos ilustrados, nace en cierta forma alrededor de «Coré»; tal vez por ello este *Condorito* muere cuando muere «Coré», su principal ilustrador, en marzo de 1950” (Montealegre, 2008: 164). A pesar de emplear la cara de un cóndor en el logotipo de la revista, este personaje está lejos del *Condorito* de «Pepo». Posteriormente, incluso este símbolo es abandonado al cambiar de editorial (Cervantes S.A.), presumiblemente frente a la aparición, en *Okey*, de *Zig-Zag*, de “una historieta cómica firmada por *Pepo*, con un cóndor antropomorfo como protagonista: *Condorito aventurero*” (Montealegre, 2008: 165). Frente a este contexto, la revista no tarda en cerrar.



FIG. 44.- Primera viñeta de *Condorito aventurero* en revista *Okey* (Zig-Zag, 1949:16).

En 1945 aparece la revista picaresca *Pobre Diablo* (que duraría hasta 1952), que edita cerca de 370 números en los que se “prioriza el humor gráfico por encima del material escrito y fotográfico” (Montealegre, 2008: 185). Es dirigida por «Pepo» y cuenta con un personaje

representativo del mismo nombre que aparece junto a Don Rodrigo y Viboritas, del mismo autor. *Pobre Diablo* actúa como un modelo a seguir en el medio editorial al “mezcla[r] la historieta cómica con las informaciones de la farándula chilena, especialmente de la radio y las compañías de revistas donde actúan las vedettes” (Montealegre, 2008: 186). Dentro de sus colaboradores destacan «Osnofla», «Alhué» (Luis Sepúlveda Donoso), «Mono» (Manuel Tejada), «Pekén» (Mario Torrealba del Río) y «Themo Lobos», con sus publicaciones *Problemitas* y *El hombre invisible o Lobín, lobo de mar*. En este contexto, «Lugoze» (Luis Goyenechea Zegarra) toma el relevo de «Pepo», tanto como portadista de *Topaze* como con sus publicaciones (*Pituca* y *Súper roto*) y personajes (*Perejil*). Debido a su nombre, se infiere una posible competencia entre *Pobre Diablo* y *Rico Tipo*, una revista argentina. En la versión chilena, «Pepo» crea diversos personajes que serán dibujados por otros, como *Toribio, el náufrago*, que recae en «Pekén», «Mono Tejada» y «Nato».

A inicios de la década de los cincuenta<sup>38</sup>, *El Peneca* incorpora a un personaje representativo, cuya historia, *Peneca y sus travesuras* (1951), está a cargo de Renato Andrade («Nato»). No obstante, esta publicación “privilegia la historieta seria, folletinesca y algunas historietas humorísticas extranjeras, principalmente belgas” (Montealegre, 2008: 168). En 1951 aparece *Risas*, de *Pepe Antártico*, que aunque surge como pionera dentro del contexto del humor picaresco chileno, termina por desaparecer el mismo año.

*El Pingüino* (1956), revista del mismo corte picaresco de *Pobre Diablo*, surge como su heredera al contar con “sus características principales, empezando por sus portadas hechas por *Pepo*, además de personajes que ya eran populares como Don Rodrigo y las

---

<sup>38</sup> A fines de los cuarenta e inicios de los cincuenta aparecen una serie de revistas de breve duración que ayudan a ampliar el panorama creativo nacional. Las revistas *Aladino* (1949), *Simbad* (1949) y *Pirulete* (1952), de interés infantil, privilegian la creación nacional a la vez que incluyen materiales fotográficos, educativo y de autores extranjeros.



Viboritas, de *Pepo*; *Toribio, el naufrago*, dibujado por *Nato*; y *Tontolino Jockey*, de César” (Montealegre, 2008: 197). Esta revista también atraviesa diferentes etapas, cada una marcada por un nuevo director y/o propietario. Al independizarse de *Zig-Zag*, queda a cargo de Guido Vallejos. En ella se encuentran también variados aportes de escritores (Germán Oesterheld) y dibujantes argentinos («Oski» y «Quino»). Por su parte, la *Revista Rougue* (noviembre 1954-diciembre 1955), bajo el sello de *Ediciones Blasco* y los dibujos de «Bosé», «Lugoze» y «Nato», se caracteriza por “ocupa[rse] de los dibujantes como gremio” publicando información interesante para estos (exposiciones, publicaciones, homenajes, etc.) (Montealegre, 2008: 197).

En el límite de esta década, una “seguidilla de cambios en la dirección de *El Peneca*, la diversidad de portadistas y la alteración de su nombre al relanzarse en 1958<sup>39</sup> como *El intrépido Peneca*” (Montealegre, 2008: 170) marcarán su final, a pesar de que, en un intento desesperado, se retoma su nombre original en 1960<sup>40</sup>. En 1959, *Zig-Zag* reemplaza esta revista con *La Pandilla*, a cargo de Marcela Paz, de publicación más bien breve. La situación de ambas publicaciones pone de manifiesto los cambios que sufre el público lector y su patente desánimo al enfrentarse con largas series. De este modo, éstas se verán reemplazadas por suplementos infantiles -contenidos en los diarios-, hasta que, en 1968 aparece la revista *Mampato*. La primera aparición de *Mampato* -como título y personaje- data de 1957, cuando en *El Mercurio* aparece un suplemento con este nombre, el cual también correspondía al de un

---

<sup>39</sup> Montealegre fecha la aparición de *El intrépido Peneca* en 1958, mientras que Moisés Hasson data la génesis editorial del ‘Intrépido’ a fines de 1957. El proyecto de transformación que iniciara el recién asumido director, Víctor de la Fuente no alcanzaría a durar un año pues éste retorna a España y los nuevos responsables de la revista retornan al formato tradicional.

<sup>40</sup> A fines de la década del cincuenta y comienzos del sesenta aparecerían un par de publicaciones de breve existencia. Tal es el caso de *Pimpinela* (1950) que reproducía historietas -fundamentalmente de aventura- de varios países y *Selecciones escolares chilenas* (1960), una adaptación de la versión argentina que replica material de similares características.

personaje dibujado por «Vicar». Por otro lado, en 1954 Guido Vallejos recupera la estructura folletinesca al plantearse “el desafío de hacer una revista con una historieta completa, chilena y propia; es decir, editada por el propio autor”, que tomará el nombre de *Barrabases* (Montealegre, 2008: 180), publicación que será acompañada por diversos personajes y autores de tiras cómicas como *Ñeclito* y *Cucufato* («Themo Lobos»), *Fanatincha* y *Pituto* («Nato») y *Locutín* («Vicar»). La primera época de la revista (1954-1962) se divide en tres etapas características y bien delimitadas:

primero, la revista como una sola historieta hecha por un solo autor; segunda, la revista con su historieta principal más notas periodísticas y diversas ilustraciones y tiras cómicas de distintos autores. La tercera, curiosamente es *Barrabases* sin el equipo de *Barrabases*, con un desplazamiento del humor gráfico por historietas deportivas serias y fotonovelas (Montealegre, 2008: 181)<sup>41</sup>.



FIG. 45.- Portadas de *Barrabases* que muestran con claridad la diferencia entre las etapas de la publicación de fotonovelas y la época dedicada al equipo ficticio de fútbol (Hasson, 2014:35-36).

<sup>41</sup> Posteriormente, *Barrabases* regresa en 1970; bajo el sello de la Editora Nacional Quimantú, es impresa a todo color, dibujada por Guido y publicada a modo de una historia-largometraje.



Las nuevas revistas cuentan con historias autoconclusivas; al modo del *Condorito*<sup>42</sup> de «Pepo», publicado en un libro anual de manera recopilatoria, otros autores toman este camino editorial. En esta misma línea, en 1962 la Editora Zig-Zag publica *Disneylandia* y otras revistas de Walt Disney (*Fantasías, El Zorro, Aventuras Disney, Tesoros de Walt Disney, Tío Rico, Tribilín*) incluyendo historietas completas. Ya con anterioridad se había introducido material de Disney en las publicaciones nacionales, pero lo que define este evento como un acontecimiento relevante en el recorrido de la historieta nacional fueron las consecuencias que trajo consigo este ambicioso tratado con Empresas Disney. La magnitud del convenio obligó a Editorial Zig-Zag a crear un departamento de historietas que les permitiese regular de mejor forma las publicaciones. Sin embargo, luego de un tiempo, ya no solo administraban las publicaciones extranjeras, sino que comenzaron a generar material propio. Este evento marca el inicio de la denominada ‘Edad de Oro’ del cómic chileno pues, a partir de la creación de este departamento de historietas, el rubro creativo de la gráfica editorial tendría uno de los mayores impulsos de toda su historia -y prehistoria.

Dos años más tarde, bajo este mismo sello comienza la publicación de títulos nacionales con un formato similar, iniciando un proceso de estandarización. Así, la revista *Okey* también cambia su estructura para “convertirse en una revista de historietas completas, extranjeras” (Montealegre, 2008: 173). Entre 1965 y 1966, aparecen numerosas publicaciones como *Ases de la novela, Hazañas históricas, Rakatán, Robot, Comicznauta, Mundos Fabulosos, Sueños Maravillosos, Mony, Capitán Júpiter, Trinchera* (que posteriormente se renombraría como *Guerra*), *S.O.S., U-2* y *Cuncuna*, todas historietas cómicas de Zig-Zag, a

---

<sup>42</sup> A lo largo de su extensa vida, *Condorito* ha pasado por numerosos sellos desde su primera aparición en *Okey* (1949) partiendo por la primitiva Zig-Zag, pasando por Píncel, Carrousel y estando actualmente bajo el alero de Televisa, lo que le da al personaje una presencia a nivel latinoamericano.

las que se unen las historietas largas *Las aventuras de Quintín Quintay* («Lukas») y *Las aventuras de Florián González* («Pepe Huinca»).<sup>43</sup>

El ánimo renovador que inundó Editorial Zig-Zag durante los primeros años de la década de los sesenta permitió que muchos creadores vieran una oportunidad para dar vida a proyectos personales. Es así como en 1965 se publica el primer número de la revista *Rocket*, pensada, dirigida e ilustrada por el propio «Themo Lobos».



---

<sup>43</sup> Pese a ello, su período de vida no es muy extenso. Frente a las publicaciones de Zig-Zag, se consolidan principalmente las historietas serias (con temáticas de aventuras y de terror) y las que pertenecen a la línea de Disney. Las revistas nacionales decaen tanto frente a este modelo como frente a las publicaciones mexicanas y extranjeras, de carácter serio y cómico, que llegan de mano de la editorial Lord Cochrane. Debido a la gran deuda que contrae con el Banco del Estado, Impuestos Internos y sus mismos trabajadores, Editorial Zig-Zag termina por ser vendida al Estado de Chile en 1971, evento que tendrá consecuencias significativas para la historia del comic nacional, como veremos más adelante.



FIG. 46.- Recopilación de portadas de revista *Rocket* en Catálogo de Moisés Hasson (2014:49).



La revista *Rocket* fue la primera publicación constituida íntegramente por material nacional (guión, dibujo y color), además de ser la primera revista de historieta dedicada exclusivamente a la ciencia ficción en el país. Sorprendía la madurez de sus historias, escritas en su totalidad por «Themo Lobos», quien fue asistido en el dibujo por otros experimentados creadores como Abel Romero, Mario Igor, Máximo Carvajal y Gilberto Ulzurrun entre otros.

El mismo año en que *Rocket* vio la luz, *Zig-Zag* publica *Can Can* (1965-1967), una revista que se destaca desde sus inicios por el uso de un estilo recatado que no hará más que agudizarse cuando, posteriormente, caiga bajo el control de grupos católicos y el sector más conservador del país. Posteriormente, Alberto Vivanco publica su tira cómica *Lolita* en el diario *Clarín*, mientras que, al inicio de la década de los setenta, se experimenta un cambio notablemente 'gráfico' y explícito en las revistas gráficas para adultos como *NAT*, *Viejo Verde*<sup>44</sup> y *Cosquillas*, de un creciente erotismo.

Entre 1965 y 1970, *Zig-Zag* prueba suerte con numerosas publicaciones - mayoritariamente extranjeras- que apelan al lector joven con historias de aventura, velocidad y espionaje. Entonces comienzan a sucederse revistas como la 'Colección Súper fantástica' (1967) que incluía los títulos *Barracuda*, *El Araña*, *Garra de Acero* y *Johnny Nero*. Aparecen también el *Agente Silencio*, *Espía 13*, *Logan*, *Dick Daring*, *Soledad* (un intento por llegar al público femenino), *Ruta 44*, *El jinete Fantasma*, *Far West*, *007 James Bond*, *El Intocable*, *Jungla*, *El Siniestro Doctor Mortis*, *Agente Silencio* y *5 x Infinito*. De todas ellas, solo el Dr.

---

<sup>44</sup> *Viejo Verde* (1970-1973) es publicada por el creador de *El Pingüino*, con fotos a todo color plasmadas en un papel de mejor calidad. Del mismo modo, sus colaboraciones destacan por su calidad: «Vicar» se encarga del personaje icónico de la revista, *Viejo Verde*, mientras que «Themo Lobos» es el encargado de *Alaraco* y *Celestino*, a las que se agregan otras colaboraciones de «Fantasio».



Mortis tuvo un verdadero impacto en el público, mediado por la fama que cosechó la serie de radioteatro<sup>45</sup>.

El 18 de septiembre de 1968, *La Tercera* comienza a publicar *Icarito*, nombre que también lleva el personaje infantil que la caracteriza, a cargo de «Ariel». A esto sigue una polémica con los derechos de autoría; obtenidos por Jorge Mateluna, Carlos Cabrera («Ariel») y Jalid Deccarett -sus creadores- a expensas de *La Tercera*, tienen como consecuencia su despido y posterior reemplazo por Nelson Soto. A pesar de ello, el equipo termina por publicar de manera independiente con *El Club de los Tíos* (1969), la cual incluye personajes como *Icarito*, *Súper chico*, *Pipí dos Santos*, *Defencho*, *Tomasito*, *el scout*, *Viviana*, *Jani*, *Corecito*, *Ximena* y *Víctor Hugo*. Lamentablemente, debido a la influencia del icónico diario nacional, les es imposible comercializarla.

Para fortuna de Lord Cochrane -que venía perdiendo la batalla editorial contra Zig-Zag- el 30 de Octubre de 1968 publica otra de las revistas estandarte de la historieta chilena: *Mampato*. En su formato revista, comienza a ser publicado por Eduardo Armstrong. Su dibujo está a cargo de Oscar Vega («Oskar») al que “Más tarde se incorpora *Themo Lobos*, quien desarrolla el personaje escribiendo él mismo los guiones e incorporando personajes que serán de gran recordación como su amiguita Rena [...] y Ogú” (Montealegre, 2008: 179). Aunque su publicación recupera el carácter serial, su contenido será pauteado de acuerdo a los programas educativos.

---

<sup>45</sup> Lord Cochrane buscaría también generar espacios para sacar el máximo provecho al negocio de las historietas. Con dicha intención, editaría diferentes títulos durante los años sesenta, como: *El Fantasma*, *Mandrake el Mago*, *Popeye el Marino*, *El Recluta*, *Jim de la selva*, *Paquita la traviesa*, *Patty*, *Flash Gordon* y *Rey de la policía Montada*, aunque ninguna alcanzó el éxito de la competencia.

# mampato

Precio E\$ 3,50  
Recargo Aéreo E\$ 0,10

AÑO I - Nº 1  
30 de octubre de 1968  
Santiago de Chile



**EL MAMUT DEL RIO BEREZOVKA • VIAJE A LA LUNA • ANIVERSARIO  
DE CHILE • AGENTE TRUENO • LAMINAS DE ANATOMIA ETC.  
GRAN CONCURSO: LA HISTORIA DE CHILE EN LAMINAS**

FIG. 47.- La icónica primera portada de la revista *Mampato* (Lord Cochrane, 1968).

Regresando al humor gráfico, propiamente tal, dentro de las publicaciones periodísticas, el uso de la viñeta editorial y las tiras cómicas permiten apreciar el acontecer desde otra perspectiva, igualmente crítica. En el siglo XX, surgen las tiras cómicas diarias: “una sucesión de imágenes de, generalmente, no más de cuatro cuadros dispuestos horizontal o verticalmente en un rectángulo” que, contrario a lo que puede sugerir el contexto en el que se encuentra inserta, “no necesariamente está vinculada a la noticia, cumpliendo una función más de entretener que de complementar la información” (Montealegre, 2008: 203-204). Específicamente, la primera tira cómica publicada en Chile es extranjera: en septiembre de 1922, aparece en *El Mercurio Amenidades del diario vivir o Educando a papá*, de George McManus. En el contexto nacional, le siguen *Chu Man Fú* (Jorge Christie) presentada en 1938 en las páginas de *El Diario Ilustrado* y *Macabeo* («Leo»), en *Las Últimas Noticias* en 1940. *Chu Man Fú* resulta ser una parodia de *Fu Man Chú*, “un personaje literario de la saga policíaca iniciada en 1912 por el inglés Sax Rohmer” (Montealegre, 2008: 205). Cada una de estas tiras concluía el fin de semana. Posteriormente, al ser publicadas a modo recopilatorio por su autor, se dará forma al primer libro de humor gráfico chileno.

*Macabeo*, el primer trabajo de Leoncio Rojas Cruzat («Leo»), se extiende por más de 20 años, convirtiéndose en una de las publicaciones más duraderas en el humor gráfico chileno. La popularidad del personaje es tal, que su nombre no tarda en introducirse como término en el habla popular chilena. En términos generales, el trabajo de «Leo» sobresale en numerosos concursos y exposiciones, de modo que obtiene destacados galardones como el de Mejor Tira Cómica, entregado por el Círculo de Periodistas.



Otras tiras diarias a destacar son *Don Clotildo (Machuca)* -que termina siendo publicado de manera esporádica más que diaria a partir de 1944-, *El conscripto Videla* («Lugoze»), publicado entre 1945-1948 en un diario antofagastino -*El Abecé*- y *Pepe Antártico* («Percy»), que aparece en 1947.

En este contexto, los dibujantes “intentan diversas formas de autogestión y emprendimientos” muchos de los cuales fracasan bajo la devastadora influencia de *Zig-Zag*, razón que motiva un éxodo del trabajo nacional a revistas extranjeras. Surge así la Alianza de Dibujantes de Chile que “junto a la incorporación de los dibujantes al Círculo de Periodistas, sirv[e] para darle visibilidad al colectivo de colegas a través de concursos y exposiciones” (Montealegre, 2008: 208).

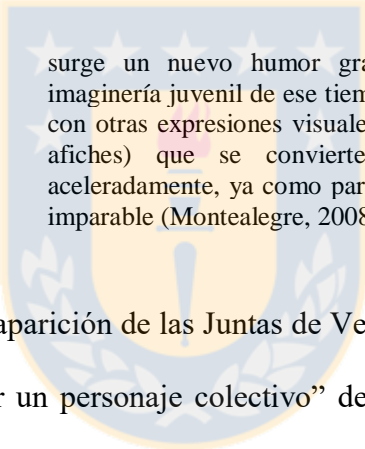
Bajo su alero, varias tiras cómicas diarias son publicadas en diarios locales y extranjeros “siguiendo el conocido modelo de los Syndicates norteamericanos que funcionan como agencia de periodistas y artistas que ofrecen la re-publicación -o la publicación en otras partes- del material ya aparecido en un medio particular” (Montealegre, 2008: 212). Lamentablemente, el material que sindicatos como King Features Syndicate o United Features Syndicate promociona en Chile perjudica a los autores nacionales, ya que las revistas “compra[n] paquetes con tiras cómicas, otras secciones magazinescas y artículos extranjeros” a un módico precio (Montealegre, 2008: 212).

En publicaciones como *Entretelones* o *La Voz* “se inician profesionalmente dibujantes fundamentales en la historia de nuestro humor gráfico [como] *Hervi*, Alberto Vivanco y Palomo” quienes no tardarán en destacar a nivel latinoamericano (Montealegre, 2008: 213). La



revista *Ercilla*, fundada en la década del treinta, acoge de igual modo algunas de sus propuestas.

Para la juventud, la revista *Ritmo* (1965-1972) marca un antecedente; a cargo de Alberto Vivanco y la editorial Lord Cochrane, acoge en sus páginas al *Gato Yo-Yo*, dando vida a “un periodismo humorístico y de entretenición” (Montealegre, 2008: 216). En este panorama, surge *Artemio*, de «Pepe Huinca»; publicada diariamente en *El Mercurio* desde 1963 hasta 1974, “evidencia un marcado cambio en la sensibilidad y la estética de los trabajos publicados hasta entonces” (Romera cit. en Montealegre, 2008: 217). Así, en la década de los 70,



surge un nuevo humor gráfico desde los jóvenes que crean la imaginería juvenil de ese tiempo, donde el humor gráfico hace sistema con otras expresiones visuales (brigadas murales, carátulas de discos, afiches) que se convierten en la iconografía de la utopía, aceleradamente, ya como parte de un proceso de cambios que parecía imparable (Montealegre, 2008: 219).

En 1968, con la aparición de las Juntas de Vecinos y los Centros de Madres, “la población, el barrio, pasa a ser un personaje colectivo” de gran importancia y participación (Montealegre, 2008: 220). La revista *La Chiva* presenta una historieta protagonizada por todo el barrio de *Lo Chamullo, un barrio como lo suyo* (julio de 1968), a cargo de Alberto Vivanco y la editorial Papiro, siendo publicada quincenalmente. Sin embargo, no logra hacer frente económica y socialmente a las dos grandes -y únicas- distribuidoras existentes: Zig-Zag y Lord Cochrane, por lo que solo se logran publicar 50 números, luego de lo cual cierra. Junto a Vivanco y su hermano («Pepe Huinca») también colaboran en ella Hernán Vidal («Hervi») y José Palomo. Así, “la caricatura de personajes individuales es crecientemente reemplazada por estereotipos que reflejan representaciones sociales” (Montealegre, 2008: 223).



FIG. 48.- Los pobladores del barrio "Lo Chamullo, un barrio como el suyo" de *La Chiva* (Montealegre, 2008:222).

El español Antonio Romera, dibujante y crítico de arte, permite dar "al humor gráfico un respaldo intelectual que no tenía, al reseñar en un espacio dedicado al arte trabajos de sus colegas caricaturistas" en *Las Últimas Noticias* (Montealegre, 2008: 233). Por su parte, «Lukas» y su editorial de *El Mercurio* destacan en el ámbito político. Por trabajos como este, en 1973 el autor recibe el Premio Merghentaler, de la Sociedad Interamericana de Prensa (SIP). En esta época, "el humor malhumorado, en sus formas de sarcasmo, de burla o como vehículo de ofensas y atribuciones indignantes, contribuye a la atmósfera de intolerancia en una realidad donde cuesta diferenciar personas de personajes" (Montealegre, 2008: 236).

«Lugoze» publica *La palmada en la frente* (1970) para apoyar al candidato de derecha. Luego de la elección de Allende, «Vicando» dirige *La Firme*, con apoyo de la presidencia y la colaboración de Hernán Vidal y «Pepe Huinca». Su primer número es

publicado por la Editorial Estatal, posteriormente llamada Empresa Editora Nacional Quimantú Ltda. En la revista vuelve *Supercauro*, de «Pepe Huinca», personaje que inicialmente aparece en *La Chiva*, contando ya con gran popularidad a nivel internacional. Esta revista destaca por ser “la primera revista propiamente del gobierno de la Unidad Popular” y extender su publicación hasta septiembre de 1973 (Montealegre, 2008: 239).

Llegado el año 1971, Zig-Zag, la otrora poderosa editorial nacional -a razón de numerosas decisiones editoriales arriesgadas, publicaciones sin éxito y problemas económicos- se ve en la obligación de ser vendida al Estado. Este evento marcaría el final de lo que hemos llamado “bases para el modelo nacional” y da paso a la época que conlleva un pleno desarrollo del trabajo de artistas nacionales en el humor gráfico y en la historieta chilena.

- 1.3.3 Modelo nacional (1971-1978)

El 12 de febrero de 1971, el Estado se convierte en el nuevo propietario de Zig-Zag. No tarda en renombrarla como Quimantú, vicaria de la emblemática editorial, para continuar su labor; el gobierno pretende utilizarla para concretar una de sus promesas de campaña: crear una editorial estatal que facilitase el acceso del pueblo a la cultura y las letras.

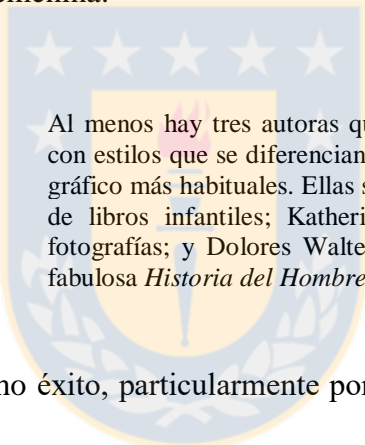
Uno de los cambios más significativos que trajo consigo la renovada editorial vino como consecuencia a la publicación de la obra de Ariel Dorfman y Armand Mattelart, *Para leer al Pato Donald*<sup>46</sup>. La lectura sociológica y política que hacen los autores de las

---

<sup>46</sup> Resulta curioso reparar en este hecho pues un evento similar sucedió durante la década de los años cincuenta en Estados Unidos. La publicación del libro *Seduction of the Innocent* por parte del psicólogo Fredric Wertham en 1954, llevó a la Asociación de Revistas de Cómics de los Estados Unidos (o CMAA por su siglas en inglés) a imponer una estricta censura en los temas tratados por diversos cómics y editoriales. La publicación de Wertham responsabilizaba directamente a las historietas y sus temáticas violentas de ser las causantes del

producciones historietísticas norteamericanas (con especial reparo en el material elaborado por Disney), define las producciones estadounidenses como instrumentos de colonización ideológica que buscaban modelar a los jóvenes lectores como futuros sujetos capitalistas. Esta primicia, asimilada por la renacida editorial, la lleva a reorientar numerosas publicaciones, neutralizando contenidos que pudiesen resultar discriminatorios, al tiempo que se comienza a dar más relevancia a temáticas nacionales y personajes históricos chilenos<sup>47</sup>.

En el plano laboral, la revista *Cabrochico* (1971), permite -dentro de sus staff de ilustradores- la inclusión de mujeres, acabando así con la tradición que excluía sistemáticamente la presencia femenina:



Al menos hay tres autoras que ocupan un espacio estable, dibujando con estilos que se diferencian de los estilos historietísticos y de humor gráfico más habituales. Ellas son Marta Carrasco, destacada ilustradora de libros infantiles; Katherine Legassa, que combina dibujos con fotografías; y Dolores Walter, que ilustra las contraportadas con La fabulosa *Historia del Hombre* (Montealegre, 2008: 242).

La revista gozó de mucho éxito, particularmente por las historietas de “Mañungo”, un pequeño niño campesino, y “¡Estos cabros!”, una historia de corte más realista “que mostró en varios capítulos a un grupo de niños pobladores organizados en torno a sus propias demandas” (Rojas Flores, 2016: 272).

---

incremento en la delincuencia juvenil en el país. Por este motivo, el CMAA obligaría a las editoriales a modificar las tramas con el fin de eliminar la violencia gráfica, promover el castigo del crimen o censurar determinadas palabras. Como medio de fiscalización se creó el Comic Code Authority, sello que filtraba los trabajos con el fin de decidir cuáles se encontraban aptos para su publicación. Existe consenso unánime entre investigadores en determinar la implementación del Comic Code Authority como el punto que marca el final de la edad dorada del cómic norteamericano. De igual forma, muchos creadores e investigadores nacionales -entre los se cuentan Mauricio García, Lincoln Fuentes, Juan Francisco Jara, Jorge Carvallo y Jorge Rojas- consideran las políticas editoriales de Quimantú, luego de la publicación del trabajo de Dorfman y Mattelart, como uno de los primeros eventos que marcaría el inicio de la etapa final de la ‘Edad Dorada’ del cómic chileno que, para Moisés Hasson (2014) comprende el período entre los años 1962 a 1975.

<sup>47</sup> Jorge Rojas Flores, en su libro *La historieta en Chile 1962–1982 Industria, ideología y prácticas sociales* (2016), realiza un profundo y detallado análisis tanto del contexto político como de las inclinaciones teóricas en la academia nacional que propiciaron el ambiente para que se implementasen estas nuevas políticas editoriales dentro del sello Quimantú.



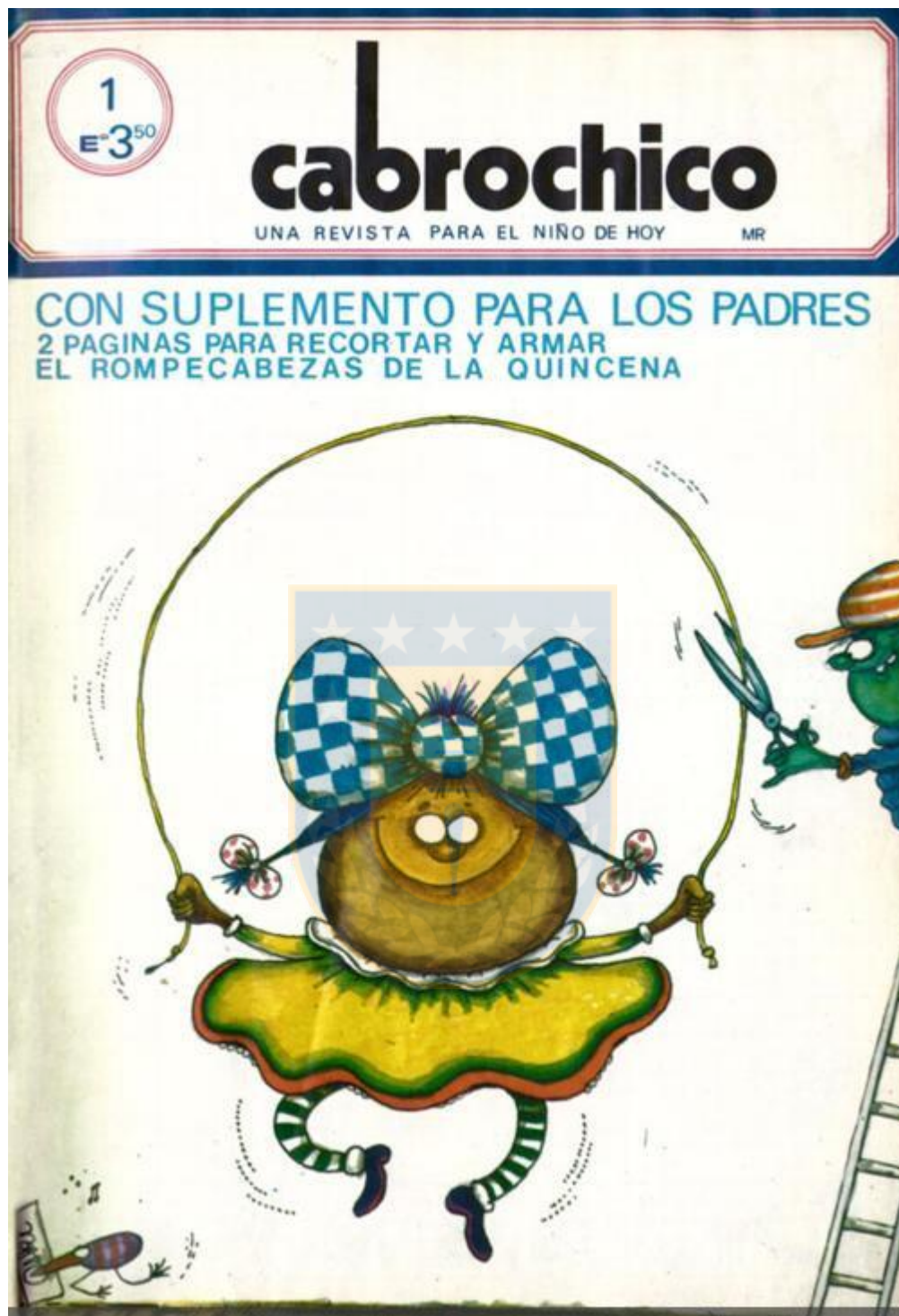


FIG. 49.- Portada del primer número de *Cabrochico*, realizada por el argentino Oscar Conti, alias «Oski» (*Cabrochico* n° 1. 1971. Editora Nacional Quimantu. Santiago, Chile).

Quimantú mantiene muchas de las publicaciones que llevaba Zig-Zag: *El Manque*, *Guerra*, *El Jinete Fantasma*, *Jungla*, *Infinito*, *Espía 13*, *El Siniestro Doctor Mortis*, *Delito*, *Agente Silencio*—*Las aventuras de Marouf*, *Dimensión Cero*, *Far West* y *El Intocable* continúan sus numeraciones bajo el alero del a nueva editorial, aunque con algunos cambios significativos<sup>48</sup>. Durante unos pocos años, las publicaciones de Quimantú, junto a las de *Cabrochico* y *La Firme*, serían las únicas dedicadas esencialmente a las historietas cómicas y humor gráfico.

Si bien durante los años iniciales de Quimantú se cuestionó el evidente enfoque ideológico que empezaba a transformar muchas de sus más destacadas publicaciones, debemos recordar las palabras de Montealegre cuando sostiene que “ninguna revista es neutra ideológicamente”, de hecho, se podría considerar que “*Quimantú* intenta contrapesar el poder que reproduce la cultura imperante, desarrollando productos alternativos para sectores específicos como la juventud y las mujeres que ya tenían sus revistas publicadas principalmente por la editorial *Lord Cochrane* de la familia Edwards” (2008: 245).

Paralelamente, los antiguos dueños de la expropiada/vendida Zig-Zag se reincorporaron al rubro de las publicaciones semanales fundando una serie de editoriales y subsellos con diferentes enfoques como, por ejemplo, Pinsel (Publicaciones Infantiles Sociedad Editora Limitada), el cual se encargaría de dar continuidad a las publicaciones que de las que aún conservaban los derechos. También Dilapsa (Distribuidora Latinoamericana de

---

<sup>48</sup> Muchos de los cambios -consecuencia de la publicación de Dorfman y Mattelart- comienzan a notarse paulatinamente en algunas de las revistas que permanecen bajo el sello Quimantú. Tal es el caso de *El intocable* al que, en su ejemplar número 117, se le suma “Las aventuras de Manuel Rodríguez”. De igual forma, “Mawa”, historia central de la revista *Jungla*, comienza a perder protagonismo frente a nuevas historia, lo que lleva a los guionistas a trasladar a la heroína a la India en busca de su pasado, donde termina por liderar revueltas sociales en la misma línea de *El Guerrillero* Manuel Rodríguez. Así mismo, historias icónicas como *007 James Bond*, al no ajustarse a las nuevas políticas del sello, dejaron de ser publicadas, lo que trajo consigo una gran pérdida de lectores.

Publicaciones Sociedad Anónima), orientada a proyectos en nuevos formatos, al margen de los convenios iniciales. Por su parte, Carrousel se enfoca en los convenios con producciones nacionales, gracias a lo cual logra contar por un período con la presencia de *Condorito* de «Pepo» en sus páginas. Así mismo, al alero de estos nuevos sellos se publicaron revistas como *Los Picapiedras*, *Pixie y Dixie*, *Canito y Canuto*, *El sabueso Huckleberry*, *Don Gato*, *Magila Gorila*, *Don Gato y su amigo el Oso Yogui*, *Tiro Loco McGraw* y *Super fisgón & Despiadado*. Dilpasa retoma a la vieja y discontinuada revista *Garra de Acero* para revivirla con un nuevo personaje. Reaparece *Dr, Mortis* con guiones del propio Juan Marino. Se publica la revista *Adán y Eva*, orientada a un público joven, con historias de aventura, misterio e intriga policial. En 1974, bajo el sello de Carrousel se publica la revista *Artemio* de «Pepe» Huinca y el semanario infantil *Festival* que, dedicado a los niños, cuenta con una cantidad de material superior a lo normal, hecho que lleva a publicarla empastada, con lomo, en lugar del clásico formato de cuadernillo doblado.

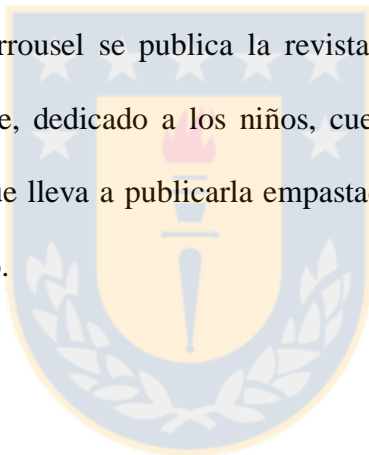




FIG. 50.- Logos de los distintos sellos y editoriales del grupo Edwards-Helfmann, antiguos dueños de Zig-Zag (Hasson, 2014:105).

Junto a Quimantú y los sellos propiedad del grupo Edwards-Helfmann aparecen otras editoriales menores que, sin embargo, cuentan con publicaciones significativas. Ejemplo de ello es la reaparición de la revista *El Peneca* (1971-1972) traída por Francisco Alomar Ediciones<sup>49</sup>, revista de la que se derivaría *El Patito Chiquito* de Roberto Tapia, a partir de la cual surge *El patito* (1974), a cargo de la editorial Dipunor. A su vez, Publisa editaría, en

<sup>49</sup> Esta misma editorial traería en formato cómic una adaptación del reconocido radioteatro de la emisora Agricultura *La Tercera Oreja* (1971).



primera instancia, la revista *Cribaldo* (1972-1973) para luego traer *Winchester* (1973-1974) y *PIF PAF* (1973), terminando con la publicación de *Rayo Rojo* (1974). En 1972, Editorial Exitos Ltda. trae *Simplemente María*, la adaptación en comic de una famosa telenovela mexicana de la época. Ese mismo año, Editorial Contemporánea publica *Crispín*, una nueva revista infantil, mientras que, al año siguiente, Carrión hnos. Ltda. entraría a la competencia con *Chiquitín, la revista de los niños* que incluye dibujos de Victor Hugo Aguirre -alias «Tom»-, autor de las portadas y del travieso protagonista.

En el contexto del golpe militar, la revista *SEPA* (Servicios especiales periodísticos asociados) desarrolla una sátira agresiva que promueve un enfrentamiento directo contra el gobierno de Allende. Ésta afirma ser propiedad de la CIA (al igual que otras revistas como *Tribuna* o *La Segunda*). Su dirección recae sobre Rafael Otero, mientras que en el dibujo están Nelson Soto, «Gus» y Rodríguez. En ella se publica *El Reyecito*, cuyo protagonista, Isabelino Yéndose, es una clara parodia del presidente. Por su parte, los partidarios de la Unidad Popular, publican el diario *Puro Chile* (1970), con su popular viñeta *El enano maldito acota*, de «Orsus» (Jorge Mateluna) quien posteriormente es reemplazado por Eugenio Lira Massi (aunque éste no lo firma). Ambas revistas establecen una fuerte retroalimentación e incluso sufren problemas similares, como la serie de querellas que acumulan e intentan resolver mediante un continuo cambio de nombres. Así, *SEPA* se convertirá sucesivamente en *Impacto* y *Cambalache*, mientras *Puro Chile* se transforma en *Dulce Patria* y *El Enano Miserable*. Es en este último donde se da a conocer a *Mafalda* («Quino») en el país y se acogen colaboraciones de Mateluna y José Palomo.

En 1973 José Palomo, siempre atento al panorama mundial, planifica -para los meses de octubre y noviembre de ese año-, la realización del Primer Encuentro de Humor Gráfico,

una 'expo' auspiciada y organizado por la Dirección de Cultura de la Presidencia de la República, la Editorial Quimantú y el Museo de Bellas Artes. Lamentablemente, nunca se lleva a cabo dado el inminente Golpe de Estado efectuado el día 11 de septiembre<sup>50</sup>. Tal como lo explica Montealegre, luego del golpe y del ascenso al poder de la junta militar, “la historia del humor gráfico nacional se vuelve un cuento de monos y gorilas<sup>51</sup> [...] El golpe militar que derroca al presidente Salvador Allende interrumpe, también, el promisorio desarrollo de la historieta chilena e interrumpe la sátira política” (2008: 249). Junto con ello, la propaganda oficial, la censura y los continuos allanamientos<sup>52</sup> generan una atmósfera de profundo temor en relación a la tenencia de ciertas publicaciones, sobre todo de aquellas que llevasen el sello *Quimantú*, las cuales no tardan en ser destruidas tanto por los militares como por los mismos lectores.

Quimantú es allanada y cerrada ese mismo año. Sin embargo, entendiendo la importancia de la labor realizada por la editorial, el gobierno militar decide refundarla un año después bajo el nombre de Editorial Nacional Gabriela Mistral. Posteriormente, en 1977 ésta pasa a ser propiedad de Juan Fernández Montalva, quien se declararía en quiebra en 1982. En este contexto, gran parte los dibujantes que quedan en el país se convierten en cesantes o terminan por trabajar en rubros que poco tienen que ver con el dibujo y mucho menos con el humor o la sátira. A esto se une el impacto de la publicidad dentro del nuevo modelo capitalista que busca implementar el gobierno, rubro que termina por acoger a muchos de los dibujantes afectados con el cierre de las revistas. Para otros, la continuidad laboral la dieron algunas publicaciones que, por contenido, resultaban inofensivas para el nuevo régimen. Por

---

<sup>50</sup> Durante el bombardeo a La Moneda se suicida Augusto Olivares, redactor de *Topaze*.

<sup>51</sup> *Monos* en referencia a las caricaturas de las historietas y *Gorilas* como apelativo peyorativo a los efectivos militares.

<sup>52</sup> Desaparecen numerosos diarios como *El Clarín*, *El Siglo*, *Puro Chile*, *Última hora*, *Diario Color* y las revistas *Ahora*, *Hechos Mundiales*, *Punto Final*, *Mayoría*, *Mundo*, *Onda*, *Paloma*, *Ramona* entre muchas otras.

supuesto, esto no impide la (auto)censura, la única práctica que, a pesar de su nocividad, permite su sobrevivencia. La desocupación afecta a artistas de todas las tendencias políticas, sin limitarse a los partidarios del gobierno de la Unidad Popular.

Durante un tiempo la Editorial Nacional Gabriela Mistral continúa editando material de historietas como *El Manque*, *Far West* y *Jungla*, al tiempo que retoma al héroe Mizomba para una nueva reedición de *El intocable*, la cual partiría con una nueva numeración. De igual forma, crea un título nuevo llamado *Hijo de la montaña* que cuenta la historia de un héroe inca. Así mismo, siguiendo de manera evidente el modelo de *Mampato* y *Cabrochico*, la editorial estatal publica en 1974 *La Pandilla*, dirigida por Isidro Arteaga y con los dibujos de «Pachini» (seudónimo de Patricio Arteaga), encargado de darle vida al grupo de muchachos.



FIG. 51-52.- De la misma forma en que el gobierno de la Unidad Popular intervino ideológicamente numerosas historietas, la dictadura militar hizo lo suyo en muchas de las publicaciones posteriores que continuaron en manos de la editorial estatal. Caso particular es la transformación que sufrió el Manque, personaje que se definió durante su período en Quimantú como un héroe social e itinerante -vestido de la forma más sencilla posible- que luchaba a mano limpia para rescatar a los trabajadores y campesinos oprimidos por los hacendados explotadores. Esa imagen generada durante el gobierno de Salvador Allende fue transformada radicalmente para convertir al Manque -ahora portando botas de cuero, capa, sombrero, látigo y armas de fuego- en un héroe de la burguesía latifundista, a quienes defendía de los constantes ataques de los campesinos rebeldes y terroristas que buscaban robarle sus posesiones (Hassón, 2014: 92-99).

Desde octubre de 1973 hasta la actualidad, Condorito cambiaría drásticamente: el antihéroe se convierte en un personaje al que -por determinación editorial- la vida siempre debe sonreír. A partir de entonces, se acentúa una evolución del personaje y se inicia el desarrollo de nuevos elementos a partir de él. Su lenguaje se limpia de coloquialismos y referencias locales en la medida en que penetra nuevos mercados latinoamericanos. La Editorial *Lord Cochrane* sigue publicando *Mampato*. Su director, el dibujante Eduardo Armstrong, fallece de muerte natural en noviembre de 1973. Su relevo será la periodista Isabel Allende, una mujer “que tiene un apellido sospechoso y un feminismo impertinente no apto para conservadores” (Montealegre, 2008: 255). Debido a múltiples circunstancias, entre las que sin duda se cuenta su peculiar apellido, se retira rápidamente de escena en 1974. Es en este período donde se instala a «Themo» Lobos como el autor más representativo para los niños que crecieron en los últimos treinta años del siglo XX.

Pero, sin duda alguna, el personaje que de forma más evidente promocionaba los valores militares y nacionalistas hacia los niños era *El Capitán Toñito*, cuya primera aparición es en noviembre de 1974, personaje realizado por Luis Cerna en el suplemento *Remolino* de Las Últimas Noticias. Así mismo, Cerna da vida al *Pequeño Checolín*<sup>53</sup>, al *Peuco Larraín* y al gusano *Bichicún*. Especializado ya a esas alturas en el dibujo infantil, «Nato» aumenta la galería de personajes de la publicación con *Preguntito*, *Piruto* y *Pedro Urdemales*, este último basado en los cuentos tradicionales campesinos. Mientras tanto *La Tercera* continúa con sus suplementos diarios *-Icarito* y las intermitentes páginas de historietas-, sin aportes que supongan innovaciones significativas.

---

<sup>53</sup>

Uno de los pocos personajes mapuche de nuestra historieta.





FIG. 53.- Portada del suplemento *Remolino* publicado junto al periódico *Las Últimas Noticias*. La portada nos muestra en todo su esplendor al Capitán Toñito, personaje que, ataviado con los símbolos patrios, aunaba todos los valores que el gobierno militar procuraba inculcar a los niños de principios de los años setenta (Montealegre, 2008: 258).

El mismo año de 1974 se publica, bajo el atento radar de censura militar, el libro *Andro*, autoeditado a mimeógrafo y sin ningún permiso formal. Con los dibujos de Luis Hernán Silva y textos de Eduardo Yetzen, constituye un trabajo crítico, de opinión ácida, que contrasta profundamente con el discurso oficialista imperante.

Resulta interesante reparar en la evidente precariedad de su producción, pues serán su calidad, su reducido círculo de distribución y su contenido, lo que permita afirmar que *Andro* es la primera revista de cómic *underground* editada en Chile, manifestación que tendrá su auge a fines de la década de los ochenta y que marcará una etapa fundamental dentro de la línea histórica del cómic nacional.

Por fortuna, pese a la ferocidad de la censura militar, en septiembre de 1976 se promulga el Acta Constitucional N°3, un recurso de protección que busca instituir un nuevo marco jurídico para la prensa. Esta medida permitiría -a partir de 1977- el surgimiento y la consolidación de medios de prensa opuestos al régimen. En este contexto de incipiente ‘apertura mediática’ surgen nuevos humoristas gráficos -entre los que se destacan «Rufino», seudónimo de Alejandro Montenegro; y «Guillo», firma de Guillermo Bastías-, quienes se unen a jóvenes veteranos como «Hervi» y Eduardo de la Barra.

Ese mismo año *Ercilla* es comprada por la dictadura. Sin embargo, su equipo directivo funda la revista *Hoy*, en la que destaca fundamentalmente el trabajo de los ya mencionados «Rufino» y «Hervi» junto a algunas ilustraciones de Patricio Amengual y Fernando Krahn.

Montealegre menciona que, durante gran parte de la década del 70, “el humor político está obligado a ser elíptico” (2008: 262). En otras palabras, las alusiones directas como la caricatura o el uso de nombres propios son prácticas poco comunes durante este período y será así hasta entrada la década de los años 80, donde el límite se va desplazando y los mensajes críticos son, paulatinamente, más explícitos. En esta línea de progresión exponencial del humor político destaca «Rufino» por su agudeza política y la simpleza de sus dibujos, rasgos que le permiten crear el estereotipo de los agentes del gobierno militar que presenta a los

efectivos de la CNI (Central Nacional de Informaciones o “Civiles No Identificados” para «Rufino») como hombrecitos con anteojos oscuros<sup>54</sup>.



FIG. 54.- *Civiles No Identificados*, el estereotipo creado por «Rufino» en la revista *Hoy* (Montalegre, 2008: 253).

Otro nuevo aporte a la gráfica narrativa chilena fue la aparición de *Apsi*, revista donde Guillermo Bastías comienza a integrar temáticas renovadoras tanto para la política como para el humor gráfico chileno. La revista presenta material con enfoques de vanguardia, como las reivindicaciones de la mujer en la sociedad y el cuidado del medioambiente, todo bajo una óptica y un espíritu sumamente autocrítico.

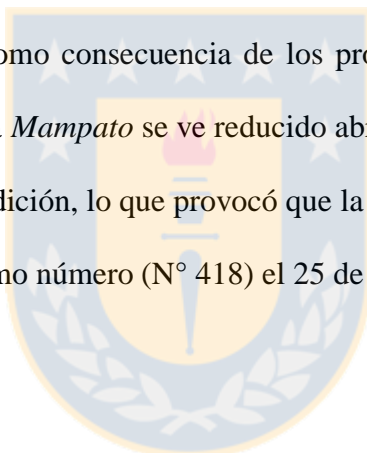
Llegado el año 1978, la editorial Granizo publica el primer número de *La Bicicleta* ‘Revista chilena de la actividad artística’, dirigida por Eduardo Yentzen. Es en las páginas de

<sup>54</sup> En los años ochenta «Rufino» publica sus libros *Psst...!* (1983) y *Rufino ataca de nuevo* (1986); también edita los suplementos *Humor de Hoy* (1988) y *¡Ay...!* (1989).

esta revista donde Hervi crea y muestra al país su creación más representativa: *Supercifuentes*, una serie de tiras cómicas que contaba las aventuras y desventuras de un superhéroe de clase media que combatía a diario las injusticias sociales. Si bien Hernán Vidal o su firma «Hervi» no resuena tanto como «Pepo», Montealegre reflexiona sobre su figura destacando que:

Así como en décadas anteriores los grandes autores-animadores del humor gráfico nacional fueron *Coke* y luego *Pepo*, en las décadas de los 70 en adelante indudablemente es *Hervi*, con una admirable modestia y versatilidad, que lo ha tenido tras las bambalinas de *Condorito*, *Barrabases*, *Artemio* y otras iniciativas de otras firmas, además de sus propios personajes y su presencia valerosa en momentos en que opinar es peligroso (Montealegre, 2008: 266).

Desafortunadamente, como consecuencia de los problemas derivados de la dictadura imperante, el tiraje de la revista *Mampato* se ve reducido abruptamente: de cien mil ejemplares disminuye a los siete mil por edición, lo que provocó que la Editorial Lord Cochrane cancelara el proyecto, publicando su último número (N° 418) el 25 de enero de 1978.





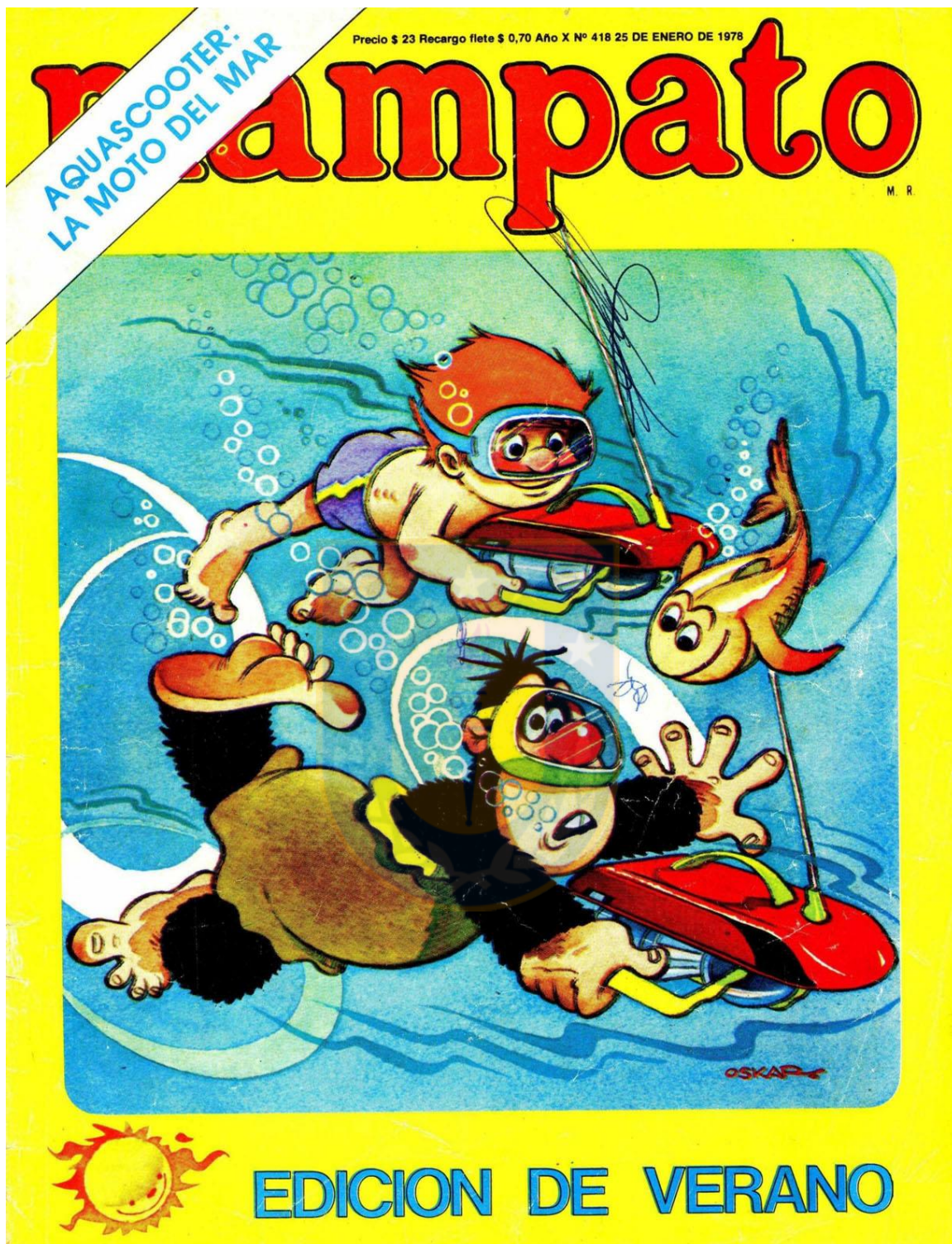


FIG. 55.- Portada del último ejemplar de la revista *Mampato*. Con la cancelación de la emblemática revista de Editorial Lord Cochrane S.A. se cierra el período donde se perfiló la imagen nacional en las páginas de la historieta chilena y se rompe con la continuidad de una tradición que había encaminado a numerosas generaciones de creadores -dibujantes y guionistas- hacia la concreción de un modelo propio: El modelo nacional de hacer historieta, ese que se había venido construyendo desde la publicación de *El correo Literario* en 1858, se perdería irremediabilmente (*Mampato* n° 418. 1978. Editora Lord Cochrane S.A., Santiago, Chile).

▪ 1.3.4 Abolición del Modelo Nacional (1978-1988)

A fines de la década del setenta, el panorama editorial y gráfico-narrativo estaba estructurado de forma tal que era posible observar una disposición particular, dividida en distintos niveles, a partir de la cual se emplazaban y desplazaban las publicaciones. En palabras de Montealegre:

El país bajo dictadura parece tener diferentes capas y es necesario aprender a vivir en ellas. Hay una superficie donde transcurre la normalidad oficial, con sus revistas tradicionales apolíticas y sus diarios obsecuentes; están en otra capa las revistas de quioscos permitidas a regañadientes, que son legales a contrapelo; luego surgen publicaciones legales, pero restringidas a algunas organizaciones no gubernamentales; y otras, *underground*, que sin ser autorizadas ni prohibidas, desafían la autoridad, pero reivindicando las autorías. Por último, están aquellas propiamente clandestinas, de partidos que están fuera de la legalidad y de autorías anónimas, estilos camuflados o con seudónimos que se utilizan por razones de seguridad (2008: 266).

En efecto, es precisamente en el último periodo de los años setenta cuando las decisiones editoriales comienzan a generar y delimitar diferentes focos de producción. Convenios, cancelaciones y nuevos formatos de revistas empiezan a penetrar las capas que componen la cada vez más polarizada población chilena. La cancelación de *Mampato* supuso un golpe para la producción nacional<sup>55</sup>: *Condorito* y *Barrabases* (el cual volvería brevemente en 1978 con solo 22 números) ya no reflejaban una identidad propia, pues la neutralización de su lenguaje y el suavizamiento de muchas situaciones que le ocurrían a los personajes terminaron por despersonalizar completamente las obras. Sumado a lo anterior, Editorial Gabriela Mistral generaría un convenio con la compañía Doce Ltda. y se haría con las licencias de una amplia variedad de personajes de las editoriales norteamericanas Marvel y Hanna-Barbera, llevando a los quioscos chilenos a personajes como *Hulk*, *Spider-Man*,

---

<sup>55</sup> Pese al intento por parte de «Themo» Lobos de retomar al emblemático personaje publicando - a mediados de 1978 - la revista *Ogú*, la situación no cambió mucho.

*Ironam* y *Conan*. Así mismo, Lord Cochrane publica *El Hombre de la Atlántida*, *Los Picapiedras* y *El oso Yogui*, valiéndose del éxito de ambas series en sus formatos televisivos. Pincel, por su parte, haría eco de la popularidad del personaje protagónico de la serie de animación japonesa *Heidi* y publicaría sus aventuras en formato historieta ese mismo año.

Ya en 1979, Pincel mantendría la innovación en los títulos y traería la adaptación de la popular serie de televisión nacional *Japening con Já* con una duración de 11 números. En paralelo, publicaría *Las emocionantes aventuras de Marco*, adaptación de la serie animada japonesa (basada en el cuento “De los Apeninos a los Andes” de Edmundo De Amicis) en 1980. Bajo esta misma línea que pretende retomar personajes televisivos, durante los siguientes años se publicarían numerosas adaptaciones, particularmente de series animadas, como ocurre con la revista *TeVe Festival* (1981) que inicia publicaciones que destacan por su continuidad: *Érase una vez el hombre* (1981), *Los pitufos* (1983) y *Heidi* (1984), terminando con *Los Snorkels* (1988). En un circuito apartado de la ya consolidada *Condorito* surge la revista *Coné*, que traería consigo nuevos personajes que no tardarían en poblar el entorno infantil del sobrino del icónico cóndor chileno<sup>56</sup>.

Si bien las editoriales mantenían cierta regularidad en sus publicaciones, la crisis económica que aun pesaba sobre los chilenos llevó a la elección de formatos de impresión de menor precio. La libertad que otorgaba la autoedición facilitó el surgimiento de trabajos de corte experimental y la distribución ilegal permitía que se retomasen géneros censurados por la dictadura. En este contexto comienza a germinar una voluntad editorial de carácter

---

<sup>56</sup> Desde la primera aparición del personaje Coné en 1967, pasan más de diez años para que sea publicada como una historia independiente por la Editorial Pinsel (1981).



*underground*<sup>57</sup> que, si bien se logra apreciar con anterioridad, comienza en este punto un proceso de masificación. Uno de los primeros y más significativos trabajos de este estilo fue *La Castaña* (1982-1987) que, publicada en papel de envolver *kraft* y vendida de mano a mano, se convirtió en un espacio de convergencia de artistas gráficos de los años 60 y escritores de los años 80 o, como lo explica Montealegre -uno de los muchos escritores que participaría del proyecto-, *La Castaña* actúa, “sin proponérselo [como] un puente que conecta a dibujantes de trayectoria -pero fuera de circuito desde el golpe- con dibujantes jóvenes que experimentan orientados hacia el cómic” (2008: 268). Entre sus numerosos colaboradores se encuentran Luis Albornoz, Luis Salinas («Aetós»), «Hervi», «Rufino», Eduardo de la Barra, Guillo Bastías, Patricio Andrade, Patricio Amengual, Palomo, Gustavo Bristilo, Marcos Sepúlveda, Van-Dog y Jorge Soto.



---

<sup>57</sup> Originalmente, el término *underground* hace referencia a las revistas de historietas que se publicaban al margen de la gran industria editorial norteamericana durante los años 60. La marginalidad de las publicaciones definía ciertos aspectos, como la baja calidad del soporte, su reducido precio, la distribución ‘mano a mano’ y la masividad -o no-masividad en este caso- del material editado. La libertad que ofrecía la autogestión permitió a los creadores comenzar a tratar temas vetados dentro de las publicaciones tradicionales: crítica social, historias de alto contenido sexual, violencia explícita. Con el tiempo, el término se irá independizando del mercado editorial para agrupar y contener en sí todas las publicaciones cargadas de un sentido transgresor y contestatario. Hoy se recurre al término *fanzine* (*fans magazine*) para referirse a las publicaciones autogestionadas, de baja calidad y de circulación restringida –sin reparar en el contenido.



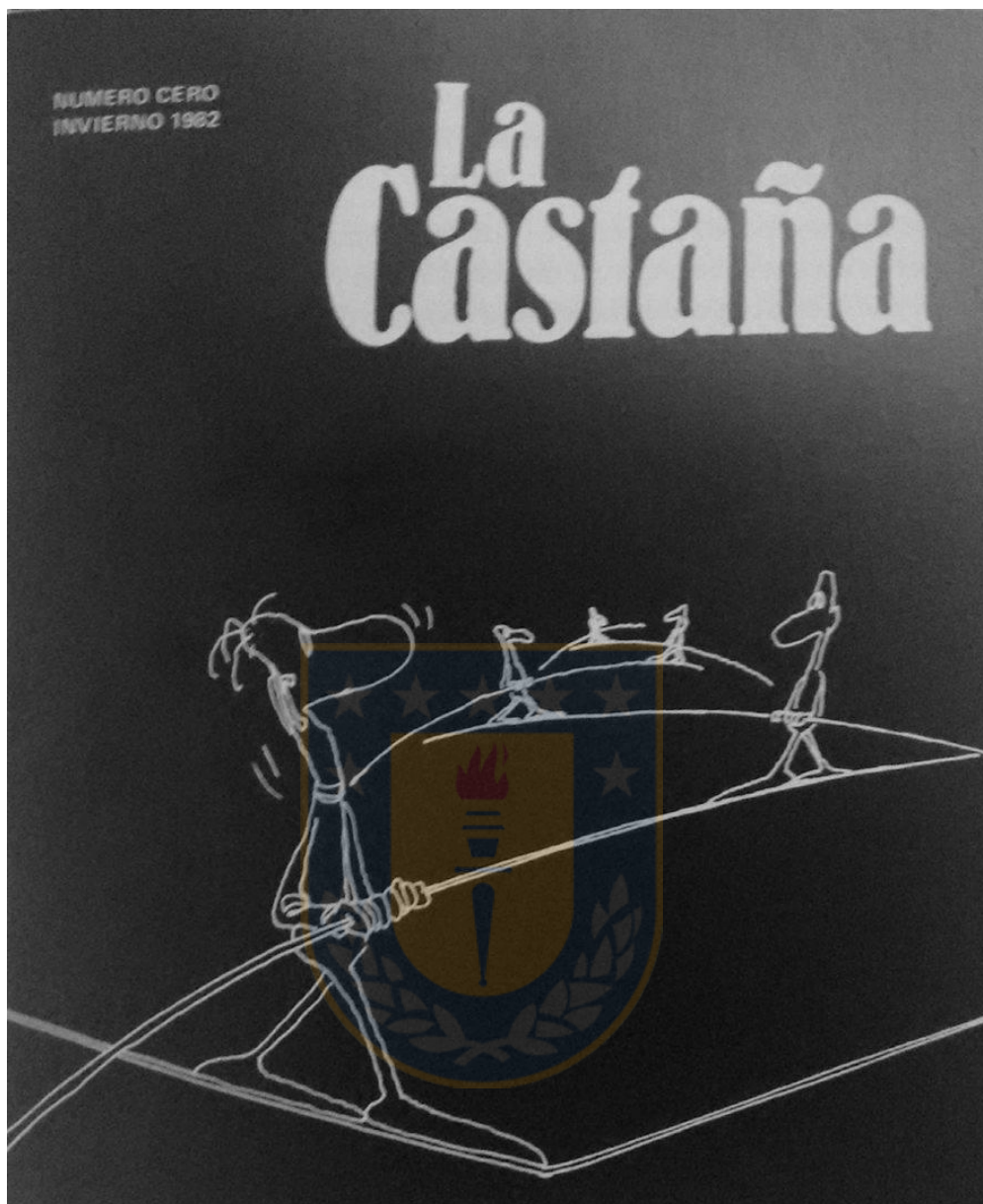


FIG. 56.- Portada de Luis Salinas para revista *La Castaña* N°0 (1982 en Montealegre 2008: 267).

Situación similar se da en la revista *Tiro & Retiro* (1983), publicación donde predomina el humor negro y la sátira social; dirigida por la dupla Sergio Mardones-Jorge Sasía y editada por Ángel Arias, se caracteriza por su carácter aleatorio (a pesar de ser definida como un producto de elaboración mensual). Sus artistas se caracterizan por su juventud; entre ellos, destacan personajes como “Sergio Mardones, Ángel Arias, Orlando, Joel Espinosa, Malatesta, Papaette, Ricardo Fuentealba, Alejandros” (Hassón, 2014:146), entre otros.

Al año siguiente se publicaría el único número de *Ariete*, revista que acogía, en sus 36 páginas en blanco y negro, el talento de artistas como Ricardo Álvarez, Marco Esperidión, Leonardo Valdés, Ricardo Fuentealba, Luis Olmos, Luis García, Jaime Lee y Juan Vásquez.



FIG. 57-58.- Portadas de *Tiro & Retiro* n°2 y *Ariete* n°1 (Hasson, 2014: 146-147).

Volviendo al panorama del humor gráfico, en el diario *Las Últimas Noticias*<sup>58</sup> tiene lugar una situación esperanzadora para los creadores nacionales, pues “reemplaz[a] el material extranjero de su página de historietas por tiras cómicas chilenas” aunque excluye ejemplos de sátira política. De este modo, “publica *Los Merenguez*, de «Hervi» [...] *Pupi*, de Carlos Miranda, tira picaresca al estilo de la *Lolita* que publicara *Clarín* [o] *Pilillo*, de Néstor Espinoza” (Montealegre, 2008: 269). En 1984, pese a todas las restricciones impuestas al

<sup>58</sup> En 1985 Copesa -dueña de *La Tercera*- publica *La Cuarta*, un periódico de corte sensacionalista centrado en la crónica roja y diseñado a imagen y semejanza del diario *Clarín*. Por esta razón, emulando a su *Lolita*, Jorge Montealegre y Eduardo de la Barra crean *Palomita*, tira cómica que narra las promiscuas aventuras de una rubia e ingenua joven que vive junto a su perro Platón.

medio, regresa la sátira política, sin embargo, lo hace desde el bando oficialista, partidario de la dictadura. Así surge *La Chuchoca*, a cargo de Julián Barrera, espacio donde se exhiben trabajos de «Pekén», «Lugoze», Nelson Soto, Jorge Dahn, Guillermo Varas («Guivar»), Avelino García y Rubén Bastías entre otros.

En el polo de la oposición, después de prolongadas pugnas legales en tribunales, se logra la publicación de *Apsi*, periódico *Fortín Mapocho* y la revista *Cauce*. Se consigue el levantamiento de la censura a los libros, aparecen nuevos suplementos cómicos y varios dibujantes emergentes entre los que destacan Jaime Carter («*El Gato*»), Sebastián y Gustavo Donoso a los que se unen Eduardo de la Barra y Melitón Herrera. A pesar de que ya están sometidas a una estricta ley de abuso en la publicidad, las revistas de oposición admitidas deben enfrentar en 1984 el histórico Bando 19, medida que pretende prohibir la publicación de imágenes gráficas de cualquier tipo. Obviamente, esto genera una serie de tácticas de evasión y resistencia por parte de los dibujantes<sup>59</sup>, dejando la iniciativa obsoleta en octubre del mismo año. Lamentablemente, las revistas de oposición no tardan en ser suspendidas.

Entrados ya en la mitad de la década de los años ochenta, resulta importante reparar en la renovación que se comienza a vislumbrar dentro del círculo de revistas, esencialmente de historietas. El precedente que deja *La Castaña* y *Tiro & Retiro*, sumado a la influencia foránea que se filtraba entre el cada vez menor hermetismo cultural de la dictadura, fraguó una atmósfera donde la represión ya no era suficiente para acallar la imaginación de los jóvenes creadores. Específicamente, Moisés Hasson señala el año 1986 como el instante en que las revistas de historietas comienzan un progresivo desarrollo fuera de los márgenes tradicionales del cómic que se llevaban practicando en Chile hasta el momento:

---

<sup>59</sup> Entre las actividades opositoras al régimen se organiza la Agrupación de Dibujantes de Historietas, que es presidida por el recordado Máximo Carvajal.

Muchos años contenidos de expresión llevan antagónicamente a una exacerbación de los espíritus, que condujeron a la producción de cómics muchas veces exagerados, o sin las adecuadas consideraciones artísticas. La pasión por publicar sin niveles mínimos de calidad, con expresiones burdas, exageradas y desprolijas que se integraban a buenos trabajos, lleva en ocasiones a confundir a sus lectores (Hasson, 2014: 149)

El arrebató y el poco cuidado definirían las producciones de la época que Hasson denomina ‘Nuevos aires’<sup>60</sup>.

La renovación se hacía incipiente, sin embargo, aún permanecían editoriales que procuraban remitirse a lo tradicional y seguro. Por esta razón, durante 1986 aparecerían revistas como *He-Man*, *Dos Puntos*, *Cucalón*, *El hombre araña*, *Tom Sawyer*, *G.I. Joe*, *Transformers* y *Robotech* publicaciones que, -a excepción de *Cucalón*-, repetían la fórmula segura de importar material extranjero: al tratarse mayoritariamente de adaptaciones de series televisivas exitosas, no significaban un riesgo muy alto en la compra de licencias. Pero la continua apropiación de materiales foráneos no impediría a los jóvenes creadores chilenos materializar sus ideas. Es así que en 1987 verían la luz dos emblemáticas revistas chilenas de historieta con aires renovadores y experimentales: *Ácido* (1987-1988) y *Matucana* (1987-1989).

---

<sup>60</sup> Si bien es innegable el proceso de transformación que sufren las publicaciones comiqueras en el Chile de mediados de la década de los años ochenta, para el presente caso tomaremos como punto de cierre de la época oscura del cómic chileno -e inicio de su renacer- el año 1988, fecha en que salen a la luz numerosas publicaciones empapadas en su totalidad de una estética *underground*, en cuanto a temáticas y formatos. Se trata de un conjunto de historias ácidas, profundamente críticas y cargadas de sexualidad que repletarán las páginas de numerosas revistas de historietas nacionales que vendrían a renovar el panorama gráfico-narrativo.



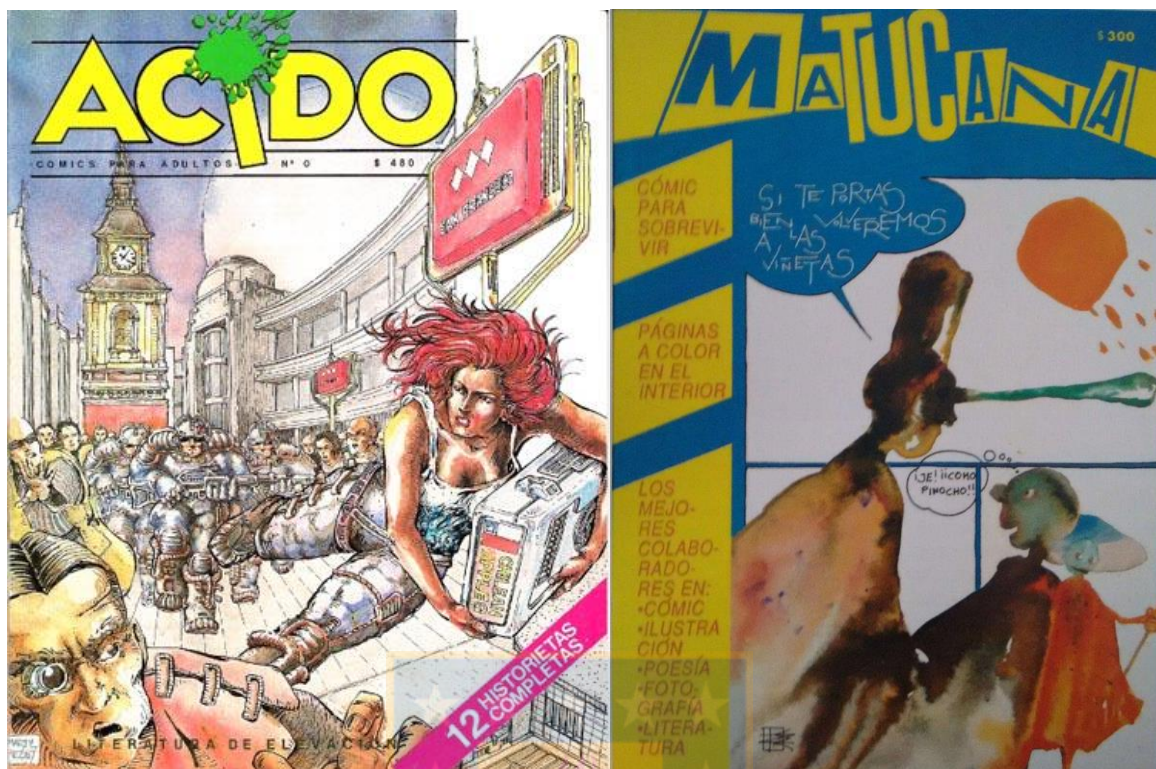


FIG. 59-60.- Portadas de revista *Ácido* y *Matucana* (Hasson, 2014:150-153).

En relación a *Ácido*, Hasson sostiene que “forma parte de un conjunto de nuevas revistas, provenientes de artistas y aficionados que conocieron y se formaron en el estilo preponderante en Europa” (2014: 150). Esta será la misma línea de creación a la que pertenece *Matucana*; lanzada bajo el sello Arrebatos y la dirección de Alfonso Godoy y Jordi Lloret, constituye “un aporte en la búsqueda de levantar la producción y el interés en el entonces árido panorama del cómic chileno” (Hasson, 2014: 153). Ambas publicaciones, totalmente permeadas por la influencia del cómic europeo de vanguardia, aunaban en sus páginas desde historietas -de evidente corte experimental- hasta artículos y poesía. No sería hasta entrado el año siguiente que dos revistas marcarían el final del yermo panorama de la historieta nacional y definiría los márgenes de una ruta iniciada por otras publicaciones precedentes.

### ▪ 1.3.5 Emergencia de un nuevo modelo (1988-2001)

La sistemática agresividad que comienza a caracterizar a las nuevas publicaciones, su carácter cada vez más desenfadado y alejado de los grandes tabúes de la época, llega a su climax en 1988, año en que se publican numerosos títulos que honran la tradición *underground* europea. Surgen revistas como *Alacrán*, *Asteroide* y *Saga*, publicaciones que definieron un contexto de historias más adultas con una fuerte influencia de artistas extranjeros aunque, sin duda, las producciones que generaron un verdadero impacto en el medio -recordadas por ello hasta el día de hoy- en tanto publicaciones de vanguardia con obras de culto, son la revista *Bandido* y la mítica *TRAUKO*<sup>61</sup>.

La revista *Bandido* ve la luz en el mes de abril de 1988, bajo la dirección de Javier Ferreras y al alero del sello Editorial Corvo. En palabras de Hasson, esta publicación se caracterizó por

Mantener un buen nivel de calidad en la publicación y en el contenido. La revista tiene además el mérito de unir el mundo de los autores de la Edad de Oro (Máximo Carvajal, Avelino García, Mario Igor) con las nuevas camadas de artistas chilenos, agregando componente de reseñas, novedades, noticias y entrevistas en un formato fácilmente comprensible por los lectores (2014: 155).

Sin reducir nunca su calidad, la revista edita un total de 32 números de forma bimensual, hasta 1994. Durante su destacada trayectoria contó con la participación de creadores como Vázquez, «Yo-Yo», Joel, Patricio Villegas, Félix Vega, Marco Ayala, Asterisko, Kristo, Faúndez, Pato Gonzales, Roback, Roberto Alfaro, Luis Castillo, Karto,

---

<sup>61</sup> Siguiendo la lógica bajo la que se define a Von Pilsener como el primer personaje de historieta chileno, se considerará a las revistas *Trauko* y *Bandido* como las publicaciones que dan inicio al período del renacer de la historieta, basándonos en la premisa de su continuidad. Como vimos en el apartado anterior, a mediados de la década de los ochenta surgieron numerosas revistas de similares características, pero muchas no sobrevivieron al primer año. En el caso de las ya mencionadas, su éxito les permitió publicarse de forma regular por casi cuatro años en el caso de *Trauko* y por seis años en el caso de *Bandido*.



Ricasso, Félix Albert y la eventual aparición de grandes exponentes del cómic mundial como Manara, Moebius, Bilal, entre otros.

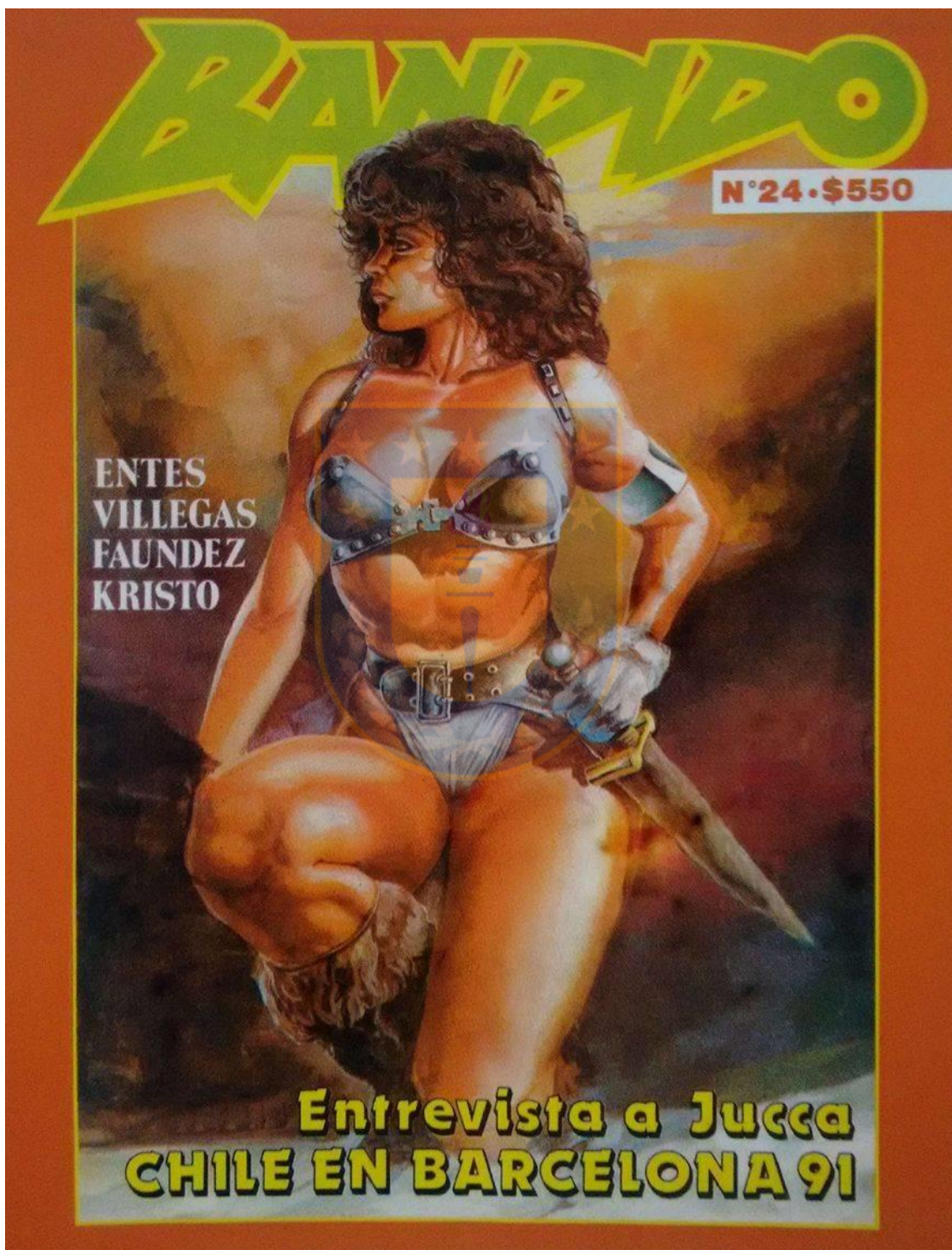


FIG. 61.- Portada de la edición N°24 de revista *Bandido* (Hasson, 2014:155).

Ese mismo año -curiosamente, el mismo mes- sale a la venta el primer número de la revista *TRAUKO*, dirigida por Antonio Arroyo y Pedro Bueno y editada bajo el sello Trauko Fantasía. En una de las tantas introducciones del libro recopilatorio *TRAUKO, tributo 21 años: 1988-2009 La mayoría de edad* (2009), Carlos Reyes<sup>62</sup> nos habla de la revista explicando que:

*TRAUKO* tiene una vida larga y accidentada entre su aparición en 1988 y su cierre en 1991. La cantidad de público que los eventos de la revista que convocaba es enorme, sus aniversarios son apoteósicamente celebrados. En la salsoteca La Maestra Vida, se realiza el primero; en La Casa Constitución, el segundo, además de la realización de la primera muestra internacional de cómic en Marzo de 1990, convocada por la librería especializada El Kiosko y la revista *TRAUKO*, que resultan todo un éxito. El público apoya incondicionalmente a la publicación perseguida por los hombres de gris. Ya en noviembre de 1988, a solo siete meses de su creación, la revista se presenta en la feria del libro. Habilitan un globo para ser identificados rápidamente y su presencia crea toda una “Traukomanía” entre los asistentes al evento (Reyes en Araya, 2009: 12).

Efectivamente, pese a tener una duración menor a la de la revista *Bandido*, *TRAUKO* logra establecerse como la revista insigne de la nueva juventud, forjando un estilo propio que sintonizó con el sentir de los lectores desde el primer número. Es en esta instancia donde Miguel Hiza hace debutar a su *Meltor*, una particular propuesta que encierra toda una puesta en escena caracterizada por un al parecer 'descuidado' diseño: se trata de “dibujar «mal», creando viñetas sucias, apenas bocetadas. Estética punk en su estado puro y que representa a cabalidad cierto espíritu que campeará de ahí en adelante sobre la treintena de número de la revista” (Reyes en Araya, 2009: 11). Esta esencia contracultural *feísta* será la tónica de la revista desde la portada de su primer número.

---

<sup>62</sup> En dicha introducción, Carlos Reyes repasa en la obra de los más representativos ilustradores que pasaron por las páginas de *TRAUKO* al tiempo que repasa con precisión el contexto socio-cultural que facilitó el éxito de la revista. Para saber más al respecto, se recomienda leer “Arranca, arranca que viene el TRAUKO” por Carlos Reyes, introducción al libro tributo *TRAUKO, tributo 21 años: 1988-2009 La mayoría de edad* publicado en 2009, texto compilado y dirigido por Rodrigo Araya Tacussis y editado por Ocho Libros. Texto disponible también en formato digital al ser publicado en la página Ergocomic en los siguientes links: <http://ergocomics.cl/wp/2011/02/”arranca-arranca-que-viene-el-trauko”/> - <http://ergocomics.cl/wp/2011/02/”arranca-arranca-que-viene-el-trauko”-parte-2/>.





FIG. 62-63.- Izquierda, portada de *TRAUKO* N°1 con Meltor estrangulando a una mujer en medio de una ciudad en llamas. Derecha, viñeta de Meltor en la que se puede apreciar claramente la estética punk que, con posterioridad, muchos artistas desarrollarían en sus producciones (Araya, 2009: s/p)<sup>63</sup> (Hiza en Reyes, 2011: s/p)<sup>64</sup>.

El cómic *underground* asciende así desde las capas estamentales más apartadas y marginales para exhibirse, orgulloso, en los quiscos del país, junto a las publicaciones oficiales y partidarias del régimen. El cuidado y el gusto por lo estético se deja de lado para dar énfasis al acto desenfadado de expresarse “en contra de la censura interna y externa, [mediante] un naciente grito gráfico en medio de un silencio editorial” que denota la existencia de una fuerte “disconformidad, [de] deseos de escapar a la chatura reinante, ganas de ser, de existir a toda costa” (Reyes en Araya, 2009: 11).

En la senda de *TRAUKO* y *Bandido*, en 1989 aparece *Catalejo* (*cómic made in Valparaiso*) una de las pocas revistas fuera de Santiago que logró un relativo éxito. Con un aspecto y diseño que evoca a la icónica revista alternativa norteamericana *Zap Comix*, *Catalejo* privilegiaba el trabajo de jóvenes artistas regionales, entre los que destacaron firmas

<sup>63</sup> Imagen extraída de la contratapa del libro *TRAUKO, tributo 21 años: 1988-2009 La mayoría de edad* (2009) compilado por Rodrigo Araya.

<sup>64</sup> Imagen extraída de una entrada en la página *Ergocomics* redactada por Carlos Reyes y titulada “Antonio Arroyo: El periplo de Trauko (1 de 2)”. Accesible en la dirección <http://ergocomics.cl/wp/2011/03/antonio-arroyoel-periplo-de-trauko-parte-1-de-2/>.

como «Jucca» Bonaparte, Nelson, Robles, Freddy Zeballos, «Sorfa», «Richie», «Vitró», «V Jota», Pato González y Ariel Pereira.



FIG. 64.-Portada del ejemplar N°2 de revista *Catalejo* (Hasson, 2014:158).

Ese mismo año, en la vereda del humor gráfico, la campaña presidencial se manifiesta en tres publicaciones que aparecen casi simultáneamente: en agosto del 1989 regresa *Topaze*, después de casi veinte años de receso; junto a ella, se publica *El Loro* y, unos meses después, en octubre, se incorpora a esta dupla *El Humanoide*.

*Topaze* resurge gracias a la iniciativa de *La Tercera*; publicada cada domingo como suplemento del diario, saldrá desde agosto de 1989 hasta septiembre de 1996 (364 números). Su equipo directivo estaba conformado por Jorge Lazarte, Alberto Gamboa, Eduardo de la Barra y Jorge Montealegre, a los que posteriormente se unen «Pekén», «Goy» (Luis Goyenechea Saavedra), «Carso» (Carlos Sotomayor), «Jorcar» (Jorge Carvallo) y «Aza» (Azarías Muñoz Zúñiga). Eduardo de la Barra es el encargado de dibujar a *Moya*, personaje ícono de la clase media que pasa a unirse a *Verdejo* y al *Profesor Topaze*; por su parte, «Goy» publica *El Caballero*, una tira dedicada a Pinochet.

En agosto de 1989 aparece *El Loro* de mano de Guido Vallejo. Sin embargo, en la época destaca especialmente *El Humanoide*, fundada por Sebastián Piñera, quien “recurre básicamente al equipo del *Humor de Hoy* y edita una revista al mejor nivel, tanto material -a todo color en buen papel- como de colaboradores” (Montealegre, 2008: 283); su director es Hernán Millas y en la dirección de arte está Hervi. Publica 17 números, cerrando en septiembre de 1990.

En este contexto, también surgen variadas propuestas dirigidas al público infantil, aunque las publicaciones autónomas no pueden sostenerse más allá de un par de números:

El mercado es cruel también para las publicaciones nuevas, que no pueden invertir en publicidad ni tienen el sostén de auspiciadores o de un diario que las sostenga como suplementos. Tampoco pueden



competir con la televisión ni están ligadas a ella como plataforma fundamental de promoción en los nuevos tiempos (Montealegre, 2008: 284).

En *Cachupín* (1989), se presentan nuevos dibujantes como «Pepe Atenas», «*Mc Laud*» o «*Ricasso*». Un año más tarde, en *Kichos*, se incorpora la experiencia de Godoy y Jordi Lloret quienes, llegados de Barcelona, aportan a la revista un aire un tanto excéntrico -recordemos que se trataba de una publicación para niños- que apelaba abiertamente a cosas poco agradables, con una imaginería que recordaba a los controversiales *Garbage Pail Kids* de mediados de los ochenta.

Alcanzando a vivir menos de un año, en 1989<sup>65</sup> aparece la revista *Ramón* y la extraña *Roboteka*. La primera, de manos de «Vicar», nos narraba las aventuras del huaso Ramón, un personaje que su autor ya había hecho circular por numerosos periódicos. *Roboteka*, por su parte, presentaba como su protagonista a un robot karateka que atraviesa numerosas aventuras, claramente enfocadas a un público conocedor (por esta razón, también incluía publicidad pertinente al deporte mismo). Similar situación vive la revista independiente *El Cuete, lo peor del chilean comic*, a cargo de Patricio Zamora quien con gran esfuerzo logra sacar dos números; de espíritu rupturista, abordaba temáticas poco antes prohibidas como la tortura, la persecución política y un amplio abanico de temáticas sexuales.

En 1990 una nueva revista busca reencausar la historieta para adultos que se venía publicando en el país. *Raff* de Albardan busca hacerse un espacio entre las publicaciones independientes dejando solo dos números publicados. Al año siguiente y hasta 1994, como suplemento del diario *La Nación* -aunque publicado con un formato de revista-, «Hervi»

---

<sup>65</sup> Aparece también el periódico mensual *El Carrete*, dedicado exclusivamente a música y tendencias. Pese a no tener su foco en la historieta, poco a poco la narrativa gráfica fue ganando terreno dentro de sus páginas, lo que terminó por generar una revista adicional, a modo de suplemento, abocada exclusivamente a la publicación de historietas: revista *La Mancha*. Ambas serían discontinuadas en 1994: a pesar de regresar dos años más tarde, sólo pueden publicar 9 números.



presenta a *Benjamín* -sobrino de Artemio y el personaje más 'chico' de la tira *Los Merenguez*-, protagonista de los más de 170 números que logra publicar.

En cuanto a la sátira social, Montealegre repara en lo paradójico que resulta el escenario de la transición, pues se desarrolla en un ambiente político que evita cualquier enfrentamiento y anula casi en su totalidad el humor crítico:

Marcada por la negociación, la construcción de consensos y la amenaza permanente del león dormido [...], se inhibe la memoria y lentifica la justicia. Se terminan las revistas de humor y durante la transición -pactada, pacata- los dibujantes que animaran las publicaciones que lucharon contra la dictadura, se quedan sin medios donde continuar opinando con cierta libertad y aportando con su necesario inconformismo. Esas revistas y diarios (*Hoy*, *La Bicicleta*, *Apsi*, *Cauce*, *Análisis*, *Fortín Mapocho*, *Topaze*, *La Época*...) se terminan en los noventa (2008: 287).

Efectivamente, así ocurre. En este contexto de abdicación a la confrontación ideológica y de artificial cordialidad, fueron muchas las revistas que vieron fugazmente la luz por un par de años, para luego pasar a la lista de publicaciones discontinuadas o alteradas radicalmente:

Inmediatamente después de la dictadura, la revista *Hoy* -que se opuso a la dictadura militar por más de diez años- cambia de dueños y decide cambiar su imagen confrontacional, para lo cual opta por prescindir de los evocadores dibujos de «Hervi» y de «Rufino», dos de los más incisivos humoristas gráficos. Por otra parte, el diario *La Tercera* -el de mayor circulación del país- elimina su revista de caricatura política *Topaze* (2008: 288).

Dibujantes como Palomo, regresan a Chile sin ser valorados. Algunos fallecen, como es el caso de «Pepe Huinca» o se internan en otros medios, como Jorge Mateluna, quien termina trabajando para una minera. Afortunadamente existen otros, como Fernando Krahn, que gozan de gran prestigio y éxito en el extranjero. Cada vez escasean más las editoriales y revistas chilenas que apuesten por los creadores nacionales, ofreciéndoles un trato acorde a su nivel y a sus trayectorias:

El país no se (re)apropia de sus autores, perpetuando inconscientemente un exilio injustificable [...] El inconsciente colectivo (al menos del colectivo que tiene poder para editar) pareciera conservar entre paréntesis los conflictivos años de la patria joven y de la Unidad Popular, en favor de una convivencia de compromiso [y] consenso [...] Antes del trauma, el humor gráfico y la historieta cómica ya habían construido cierta tradición, sostenida por revistas señeras y hornadas de dibujantes que coexisten y preparan sus relevos naturalmente. El peso de la tradición está latente en cada intento por revitalizar el humor gráfico bajo dictadura. Y, en cierto sentido, son sus personajes apolíticos quienes mantienen el fuego encendido. Así, el panorama actual de la historieta humorística de Chile, en Chile, es un paisaje dibujado entre los años cuarenta y sesenta: *Condorito*, *Barrabases*, *Mampato*, *Pepe Antártico*; personajes realizados por autores nacidos en los años veinte o antes [...] Se trata de las historietas cómicas tradicionales, no sólo en sus aspectos formales como tipo de dibujo y estructuras, sino también porque no cuestionan el sistema en el cual se producen” (Montealegre, 2008: 289-290).

Felizmente, pese a los quiebres y la limitada interacción generacional, los jóvenes creadores de la transición revisan con curiosidad a sus abuelos, padres y hermanos mayores, grandes leyendas del medio, con el afán de reavivar una tradición interrumpida e intentar cerrar su propia historia para iniciar una nueva, que tendrá su propia tradición, marca y espíritu. Ejemplo de lo anterior lo encontramos en obras de décadas pasadas como *La Chiva* y *Supercifunte*, cuyos rasgos representativos se vislumbran en la historieta cómica de autores que emergen en los noventa y 2000. Las nuevas generaciones buscan hacer patente el mundo popular y la ácida sátira social en sus trabajos que se despliegan, fundamentalmente, en el la plataforma del cómics. Símbolos de esta voluntad reivindicadora de la tradición son los personajes marginales que habitan la cuneta y el ciberespacio de finales de los años ochenta para proyectarse sobre la última década del siglo XX; personajes como *Checho López* de Martín Ramírez, *Pato Lliro* de «Christiano» (Christián Gutiérrez), *La abuela Fuentes* de «Asterisko» (Germán Miranda), *Los Melomaniacos* primer grupo de rockeros virtuales creados por «Mac» (Marcelo Carrasco) cargan con la impronta de la marginalidad social, con

la esencia del sujeto común y los problemas de la clase trabajadora que sacaran a relucir los artistas del humor gráfico de la década del sesenta y setenta.

Como una forma de retornar a las revistas de historietas, en 1993 un grupo de jóvenes aficionados a la ciencia ficción -agrupados bajo el colectivo 'Ficcionautas'– logran gestionar la publicación de la revista *Oxígeno*, dirigida por Roberto Alfaro y con portada de Félix Vega. Al año siguiente, «Themo Lobos» dirigiría la revista *Pimpín*, publicada bajo el sello Servicios Gráficos T.L.. El creador de *Alaraco* no escondería en ningún momento su intención de revivir la mítica *Mampato*, de la que incluso conservaría la misma estructura y secciones, trayendo de regreso a la dupla Ogú-Mampato.

En 1996, Javier Ferreras -luego de adquirir experiencia como editor de *Bandido*- lanza su proyecto editorial Visual Editores (o Visuales Editores), dedicada a publicar revistas en formato *comic-book*, distintas del típico formato magazine que se acostumbraba a usar hasta ese momento. Con el sello Visuales Editores se publicaron referentes de la historieta nacional como *Cénit*, *Avatar*, *Kat Box* y el reconocido antihéroe nacional *Diablo*.

Germán Miranda, alias «Asterisko», daría vida, en las páginas de numerosos diarios de comienzos de los noventa, al personaje *Abuela Fuentes* que, luego de su aparición en los periódicos, sería editada en formato *comic-book* por editorial Mutante en 1997<sup>66</sup>.

Al año siguiente, «Jucca» crea, en su natal Valparaíso, la editorial Jucca Producciones (que más tarde se llamaría Montealegre). Al alero de la naciente editorial reaparece, en formato *comic-book*, un clásico personaje de los años noventa: *Anarko*. Junto a él se publican numerosos trabajos autoconclusivos orientados, principalmente, a la parodia: *Star Mal* (clara

---

<sup>66</sup> La revista tendría una duración de tres números. Posteriormente, pasado el 2000, sería relanzada con nueva numeración, terminando de editarse en 2006.

referencia a la franquicia Star Wars), *Harry Poto de Botella* (sátira a la obra de J.K. Rowling), *Matutex* (pastiche cómico de la trilogía cinematográfica *Matrix*), *Barsa Man* (homenaje absurdo a *Batman*), *Spuber Man* (*Spider-man* sometido a la idiosincrasia nacional) y *X-Cremen* (Los *X-men* en un hilarante Chile de los años noventa). No obstante, sería en el mes de noviembre de ese mismo año donde la historieta chilena volvería a tomar un segundo aire, luego de la tranquilidad editorial que sobrevino a la intensidad de la transición.

En 1998, a partir de un tremendo esfuerzo independiente<sup>67</sup>, Jorge David publica el primer número de *Rayén* bajo el emergente sello Dédalos, la primera editorial profesional en Chile, dedicada exclusivamente a la publicación de historietas realizadas por creadores nacionales. La nueva editorial buscaba generar en Chile una industria de la historieta que tuviera un alcance e influencia similar a Marvel o DC en Estados Unidos. Rápidamente, se observa un gran impacto en el público -en parte por la magnitud del proyecto y la calidad del producto publicado- que acoge de forma inmediata su publicación. Esto se observa en sus ventas: se venden cantidades cercanas a los tres mil o cuatro mil ejemplares mensuales de *Rayén*, publicación que -como nos cuenta el propio autor- Jorge David:

Era la historia de dos jóvenes, Francisco e Isabel, que estaban unidos por algo que ellos ni siquiera entendían, por algo muy mágico. Era la adaptación para un mito mapuche que yo encontré que se llamaba *Antirayén* y *Kuraniyén* -Flor de Sol y Flor de Noche. Era la forma de explicar de alguna u otra manera el mito de la androginia, de dos chicos que estaban unidos en el mismo cuerpo pero que cambiaban de sexo de acuerdo a la tierra que pisaban. Eso me permitía de alguna u otra manera contar diferentes aspectos de Chile, diferentes aspectos mágicos de Chile desde puntos de vista masculinos y femeninos, de acuerdo a lo que yo necesitase en el momento de la historia. Era una

---

<sup>67</sup> El documental *La Comiquería* (2010), dirigido por Nico Lorca y narrado por el propio Jorge David (alias «Doctor Zombie») nos cuenta todo el proceso que llevó a Dédalos a pasar de ser una idea a convertirse en la primera editorial profesional de historietas en Chile. Para acceder al documental online visitar el siguiente link: <https://www.youtube.com/watch?v=nD7JZvOVcQ8>



historia que pretendía acercarse harto a lo que era un cómic Vertigo<sup>68</sup> (David en *La comiquería*, 2010).

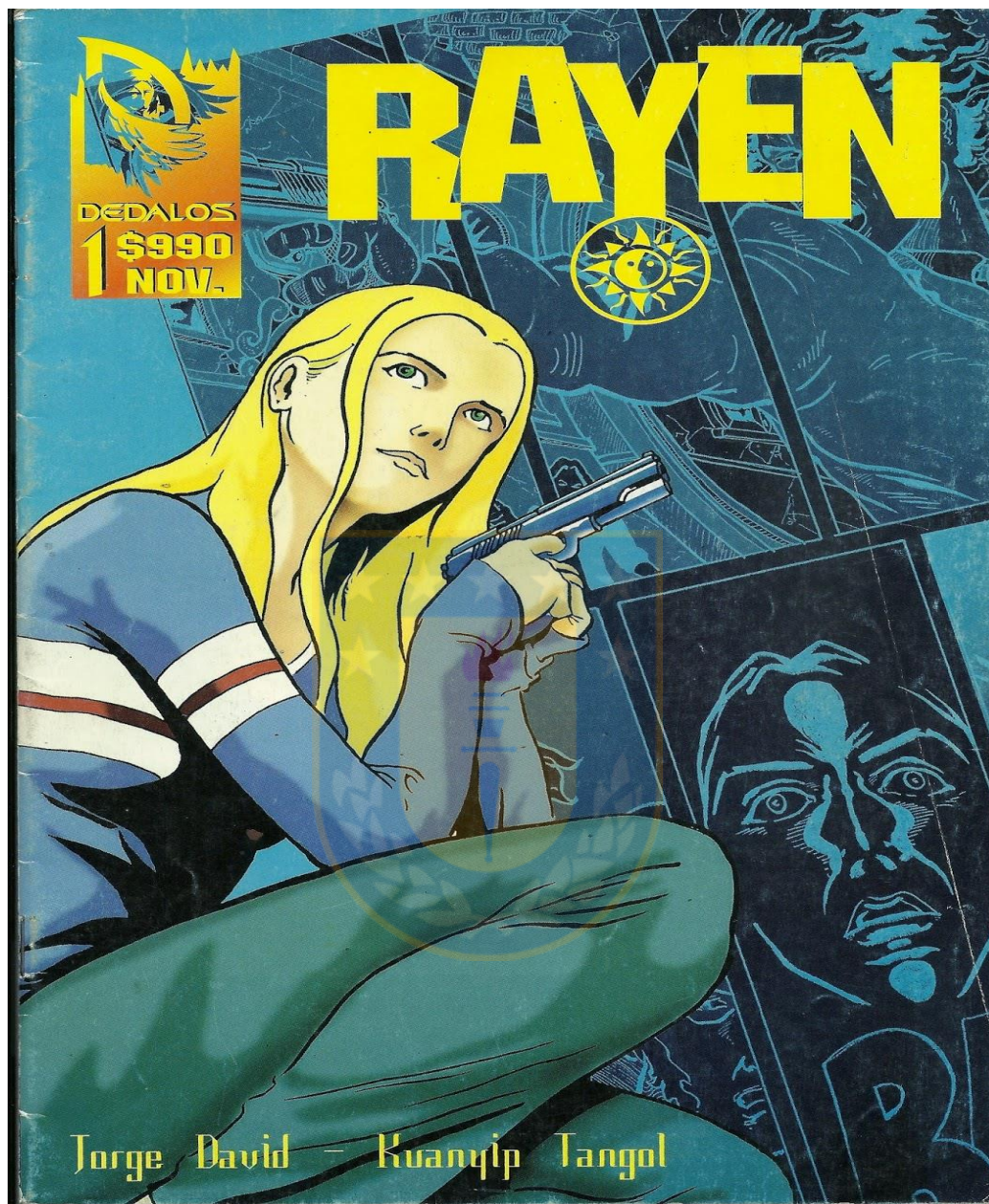


Fig. 65.- Portada de *Rayén* N°1. La revista insignia de la editorial Dédalos ha pasado a convertirse en un ícono de la cultura popular chilena de fines de siglo (Dédalos, 1998).

<sup>68</sup> Esta última referencia viene dada por el sub sello Vértigo de la editorial norteamericana DC Cómic. Las publicaciones de Vertigo se caracterizan por apelar a un público adulto. Más allá del contenido de los títulos del sub sello -que pueden incluir violencia explícita, drogas y sexo-, la principal característica de sus cómics es la complejidad de sus tramas; orientadas a tratar problemas humanos, ideológicos, políticos, filosóficos y morales, las historias se insertan en un contexto de profunda fantasía o cruda realidad. Algunos de los títulos más reconocidos de Vertigo Comic son *Hellblazer*, *100 bullets*, *DMZ*, *Enigma*, *Preachter*, *Fables*, *Doom Patrol*, *Swamp Thing*, *Y the Last man*, *Transmetropolitan*, *The Sandman*, *V for Vendetta*, *Animal Man*, *A History of Violence*, *Seven Miles a Second*, *The Invisibles* entre muchos otros nombres.

El éxito de *Rayén* permitió que Dédalos publicara nuevos trabajos, de modo que se llegaran a editar -simultáneamente- hasta cinco títulos mensuales. *½ Noche*, *Kat Boxing*, *Pato Lliro*, *Salem* y *Sicario* fueron parte del abanico de opciones que Dédalos mantuvo a la venta con una regularidad mensual. Lamentablemente, el reducido interés por patrocinar publicidad en las revistas de la editorial obligó a la empresa de David a cerrar en el 2001.

Con el cierre de Dédalos se marca el término del último gran emprendimiento editorial que buscaba reavivar las producciones nacionales al tiempo que se replicaba el modelo norteamericano de historieta, bajo la esencia de creadores que le imprimían un sello particularmente propio a cada publicación. Las revistas que nacieron bajo Dédalos son, aún hoy, icónicos representativos de la juventud chilena de finales de los noventa. Fue la respuesta artística de los últimos herederos de las lecturas de *Mampato*, la generación en quienes la influencia del cómic chileno, la historieta norteamericana, el manga y la televisión configuraron una visión propia de la creación gráfico-narrativa.

#### ■ 1.3.6 Aproximación al estado actual (2001-2016)

Luego del cierre de Dédalos en 2001, surgen variadas opciones editoriales que procuran dar continuidad a la búsqueda de una nueva identidad historietística nacional que les permitiera recobrar la tradición artística que forjaran los creadores de la era dorada, coartada violentamente a la sombra de la dictadura.

En el plano del humor gráfico inserto en la prensa nacional, podríamos aventurar que, después del cambio de milenio, sus manifestaciones se han visto fuertemente reducidas, en cuanto al abanico de opciones disponibles. Pese a ello, no son pocas las tiras que continúan apareciendo en publicaciones periódicas chilenas. Tal es el caso de *Mariano Lince*, *detective*

de Valderrama, una revisión chilena del estereotipo norteamericano del investigador privado, vestido a la usanza del clásico *The Spirit* de Will Eisner. Apareció durante el año 2003 en el diario *La Nación* con esporádicas colaboraciones de Christiano en sus viñetas quien, posteriormente, llenaría el vacío que dejara la partida de Valderrama con su tira *El Cucho y la Cata*.

*Don Artemio* de «Pepe Huinca» hace una breve aparición en la revista *Ya* de El Mercurio de Santiago; la publicación se sitúa en la vida de Don Artemio, treinta años después, convertido ahora en un exitoso gerente de empresa. *El Antipoeta Sanhueza* de Christiano y los chistes de Lungenstrass aparecieron durante gran parte del 2002 en el diario Publimetro. La entrañable y liberal *Palomita*, de Eduardo de la Barra y Jorge Montealegre, lleva publicándose casi dos décadas en La Cuarta, como tira diaria al igual que en su suplemento de juegos e historietas de día sábado. Fuera de Santiago, *Sam Kudo* de Rubén Bastías aborda las reflexiones sobre el acontecer local, nacional e internacional a través de dos zancudos, obra que se ha publicado ininterrumpidamente desde hace más de 15 años en el diario La Estrella, de Valparaíso. *Juanelo* de Marco Canepa aparece desde el año 2007 en Publimetro, narrando brevemente las aventuras del personaje y su actuar fariseo. Por su parte, *Es lo que hay* de Jimmy Scout trata temas contingentes a nivel local y nacional. Su trabajo aparece en el cuerpo C de El Mercurio<sup>69</sup> de Santiago, a partir del año 2007. *Canal 76* de Rodrigo Salinas figura en la revista *Wiken* de El Mercurio de Santiago, a modo de parodia al mundo del espectáculo y la farándula nacional.

---

<sup>69</sup> Si bien no es una tira cómica propiamente tal, la revista infantil está *Timón* se publicó desde el 2005 hasta diciembre de 2006 como suplemento de los días viernes junto a El Mercurio de Santiago. La revista correspondía a una publicación de 36 páginas a todo color, tamaño cómic-book y albergó, entre otros, a artistas como Pedro Peirano (*Timón El Legendario* y *El Computador Loco*), Rodrigo Salinas (*Perro Con Chaleco*) y a Marko Torres (*Pronto Aventuras*).

El ingreso al siglo XXI está marcado por la incorporación de nuevas figuras al medio. Se trata de mujeres como «Rudy» (Francisca Salomón), exponente del humor gráfico nacional influenciada por el trabajo de «Hervi», o «Anita» (Ana Norambuena), cuya obra toma como referencia la trayectoria profesional de «Palomo». Específicamente, «Rudy» es una joven dibujante que actúa como pionera para la posterior publicación de sus pares. Una de sus más reconocidas obras es la tira cómica que presenta en Publimetro protagonizada por *Paz*, una estudiante feminista.

Por su parte, los grandes autores de siempre consolidan su éxito públicamente a partir del reconocimiento nacional otorgado por el Premio Von Pilsener-Centenario de la Historieta Chilena (1906-2006), entregado por el Consejo Nacional del Libro y la Lectura a cuatro grandes exponentes: «Themo Lobos», «Vicar», José Palomo y «Hervi». Lamentablemente, es una instancia única que al parecer tardará bastante en repetirse. De todos modos, la reunión de este particular cuarteto permite apreciar sintéticamente el recorrido del humor gráfico nacional.

En el plano de la historieta propiamente tal, el panorama se diversifica. En 2003 se publica *Santomas* de Andrés Lozano (en los guiones) y Víctor Calderón (en los dibujos), un trabajo autoeditado que alcanza a publicar solo dos números en el ya tradicional formato *comic-book*, a todo color. El título nos cuenta la historia de un superhéroe que, aun desprovisto de todo superpoder, procura defender al indefenso, al pobre y al oprimido en un evidente homenaje a los sacerdotes de las poblaciones que conviven con los sectores populares y vulnerables en Chile (el personaje es un hombre que incluso en su cotidianeidad se esconde tras la fachada de un sacerdote católico).



En la época también surge *Informe Meteoro*, una revista ideada originalmente por Esteban Chacón y José Huichaman. En ella colaboran artistas como Ángel Bernier, Melina Rapiman, Carlos López, Ricardo Vega y Carlos Reyes. Desde el verano de 2005 hasta el año 2011 se publican más de 10 números, entregas que terminan por ser recopiladas en el libro *Informe Meteoro: Crónicas del reino de Chile*.

Durante los años 2006 y 2007 sale a publicación *Tinta Negra*, obra de un equipo creador liderado por Ariel Cid, Felipe Villarroel y Fernando Espejo. Pese a solo haber publicado 5 números, sus historietas significaron un real aporte al mundo del cómic nacional. De igual modo, en el 2006 aparece *Hombre Cordillera* de Luis Zúñiga Zambrano, publicada por Editorial LZZ, en Antofagasta. Ese mismo año aparecería la revista *Héroes*, publicada por el equipo CSMedia compuesto por Claudio Sarmiento (Director), Rodrigo Sarmiento (Editor), y Carlos Badilla (Coordinador). Junto a ellos, colaboran también Mauricio Menares, Marcelo Ramírez, Iván Llanos, Eduardo Bromhbley, Karla Díaz, Reinaldo Morales, Orlando Ohmke, Javier Bahamonde, Sebastián Franchini, Joaquín Zamora, Dieter Brandau y Eduardo Rojas.

En marzo de 2007 aparece *Comic9* a cargo del Grupo Editorial Arte9. Corresponde a una creación de Álvaro Martínez (Editor General), Fernando Vergara (Director Creativo), Ricardo Cifuentes y Eduardo Escudero. En la revista aparecen trabajos de autores como Juan Vásquez, D. Bautista, Víctor Reyes e Iván Troncoso. Tiempo después vería la luz *Histocomix "Héroes de Chile"* de Editorial Florencia Ltda., una colección de cómics para infantes y jóvenes que narra las vidas de Prat, O'Higgins y Lautaro, con guiones e ilustraciones de Christian Olivares Salas. *Platino* emerge en el mismo año, en formato magazine, portando entre sus páginas los dibujos de Juan Vásquez y Rodrigo Elgueta. Salvador Arenas -a cargo del guión y el dibujo- nos sorprende con dos números unitarios en formato fanzine: *Con Dios*

*de Nuestro Lado* y *Crónicas de Ciudad*, realizadas con un marcado estilo realista que aborda, de forma cruda y directa, temas de la realidad nacional.

Retomando el terror, se edita la revista *Makabro* de manos del siempre vigente dibujante Santiago Peñailillo (*Dr.Mortis, Dimensión Cero*), quien alcanzó a publicar cuatro números de la revista junto a Máximo Carvajal y «Ferocius», entre otros. Sin embargo, dentro de la primera década del nuevo milenio, será *Caleuche Comic* -de Editorial Cíclope- la que destaque por sobre las demás, tanto por su continuidad como por su calidad; creada por los hermanos Luis y Miguel Contreras en el 2006, ya cuenta con más de 20 números a su haber, destacándose por albergar a los más diversos creadores de cómics de la actualidad: Felipe Villarroel, Alex López, Ángel Bernier, Jaime Castro, Amancay Nahuelpan, Richard Meyer, Carlos Silva y Alan Robinson. Desde el 2011, ahora bajo la dirección de «Fyto Manga», tuvo un segundo aire que terminó entrado 2013, con un cese de ediciones y publicación de tomos recopilatorios. En mayo de 2015, nuevamente de la mano de «Fyto Manga» -con la dirección de Paulina Verdejo- se publica la revista *COSMIC*, al alero de Editorial Sudamericana Ficción. Con cuatro números hasta la fecha, la historia nos lleva de aventura por extraños universos, en donde se nos presentan curiosos personajes.



FIG. 66-67-68-69.- (De arriba hacia abajo y de izquierda a derecha) Portada ejemplar N°1 de *Santomas*. Portada revista *Makabro* N°1. Portada ejemplar N°7 de revista *Caleuche Comic*. Portada ejemplar N°2 de revista *COSMIC* (Portadas extraídas de *Ergocomics*).



Pasada la primera década del nuevo milenio se comienza a observar un fenómeno editorial en torno a la gráfica narrativa y a su producción: las revistas de historieta y los *comic-book* son desplazados por la irrupción del cómic en formato de libro autoconclusivo o recopilatorio. En 2011, NORMA editores publica la historieta *1899: Cuando los tiempos chocan* con guion de Francisco Ortega y dibujo de Nelson Dániel. La obra vende, en poco menos de un año, más de cuatro mil ejemplares, lo que le valió una segunda edición ampliada al año siguiente. Por su parte, ese mismo 2011, Jorge Baradit junto al impecable dibujo de Martin Cáceres, lanza *Policía del Karma*.



FIG. 70-71.- Portada de la primera edición de *1899: cuando los tiempos chocan* y de *Policía Del Karma* (Ortega y Dániel, 2011) (Baradit y Cáceres, 2011).



Si bien estas dos obras no son las primeras historietas publicadas en formato libro, resultan ser dos de los títulos más vendidos durante su primer año de publicación. Además, es a partir del éxito que cosechan estos dos trabajos que es posible apreciar un incremento en el número de títulos de trabajos gráfico-narrativos que empiezan a ser publicados replicando el mismo formato. Así, este evento nos permite establecer una separación en lo que nos aventuramos a llamar inicialmente ‘estado actual’, escisión que nos permite observar dos períodos claramente definibles. El primero de ellos daría inicio en 2001, con el cierre de Editorial Dédalos y culminaría en 2011, con la publicación de *1899: Cuando los tiempos chocan* y *Policía del Karma*. Esta etapa se podría describir como una etapa de estabilización que sobrevino luego de la intensidad del periodo precedente. Así mismo, se aprecia una intención renovadora en el plano creativo, pero sin dejar de lado los referentes de la década de los años sesenta y setenta. De esta forma, se empiezan a vislumbrar las nuevas influencias y estilos de los creadores contemporáneos que darán forma a las obras más destacadas del siguiente período (de 2011 al presente). Este segundo período se caracteriza, fundamentalmente, tanto por los nuevos formatos -es el *boom* del libro de cómic y las revistas digitales- como por el masivo interés por retomar personajes y eventos históricos nacionales para llevarlos a la ficción de la historieta. Dicho aspecto será tratado en detalle en el capítulo tres, donde nos aproximaremos a una forma de entender el cómic contemporáneo chileno<sup>70</sup>.

El 2012 fue un año de numerosas publicaciones. En palabras de Carlos Reyes, tal como lo explicita en la entrada “La historieta chilena durante el 2012”, presente en la página especializada *Ergocomics*:

---

<sup>70</sup> A pesar de que ambos períodos pueden ser reconocidos, no trabajaremos sobre esta última separación periódica por motivos de proximidad histórica.

Ciertamente ha aumentado la publicación de libros de historieta de calidad en el país gracias a que las editoriales de cómic independientes surgidas después del 2000 han sabido mantenerse a flote a fuerza de tesón y mesura. A esto se han sumado progresivamente las grandes editoriales que inauguraron colecciones o bien han comenzado a probar suerte tímidamente con ediciones aisladas (Reyes en *Ergocomis*, 2013: s/p).<sup>71</sup>

En este contexto tan favorable para la historia, aparecen trabajos como novela gráfica *Raptados* de Álvaro Díaz y Omar Campos, obra editada por Ocho Libros.

Al manifestar un fuerte interés por el rescate editorial, por primera vez en casi 40 años, Feroces Editores publicó un libro de historieta con lo mejor de la revista humorística *La Chiva*. El volumen es lanzado a fines de 2011, aunque su comercialización inicia oficialmente al año siguiente. Entre sus páginas se encuentran los trabajos de experimentados creadores nacionales como Palomo, «Hervi» y los hermanos Vivanco.

En Abril, Ocho Libros publica la novela gráfica *Ella entró por la ventana del baño* de Sergio Gómez (guión) y Ricardo Molina (dibujos). La obra se basa en un cuento corto de

---

<sup>71</sup> Respecto del formato de publicación, resulta interesante reflexionar sobre la predilección de las editoriales por el libro de historieta. Para poder adentrarnos en este aspecto de este mercado, debemos destacar, en un primer lugar el valor que ha adquirido el libro como objeto y producto de consumo, rasgo que ha sido impulsado, fundamentalmente, por el prestigio con el que cuenta el formato de novela gráfica. Atendiendo a la definición inicial, la novela gráfica constituye un género dentro de la narrativa visual, cuya característica principal yace en su contenido: trabajos autobiográficos o contruidos a partir de profundas investigaciones históricas o biográficas -lo que les otorga un aspecto documental- con una alta densidad narrativa y una orientación privilegiada al público adulto. En otras palabras, corresponden a historias más maduras y serias con un *target* más especializado e interesado por temas más complejos. Títulos icónicos y reconocidos dentro del mundo de la historieta se encuentran dentro de la categoría de novela gráfica, tales como *Maus*, *L'Ascension du haut mal*, *Persépolis* entre muchos otros. En el último tiempo, la inicial concepción del término se ha transformado paulatinamente, en beneficio de los intereses editoriales que comienzan a asignar la etiqueta de novela gráfica a productos que no lo son, para otorgarle un valor adicional. Sin la intención de profundizar en este aspecto de la industria editorial, recomendamos la lectura del artículo “La novela gráfica: pervisión genérica de una etiqueta editorial” por Manuel Barrero. En él, el autor inicia con una reflexión que aborda la pertinencia del término -basándose en los enfoques fundamentales desde los que se ha estudiado la historieta-, para luego dar paso a un estudio de la recepción del cómic de acuerdo a sus formatos, reparando en el valor que se le da al libro por sobre la revista y cómo la industria editorial ha sacado provecho de este fenómeno. Otros trabajos similares que estudian la novela gráfica y su repercusión en la industria son: “De la viñeta a la novela gráfica. Un modelo para la comprensión de la historieta”, también de Barrero; “La novela gráfica: un cambio de horizonte en la industria del cómic” por Dani Gómez y Josep Rom y “Novela gráfica: Un nombre viejo para un arte nuevo” de Santiago García (fuentes detalladas en las referencias bibliográficas).

Pedro Lemebel, relato centrado en Toño, un joven de una población periférica del Santiago de Chile de la dictadura militar.

En Junio, el dibujante y humorista gráfico «Christiano» publicó *1993*, un relato visual mudo que, a razón de una viñeta por página, ilustra detalladamente el caso real de un grupo de militantes del Movimiento Juvenil Lautaro quienes, luego de asaltar un banco y matar a un guardia, escapan en un microbús que termina siendo interceptado por la policía. Carabineros, en una inexplicable acción, dispara sin miramientos contra el vehículo matando a siete personas: 3 asaltantes, 3 pasajeros del bus y un uniformado policial. La elección de este “tema [tan] controvertido [...] sitúa una vez más a la historieta chilena en un camino creativo que la abre, sin temor, a nuevos y peliagudos derroteros” (Reyes en *Ergocomics*, 2013: s/p). Ese mismo año, «Christiano» nos sorprendería nuevamente con el regreso de *Pato Lliro: Er Cuma*, un referente del cómic marginal creado en los noventa, ahora retomado en diciembre por Feroces Editores en un volumen recopilatorio.

*Pase Usted* es el nombre del volumen recopilatorio de humor reflexivo de Mala Imagen, uno de los blogs de humor más populares en Chile. El libro compila chistes realizados entre 2010 y 2012, año de su publicación. En Noviembre de ese mismo año, Editorial Tabula Rasa lanza el segundo y último volumen impreso de otro exitoso webcómic<sup>72</sup>: *Cabralesa ¡Nunca cambies!* de la guionista Daniela González y el dibujante Diego Zúñiga. En la misma fecha, Arcano IV edita por primera vez *IN ABSENTIA MORTIS*, un webcómic que ya se había publicado y regalado en papel. En este volumen único se reunieron todas las historietas de

---

<sup>72</sup> Si bien el material que se edita libremente en internet ha tenido una amplia aceptación en los lectores más próximos a las nuevas plataformas, no haremos énfasis en los *webcomics* nacionales. Esto se debe, fundamentalmente, a las diferencias en el medio de publicación. Las menciones que podamos hacer de algunos títulos web estará supeditada a su publicación en formato físico.

terror realizadas por un grupo de guionistas y dibujantes que re-visitaron el clásico universo del *Mortis* de Juan Marino.

Sin embargo, sin duda alguna, la nota alta de ese año fue *Mocha Dick*, la esperada novela gráfica del guionista Francisco Ortega (*1899: Cuando los tiempos chocan*) y el dibujante Gonzalo Martínez (*Heredia Detective, Road Story*), lanzada bajo el sello Norma editorial. El cómic retoma la mítica imagen del cetáceo albino en un entorno decimonónico de aventuras que se alimenta de historias locales.





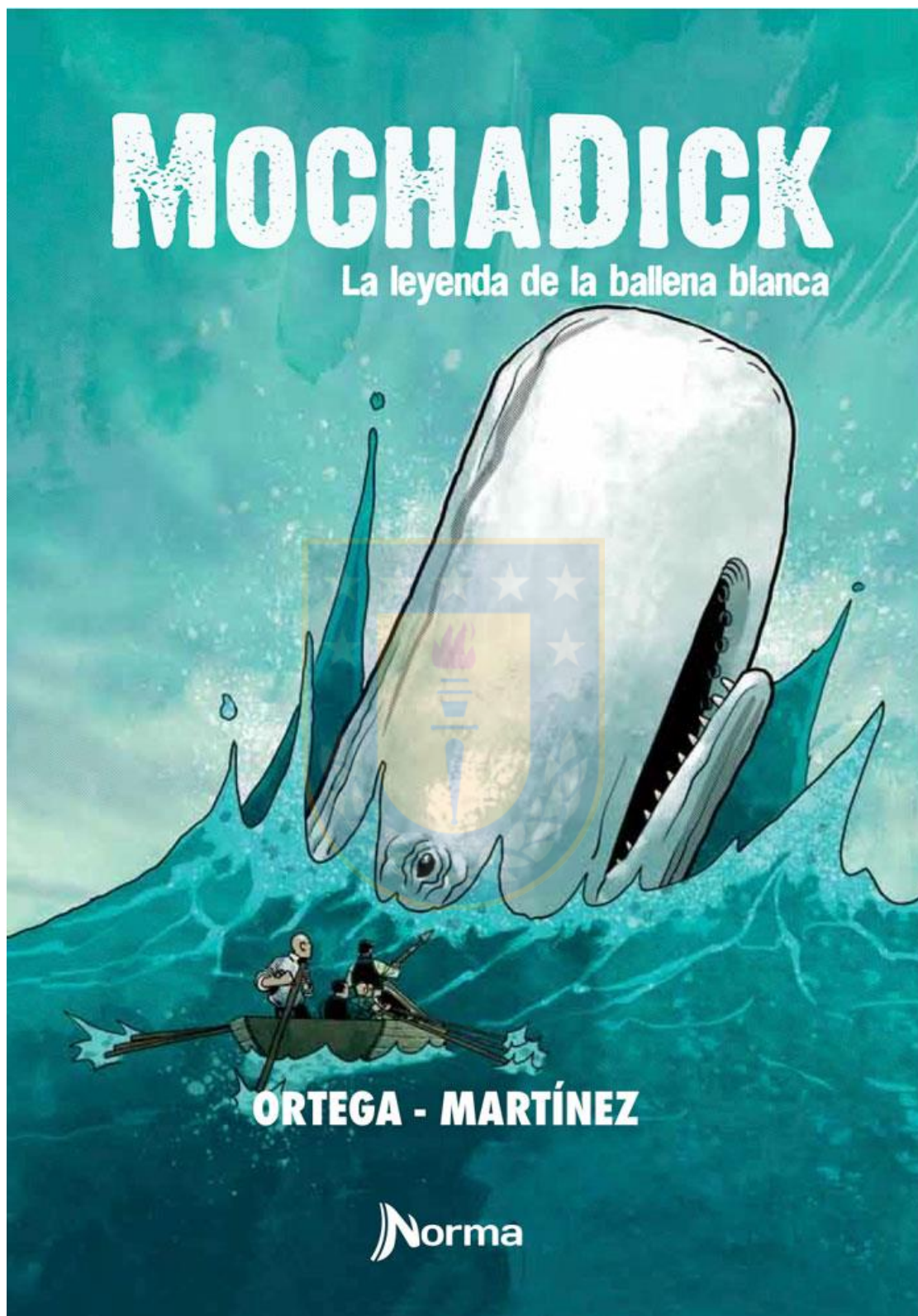


FIG. 72.- Portada de primera edición de la novela gráfica Mocha Dick. Este segundo trabajo de Ortega consigue superar el éxito de su proyecto previo con Nelson Dáníel, lo que le valió una reedición con portada variante de Feliz Vega (Ortega y Martínez, 2012).

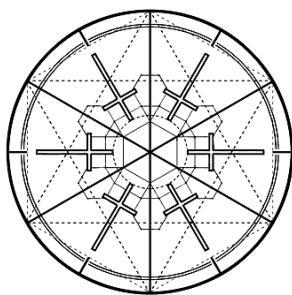
En 2013 destacó la publicación del título *La Isla de los Muertos*, escrita por Cristóbal Florín y dibujada por Rodolfo Aedo. La novela gráfica está basada en el cuento “Dos versiones para una historia” del escritor oriundo de la Patagonia, Félix Elías Pérez. La obra nos remonta a un oscuro suceso acaecido en la Patagonia de 1906 y a las dos teorías que se han construido en torno a los hechos ocurridos en la localidad conocida actualmente como la Isla de los Muertos de Caleta Tortel. El libro se lanzó el 13 de septiembre, en la Fundación Cultural Artistas del Acero en Concepción:

El cómic se hace cargo de la tragedia que ocurrió en el lugar y propone dos aterradoras posibilidades que podrían haber llevado a la muerte a un grupo de entre 70 y 120 trabajadores, llevados a la zona para desarrollar la ganadería durante el proceso de colonización. 33 cruces es lo único que queda de su historia. Una historieta con un tema que abre una nueva puerta para la historieta de autor (Reyes en *Ergocomics*, 2014).

Del mismo modo, emerge *BRUTAL COMIX*, del dibujante Lautaro Parra, uno de los autores emblemáticos de las revistas independientes de los años 80. Parra presentó su volumen compilatorio bajo sello Ocho Libros, una obra que reúne gran parte sus creaciones, desde 1986 hasta 1993, ofreciendo a nuevos lectores su trabajo hecho desde el underground, con un trazo a medio camino entre el boceto y el dibujo acabado.

Además, Arcano IV nos traería el tercer y último tomo de la trilogía sobre el legendario personaje de Juan Marino. *In Nomine Mortis* pondría fin al ciclo, luego de la publicación del segundo tomo negro *Mortis, Eterno Retorno*, “una muestra de cómic de calidad, perseverancia y respeto por el lector. Una tarea que llega a su fin después de varios años de trabajo editorial y esfuerzo colectivo de coordinación entre editores, guionistas y dibujantes” (Reyes en *Ergocomics*, 2014).

IN ABSENTIA  
**MORTIS**



RELATOS GRÁFICOS

BENAVIDES + FERRADA + REYES

ARCANO IV

**MORTIS**  
ETERNO RETORNO

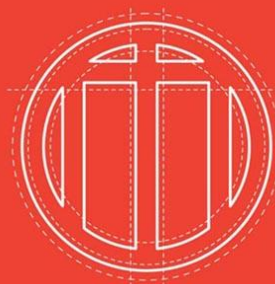


NOVELA GRÁFICA

MIGUEL FERRADA + ITALO AHUMADA

ARCANO IV

IN NOMINE  
**MORTIS**



RELATOS GRÁFICOS

MIGUEL ANGEL FERRADA

AHUMADA + PARADIT + GACERES + ELIZABETA + ELIZONDO + JIMENEZ + LOBAL  
MARQUEZ + HUNOS + ORTEGA + REYES + RODRIGUEZ + SANTANDER

ARCANO IV

FIG 73-74-75.- Las tres portadas de la trilogía de Mortis editada por Arcano IV bajo la presencia permanente de Miguel Ángel Ferrada (Ferrada et al 2012a) (Ferrada et al 2012b) (Ferrada et al 2013).

*Lesbilais, orgullosamente lesbiana; orgullosamente periférica*, recopilación de las tiras de la dibujante «Lesbilais», Victoria Rubio, se publica el 27 de octubre a cargo de BIBLIOTECA DE CHILENIA, una “editorial que crece lenta, pero seguramente en la más extrema de las independencias” (Reyes en *Ergocomics*, 2014).

Días después, el 31 de octubre, en la FILSA de Santiago, RIL editores puso a la venta el volumen de humor absurdo *The libro fome* del homónimo colectivo web The Comic Fome, formado por los dibujantes «Puklin», «Butzbo», «Bicolor», «Gatón», «Ocio», «Takano», «Caspá», «Mr. Paint», «Dorkraz», «Panteón» y «Paul». *El ejército de Dios* fue otro de los títulos interesantes de 2014; publicada por ACCIÓN CÓMICS, corresponde a una idea original de Claudio Álvarez, escrita por Gonzalo Oyanedel y dibujada por Ximena Rodríguez. La historieta nos lleva a conocer a un joven sacerdote que, hartado del dolor, el sufrimiento y los atropellos que deben soportar sus feligreses, decide hacer justicia por sus propias manos, todo

ello dentro de un contexto de narcotráfico, violencia y justicia callejera. El libro fue lanzado el 25 de octubre en la FILSA.

Junto a *Lesbilais*, una de las manifestaciones más pletóricas de la presencia femenina en la historieta contemporánea, aparecen otros títulos recopilatorio de igual cariz: *Josefina y Manuel y La Zorra y El Sapo*, publicados el 25 de octubre de 2014 en la FILSA de la Estación Mapocho. Así, la autora, Sol Díaz, presenta dos volúmenes en los que -en palabras de Carlos Reyes- “se perfilan claramente su gran sentido del humor, su visión de una feminidad totémica y libre, y su visión de una sexualidad llana y sin tapujos. Todo ello dibujado con un trazo diverso y orgánico” (Reyes en *Ergocomics*, 2014). De este modo, Ocho Libros publica a una de nuestras más talentosas y divertidas autoras.

Otra de las destacadas publicaciones del año fue *El Viudo*, primer título de la editorial DOGITIA, nacida durante 2014. El personaje es creado por Gonzalo Oyanedel e incluido en un tomo que reúne la misma historieta que muchos ya conocían, de la página web de Futuro Esplendor Magazine, más doce páginas de contenido inédito, además de todo el material previo con una calidad mejorada. Este primer arco argumental lleva por nombre *La Cueva del Manco* y nos cuenta la historia de un justiciero enmascarado sumido en un entorno que recuerda al *film Noir*, situado en las calles de un Santiago olvidado de los años cuarenta.

Al seguir la línea de los libros recopilatorios, la editorial PEZARBÓREO reúne por vez primera las historietas de saga juvenil *ZINK*, co-escrita por Sebastián Castillo y dibujada por «Necrotax». También tuvo su presentación el 1 de noviembre en FILSA. El libro trae al papel la historia de un grupo de jóvenes empeñados en formar y hacer pervivir su banda musical,



mientras recorren la ciudad, tratando de encontrar su lugar en una sociedad que les parece ajena.

En Marzo de 2015 se lanzó en Plop Galería el título *Lota 1960: La Huelga Larga del Carbón* que narra, desde diferentes focos, la huelga que realizaron los trabajadores de las minas de carbón de Lota, durante la década del sesenta. El proyecto, gestado desde Concepción por el dibujante Claudio Romo y el poeta y guionista Alexis Figueroa, contó con dibujos de Elisa Echeverría, Ibi Díaz, Fabián Rivas, Francisco Muñoz y Vicho Plaza.

*Hijo de Ladrón*, la contundente obra gráfica basada en la novela homónima de Manuel Rojas, es editada por Ocho Libros y lanzada el 25 de octubre en FILSA. La obra fue adaptada por Christian Morales a cargo del guión, Luis Martínez de los dibujos y Marco Herrera de la revisión de diálogos.

El punto álgido de 2015 vendría de manos de un título escrito por Carlos Reyes y dibujado por Rodrigo Elgueta: *Los años de Allende*, la novela gráfica que nos narra la historia del periodista norteamericano John Nitsch, enviado a Chile para seguir de cerca los acontecimientos que han de sucederse durante el gobierno de la Unidad Popular de Salvador Allende. El libro aparece el 7 de abril, bajo el sello Hueders, causando un impacto inmediato y de tal magnitud, que durante 2016 tanto la obra como sus autores fueron galardonados - durante el Festival Internacional del Comic de Santiago- con las máximas distinciones en las categorías de ‘Mejor cómic’, ‘Mejor guionista’ y ‘Mejor Dibujante’.



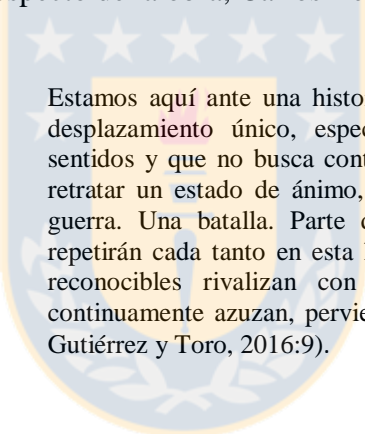
FIG. 76-77.- Portada de la novela gráfica *Hijo de Ladrón* (Morales, Martínez y Herrera, 2015). Portada de la primera edición de *Los años de Allende* (Reyes y Elgueta, 2015). Ambas obras están consideradas dentro de los títulos más exitosos de 2015.

El historietista Gonzalo Martínez y el guionista Sergio Gómez publican la historieta *Quique Hache, Misterio de Santiago* en la FILSA, el 1 de noviembre. La ocasión sirve de igual modo para presentar la nueva edición de *El misterio del arquero desaparecido*, una historieta policial apta para todas las edades, llevada al público por Editorial Santillana.

Ya en la última etapa del 2015, a mediados de diciembre, surge *Gay gigante*. Así, Gabriel Ebersperger retrata con total apertura los temores, prejuicios y sueños que rodean el descubrimiento de su ser en una sociedad como la chilena; editado provocativamente en rosa, aborda de manera frontal temas poco tratados en las publicaciones nacionales, con una total frescura y un atractivo desenfadado, rasgos que le han valido una gran aceptación por parte del

público lector. En cuanto a la esfera del terror, nos encontramos con el tomo recopilatorio del incombustible Juan Vásquez y su *Lovecraft en cómic*. El autor chileno había venido adaptando a Howard Phillips Lovecraft desde hace ya un buen tiempo: fue Biblioteca de Chileña la encargada de reunir y entregar a los lectores todo ese trabajo en un solo texto.

El 18 de marzo de 2016, se lanza en Concepción la novela gráfica *Líneas de fuga*. La obra, con un evidente corte experimental, fue escrita por Oscar Gutiérrez, dibujada por el artista Cristián Toro y editada bajo el alero del sello La Tregua, a cargo de Cristóbal Florín. La propuesta de los autores supuso un trabajo multiplataforma que se materializó en diferentes instancias a lo largo del país. Respecto de la obra, Carlos Reyes afirma en el prólogo:



Estamos aquí ante una historieta, una novela gráfica sin una vía de desplazamiento único, especie de bomba de racimo que dispara sentidos y que no busca contar una historia. Más bien se empeña en retratar un estado de ánimo, una búsqueda, un vacío, una rutina de guerra. Una batalla. Parte del arsenal de palabras bélicas que se repetirán cada tanto en esta historia en que la ciudad y sus espacios reconocibles rivalizan con el protagonismo de Carlos, al que continuamente azuzan, pervierten o simplemente adjetivan (Reyes en Gutiérrez y Toro, 2016:9).

En abril regresaría Ismael Hernández con un segundo volumen del personaje que creara en 2011, esta vez bajo sello Mythica ediciones, con el título *Miguel De Fuentesanta: El Grito de la Tierra*. En la historia, Miguel, el misterioso errante, vuelve a enfrentar fuerzas preternaturales que se encuentran en pugna con la raza humana. En una tónica similar, el mismo mes sale a la luz el segundo volumen de la joven *Celeste Buenaventura* con guión de Marco Rauch y dibujos de Rodrigo López, quienes vuelven a dar continuidad a las aventuras de la hija del Trauko; abordó del Caleuche, esta joven deberá enfrentarse -junto a la tripulación de espectros del navío fantasma, comandado por el Capitán Millalobo-, a los

terribles brujos de la Recta Provincia, acompañados esta vez por la peligrosa Catalina de Los Ríos y Lisperguer, alias la Quintrala.

Retomando el humor y los *webcomics*, el 2 de junio se publica *Pasado, Presente y Ausente*, el nuevo libro de humor gráfico de Francisco Javier Olea. El volumen recopila una selección de sus mejores chistes, los llamados Oleísmos. Del mismo modo, volviendo a los recopilatorios de clásicos, aparece *Kiky Bananas y otras historias*, un volumen que reúne todas las páginas de Kiky Bananas que su creador, Claudio «Karto» Romero publicara en la revista Trauko entre 1988 y 1990. La obra -publicada el 10 de octubre en la Primavera del Libro- incluye historietas adicionales como *Las Vengadoras*, con textos de Eugenio Norambuena, o el skater *Amarillo Flipper*, entre otras historias<sup>73</sup>.

---

<sup>73</sup> Para tener un panorama más detallado que abarque aspectos como las editoriales, las publicaciones online y algunas manifestaciones independientes en formato *fanzine* dentro del panorama actual de la historia y su producción en el marco de la narrativa gráfica nacional, se recomienda revisar las entradas anuales que, a modo de resumen, publica la página Ergocomics -sitio especializado en historieta chilena con más de 15 años de trayectoria. Redactadas todas por Carlos Reyes, las entradas utilizadas en este trabajo son:

- “¿Qué hay de nuevo, viejo?, Cómics chilenos entre los años 1990 al 2007”, revisado en los siguientes links:

- <http://ergocomics.cl/wp/2008/07/qu-hay-de-nuevo-viejo-primera-parte-2/>
- <http://ergocomics.cl/wp/2008/12/qu-hay-de-nuevo-viejo-segunda-parte-2/>
- “La historieta chilena durante el 2012”, revisado en el link:
  - <http://ergocomics.cl/wp/2013/01/la-historieta-chilena-durante-el-2012/>
- “La Historieta Chilena de 2013”, revisado en las direcciones:
  - <http://ergocomics.cl/wp/2014/01/la-historieta-chilena-de-2013-parte-1/>
  - <http://ergocomics.cl/wp/2014/01/la-historieta-chilena-de-2013-parte-2/>
- “La Historieta Chilena de 2014”, revisada en las siguientes direcciones:
  - <http://ergocomics.cl/wp/2014/12/la-historieta-chilena-de-2014-parte-1/>
  - <http://ergocomics.cl/wp/2015/01/la-historieta-chilena-de-2014-parte-2/>
  - <http://ergocomics.cl/wp/2015/01/la-historieta-chilena-de-2014-parte-3/>
  - <http://ergocomics.cl/wp/2015/01/la-historieta-chilena-de-2014-parte-4-y-final/>
- “Las historietas chilenas de 2015” en:
  - <http://ergocomics.cl/wp/2016/02/las-historietas-de-2015/>
- “La historieta chilena de 2016” alojada en:
  - <http://ergocomics.cl/wp/2017/01/la-historieta-chilena-de-2016/>
- “El estado actual de la historieta chilena” en las direcciones:
  - <http://ergocomics.cl/wp/2016/05/el-estado-actual-de-la-historieta-chilena-parte-1/>
  - <http://ergocomics.cl/wp/2016/05/el-estado-actual-de-la-historieta-chilena-parte-2/>
  - <http://ergocomics.cl/wp/2016/05/el-estado-actual-de-la-historieta-chilena-parte-3/>
  - <http://ergocomics.cl/wp/2016/05/el-estado-actual-de-la-historieta-chilena-parte-4/>



Los últimos años se han caracterizado, también, por la realización de números y masivos encuentros de aficionados a la historieta, como la llegada del mega-evento *Comic Con*; a la vez que se han ampliado los espacios académicos para la discusión crítica del fenómeno. La reaparición del cómic *mainstream* de superhéroes de la mano de Editorial Unlimited, suscitado por el éxito de las producciones cinematográficas que dieron vida a Superman, a Batman o a Los Vengadores a la pantalla grande, ha vuelto a llenar los quiscos con títulos reconocidos de la industria norteamericana. El panorama comiquero, tanto nacional como internacional, bulle con creaciones cada vez más audaces y experimentales que prueban a cada momento los límites del género al mismo tiempo que se renuevan los deseos de reconstruir su historia para poder apreciar el fenómeno en toda su plenitud<sup>74</sup>.

De la misma forma, desde los espacios de reflexión y crítica, el interés por conocer la práctica ha decantado en numerosos trabajos que han ido perfilando algunas de las múltiples aristas desde las que se puede abordar el género, como objeto de estudio. Pero al igual que ocurre con la historia de nuestra historieta, la evolución de la crítica académica del cómic en Chile se encuentra disgregada en tesis, artículos académicos y reportajes periodísticos que pocos se han atrevido a recopilar para dar cuenta del valor que los espacios de reflexión formal

- 
- <http://ergocomics.cl/wp/2016/05/el-estado-actual-de-la-historieta-chilena-parte-5/>
  - <http://ergocomics.cl/wp/2016/05/el-estado-actual-de-la-historieta-chilena-parte-6/>
  - <http://ergocomics.cl/wp/2016/05/el-estado-actual-de-la-historieta-chilena-parte-7/>
  - <http://ergocomics.cl/wp/2016/05/el-estado-actual-de-la-historieta-chilena-parte-8/>

<sup>74</sup> Como bien se indicó al inicio del primer capítulo, el presente trabajo se aboca, fundamentalmente, a las revistas de historietas y el material gráfico-narrativo orientado a un público infantil y adolescente impreso en un soporte material, por esta razón, numerosos trabajos publicados en nuestro país no son mencionados (tal es el caso de títulos extranjeros licenciados para su distribución en Chile o de las tiras cómicas presentadas en formato digital en Internet). Asimismo, el humor picaresco tampoco recibe especial énfasis, salvo ciertas menciones inevitables. Por ello, a lo largo de la exposición de las publicaciones existentes en los diferentes períodos, pueden suscitarse ciertas imprecisiones que, si se optara por corregir, supondría puntualizar ciertos aspectos que escapan a los objetivos iniciales del trabajo, cayendo en extensas digresiones temáticas que complejizarían la lectura y comprensión de la presente investigación. Por ello se hace necesario aclarar que, bajo ninguna circunstancia las obras expuestas anteriormente constituyen la totalidad de las producciones nacionales de los últimos años

han otorgado al cómic producido en Chile; es por ello que en el siguiente capítulo intentaremos entregar un cuadro general sobre la forma en que la academia ha hecho eco de la historieta a través de su estudio y la forma en que la reflexión crítica de la historieta ha impactado en el medio mismo.



## - Capítulo 2: La crítica académica

Al haber completado el panorama histórico de la narrativa gráfica chilena, desde sus antecedentes más remotos hasta la producción medial contemporánea, nos adentraremos en una segunda revisión bibliográfica, esta vez orientada a examinar la forma en que la academia, la crítica y la teoría han acogido la historieta chilena como fenómeno digno de suscitar reflexión o análisis. Con esta finalidad, se ha recopilado y revisado un amplio espectro de material bibliográfico, procurando rastrear las fuentes que actúan como sus cimientos con el fin de estructurar un examen efectivo al respecto.

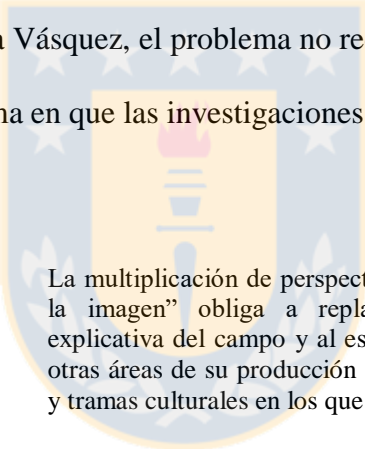
### o 2.1 Algunas visiones

En el artículo “«En el comienzo hay un muerto...»: hacia un programa de estudios de la historieta latinoamericana”, su autora, Laura Vázquez, nos señala -dialogando con Michel de Certeau y su obra *La cultura en plural*- que siempre en los inicios de los estudios de la cultura popular

«...hay un muerto», en el sentido de que un tema deviene en objeto de investigación una vez suprimida/censurada su “peligrosidad social”, agregando que, en el caso del cómic se trata de un lenguaje que entra a la academia cuando finaliza su época dorada. O dicho provocativamente: en el momento en que la historieta deviene en «post-historieta» (Vázquez, 2009: 2).

Vázquez destaca que la historieta es un producto cultural que “participa activamente en la conformación de subjetividades y en la construcción de identidades”, de modo que toda tentativa de estudio que la considere debe abarcar, al menos tangencialmente, “los fenómenos de dominación, resistencia, negociación, choque y transculturación” que rodean su proceso de creación, comercialización y lectura en un contexto como el latinoamericano, cruzado por

múltiples tensiones en las relaciones que establece con el resto del mundo (2009: 1; 2). Sin embargo, los investigadores suelen ignorar sistemáticamente este campo problemático; con un análisis que avanza indeciso, moviéndose entre el terreno de la disciplina, del periodismo cultural y de una marcada subjetividad, pretenden alcanzar un objetivo similar: legitimar la elección de la historieta como objeto de estudio, apoyándose para ello en su especificidad y/o en su tradición. Es a partir de esta idea que en América Latina surgen nuevos campos, como el de los “estudios visuales” (Vásquez, 2009: 2). La dificultad radica en que tanto las creaciones historietísticas como sus críticas se caracterizan por su fragmentación y asistematicidad, rasgos que se concretan más o menos dificultosamente en líneas de investigación estructuradas tímida y débilmente. Para Laura Vásquez, el problema no recae en la elaboración de la teoría o en su aplicación, sino en la forma en que las investigaciones se llevan a cabo:



La multiplicación de perspectivas sobre los estudios en “literaturas de la imagen” obliga a replanteos teóricos, a una reconstrucción explicativa del campo y al establecimiento de relaciones y cruces con otras áreas de su producción y apropiación [esto es] con los contextos y tramas culturales en los que se insertan (2009: 3).

Dentro de las publicaciones, existen temáticas repetidas constantemente. Por un lado, el autor, con un dejo de nostalgia, ensaya una reconstrucción histórica sustentada mayormente en su subjetividad; por otro, se aborda “la crisis del medio historietístico, la necesidad de recuperar el mercado y el deseo de dotar a la historieta de un fundamento artístico” (Vásquez, 2009: 4). No se puede negar la importancia de estos trabajos, en tanto proporcionan datos cronológicos e históricos significativos y necesarios respecto de las publicaciones, la industria, los autores y sus obras, no obstante, “no pueden ser considerados investigaciones (en el



sentido académico que se le confiere al término) ya que la mayoría de los casos no escapan al anecdotario de la nostalgia y a la semblanza subjetivista” (Vásquez, 2009: 4).

Si bien Vásquez reconoce la utilidad de contar con un archivo de la historieta de este tipo, sostiene que esta tarea de catalogación y recopilación de cantidades ingentes de datos respecto de la creación de historias, fundación de revistas y el trabajo de las editoriales encargadas de su publicación no deriva, necesariamente, en una “investigación histórica”, es decir, en “una reconstrucción analítica” que permita ampliar nuestros conocimientos sobre la historieta, pues gran parte de los estudios que siguen esta línea terminan por ser reducidos a la mera repetición o “conmemoración” del medio (2009: 4). Para lograr un conocimiento profundo, útil e innegable, se ha de impulsar un método interdisciplinario que permita establecer un diálogo entre “la historia de los medios y la historia cultural” (Vásquez, 2009: 5). Constantemente, las discusiones teóricas recurren a ciertos conceptos para analizar su relación: “elite/masa; palabra/imagen; popular/arte; industria masiva/experimentación y vanguardia”, sin embargo, la historieta no debe reducirse a estos vínculos, por lo demás no siempre tan claros. Esto, especialmente porque, aunque se tienda a seguir las ordenanzas de la industria, la historieta siempre presenta resistencias construidas a partir de un “juego de mestizaje entre géneros, técnicas y recursos” (Vásquez, 2009: 5-6).

Por su parte, Ana Merino en “Entre el margen y el canon: pensamientos discursivos alrededor del cómic latinoamericano” (2011), refiere parte del desarrollo de esta producción crítica dentro del continente. Así, destaca especialmente el libro *Para hacer historietas* (1976) del historietista peruano Juan Acevedo, obra en la que se diferencia entre dos corrientes, fundadas en el creciente material bibliográfico relacionado con el género que aparece en el contexto de los años sesenta. De este modo, Acevedo presenta, por una parte, aquellos escritos

que buscaban guiar al sujeto en la creación de historietas, contruidos a modo de manual; por otra, los textos especializados que analizan el medio con un afán objetivo y científicista. Acevedo enfatiza entonces la existencia de una “producción latinoamericana y sus posibilidades críticas”, aunque tal proceso ha debido granjearse lentamente la aceptación de la academia. Al preguntarse por las razones de esta resistencia, Merino sostiene que los herederos de Dorfman y Mattelart se conformaron con sus lecturas y apreciaciones, sin interesarse por “definir o identificar las dimensiones ideológicas de la historieta autóctona latinoamericana”; desde sus inicios, la crítica instala una marcada distinción entre “las culturas representativas canónicas y otros objetos culturales”, de menor sofisticación e importancia (Merino, 2011: 14).

Para Merino, prejuicios de este tipo, que reniegan de cierto tipo de producción, solo se deben a “la incapacidad lectora de un tipo de intelectualidad que no sabe descifrar el lenguaje de la historieta” (2011: 14). Afortunadamente, los artistas latinoamericanos no tardaron en destacar sus propias obras y comenzar a reflexionar en torno a ellas. En Latinoamérica, la autora destaca la producción crítica brasileña y argentina. En el primer caso, sobresale el ensayo que realiza la dupla Waldomiro Vergueiro-Geisa Fernández D' Oliveira, obra en la que “dialogan la estética, la producción económica y la proyección ideológica” (Merino, 2011: 17). En el segundo caso, se detiene en la figura de Héctor Germán Oesterheld y su reflexión, análisis en el que sitúa la historieta por sobre el mero entretenimiento, refiriendo así “la trascendencia de este arte” (Merino, 2011: 15). Su artículo, de 1965, no solo presenta un “precedente conceptual de la 'novela gráfica' a la que llamó 'la Historieta Nueva’”, sino que establece una clara diferencia entre las buenas y malas historietas, esto es, entre las que contienen alguna enseñanza para el lector, sin emplear el lenguaje de la violencia, y aquellas

que pretenden únicamente entretener, cayendo en diversos excesos (Merino, 2011: 14). Además, Merino recalca el estudio realizado por Héctor Fernández L'Hoeste, quien retoma la figura de Oesterheld y su obra *450 años de guerra contra el imperialismo* (1973-1974) y el análisis con el que Pedro Pérez del Solar expone la relación existente entre el cómic y la literatura argentina, con énfasis en las diversas adaptaciones existentes en ambos campos (1948). Finalmente, se detiene brevemente frente al cómic latino estadounidense para destacar la participación de los Hermanos Hernández en la redefinición del género: “establece[n] nuevos modelos narrativos que introducen la ficción con vocación literaria en el marco estadounidense como opción a la línea autobiográfica heredera del underground o al tradicional universo de los superhéroes” (Merino, 2011: 17). Así, Merino no tarda en reafirmar la tesis presentada anteriormente por Vásquez (2009) al abogar por un estudio del medio historietístico profundo, siguiendo la línea de los trabajos esbozados, producto de “unos críticos que entienden la historia cultural del siglo veinte”, así como el papel que cumple en ella la historieta latinoamericana (2011: 18).

#### ○ 2.2 Reflexión académica nacional

Si se atienden estas dos posturas que, partiendo de diferentes enfoques críticos, culminan planteando la necesidad de abordar la historieta latinoamericana, desde una vereda analítica en la que se repare en la interacción de la trinidad constituida por los términos historieta-cultura-identidad, podemos extender sus conclusiones para aplicarlas en el examen de la producción nacional.

Como ya mencionamos anteriormente, en Chile gran parte de las publicaciones sobre historieta la sitúan como objeto de estudio al examinarla desde su perspectiva histórica

(Montealegre, Hasson, Rojas Flores, Reyes, Araya). Bajo esta mirada, se atienden aspectos referentes al ámbito editorial, laboral o productivo, de modo que se generan cuadros históricos fragmentados, visiones marcadamente ideologizadas de la industria o catálogos de publicaciones que obvian toda reflexión. Si bien este tipo de estudios es necesario, tal como indica Vásquez, solo debería representar una etapa inicial.

A partir de dicho planteamiento, en el siguiente capítulo se pretende elaborar un panorama general sobre la forma en que la narrativa gráfica ha sido abordada, considerando otras áreas implicadas, para las que constituye un objeto digno de revisión y estudio. Para ello, se emplea como eje el texto de Rojas Flores *Las historietas en Chile 1962-1982. Industria, ideología y prácticas sociales*, que data de 2016. En esta obra, el historiador chileno realiza una revisión exhaustiva de la industria de la historieta nacional, centrándose en dos décadas sumamente convulsas de la historia de Chile. Así, Rojas Flores destaca tres períodos: la década del sesenta, el gobierno de la Unidad Popular y los primeros años de la Dictadura. Este trabajo destaca por su minuciosidad y detallismo, lo que permite apreciar las particulares interacciones existentes entre diversos agentes, así como las consecuencias de ciertas asociaciones, desconocidas en su mayor parte. Para complementar el panorama entregado por Rojas, haremos uso de un variado espectro de material representativo: textos, artículos, ensayos de autores nacionales o que aborden la historieta chilena desde alguna arista significativa, avanzando desde las publicaciones más antiguas hasta los trabajos más característicos en la actualidad.



### ▪ 2.2.1 Primeros trabajos y enfoques

Como ya sabemos, luego de la publicación de *El Correo Literario*, la incipiente industria editorial comienza a apropiarse de esta novedosa herramienta que era la caricatura. Sin embargo, pese a la vertiginosa masificación que experimenta el dibujo satírico en los semanarios nacionales, no será sino hasta entrado el siglo XX que se comience a reparar en los productos gráfico-narrativos. Esto permite que, ya en 1913, la revista *Pacífico magazine* incluya una breve revisión de la caricatura política que abarca las publicaciones incluidas en los diarios nacionales, desde la publicación del ya conocido *Correo Literario* (1858). Este breve artículo, de una evidente finalidad recopilatoria, constituye un tímido vistazo de a tradición de la que ya se tenía conciencia en las primeras décadas del nuevo siglo, apenas celebrado el primer centenario.

Si bien con anterioridad ya se habían publicado ciertos artículos magazinescos que reparaban en la caricatura, estos se elaboraban desde el palco de las *Bellas Artes*, dejando de lado la práctica historietística como tal. Ejemplo de esto es la serie de reflexiones esporádicas que aparecen publicadas en la editorial de la revista *Chile Ilustrado* que, desde su publicación en mayo de 1902, definiría una línea de contenidos alejada de los temas de interés común:

*Chile Ilustrado* será una revista independiente; y para mantenerse siempre á la mayor altura posible respecto de las cuestiones candentes que suelen agitar la opinión, no descenderá jamás á las luchas de los partidos ni reconocerá más bandera que la del interés público (Editorial Barcelona, 1902: s/p).

Ante esta manifestación de desinterés por la contingencia nacional y la consideración de la caricatura como reflejo de estas “luchas” políticas, fueron pocas las veces en que se hará hincapié en la historieta. De este modo, las lecturas que nacen a partir de este fenómeno

pretenden más bien destacarlas como una manifestación indivisible de su origen editorial, sin reparar en su impacto medial o social.

El artículo “Caricatura política de antaño”, plasmado en las páginas de la revista *Pacífico magazine* en 1913, toma la caricatura como una forma de discurso independiente. Por esta razón, aunque no se puede separar de su origen masivo o industrial, se entiende que posee méritos suficientes como para ser estudiada como un fenómeno individual. En esta oportunidad, se retoman las editoriales del *Correo literario* y se repasan sus caricaturas, para afirmar que sus creadores tenían plena conciencia del impacto de su trabajo; refiriéndose a las cuatro primeras ilustraciones que lleva la revista en su publicación inicial, la editorial del *Correo* dice incluir "Cuatro caricaturas que representan cada una de ellas una idea y con las que queremos manifestar a los ‘susceptibles’ que este género ‘nuevo entre nosotros’ solo puede inquietar a los lesos" (Impr. de la Unión Americana, 1858: 12). Con estas declaraciones se apela bastante abiertamente a los conservadores que se escandalizaban por la aparición de caricaturas en la prensa. Es más, ante esta eventual susceptibilidad opositora, los dibujantes responden caricaturizándose tanto a sí mismos como a los gestores del periódico. Este hecho no pasó desapercibido por los redactores de *Pacífico Magazine*, quienes reparan en la clara intención de los creadores de la revista y el conocimiento que poseían sobre el impacto que supondría en la sociedad este nuevo género. Específicamente, señalan que “comprender esto prueba la cautela con que los editores introducían la caricatura, con advertencias previas y con ensayos en propia carne” (Zig-Zag, 1913: 516).

Si bien este breve y primitivo artículo rescataría parte de las primeras manifestaciones de la caricatura profesional, durante gran parte de la primera mitad del siglo XX, salvo ciertas

excepciones guiadas por un interés recopilatorio, no existe mayor reparo en el fenómeno hasta 1950, cuando se publica el libro *La Sátira Política En Chile* de Ricardo Donoso.

Claro que ya desde el título se aprecia un enfoque múltiple que no se reduce únicamente a la gráfica, pues parte importante se aboca a la reflexión sobre los periódicos de caricatura. La obra abarca el período que va desde 1811 hasta 1949, época en que Jorge Délano abandona la dirección de la revista *Topaze*. Délano denuncia el poco interés y cuidado que ha tenido el país respecto de la sátira y las publicaciones de caricaturas, afirmando ya en el prólogo que “es sensible que los historiadores de la prensa en nuestro país no hayan consagrado a esta actividad la atención que merece, de donde tal vez proviene el desgüeño y abandono en que se han mantenido sus colecciones” (Donoso, 1950: 8).

El carácter de la obra ratifica la propuesta de Vásquez (2009): se trata de un libro recopilatorio que, como tal, se dedica a narrar secuencialmente los eventos y acontecimientos significativos a los largo de los más de cien años de sátira que recoge, sin generar un discurso reflexivo que aborde la práctica del humor gráfico desde algún enclave crítico. Pese a ello, el trabajo de Donoso vendría a marcar la pauta para el desarrollo de posteriores estudios, originados fundamentalmente en la década siguiente, donde la reconstrucción histórica sería la tónica.

- 2.2.1.1 La década de los años sesenta

Respecto de los circuitos de producción, circulación y consumo de las historietas, Rojas Flores aclara que será en la década de los 60 cuando inicie en Chile la publicación de una seguidilla de estudios respecto de la historieta, aunque en un inicio éstos se limitaban a recoger y listar las obras conocidas, los autores responsables de éstas y los contenidos que

primaban en su elaboración. Ahora, si bien esto ocurría en el país, en el exterior la situación resultaba un poco más convulsa.

Por ejemplo, en Estados Unidos los estudios referentes a la historieta se adentran en el campo de la semiótica, a causa del creciente temor frente a sus supuestos efectos negativos, especialmente en la población infanto-juvenil (por su presunta vulnerabilidad). La causa de este emergente interés sería la publicación del análisis realizado por el psiquiatra estadounidense Fredric Wertham (1954), quien evidencia las ideas y premisas ocultas en las páginas de los cómics. En este momento, en el que “la historieta perdió su inocencia”, resulta definitivo para su posterior desarrollo,<sup>75</sup> tanto en Estados Unidos como en Chile (Rojas Flores, 2016: 44-45).

De este modo, mientras en Chile se recopilaban y se catalogaban años de publicaciones y en Estados Unidos la semiótica procuraba entender la forma en que la historieta influía en los lectores, para llevarlos a cometer violentos crímenes, en Europa se publica *Apocalípticos e integrados* de Umberto Eco, una obra en la que se logra “despojar a la cultura de masas de rasgos exclusivamente catastrofistas (la de los apocalípticos) o bien apologéticos (la de los integrados [socialmente, por medio de la democracia])” (Rojas Flores, 2016: 45). De acuerdo a sus planteamientos, al ser fruto de la cultura de masas, la historieta se constituye tanto como un “«producto industrial»”, cuya estructura y contenido aparecen sometidos al mercado, como una “«obra artística»”, receptor privilegiado de la “intencionalidad estética y valórica del dibujante y del guionista” (Rojas Flores, 2016: 45). Continuamente, ambas naturalezas se conjugan de manera diferenciada, dependiendo del contexto histórico.

---

<sup>75</sup>

Revisar apartado 1.3.3 *Modelo nacional (1971-1978)* nota a pie de página N°46 pp.112 .



Para Eco, la etiqueta que señala su pertenencia al circuito de la cultura de masas debe abarcar, necesariamente, “la recepción del público y su circulación como producto comercial” pues, de no ser así, pertenecería al “arte vanguardista, underground o marginal” (Rojas Flores, 2016: 45). La explicación que articula Eco, hace que su obra destaque por sobre el resto, trabajos en donde estas diferencias no suelen ser enunciadas claramente. De este modo, *Apocalípticos e integrados* permite polarizar el campo de los estudios referidos a la historieta: por un lado, existe una visión apocalíptica, que ve en ella un medio privilegiado para el “condicionamiento mercantil o político”, tal como señalan Dorfman y Mattelart, quienes la conciben como una herramienta de sometimiento, adiestramiento y alienación del receptor. Por otro lado, estudiosos como Steimberg (1977) sostienen que, más que crear nuevos valores, la historieta trabaja sobre principios sociales ya existentes, razón por la que éstos serían aceptados y reproducidos con tanta rapidez. Después de todo, la “historieta ofrece, de un modo específico, la interpretación del mundo que le rodea a través de: mecanismos visuales, tropos lingüísticos (como la metáfora, la hipérbole, la alegoría, la ironía), estereotipos o personajes-tipo o refuerzos poéticos”, estrategias que permiten su divulgación y facilitan su legitimización (Steimberg, 1977: 166). Bajo una premisa similar, Arthur Berger (1974) analiza la sociedad norteamericana considerando sus cómics más longevos y representativos. En esta instancia esboza, como una especie de conclusión preliminar, la existencia de una relación estrecha entre la sociedad y los productos de la cultura de masas que ésta produce, aunque no profundiza en este fenómeno (Berger cit. en Rojas Flores, 2016).

De igual manera, junto al vivaz diálogo académico que emerge en los círculos críticos a nivel europeo, a mediados de la década del sesenta se suscitan ciertos hitos importantes para la historieta, como la celebración del Primer Congreso Internacional de Historieta (1965,

Bordighera) o la creación del Premio Yellow Kid (Yellow Kid Awards), aplicable a la producción de cómic. Además, destaca la Primera Bienal Mundial de la Historieta y el Humor Gráfico organizada en América Latina (Buenos Aires, 1968).

Sin embargo, es necesario volver a nuestro país y al contexto empresarial que dominaba la creación comiquera. La década del sesenta impulsa la introducción de la historieta dentro de la industria de la entretenición y la comunicación de masas, rasgo que variará posteriormente cuando, dos décadas más tarde, esta producción provenga mayoritariamente de círculos alternativos de publicación, distribución y lectura (revistas *underground* o *comix*). La industria historietística chilena ha poseído un nivel de desarrollo creciente, que gira principalmente alrededor de grandes empresas editoriales con alto nivel de inversión, talleres propios y una serie de publicaciones simultáneas de circulación nacional. Dentro de estos márgenes, “los equipos de trabajo diluyen, en cierto modo, la autoría individual, que se distribuye, como una cadena productiva, en traductores, guionistas, correctores, dibujantes, pasatintas, letristas y coloristas” (Rojas Flores, 2016: 38). Contrariamente, en el otro extremo del mercado, se sitúan negocios de menor alcance, en cuanto a cantidad y distribución de sus entregas (de hecho, muchos recurren a las grandes editoriales para hacer circular su trabajo).

En los diarios y periódicos, generalmente las historietas se insertan en aquellos medios que poseen una circulación más amplia. Frente a la producción extranjera -especialmente la norteamericana-, este soporte actuaría como un escenario recurrente para la presentación del trabajo divulgado por agencias o consorcios dedicados a la distribución de historietas (aunque esta acción requiere el previo pago de los derechos de autor, parece ser una opción más viable que pagar dignamente a los artistas nacionales). Al respecto, es claro que la oferta y la

demanda converge en -y depende de- un canal de distribución y sus posibilidades, ya sea uno de carácter oficial (pequeños y grandes locales establecidos y autorizados para su venta y/o distribución) o informal (basado en el préstamo, mediado por alguna tienda o por lazos familiares o afectivos).

El Chile de la década del sesenta se ve imbuido en múltiples transformaciones económicas y sociales que motivan un desarrollo exponencial del campo político e intelectual; el país vive un período de relativa estabilidad, al menos si se le compara con las sucesivas revueltas y conflictos asentados en el resto de la región. En este ambiente, los nuevos ideales se sustentan en la imagen del héroe revolucionario, la justicia y la juventud; considerada como la esperanza de la nación, los nuevos modelos instalan un fructífero debate respecto a su sucesiva 'degeneración'. En cuanto a la mujer, ésta comienza a adentrarse en el campo laboral y a enfrentarse con ciertas rupturas en cuanto a sus funciones e imágenes estereotípicas.

En estos años, la importancia del rol regulador del Estado y las reformas que éste impulsa, conllevan el incremento del consumo de la población; a pesar de que esta situación se ve modificada de acuerdo al sector social, el hecho de que se ampliara el espectro de consumidores y sus necesidades, favorece un acercamiento a la industria de la moda y la entretención, así como a los medios masivos de comunicación. Al mismo tiempo, el desarrollo de la publicidad despierta el deseo de los compradores: el ansia de satisfacer necesidades de segundo y tercer orden aumenta progresivamente la lista de demandas sociales. Específicamente, el incremento del ingreso al sistema escolar, junto al desarrollo de nuevos métodos parentales (más suaves y permisivos) o la constante intervención y apoyo estatal, permiten que la esperanza de vida de los niños aumente, propiciando la satisfacción de necesidades como la recreación y el esparcimiento; si bien existen marcadas diferencias entre

clases, la historieta será un medio privilegiado para acercar ambas esferas. Respecto de estos medios comunicacionales, esencialmente escritos (debido a la incipiente aparición de la televisión), ya a mitad de la década del cincuenta se instalaría una discusión permanente que giraría en torno a la prensa y/o la forma en que el medio expone y distorsiona la moral. Los parámetros, objetos y necesidades que guiaban al sujeto a consumir medios de comunicación, actuarán como factores preponderantes en este espacio e impulsarán estudios que aborden su impacto social, aunque sin considerar mayoritariamente el campo del cómic.

Sobre la acogida de la academia, la influencia del pensamiento europeo, junto a la sistematización y valoración de la semiótica como área disciplinaria, provoca su pronta acogida en nuestra país, siendo empleada para la observación de diferentes fenómenos, entre los cuales se encuentra la historieta. Ahora, si bien los estudios del cómic se sustentaron en un estrecho vínculo con la semiología, ésta era complementada con los aportes teóricos de modelos como el marxismo, el estructuralismo, el psicoanálisis, el funcionalismo y la teoría de la dependencia. Su apogeo tiene lugar entre finales de los años sesenta y comienzos de la década del setenta, período en el que Chile se encontraba sumido en una atmósfera nacionalista.

En esta instancia, llegan a Chile algunas revistas extranjeras (estadounidenses, francesas, españolas) que abordan el estudio de las historietas. Sin embargo, en el país no existen mayores registros académicos o 'serios' al respecto con el que contrastarlos. Una excepción sería la tesis realizada por un grupo de estudiantes de la UTE, en donde se realiza una investigación cuantitativa que analiza el contexto y consumo de los niños de la comuna de Ñuñoa (1967), aunque su alcance es mínimo; o el estudio de José Pérez Cartes, dividido en



partes que son publicadas sucesivamente en *Rakatán* (dirigida por Luis Cerna), aunque el estudio referido a la historia del cómic norteamericano queda inconcluso.

Por el contrario, la influencia de medios como la radio o la prensa comienza a internarse en las academias y universidades de la época. Al respecto, el peso de estudios extranjeros motiva algunos en el territorio nacional. Entre éstos, destaca el realizado por el periodista Eduardo Labarca, cuyo texto analiza el influjo y el poder de Walt Disney: *Chile invadido. Reportaje a la intromisión extranjera* (1968). Del mismo modo, Jorge Coloma Herrera (uno de los coautores de la tesis de 1967) escribe un artículo titulado “Veneno en cuadritos”, publicado en *Principios* (revista del Partido Comunista); en él, de manera bastante predecible y oportuna, el autor se limita a “denuncia[r] los peligros psicológicos y sociales de la historieta” (Rojas Flores, 2016: 69).

#### ▪ 2.2.2 Pensamiento anticolonialista

En cuanto a sus posibilidades de apreciación, Eco sostiene -en su obra *Los límites de la interpretación* (1992)- que, si bien la inventiva del lector puede aspirar a desarrollar una serie de posibilidades virtualmente infinitas de interpretación, ésta siempre debe poder sustentarse en el texto. Claro que la historieta no se compone solo de texto, sino de la convergencia de múltiples códigos, diversidad de signos visuales y narrativos que pareciera acrecentar aún más las oportunidades de elaborar alguna interpretación. El estudio de Dorfman y Mattelart (1971) apoyado en el marxismo, el psicoanálisis y la teoría de la dependencia, insiste majaderamente en la tesis presentada, dejando fuera elementos de suma importancia, tales como “las

condiciones de realización de esta historieta [del Pato Donald], su vinculación con la industria editorial y el público que la sigue” (Rojas Flores, 2016: pp. 48-49).

En 1969, guiado por el clima reformador que reina en las universidades del país, comienza la publicación de *Cuadernos de la Realidad Nacional*, medio enfocado en temáticas sociales y culturales, elaborado por el CEREN de la Universidad Católica (Centro de Estudios de la Realidad Nacional). En sus páginas, escriben autores como Armand y Michelle Mattelart o Mabel Piccini, cuyos textos permiten apreciar ejemplarmente la intención que prima tras todo acercamiento académico a una materia en la época: revelar los “mensajes ocultos y las formas de poder que se ejercían” por medio de las historietas o las revistas de fotonovelas, de amplia difusión en el país (Rojas Flores, 2016: 69). Para apoyar sus análisis, recurren a la obra de grandes figuras como Gramsci, Adorno, Marcuse, Greimas, Eco, Barthes, Marny, Couperie o Francois.

Al finalizar la década del sesenta, el medio historietístico nacional comienza a manifestar una intención crítica que se sustenta en un pensamiento ideológico con matices más claros y definidos, abandonando la ambigüedad o el eufemismo que reinaba en las publicaciones anteriores. Esta directa declaración de intenciones, despierta a los círculos académicos y políticos que desarrollan a su vez “una crítica frontal a la historieta que sustentaba valores tradicionales, promoviendo con ello un modelo alternativo, recargado de ironía y crítica social” (Rojas Flores, 2016: 235).

En el marco de la Unidad Popular, las opiniones suelen mostrarse bastante alejadas entre sí, a partir de la idealización de sus propuestas o del rebajamiento y desprecio tanto de su proyecto como las medidas que emplea para llevarlo a cabo. Esta situación no solo se

observaría en la perspectiva personal del historiador, sino también en los contrastes que son posibles de encontrar a lo largo de todo el período, en donde la propuesta de la Unidad Popular se estructura bajo lo que parecen ser diversos criterios. En medio de esta gran polémica, los partidos políticos impulsan continuos debates en el terreno académico, profesional y social. Inclusive, la situación del país es revisada a nivel internacional; frente a los conflictos bélicos y políticos reinantes en diversos sectores del globo, aumenta la importancia y el valor de las ideologías y los medios de comunicación, situación reflejada en la proliferación de estudios dentro del campo de la sociología y la lingüística. Será en este punto, desde estas aristas, donde comiencen a articularse estudios sobre la historieta.

En este campo, desde 1971, el Departamento de historieta de Quimantú (derivado de Zig-Zag) impulsa y guía el debate. Al respecto, también destaca la postura del Departamento de Español, así como la del de Filosofía y Educación de la Universidad de Chile, en donde se concibe a la historieta como un tipo de 'subliteratura' cuya influencia debía ser neutralizada.

- 2.2.2.1 *Todo es culpa del Pato Donald*

Ariel Dorfman y Armand Mattelart publican en 1971 *Para leer al Pato Donald, comunicación de masas y colonialismo*, una obra basada en la premisa que sostiene que “la imagen ideal de la «dorada infancia» es una proyección de la propia necesidad de los adultos por «fundar un espacio mágico alejado de las asperezas y conflictos diarios»”, es decir, el estudio se fundamenta en la idea de que existe todo un mundo ideológico implícito en la supuesta 'ingenuidad' de estas producciones, que es necesario analizar para desenmascarar a los agentes perniciosos que manipulan a los más pequeños (Rojas Flores, 2016: 259).

Específicamente, su análisis se centra en la interpretación de las historietas de Disney. De este modo, las “relaciones personales (incluidas las sexuales) son entendidas desde una mirada psicoanalítica. Las relaciones entre los pueblos (centro-periferia, siempre desiguales), a partir de las teorías de la dependencia. Y las relaciones económicas desde una perspectiva propia de la economía política marxista” (Rojas Flores, 2016: 259). Bajo estas ideas, se realiza un análisis de las aventuras y la constitución de estos personajes, a partir de lo cual se caracteriza el mundo fantasioso de Disney como una realidad en donde predomina lo masculino, lo impersonal, lo asexuado y antinatural, centrado en lo material y alejado de toda afectividad.

Si bien la aparición, relativamente rápida, de una segunda edición permite concluir que su obra tuvo al menos una buena aceptación, la publicación no estuvo exenta de polémicas y abiertos detractores, incluso desde la izquierda. Esta situación repercute, por ejemplo, en el que no aparezca bajo el sello editorial de Quimantú, siendo publicado por la editorial de la Universidad Católica de Valparaíso.

Ya desde el momento de su aparición, suscita diversos cuestionamientos junto a discursos, más o menos elaborados, que los sustentan, en un intento por derribar o complementar tal teoría. Así, Bernardo Subercaseaux sostiene que el libro simula, antes que un estudio analítico, una apreciación personal, de modo que su carácter aparece gravemente limitado por -y supeditado a- el pensamiento burgués. Por su parte, Carlos Maldonado publica un artículo en *Cuadernos de la Realidad Nacional* en el que sostiene que el trabajo de Dorfman y Mattelart es guiado por “actitudes precipitadas y «voluntaristas»” (Rojas Flores, 2016: 265). A partir de su influencia, Jorge Vergara Estévez publica en Cuba *Cómics y relaciones mercantiles* (1973), bajo una mirada cercana al marxismo, una revisión de parte de la producción historietística que circulaba por esos años en Chile. Su reflexión plantea la



relación existente entre las publicaciones y ciertos rasgos de la sociedad chilena, como su predilección por el dinero y el consumismo, rasgos que suelen motivar los conflictos y la acción dentro de los cómics. Mientras que, revistas como *Cabrochico* (Quimantú) modifican su material con el fin de intentar “contrarresta[r] la alienación de la cultura burguesa entre los niños”, especialmente promovida por Disney (Rojas Flores, 2016: 267) (ante la disminución de sus ventas, esta medida se verá rápidamente modificada, decisión que, de todos modos, no puede impedir su posterior cierre).

Durante el gobierno de la Unidad Popular, la industria de la historieta, con sus canales de distribución y sus parámetros de creación, sufren profundas modificaciones. Ya desde su nacimiento, Quimantú se propone un objetivo claro: “democratizar el acceso a la cultura” mediante la disminución del costo que supone todo el proceso de publicación de los libros, buscando alcanzar a la mayor parte de la sociedad; aún más, sus políticas serán aplicadas con el fin de “revertir el fuerte impacto de la cultura de masas [...] considera[da] alienante y pernicioso” (Rojas Flores, 2016: 270). Por esta razón, sistematiza sus esfuerzos -bastante precipitados, en un inicio- por medio de la articulación de un comité dedicado, específicamente, a la investigación de los efectos de los medios masivos de comunicación. Esta nueva sección se compone de profesionales especializados como Ariel Dorfman (quien recomienda a Ariel y Michelle Mattelart), Mario Salazar o Mabel Piccini.

Particularmente, termina por conformarse un 'Equipo de Coordinación y Evaluación de Historietas', cuyos integrantes -anteriormente miembros de Zig-Zag- pertenecen al campo de la pedagogía, la sociología y al mismo medio del cómic (dibujantes, guionistas, coloristas y letristas). Su objetivo era claro: realizar y preparar publicaciones que fueran “producto de un

trabajo colectivo, que recuperara[n] el «habla del pueblo» y pusiera[n] atención al proceso de la comunicación en su totalidad, y no sólo a su contenido” (Rojas Flores, 2016: 274).

En primer lugar, este grupo se propone adaptar algunas publicaciones para que se adecuaran de mejor modo a la línea editorial promovida por Quimantú. Así, se incluyen nuevas secciones a ciertas publicaciones (*Dr. Mortis*), al tiempo que se introducen cambios argumentales en otras (*El Jinete Fantasma* o *El Manque*). En este último caso, un ejemplo paradigmático es lo que sucede con *El Manque*, cuyo universo se mueve hacia ambientes más modernos: “ya no se trató de un jinete aventurero que busca hacer justicia por el despojo que ha sufrido de sus fortuna, a fines del siglo XIX, sino de un afuerino pobre, un peón errante de vida solitaria, que viaja por distintas zonas rurales del país, en busca de trabajo” (Rojas Flores, 2016: 272). En segundo lugar, se recurre a revistas cuyo formato y material permitieran promover “mensajes alternativos”, como es el caso de *5 x Infinito* (revista de contenido fantástico o referido a la ciencia ficción), *Cabrochico* (cuyas historietas muestran a protagonistas infantiles populares, organizados para alcanzar sus objetivos) o *La Quinta Rueda* (en donde se discute e informa sobre política cultural) (Rojas Flores, 2016: 272; 265).

El Estado también comienza a emplear las historietas para educar e informar al 'pueblo', por medio de *La Firme*, cuya distribución es gratuita en sindicatos, centros de madres y juntas de vecinos. Tampoco fueron pocas las ocasiones en que se colabora con otras instituciones para elaborar material más 'didáctico', caracterizado por “su estilo llano, poco dado a los tecnicismos, aunque provisto de abundante información”, referidas a temáticas de carácter social y político presentadas a modo de historieta y caricaturas (Rojas Flores, 2016: 290).

### ▪ 2.2.3 Estado actual

La influencia de la obra de Dorfman y Mattelart, pervive durante muchas décadas, con el galardón de haber sido el primer gran título de un estudio serio y formal que abordara la historieta e inspirara, de igual modo, un gran número de trabajos que la consideraban como la base de su tesis o como una propuesta para confrontar desde otras perspectivas. Sin embargo, más allá de la presencia de la obra misma, el pensamiento crítico que impulsa e inspira dentro de la academia resulta ser su consecuencia más significativa.

Entrada ya la década de los ochenta, con todo un legado de censuras proveniente de los años anteriores, la libertad de expresión se asoma tímidamente, por medio de los intersticios no regulados por la represión militar: los espacios y medios marginales de distribución. La academia también comienza a retomar ciertos temas y revivir antiguas discusiones. Por ejemplo, en 1983,<sup>76</sup> Manuel Alcides Jofré publica un breve estudio titulado *La historieta en Chile en la última Década*. El trabajo, claro heredero de una tradición marxista, retoma varios puntos de los autores que despojaron al Pato Donald de toda su inocencia. Podemos observar con claridad los elementos que abordará el trabajo de Manuel Alcides desde una perspectiva de consumo y de representaciones ideológicas:

Un momento de extraordinaria fertilidad ideológica lo es sin duda la infancia. El sujeto está en un proceso de construcción de su identidad; exhibe una alta capacidad para asimilar valores; su aparato racional y crítico no está aún desarrollado. El niño recibe por una parte una visión de mundo a través de la escuela, la educación formal, y luego, en el ámbito de la educación extrasistemática, junto al aparataje ideológico entregado por la familia, aparece un *input* hegemónico tal vez más

---

<sup>76</sup> Un año antes se publicaría el libro *Historia de la literatura infantil Chilena* de Manuel Peña Muñoz. Este trabajo, pese a su temática -centrada en los textos de carácter estrictamente literarios-, repasa una serie de títulos de historietas -principalmente de la década de los años sesenta- destacando el valor que cumple la imagen en la motivación de los niños y los jóvenes para la lectura a la vez que como medio facilitador del aprendizaje.

poderoso y permanente: el sistema de las comunicaciones sociales masivas (Alcides Jofré, 1983: 4).

El trabajo de Alcides Jofré despliega el pensamiento marxista y anticolonialista de Dorfman y Mattelart, en las producciones postdictadura, convirtiéndose en uno de los principales exponentes de dicha línea de estudio de la historieta. Del mismo modo, parece ser que logra poner punto final a toda discusión académica; recalcando que elementos externos al contenido del material estudiado -llámese publicidad, inclusión mediante club de lectores o suscripciones a revistas particulares- son elementos que construyen un microespacio material abarrotado de signos que establecen un código ideológico fundado en el consumo (Alcides Jofré, 1983: 78). La vehemencia de tal ratificación parece cerrar la posibilidad a toda otra eventual interpretación.

Este pensamiento se proyectó hasta entrado los años noventa, razón por la que el estudio de la historieta es casi nulo<sup>77</sup> durante toda la última década del siglo XX. Además, a los prejuicios que suscitó la reducción del cómic a un simple producto editorial inherentemente ideológico, se suma también la ya tradicional creencia de que la historia tiene un público esencialmente infantil. Como explica Jorge Rojas:

en general se tendió a estigmatizar los propósitos que perseguía, los efectos que provocaba y, por consiguiente, a desvalorizar su contenido, lo que retrasó su posible utilización para otros fines. La única forma de contrarrestar esta perniciosa influencia quedó delimitada en los estrechos límites de la historieta alternativa, generalmente recargada de mensajes contestatarios. Las dos décadas estudiadas estuvieron impregnadas de este enfrentamiento, que posiblemente apenas logró ser percibido como tal por el común de los lectores (Rojas Flores, 2016: 509).

---

<sup>77</sup> Si bien el pensamiento impulsado por la obra que escrutaba la inocuidad del Pato Donald se mantenía patentemente, el interés por querer perfilar la difuminada historia de la historieta nacional también estaba presente a comienzos de los años noventa. Ejemplo es la publicación de Jorge Montealegre *Von Pilsener: Primer personaje de historieta chilena* publicado en 1993. En él, el autor recopilaba en una sola publicación todas las tiras realizadas por Pedro Subercaseaux, alias «Lustig» sobre el carismático inmigrante alemán.

Con el cambio de milenio, la teoría volvía a resurgir, tímidamente, en el campo académico. Muchas de las primeras manifestaciones reflexivas sobre la historieta -o aquellas que al menos la consideraban como un objeto digno de revisión- se planteaban desde la vereda de la pedagogía, tomando el cómic (desde distintas asignaturas) como una herramienta fundamental en el proceso de enseñanza-aprendizaje. Textos como *El cómic y la Fotonovela en el aula* de Roberto Aparici (1922), publicado en Barcelona, influyeron tremendamente en las nuevas formas de ver la historieta: ya no solo aparece como producto de un medio de comunicación, ni como un mero objeto con carga ideológica. Ahora, el cómic se convierte en una herramienta de enseñanza.<sup>78</sup> A inicios del siglo XXI, este hecho iniciaría un proceso de revisión tan intenso que derivaría en una diversificación creciente de interés por la historieta desde diferentes áreas.

Al mismo tiempo, se mantiene una fuerte preocupación por la reconstrucción de la memoria, de modo que comienzan a surgir numerosos textos que buscan reorganizar, de diversas formas -atendiendo a períodos específicos- la historia de la industria y la práctica-. Aún más, estas obras permiten un examen sistemático y complejo de los momentos de gran inflexión histórica y a la forma en que el género influye en eventos sociales. De este modo, se retoman personajes clásicos de los tebeos nacionales y se reflexiona sobre su iconicidad y

---

<sup>78</sup> Resulta interesante observar cómo, pese a que el interés desde la pedagogía por la historieta tiene ya una tradición y cuenta con textos que son referentes internacionales (como es el caso del trabajo de Aparici), aún hoy continúan apareciendo gran cantidad de trabajos pedagógicos que reparan en los aspectos facilitadores del aprendizaje que poseen los tebeos. Artículos como “La historieta y su uso como material didáctico para la enseñanza de la historia en el aula” de Eduardo Barraza Molina de 2006 u otros trabajos más especializados como “Isla de mitos educación interactiva en cómics : relatos interactivos de Chiloé : reforzando la enseñanza sobre los relatos orales en alumnos de NB2 a través de un cómic interactivo” de Andrés Alberto Moreno Reyes, son ejemplos de cómo la reflexión pedagógica sobre la historieta en Chile va atendiendo a aspectos cada vez más específicos en su análisis.



representatividad: tal es el caso del artículo “El Cóndor Pasa: Humor gráfico en Chile”, redactado por Jorge Montealegre (1999) y publicado en la revista *Patrimonio Cultural*. En esta ocasión, se realiza una revisión de la relevancia que posee la figura del cóndor en el imaginario nacional y su permanente presencia a lo largo de nuestra historia, desde mucho antes que apareciera la mascota de «Pepo».

De igual forma, trabajos cada vez más especializados comenzarían a tratar la historia de los tebeos en Chile desde perspectivas más reflexivas. Por ejemplo, el libro de Maximiliano Salinas Campos *El que ríe último: caricaturas y poesías en la prensa humorística chilena del siglo XIX* (2001), en donde -junto con la revisión de las publicaciones satíricas nacionales-, se retoma el impacto de la misma en la sociedad, particularmente en su apartado segundo apartado, titulado “‘Mi nombre de pila es Rompecadenas’: la cultura cómica popular y la prensa satírica de Juan Rafael Allende (1848-1909)”. Este renacido interés por la conservación de la historia permite el surgimiento de trabajos más ambiciosos como la tesis *Chile en comic. Rescate patrimonial del comic chileno en tanto medio de expresión y recurso de la comunicación* de Carla Pardo Ortiz, publicado en el año 2005. Como bien indica su autora en la presentación de su trabajo, su principal objetivo es

Rescatar, difundir y valorar el cómic chileno como parte de nuestro patrimonio y de nuestra cultura visual contemporánea, a través del desarrollo y diseño de un material gráfico que destaque su importancia en tanto medio de expresión y de comunicación (Pardo Ortiz, 2005: 8).

Otros trabajos comienzan a abarcar períodos más específicos, de modo que se pueda reparar en una mayor cantidad de aspectos, o a centrarse en un número limitado de rasgos, para dar cuenta de ellos en profundidad. Tal es el caso de Ángel Soto y su trabajo “Caricatura y agitación política en Chile durante la Unidad Popular: 1970-1973” (2003); “«El Papel de los

Monos» Breve crónica de un tercio de siglo de prensa de caricatura 1858-1891” de Trinidad Zaldívar, publicado en 2004 en el libro *Entre Tintas y Plumaz: Historia de la chilena del siglo XIX*; o “Al filo de la pluma: Caricatura chilena en tiempos de dictadura”, redactado por Lorena Antezana en 2014. Sin embargo, respecto de este fenómeno académico de delimitación y revisión, uno de sus más prolíficos exponentes es, precisamente, Jorge Rojas Flores, quien ha publicado artículos como “Lucha política y conciliación de clases en una revista de historietas: el caso de Mampato, 1968-19781” (2015), “Luchas políticas en una revista chilena de historietas: Okey, 1949-1965” (2014) o “Imágenes de la mujer en la revista *Okey*. Chile, 1949-1965” (2015).

Esta misma línea de restitución histórica, en su filiación con los aspectos culturales, abre la puerta a una nueva perspectiva de investigación que se desarrollaría de manera profusa entrada la segunda década del siglo XXI. Tal camino se asocia a la relación íntima existente entre la producción comiquera nacional y el reflejo de la identidad cultural. La intención de observar la forma en que la caricatura y la historieta producida en Chile se vinculan entre sí y se influyen mutuamente, evidencia procesos de asimilación y expresión de una identidad a la vez que (re)construye y manifiesta aspectos culturales reconocibles. Tal es el caso de “Tres Representaciones del Actor Popular en la historieta chilena: Juan Verdejo, Condorito, Checho López” de Eduardo Castillo (2015), trabajo donde se aborda la construcción de avatares caricaturescos como intención configurativa de una ser artificial que represente las consecuencias que tienen las crisis sociales en el individuo común.

Esta última perspectiva de estudio se relaciona profundamente con una nueva corriente de creación artística, incipiente pero firme, dentro de la producción gráfico-narrativa en Chile. Como ya mostramos al finalizar el Capítulo 1, los últimos trabajos historietísticos publicados en nuestro país apelan a la reconstrucción del pasado, a recontar los hechos desde la vereda de

la ficción, jugando con ellos al tiempo que permiten desplazar lo real hacia el umbral de la fantasía, manteniendo -en muchos casos- la rigurosidad histórica.

Esta característica del cómic contemporáneo nos permite aventurar una configuración interpretativa mucho más pertinente en la que se expondrían de mejor manera las características que asomen desde las nuevas creaciones nacionales, presentadas -y desarrolladas- a continuación.



- Capítulo 3: La historieta como éfrasis social: Aproximaciones a una forma de entender el cómic nacional.

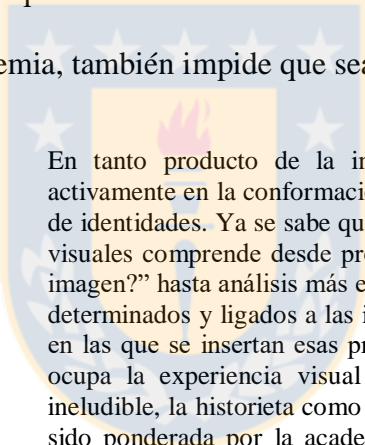
Condorito: ¿Y me traje la cigüeña?  
«Pepo»: Nooo... Llegaste al mundo en un frasco de tinta china»  
(Conversación entre Condorito y Pepo.  
*Caricaturas de ayer y hoy*, 1972)

Abordar la historieta como objeto de análisis dentro de los estudios literarios latinoamericanos supone, ciertamente, un desafío doble. Por una parte, existe una fuerte reticencia dogmática que no acepta los tebeos como un objeto válido para ser investigado bajo los parámetros académicos literarios, a causa del “tono satírico y al sesgo caricatural que cultivó en el siglo XIX o al carácter infantil, a menudo moralizante, que revistió en el XX, o a la popularidad -no exenta de vulgaridad- que alcanzó entre 1930 y 1960” (Altarriba, 2011: 15), circunstancias que han relegado el género de la historieta a los márgenes de los estudios narratológicos, invisibilizando el discurso evidentemente literario que surge desde los cómics. Por otra parte, como consecuencia de lo anterior, el horizonte académico latinoamericano destaca por su reducida -aunque, por fortuna, creciente- bibliografía respecto de la historieta, la cual queda limitada, en los casos más clásicos, a estudios donde se le aborda como material pedagógico o herramienta de aprendizaje más bien básica.

Unceta Gómez nos recuerda, más concretamente, el sitio que ha ocupado el cómic dentro de los estudios de arte; desde sus comienzos, es constantemente señalado como una “forma de expresión artística a la que, apresurada y a menudo injustificadamente, se suele aplicar cualquier etiqueta encabezada con el prefijo sub-” (2007: 334). Partícula que la desplaza hacia la periferia del análisis academicista y del interés crítico, de modo que se le

concibe -y he aquí un inconveniente adicional- como una manifestación de lo que se conoce como cultura *Pop*.

Este sesgo académico, del que “se podría por un lado responsabilizar a los herederos de las lecturas de Dorfman y Mattelart que no vieron más allá del Pato Donald, y tampoco se interesaron por definir o identificar las dimensiones ideológicas de la historieta autóctona latinoamericana” (Merino, 2011: 14), sustenta la barrera que (de)limita la reflexión académica formal sobre el cómic latinoamericano. Sin embargo, como plantea Laura Vásquez en su artículo “En el comienzo hay un muerto...!: hacia un programa de estudios de la historieta latinoamericana”, existe una propiedad fundamental de la historieta que, si bien denota un marcado abandono por la Academia, también impide que sea obviada del todo:



En tanto producto de la industria cultural, la historieta participa activamente en la conformación de subjetividades y en la construcción de identidades. Ya se sabe que el campo de los estudios de las culturas visuales comprende desde preguntas filosóficas del tipo “¿qué es una imagen?” hasta análisis más específicos situados en enclaves históricos determinados y ligados a las inflexiones culturales, políticas y sociales en las que se insertan esas producciones gráficas [...] Si el lugar que ocupa la experiencia visual en la cultura moderna es una verdad ineludible, la historieta como artefacto o como objeto de estudio no ha sido ponderada por la academia de igual modo que otros medios o dispositivos vinculados a la representación (Vásquez, 2009: 2).

El valor como objeto de construcción, fijación y expresión de una identidad cultural que porta la historieta -como lo explica Alejandra González en su artículo el “Binomio identidad y cultura presentes en la historieta chilena 'Condorito': Aproximaciones conceptuales y análisis histórico-social en la realidad nacional”-, resulta ser un aspecto complejo y multifocal pues la historieta chilena constituye un eje artístico “desde el cual se desprenden y a la vez se encuentran presentes la memoria colectiva, la cultura, la identidad, la narración, el humor y los factores sociales” (González, 2013: 62).



A partir de la capacidad de registro y construcción identitaria que posee el cómic, es posible ampliar el marco de interpretación de la historieta, aproximándola al planteamiento que propone Doru Pop, en su trabajo *For an Ekphrastic Poetics of Visual Arts and Representations*. En relación al valor de la imagen en la sociedad actual, Pop sostiene que “The production of images, as a narrative form, is recording life into a reproducible reality, that can become an art form”<sup>79</sup> (Pop, 2008: 7); si bien el registro de imágenes hace referencia, particularmente, a la fotografía, trabajos como el de Didier Lefèvre, Emmanuel Guibert y Frédéric Lemercier en *El fotógrafo* (2003-2006) evidencian el valor de la imagen como una herramienta de registro de la realidad que, articulada con mecanismos narrativos propios de la historieta, transforma al cómic mismo en un objeto particular de revisión sociológica y antropológica.



---

<sup>79</sup> «La producción de imágenes, como una forma narrativa, graba la vida en una realidad reproducible, que puede convertirse en una forma de arte» (Traducción propia).



FIG. 78-79.- Páginas de *El Fotógrafo–Tomo I* donde se observa la mezcla de fotografía documental y dibujo hilados en una misma línea visual, elaborando una narración híbrida (Lefèvre, Guibert y Lemerrier, 2005: 42-44).

La obra de Didier Lefèvre (fotógrafo), Emmanuel Guibert (guionista y artista de historieta) y Frédéric Lemerrier (colorista y maquettador) (2005) narra la aventura del mismo Lefèvre en un viaje realizado entre Pakistán y Afganistán junto a una delegación de Médicos Sin Fronteras. En la FIG. 79-80 podemos observar la forma en que el registro fotográfico del viaje real se articula con el dibujo y la sintaxis propia de la historieta para generar una obra original que retrata -dentro de la ficción intrínseca de una narración literaria- la cruda realidad que a diario enfrentan los habitantes de la frontera afgano-pakistaní durante el conflicto bélico suscitado entre los soviéticos y los mujahidin en 1986.

Un caso similar es el de la reconocida novela gráfica *Maus* (1977) -escrita y dibujada por Art Spiegelman- en la que, a partir de una profunda investigación y la recopilación de un cuantioso material histórico,<sup>80</sup> el autor reconstruye la vida de su padre durante la persecución y el exterminio judío llevado a cabo por el ejército nazi en la Segunda Guerra Mundial. En el caso particular de *Maus* no estamos ante un trabajo que mezcle fotografía e historieta, como ocurre con el trabajo de Lefèvre, sino que el autor toma el material visual y fotográfico para recrearlos en su particular estilo de dibujo, otorgándole a su obra el carácter de documento histórico.



FIG. 80-81.- Ambas imágenes nos muestran la evidente influencia del arte de Kantor en el dibujo del historietista norteamericano (Spiegelman, 2014: 105) (Spiegelman, 2012: 51).

En la FIG. 81-82, la primera imagen muestra una de las viñetas de la obra de Spiegelman (2014) mientras que en la segunda observamos una de las ilustraciones de Alfred Kantor recopiladas en *Metamaus* (2012); al construirse a partir de los dibujos que Kantor realizó de su estancia en Terezín y Auschwitz -hoy considerado como uno de los registros

<sup>80</sup> Tal fue el impacto de la investigación que realizó Spiegelman para su obra y el valor de registro que adquirió su trabajo en *Maus* que, en 1992, al año siguiente de haber publicado la parte final, fue galardonado con el Premio Pulitzer.

visuales más fidedignos sobre la vida dentro de los campos de concentración-, la obra de Spiegelman adquiere también el carácter de registro al reproducir estos espacios y atmósferas.

En palabras de Spiegelman:

Alfred Kantor fue otra fuente valiosísima. Kantor era un adolescente en Terezín y Auschwitz que, evidentemente, dibujaba para mantener su cordura, dibujaba lo que le rodeaba [...] [su obra] daba pistas importantes de cuál será la textura de cada momento en el campo de exterminio (2012: 51).

Al considerar los ejemplos anteriores, resulta necesario reivindicar, dentro del campo académico, la disciplina referida a la historieta pues, a pesar de su origen masivo e industrial, constituye una manifestación artística de gran valor conceptual que de ningún modo opaca o interfiere con la labor de construcción social de la identidad del pueblo latinoamericano. Es más, en un contexto artístico sumido en los embates procedimentales de la posmodernidad, una buena forma de hacer ingreso al estudio de la historieta es desde la vereda de lo transdisciplinario, más aún si entendemos el cómic como un producto artístico atravesado por numerosas ramas de las prácticas artísticas como “la literatura, el dibujo, la pintura, el grabado, el periodismo y el cine, incluso, si bien se mira, con el teatro, el diseño o la arquitectura” (Altarriba, 2011: 15).

Ante esta realidad, en donde la historieta ya ha dejado en el pasado sus días de bonanza en las ventas y en su producción, cabe hacerse, con todo derecho, la siguiente pregunta: ¿por qué tomar como objeto de estudio la historieta? La respuesta a esta interrogante la entrega Alejandra González, quien nos recuerda “que a través de la historia, el ser humano ha buscado representar, de infinitas formas, quiénes son, cómo son y qué los caracteriza” (2013: 2). De esta forma, González nos recuerda que, ante esta necesidad de plasmar la identidad, el lenguaje visual -pictográfico- le ha permitido al hombre fijar su visión de la realidad en la

tierra; desde el arte rupestre hasta los códices mexicanos, la imagen ha venido contándonos las viejas historias. Y hoy, cuando nos encontramos sumidos en un contexto donde lo visual es la herramienta social válida para todo, no es de extrañar que siga cumpliendo -quizá más que antes- la labor de perpetuar los rasgos identitarios de un individuo, grupo o nación. La historieta presenta una visión personal que, en definitiva, se convierte en el vehículo que, encaminándose simultáneamente en diversas direcciones, pretende llevar a todos los rincones del tiempo una historia personal o una relectura de toda una sociedad.

Frente a esta aclaración del panorama, Pablo Turnes -en su artículo “La novela gráfica: innovación narrativa como forma de intervención sobre lo real”- propone una nueva pregunta: “¿qué posibilidades, qué variables, nos otorga la historieta para intervenir en el campo cultural de nuestra sociedad como forma de interpretación crítica de la realidad?” (2009: 2). Para poder responder tal cuestionamiento, debemos entender que frente a la imagen dibujada, aquel

lugar de síntesis epistemológica de nuestras representaciones de lo real (y de allí como una sofisticada técnica de persuasión), es fundamental indagar en su materialidad para poner en escena sus sentidos, representaciones del poder, prácticas de resistencia y posibilidades de producción visual (Vásquez, 2009: 6).

Será respecto de esta “resistencia y posibilidad de producción visual” que encontraremos una pista bastante clara al regresar a la génesis de una de las figuras más emblemáticas de la historieta nacional.

Es 1941. Estados Unidos, temeroso ante la posible filiación ideológica del pueblo latinoamericano con el Nacional Socialismo alemán, en plena Segunda Guerra Mundial, solicita a los estudios Disney realizar una serie de producciones animadas que integre personajes que representen a variados países sudamericanos. Es así como, en una suerte de



tour mágico llevado a cabo por sus personajes emblemáticos, estudios Disney hace viajar al pato Donald y a Goofy por Brasil, Argentina, Bolivia y Chile, lugares en donde conocen a numerosos personajes que, supuestamente, reproducían la identidad de cada una de las naciones visitadas. Entonces nace la película animada *Saludos amigos*<sup>81</sup>, estrenada el 14 de septiembre del año siguiente. De esta forma, a partir del viaje que los animadores del estudio estadounidense realizaron desde el sur de Argentina hacia Santiago de Chile, nace quien sería nuestro avatar animado: Pedrito el Avioncito, un pequeño aeroplano encargado de llevar el correo desde Santiago hasta Mendoza, sorteando el terrible obstáculo que supone la Cordillera de los Andes.



FIG. 82.- Diseño del pequeño avioncito Pedro en la película animada *Saludos Amigos* (Disney *et al.*, 1942).

<sup>81</sup> DISNEY, W. (prod.). *Saludos Amigos* [Película animada]. Estados Unidos, Walt Disney Pictures, 1942.

Este evento inspiraría a René Ríos (*Pepo*) a crear un representante nacional que verdaderamente se ajustara a las características que él atribuía a los chilenos. El propio René describe ese instante de creación en un diálogo ficticio que sostiene con su personaje:

—Condorito: ¿Y en ese momento me concebiste?

—Pepo: Claro. Estaba harto picado. Walt Disney había elegido para nuestro país una figura tierna, pero muy poco humana, era el avioncito Pedro, que se empinaba con gran esfuerzo por los Andes. Y a Brasil le había dado a Pepe Carioca, ese papagayo que fuma habano, usa camisa a rayas y toca el pandero; a México le creó el famoso Pancho Pistolas, ese gallo de pelea que calza revólver y sombrero. Y nosotros nada más que un avioncito que en honor a Don Pedro Aguirre Cerda se llamó Pedrito.

—Condorito: ¿Entonces tú pensaste en mí?

— Pepo: Pensé en nuestro escudo, pensé en el huemul y el cóndor, pensé que entre las dos figuras tú estabas más cerca de lo que somos nosotros. Porque a pesar de que Don Arturo Alessandri decía que nuestro país estaba plagado de huemules y en la política, la especie esa como que se estaba extinguiendo. Preferí el cóndor. Por eso te hice bajar a ti de la cordillera, te calcé ojotas, te puse sombrero de huaso, te hice hablar y vivir en el mundo de los humanos. Tú serías uno más de nosotros, Condorito (Ríos en Purcell, 2012: 140-141)<sup>82</sup>

Fernando Purcell, en su libro *¡De película! Hollywood y su impacto en Chile 1910-1950*, repara en este mismo evento, explicando que “la figura de Condorito surgió entonces como una reacción que se explica más bien por la idiosincrasia prevaleciente en la década de 1940, que por el hecho de que se hiriesen sensibilidades en Chile con personajes como Pedrito” (Purcell, 2012: 141). La idiosincrasia a la que refiere Purcell es al ánimo de apropiación de medios: “En la década de 1940, la sociedad chilena había terminado de abrazar el proyecto hollywoodense haciéndolo propio” (Purcell, 2012: 143).

---

<sup>82</sup> Diálogo extraído de *¡De película! Hollywood y su impacto en Chile 1910-1950* de Fernando Purcell, publicado en el año 2012. En su trabajo, Purcell repasa los mecanismos a través de los cuales la cultura cinematográfica norteamericana comenzó a permear en la sociedad chilena, al tiempo que analiza el proceso de apropiación de la cultura hollywoodense por parte de los chilenos.

Vemos que Condorito se gesta bajo una lógica de resistencia a una identidad impuesta. Así, somos testigos del nacimiento de un ícono nacional en un estado cultural completamente alejado de lo previsto por Dorfman y Mattelart en su texto *Para leer al Pato Donald* (1972). En la obra, los autores exponen, en síntesis, el carácter colonizador de la historieta norteamericana que hacía su ingreso en las librerías del cono sur, para modelar la mentalidad de los jóvenes consumidores en pro de configurar un futuro individuo servil al capitalismo y adiestrado en el consumismo. Este evento, tan significativo en la línea histórica del cómic nacional, da cuenta de un fenómeno cultural de producción que surge en respuesta al ya previsto por Dorfman y Mattelart, pues Condorito viene al mundo en un acto claro de negación de la identidad asignada desde fuera; tal surgimiento es un ejemplo evidente de asimilación y transformación del género. Esta simple anécdota en la historia de Condorito nos abre la puerta hacia una nueva forma de comprender la historieta; al reparar, como bien explica Vázquez, en “las imágenes de historieta en tanto textos singulares de la cultura contemporánea” (Vázquez, 2009: 9), podremos percibir marcas y registros sociales desde donde emanan atributos propios de la identidad y la cultura chilena.

Esta intención de registro y revisión cultural no es un fenómeno que caracterice solo a un período de la historieta, sino una característica transversal a la práctica: si observamos con detenimiento la producción nacional -sobre todo los trabajos creados en los últimos cinco años-, podremos percibir un claro retorno de los autores a la cultura, al folklor y a los eventos históricos nacionales. Publicaciones como *1899: cuando los mundos chocan* de Francisco Ortega y Nelson Dániel, *Mocha Dick. La leyenda de la ballena blanca* de Gonzalo Martínez (junto a Ortega, nuevamente en el guión) o *Informe Tunguska* de Alexis Figueroa y Claudio

Romo<sup>83</sup> manifiestan claramente el deseo de volver a contar la historia, aunque ahora ficcionalizada, haciendo emerger así una nueva forma de ver nuestro propio pasado y reflexionar sobre él. Esto es, por ejemplo, lo que ocurre en *Lota, 1960: La huelga larga del Carbón* (2014), trabajo donde el poeta y guionista regional Alexis Figueroa, junto a un grupo de artistas visuales (encabezados por el profesor de la Facultad de Artes de la Universidad de Concepción, Claudio Romo), recrea, en una serie de historias autoconclusivas, cómo se vivió en la época el movimiento social minero.

“Hemos elegido entonces este episodio justamente como un hito, una inscripción, una grafía. Un episodio que habla y narra una voluntad de lucha y esfuerzo colectivo, una historia entonces no solo de coraje, sino esencialmente de comunidad”, nos dice Alexis Figueroa (2014: 7) en la introducción del libro, evidenciando la necesidad de (re)contar y (re)exponer las *grafías históricas* que han marcado la línea de existencia de nuestra sociedad, más aún si dan cuenta de la situación de un grupo de personas inmersas en los embates sociales de la época, como lo refiere el propio Doru Pop.

Esta necesidad de registrar y mostrar la realidad de un grupo social históricamente marginado nos permite detener la mirada en un fenómeno inserto dentro del campo de los estudios culturales e intrínsecamente relacionado con la imagen: la antropología visual. Al respecto, Doru Pop nos explica, dialogando con Sol Worth: “Visual anthropology was generated by the association between the technologies of recording culture with the interest for

---

<sup>83</sup> *1899: cuando los mundos chocan* nos muestra una ucronía *steampunk* donde vemos enfrentarse a dos clásicos personajes históricos: Arturo Prat y Miguel Grau. En la historia de *Mocha Dick*, los autores retoman el mito de la ballena blanca del folclore regional y reescriben la historia de Herman Melville a partir del rumor que cuenta cómo el autor de *Moby-Dick* concibe su historia, luego de escuchar la leyenda en un puerto, de boca de marineros chilenos. Finalmente, *Informe Tunguska* nos muestra un Chile azotado por una serie de extraños fenómenos que se suscitaron luego de la caída de un meteorito en la zona sur del país.

the social rituals of all the 'manifestations of humanity'”<sup>84</sup> (Worth, 1980 en Pop 2008: 9). De igual manera, nos aclara cómo la imagen se convierte en un medio de expresión en conjunto con la narración, a partir de la idea de ékphrasis social aplicada a la antropología visual:

On one hand visual anthropology has transformed picture making into an autonomous research method, by which the recording of the gestures of the human beings in their urban rituals or the visual recording of popular culture artefacts represents an instrument of keeping our collective memory. On one hand visual anthropology has transformed picture making into an autonomous research method, by which the recording of the gestures of the human beings in their urban rituals or the visual recording of popular culture artefacts represents an instrument of keeping of our collective memory. The production of images, as a narrative form, is recording life into a reproducible reality, that can become an art form. I see visual anthropology as one of the utilitarian functions of ekphrasis<sup>85</sup> (Pop, 2008: 7).

De este modo, el trabajo de Figueroa *et al.* busca reconocer, mediante la imagen reproducida, el estado de un grupo social determinado dentro de un contexto político-cultural particularmente agitado: “Se trata [...] del rescate de diversas miradas sobre un suceso de características épicas” (2014: 7); desde la mirada de los marchantes, desde la mirada de las mujeres que día a día vieron partir a sus maridos sin la certeza de volverlos a ver, e incluso a través de los ojos de un hombre melancólico situado en un futuro distópico, se juega con las posibilidades de intervención de la realidad en cuanto a experiencia visual y percepción de lo narrado, sin contrariar o trastocar su carácter cultural, como bien lo clarifica Turnes al explicar que “estudiar la historieta como productora de una experiencia estética es también explorar su

---

<sup>84</sup> «La antropología visual fue generada por la asociación entre las tecnologías de la cultura del registro junto al interés por los rituales sociales de todas las “manifestaciones de la humanidad”» (traducción propia).

<sup>85</sup> «Por un lado, la antropología visual ha transformado la imagen volviéndola un método de investigación autónoma, por lo que el registro de los gestos de los seres humanos en sus rituales urbanos o el registro visual de objetos de la cultura popular representa un instrumento de mantenimiento de nuestra memoria colectiva. La producción de imágenes, como una forma narrativa, graba la vida en una realidad reproducible, que puede convertirse en una forma de arte. Veo la antropología visual como una de las funciones utilitarias de la ékphrasis» (traducción propia).



dimensión social” (2009: 3). En síntesis, una aproximación a la narrativa gráfica latinoamericana equivale acercarse a la identidad, a las subjetividades, a la memoria y a los procedimientos de creación y resistencia cultural.

Ariel Dorfman y Armand Mattelart nos proponen, implícitamente, como procedimiento de descolonización, el hermetismo total ante la invasión de la ideología capitalista disfrazada en formato infantil. No obstante, más allá de erigir una barrera de aislamiento ideológico, la forma más efectiva de luchar contra la colonización del individuo es generar nuestro propio discurso cultural valiéndonos de los mismos procedimientos que asimilamos desde el exterior. Todos, mecanismos que buscan someternos culturalmente al asignarnos un carácter totalmente ajeno, montado sobre el aparataje de un avioncito simpático pero totalmente desprovisto de elementos con los que hubiésemos podido identificarnos.

Condorito es una respuesta a la imposición, nos entregó propiedad. Nos fijó como sociedad en la medida en que fue el avatar ilustrado de todo un país que buscaba definirse y reconocerse. Hoy, la historieta no es muy diferente. Nuestra historia, nuestras ficciones y nuestros mitos se desplazan por las páginas de numerosos trabajos nacionales que, interviniendo la realidad, nos aportan nuevas experiencias visuales, estéticas y experimentales. Es la historieta, entonces, un espacio de reproducción (e intervención) de lo real; un registro identitario que se apropia de la imagen como medio de narración y testimonio para evidenciar todo un conjunto de prácticas artísticas y todo un mercado editorial en el que, a menudo, no nos gusta reparar. Pero a pesar de ello, tenemos ante nosotros todo un territorio poco explorado que espera silencioso a quien se atreva a indagar en él, consciente de que “De todos los registros visuales, quizás, su lenguaje [el del cómic] sea el más resistente a la especificidad

por su juego de mestizajes entre géneros, técnicas y recursos” (Vásquez, 2009: 7), generando multitud de aristas desde las cuales comenzar a abordarlo.





### III.- PARA FINALIZAR

## 1.- CONCLUSIÓN

A lo largo del presente trabajo procuramos mantener una lógica, fundamentalmente en la separación periódica de la historia del cómic. Es por ello que, como indicamos en la presentación del primer capítulo, la nominalización periódica responde a la intención de reflejar la forma en que el producto historietístico asimilaba la cultura y transforma el medio en función de la creación de una identidad:

La Protohistorieta corresponde a la época en que los medios escritos de comunicación masiva comienzan a establecerse en el país; la reciente llegada de la imprenta y la creciente pugna ideológica que suscitaban los emergentes partidos políticos, hicieron del humor gráfico una herramienta poderosa en manos de quienes pudiesen acceder a una publicación oficial o a una impresión rudimentaria. Así mismo, observamos cómo la práctica del humor gráfico y la sátira política va puliéndose y volviéndose cada vez más sofisticada, hasta permitir la aparición del primer personaje de historieta chileno.

En el siguiente período, Bases para el modelo Nacional, pudimos apreciar la forma en que la narrativa gráfica, impulsada fundamentalmente por el humor, la sátira política y las emergentes tiras cómicas, comienza a diversificarse a la par de los medios de comunicación, que van adquiriendo mayor poder, mientras se hacen más accesibles las herramientas para la publicación. Somos testigos, también, del vertiginoso crecimiento de la industria editorial, el ingreso de publicaciones extranjera a nuestro país y la conformación de equipos de trabajos que aportarán al país revistas y personajes inolvidables. Asistimos a la consolidación de un formato de publicación que dará inicio a la época más fructífera en términos de ventas y creación.

Ya entrados en el Modelo Nacional, la creación de una editorial estatal da libertad a los creadores para que comiencen a generar trabajos que den cuenta de la identidad y la idiosincrasia nacional; comparada con la cantidad de material creado por autores chilenos, las publicaciones extranjeras que circulan en el país representa un porcentaje mínimo. Incluso, Chile se convierte en exportador de historietas al nivel de Argentina y México.

La etapa de Abolición del modelo nacional se caracteriza por presentar una drástica disminución en las publicaciones y en las ventas. La dictadura militar provoca el cierre de la editorial nacional y transforma todas sus políticas de publicación al refundar una nueva empresa que no podrá llegar nunca a los estándares de sus precedentes. Poco a poco, la censura irá reduciendo cada vez más el espacio en que puedan desempeñarse los creadores nacionales. La juventud comienza a mostrarse más renuente a tolerar la opresión, por lo que busca nuevos canales para poder expresar su descontento. Así, la represión es contestada con inusitado desenfado en las páginas de historietas de corte *underground* que empiezan a (con)formar un nuevo estilo que terminará por poner fin a este período.

La Emergencia de un nuevo modelo agudo, desenfadado y sin tapujos revivió la creación nacional a la vez que la guía por nuevos caminos. La influencia europea, el cómic marginal, las temáticas adultas y el dibujo experimental se apoderan de las revistas y los nuevos emprendimientos editoriales empiezan a dar forma a la historieta chilena del nuevo milenio.

En este último periodo, el cual aventuradamente hemos nombrado Estado actual, la proliferación de revistas tiene su época de bonanza hasta comienzos de la segunda década del dos mil. Inicia así el ascenso del cómic libro como formato predilecto y masivo. Los nuevos estilos se mezclan y las novedosas plataformas de publicación alcanzan el éxito y el reconocimiento que les permite llegar al papel. Esta tarea será posible gracias a los diferentes



sellos que buscan mantener activa la memoria, editando tomos compilatorios y trabajos extensos, centrados cada vez más en la historia chilena y los juegos con la ficción.

En esta misma línea, el vistazo que damos a la teoría reúne las corrientes académicas que condicionaron la reflexión sobre la historieta en los círculos críticos. Vemos como van apareciendo los primeros trabajos recopilatorios de sátira política – entendida como la primera manifestación gráfica en medios de publicación nacional – hasta ya entrado los años sesenta donde el pensamiento marxista y el sentimiento anticolonialista dan a luz una publicación que definiría la visión general negativa que pesaría sobre la historieta hasta casi entrado el nuevo milenio. Donde el sucesivo interés por recuperar la tradición del medio dio paso a numerosas publicaciones externas al circuito académico pero que han terminado por motivar la reflexión crítica en dichos espacios; lo que ha tenido como consecuencia un gran número de artículos publicados donde se aborda la historia desde diferentes enfoques que permiten apreciar la multiplicidad de aspectos que emergen desde la gráfica narrativa.

Finalmente dejamos planteada una propuesta de estudio de la historieta contemporánea, que la aborda desde una perspectiva cultural, como objeto que (re)toma y manifiesta una identidad cultural a través de la representación visual de eventos, situaciones, rituales y anécdotas sociales propias del pueblo de Chile.

La historieta lleva en sus hombros una tradición artística que, por su inherente relación con los medios masivos de comunicación, carga con el prejuicio que se tiene sobre toda una industria, a la vez que tolera el lastre que supuso una reflexión académica parcializada y que acabó por transformarla en un producto culturalmente nocivo. La reconstrucción de la memoria es siempre un ejercicio de justicia histórica y reivindicación; devolverle a la historieta la gloria que le corresponde y que le fue arrebatada.

Reunir la extensa e intensa vida de la historieta chilena en un solo texto, no es para nada una tarea fácil; pero la posibilidad de entregar un panorama general que permita al lector poder comprender el flujo de eventos que ha convertido la historieta en lo que es hoy es un resultado más que satisfactorio. Sumado a ello, entender la forma en que la crítica ha abordado el género nos entrega la posibilidad de apreciar el potencial reflexivo que ofrece, al mismo tiempo que vemos cómo su influencia ha reorientado la práctica misma de la historieta, forzando devenires de gran impacto en su tránsito histórico. La historieta contemporánea chilena es un medio, un canal de restauración de la memoria. Una obra que recrea el pasado y la historia para dar cuenta de la construcción de múltiples subjetividades dentro de un mismo país. El registro visual y el sustrato narrativo que yacen en la base de la construcción de gráfica narrativa en Chile, generan un material que ya no es posible definir dentro de las convenciones actuales de lo que se denomina novela gráfica; el propósito de registrar las prácticas sociales es tan evidente que la separa inmediatamente de otros títulos que ostentan la etiqueta de *graphic novel*, pues su intención va más allá de una reconstrucción de eventos, hay una intención de registro, un propósito documentalista que transforma a la nueva narrativa gráfica chilena en un producto que nos enfrenta a nuestra realidad y nos obliga a reflexionar sobre nuestra historia, nuestro pasado y nosotros mismos.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alcides, M. (1983). *La Historieta en Chile en la última década*. Santiago: CENECA. Revisado el día 06 de Mayo de 2017 en: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-9867.html>
- Altarriba, A. (coord.) (2011). *La historieta española, 1857-2010. Historia, sociología y estética de la narrativa gráfica en España*. España: Editorial Catarata.
- Araya, R. (2009). *Trauko, Tributo 21 años. 1988-2009, la mayoría de edad*. Santiago: Ocho Libro Editores.
- Babul, D. (prod.) y Pérez, N. (dir.). (2014). *La Era Dorada Del Cómic Chileno* [documental]. Chile: Demetrio Babul Producciones.
- Baradit, J. y Martín Cáceres. (2011). *Policía Del Karma*. Chile: Ediciones B
- Barrero, M. (2012). “De la viñeta a la novela gráfica. Un modelo para la comprensión de la historieta”. *Tebeosfera* (10), Recuperado de [http://www.tebeosfera.com/documentos/documentos/de\\_la\\_vineta\\_a\\_la\\_novela\\_grafica\\_un\\_modelo\\_para\\_la\\_compension\\_de\\_la\\_historieta.html](http://www.tebeosfera.com/documentos/documentos/de_la_vineta_a_la_novela_grafica_un_modelo_para_la_compension_de_la_historieta.html)
- \_\_\_\_\_(2012). De la viñeta a la novela gráfica. Un modelo para la comprensión de la historieta. España
- \_\_\_\_\_(s.f) “La novela gráfica. Perversión genérica de una etiqueta editorial”. Recuperado de [https://www.academia.edu/3600773/La\\_novela\\_gráfica.\\_Perversión\\_genérica\\_de\\_una\\_etiqueta\\_editorial](https://www.academia.edu/3600773/La_novela_gráfica._Perversión_genérica_de_una_etiqueta_editorial)
- Cabrochico (1971). Santiago: Editora Nacional Quimantú. Revisado el 3 de mayo de 2017 en: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-76538.html>
- Caricatura política de antaño (abril de 1913) en *Pacífico magazine*. Santiago: Zig-Zag. Revisado el 15 de mayo de 2017 en: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-84241.html>

Carrera, J.M. (1973). *Diario de José Miguel Carrera*. Santiago de Chile: Editorial Nacional Quimatú.

\_\_\_\_\_ “Carta a Javiera Carrera, firmada en la banda oriental del Río de la Plata, agosto de 1817” en *Revista Chilena de Historia y Geografía*, n°13, tomo IX, 1914.

Chapman, A.(2002). *Taller Experimental Cuerpos Pintados. Fin de un Mundo. Los selknam de Tierra de Fuego*. Santiago: Tecnología Uno. Revisado el día 20 de noviembre de 2016 en: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-10111.html>

De Ocaña, D. (1960). Relación del viaje a Chile, año de 1600 (crónica de viaje) en *Anales de la Universidad de Chile*, (120), pp. 20-35. Revisado el día 6 de diciembre de 2016 en: [http://revistas.uchile.cl/indez.php\(ANUC/article/view/27366/29018](http://revistas.uchile.cl/indez.php(ANUC/article/view/27366/29018)

De Ovalle, A. (1646). *Muerte de misioneros en Elicura a manos del cacique Angamón*. En Francisco Caballo (ed.), *Historica relacion del Reyno de Chile y de las misiones y ministerios que exercita en el la Compañía de Jesus*. Revisado el 20 de marzo de 2017 en: <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/mc0012104.pdf>

Disney, W. (prod.). *Saludos Amigos* [Película animada]. Estados Unidos, Walt Disney Pictures, 1942.

Donoso, R. (1950). *La sátira política en Chile*. Santiago: Imprenta Universitaria. Revisado el día 13 de mayo de 2017 en: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-7961.html>.  
Accedido en 2017-5-23

\_\_\_\_\_ (dir.). (1949). *Revista chilena de historia y geografía*. Santiago: La Sociedad Revisado el día 14 de diciembre de 2016 en: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-97495.html>

Dorfman, A. y Mattelart, A. (1972). *Para leer al Pato Donald (comunicación de masa y colonialismo)*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Earle, R. et al. (2004). *Entre tintas y plumas: historias de la prensa chilena del siglo XIX*. Santiago: Universidad de Los Andes.

- Eco, U. (1984). *Apocalípticos e integrados*. España: Editorial Lumen.
- Egaña, J. (1946). *Cartas de don Juan Egaña a su hijo Mariano (1824-1828)*. Santiago: Editorial Nascimento. Revisado el día 7 de enero de 2017 en: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-124191.html>
- El Correo Literario. Periódico político, literario, industrial i de costumbres* (julio 1858). Santiago: Unión Americana. Revisado el día 25 de abril de 2017 en: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-84216.html>
- \_\_\_\_\_ (septiembre 1858). Santiago: Unión Americana. Revisado el 25 de abril de 2017 en: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-84221.html>
- Esperidion, M., comunicación personal, febrero de 2016, Santiago de Chile.
- Ferrada, M et al. (2012a). *In Absentia Mortis*. Santiago de Chile: Arcano IV.
- \_\_\_\_\_ (2012b). *Mortis Eterno Retorno*. Santiago de Chile: Arcano IV.
- \_\_\_\_\_ (2013). *In nomine Mortis*. Santiago de Chile: Arcano IV.
- Figuerola, A. et al (2014). *Lota, 1960: la huelga larga del carbón*. Santiago: LOM ediciones.
- Galaz, G. y Ivelic, M. (1981). *La pintura en Chile desde la Colonia hasta 1981*. Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso. Revisado el día 24 de marzo de 2017 en: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-8643.html>
- García, S. (2010). “Novela gráfica. Un nombre viejo para un arte nuevo” en *La novela gráfica* (21-37). Bilbao: Astiberri.
- Gómez, D. & Rom, J. (2013). “La novela gráfica: un cambio de horizonte en la industria del cómic”. *Tebeosfera* (10), Recuperado de [http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/la\\_novela\\_grafica\\_un\\_cambio\\_de\\_horizonte\\_en\\_la\\_industria\\_del\\_comic.html](http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/la_novela_grafica_un_cambio_de_horizonte_en_la_industria_del_comic.html)



- González Hermosilla, A (2013). “El binomio identidad y cultura presentes en la historieta chilena Condorito: Aproximaciones conceptuales y análisis histórico social en la realidad nacional”. *Perspectivas de la Comunicación* (2), 52-64.
- Gutiérrez, Ó. y Toro, C. (2016). *Líneas de Fuga*. Santiago: La Tregua Ediciones.
- Hasson, M. (2014). *Comics en Chile. Catálogo de Revistas 1908-2000*. Santiago: Nauta Colecciones Editor.
- Imprenta Barcelona. (1902). *Chile Ilustrado N°1*. Santiago de Chile. Accedido en 2017-5-27 en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-132242.html>
- Lefèvre, D., Guibert, E. y Lemercier, F. (2005). *El fotógrafo—tomo 1*. Barcelona: Glénat.
- López, H. (2014). *Un sueño llamado Quimantú*. Chile: CEIBO ediciones.
- Lora Risco, A. (1992). *Estructura fenomenológica de la historia de América*. Santiago de Chile: Taller/Ensayo nueve.
- Lorca, N. (dir.) (2008). *La Comiquería* [documental]. Chile: Introfílm.
- Lord Cochrane (25 de enero de 1978). *Mampato* (418). Santiago.
- \_\_\_\_\_ (30 de octubre de 1968). *Mampato* (1). Santiago.
- Lotman, Y. (1970). “Valor modelizante de los conceptos de 'fin' y 'principio'” en Jurij M. Lotman et al. (ed.) *Semiótica de la cultura*. Madrid: Cátedra.
- McCloud, S. (2007). *Entender El Cómic: El Arte Invisible*. España: Astiberri Ediciones.
- Merino, A. (2011). “Entre el margen y el canon: pensamientos discursivos alrededor del cómic Latinoamericano”. *Revista Iberoamericana* (234), 13-18.
- Montealegre, J (1993). *Von Pilsener, Primer personaje de la historieta chilena*. Santiago de Chile: Asterion.

\_\_\_\_\_ (2003). *Prehistorieta de Chile (del arte rupestre al primer periódico de caricaturas)*. Valparaíso: RiL editores.

\_\_\_\_\_ (2008). *Historia del humor gráfico en Chile*. España: Editorial Milenio.

\_\_\_\_\_ comunicación personal, febrero de 2016, Santiago de Chile.

Morales, C., Martínez, L. y Marco Herrera. (2016). *Hijo de Ladrón*. Santiago de Chile: Ocho Libros.

Núñez de Pineda, F. (1863). *Cautiverio Feliz*. Santiago: Imprenta del Ferrocarril. Revisado el día 11 de diciembre de 2016 en: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-8011.html>

Ortega, F y Gonzalo Martínez. (2012). *Mocha Dick*. Santiago de Chile: Norma Editores.

Ortega, F. y Nelson Dániel. (2011). *1899: cuando los tiempos chocan*. Chile: Norma.

Pérez, V. (1949). *Diario de un viaje a California (1848-1849)*. Santiago: Editorial Nascimento. Revisada el día 24 de marzo de 2017 en: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-7731.html>

Pigafetta, A. (2012). *Primer viaje alrededor del globo*. Sevilla: Fundación Civilter.

Pop, D. (2008). “For an Ekphrastic Poetics of Visual Arts and Representations. *Ekphrasis (Ekphrasis)*”. Revisado el día 5 de Enero de 2015 en: [https://www.academia.edu/2155670/For\\_an\\_Ekphrastic\\_Poetics\\_of\\_Visual\\_Arts\\_and\\_Representations](https://www.academia.edu/2155670/For_an_Ekphrastic_Poetics_of_Visual_Arts_and_Representations).

Purcell, F. (2012). *¡De película! Hollywood y su impacto en Chile 1910-1950*. Chile: Taurus.

Reyes, C y Rodrigo Elgueta. (2016). *Los años de Allende*. Santiago de Chile: Hueders Editores.

- Reyes, C. (2013). “La historieta chilena durante el 2012” en *Ergocomics*. Revisado el 25 de Marzo de 2017 en: <http://ergocomics.cl/wp/2013/01/la-historieta-chilena-durante-el-2012/>
- \_\_\_\_\_ (2014). “La historieta chilena de 2013. Parte I” en *Ergocomics*. Revisado el 05 de Febrero de 2017 en: <http://ergocomics.cl/wp/2014/01/la-historieta-chilena-de-2013-parte-1/>
- Rodríguez Monegal, E. (Editor). (1984). Noticias secretas y públicas de América. Barcelona: Tusquets editores.
- Rojas Mix, M. (2015). *América imaginaria*. Chile: Pehuén y Erdosain.
- Rojas, J. (2016). *La historieta en Chile 1962-1982: Industria, ideología y prácticas sociales*. Santiago: LOM ediciones.
- Salinas, M., Palma, D., Báez, C. y Donoso, M. (2001). *El que ríe último...* [Fragmento] Santiago: Universidad Universitaria. Revisado el 13 de abril de 2017 en: <http://memoriachilena.cl/602/w3-article-7962.html>. Accedido en 2017-5-23
- Schedel, H. (1493). *Crónica de Nuremberg*. Revisado el día 12 de mayo de 2017 en: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-8421.html>
- Souto, L. (2016). Perspectivas, toma de conciencia y consolidación de la historieta en el mundo académico. *Diablotexto Digital* (1), 1-5. Revisado el 10 de mayo de 2017 en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5712845>
- Spiegelman, A. (2012). *Metamaus*. México: Mondadori.
- \_\_\_\_\_ (2014). *Maus II*. España: Emecé editpres S.A.
- Steimberg, O. (1977). *Leyendo historietas. Estilos y sentidos de un arte menor*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Turnes, P. (2009). “La novela gráfica: innovación narrativa como forma de intervención sobre lo real”. *Revista Académica de la Federación Latinoamericana de facultades de comunicación social. Diálogos de la comunicación* (78).

Unceta Gómez, L. (2007). “Mito clásico y cultura popular: reminiscencias mitológicas en el cómic estadounidense”. *Epos* (23), 333-344.

Vásquez, L. (2009). “‘En el comienzo hay un muerto...’: hacia un programa de estudios de la historieta latinoamericana”. *Revista Académica de la Federación Latinoamericana de facultades de comunicación social. Diálogos de la comunicación*, (78).

Zig-Zag (13 de agosto de 1949). *Okey* (2), 16-17. Revisado el día 2 de mayo de 2017 en: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-92990.html>

\_\_\_\_\_ (27 de agosto de 1924). *Don Fausto* (1). Revisado el día 10 del 5 de 2017 en: <http://www.memo-riachilena.cl/602/w3-article-81064.html>

\_\_\_\_\_ (1913). *Pacífico magazine*. Santiago. Accedido en 2017-5-27 en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-84241.html>