



Universidad Metropolitana De Ciencias De La Educación.

Facultad De Historia, Geografía Y Letras.

Departamento De Historia Y Geografía

Efervescencia política: La exacerbación de la ideología en el humor político y la narrativa gráfica en el Gobierno de la Unidad popular (1973)

Memoria de título para optar al título de Profesor de Historia, Geografía y Educación Cívica.

Autor: Camila Rojas Castro

Profesor guía: Luis Esteban Aravena Soto

Santiago de Chile, enero de 2023



Universidad Metropolitana De Ciencias De La Educación.
Facultad De Historia, Geografía Y Letras.
Departamento De Historia Y Geografía

Efervescencia política: La exacerbación de la ideología en el humor político y la narrativa
gráfica en el Gobierno de la Unidad popular (1973)

Memoria de título para optar al título de Profesor de Historia, Geografía y Educación Cívica.

Autor: Camila Rojas Castro

Profesor guía: Luis Esteban Aravena Soto

Santiago de Chile, enero de 2023

Autorización

2023, Camila Rojas Castro.

Se autoriza la reproducción total o parcial de este material, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, siempre que se haga la referencia bibliográfica que acredite el presente trabajo y su autor.

Agradecimientos

A mi familia: Por esperarme y tenerme paciencia, quisiera poder dedicar esta tesis a modo de disculpas por todo lo que he hecho.

A mi profesor guía Luis Aravena: Por tolerar mis largos silencios y entender mis problemáticas, me habría gustado ser mucho más proactivo y responsable con usted, si todo hubiera sido un poco diferente quizás esto habría sido mucho mejor.

A mis amigos: Por secar la lluvia de mis ojos y la tormenta en mi mente, son mi regalo más precioso y mi cable a tierra durante todo este tiempo.

A Joscelyn: Quien me tendió una mano y se mantuvo como mi norte en este periodo sinuoso e incierto, no solamente ahora sino desde hace 10 años. Siento que te debo la vida entera ahora y siempre.

A Don Mauricio García, Don Hernan “Hervi” Vidal y Don Alberto Vivanco: Por aceptar la entrevista de un artista amateur con ganas de aprender y que ni siquiera sabía cómo comenzar a hablar con ustedes. Espero que sus proyectos como artistas y entusiastas de las historietas sigan siendo igual de maravillosos como siempre lo han sido.

Camila “Aidan” Rojas Castro

Tabla de Contenidos

Cubierta.....	1
Portada.....	3
Autorización.....	4
Agradecimientos.....	5
Tabla de contenidos.....	6
Resumen.....	9
Capítulo I: Hablemos un poco de historietas y viñetas.....	9
1. Introducción: Ideología en el humor político y la narrativa gráfica dentro del Gobierno de la Unidad popular.....	11
1.1 Presentación y descripción de la temática a trabajar.....	11
1.2 Interés personal en abordar esta temática.....	13
1.3 Relevancia del tema.....	15
2. Objetivo de la investigación.....	16
2.1 Objetivos generales.....	16
2.2 Objetivos específicos.....	17
2.3 Pregunta de investigación.....	17
2.4 Hipótesis.....	17
3. Metodología.....	17
4. El estado de la cuestión respecto a las investigaciones relacionadas a producciones gráficas chilenas.....	22
5. Estructura de la Investigación.....	24
6. Marco Teórico y conceptual.....	25
6.1 Humor político.....	25
6.2 Narrativa gráfica.....	28

6.3 Caricatura.....	29
6.4 Polarización	30
Capítulo II: Para reconocer la tensión política y el rol de la producción gráfica en Chile.....	34
1. Contexto histórico.....	34
1.1 Latinoamérica olvidada	34
1.2 El milagro de la Revolución y la izquierda chilena.....	39
1.3 Estados Unidos y la derecha chilena: La Revolución en libertad y el intervencionismo electoral.....	40
2. El inicio de la era dorada del comic chileno de los años sesentas.....	47
2.1 Zig-Zag y el Departamento de Historietas	47
2.2 La revista Rocket y el inicio de las producciones nacionales.....	49
2.3 Anticomunismo en las historietas extranjeras	51
2.4 Humor político en los medios gráficos y la denuncia social	58
Capítulo III: La educación en el proyecto sociocultural de la Unidad Popular y su injerencia respecto a la producción gráfica nacional	65
1. La discusión sobre la cultura previo a la Unidad Popular	65
1.1 La cultura y la educación popular en el Programa de Gobierno de Salvador Allende.....	68
2. La transformación de las narrativas gráficas: El caso de la editorial Quimantú	71
2.1 Quimantú y sus prácticas editoriales: La intervención política y las divisiones de trabajo	73
2.1.1 Los objetivos de la editorial y la masificación de los libros.....	75
3. La nueva producción de historietas gráficas en Quimantú: “Estos fueron los que vistieron a Mizomba”	76
3.1 Nuevas historietas para niños	77

3.2 El caso particular de la revista “La Firme”	90
3.3 La transformación de las historietas chilenas	92
3.3.1 Transformación de contenido de las obras.	94
3.3.2 Chilenización de nuevas obras nacionales.....	96
Capítulo IV: “Los Últimos siete meses del Gobierno de Allende y su impacto en las caricaturas políticas”	100
1. Contexto histórico: Las elecciones parlamentarias de 1973 y su impacto a nivel social	100
1.1 Los últimos meses de la Unidad Popular:	100
2. La reacción de los medios periodísticos ¿Cuál fue su relación con la caricatura política?	102
2.1 El escenario de la prensa chilena en el gobierno de la Unidad Popular	102
2.2 ¿Cuál fue el rol de la prensa de oposición en el golpe de estado?: Las estrategias de comunicación	107
3. Representaciones del humor político en las caricaturas de la Unidad popular: de la polarización a las imágenes del terror.	111
3.1 Una breve mirada a la caricatura de izquierda y su humor ácido: El enano maldito	109
3.2 Ejemplos de la sátira y el llamado al pánico: Revista PEC y los medios de derecha.....	114
Capítulo V: Conclusiones finales	122
1. Cumplimiento de objetivos.....	122
2. Ventajas y desventajas del proceso creativo.....	125
3. Proyecciones relacionadas a la investigación.....	126
Bibliografía	128
Anexos.....	143

Resumen

Entre la década de 1960 hasta 1973, ocurrió un interesante proceso a la hora de crear producciones gráficas a nivel país, generándose una importante cantidad de producciones de carácter nacional a la vez que dibujantes nacionales comenzaron a hacerse un renombre en el medio. Situación que dentro de la campaña presidencial y posteriormente el gobierno de Salvador Allende generó una serie de interesantes representaciones gráficas basadas en el imaginario artístico de diversos dibujantes que plasmaron dentro de sus obras sus visiones y opiniones del Gobierno de la Unidad Popular. Siendo por un lado la creación de ilustradores que mostraban lo mejor que tenía que ofrecer la “Vía chilena al socialismo” al pueblo por medio de historias que hablaban del valor de un pueblo organizado, de niños alfabetizados, alimentados adecuadamente y con una consciencia crítica sobre cómo luchar por sus derechos, y al mismo tiempo, de forma paralela, como un presidente y un país podían mostrarse como personajes corruptos que resultaban ser un peligro para el pueblo de Chile. En el presente trabajo, se analizarán esas diversas miradas desde ambas aristas políticas, los elementos históricos y políticos que motivaron su creación y ultimadamente el mensaje que llegaron a plantear dentro de sus publicaciones.

Palabras clave: Narrativa gráfica, humor político, caricatura, politización, polarización.

Abstract

Between the 1960s and 1973, an interesting process took place when it came to creating graphic productions at the national level, generating an important number of national productions, while national cartoonists began to make a name for themselves in the medium. This situation within the presidential campaign and later the government of Salvador Allende generated a series of interesting graphic representations based on the artistic imagination of various cartoonists who captured in their works their visions and opinions of the Popular Unity Government. On the one hand, the creation of illustrators who showed the best that the "Chilean Way to Socialism" had to offer to the people through stories that spoke of the value of an organized people, of literate children, adequately fed and with a critical conscience on how to fight for their rights, and at the same time, in a parallel way, how a president and a country could

be shown as corrupt characters that turned out to be a danger for the people of Chile. In this paper, we will analyze these different views from both political sides, the historical and political elements that motivated their creation and ultimately the message that they came to raise in their publications.

Key words: Graphic narrative, political humor, caricature, politicization, polarization.

Capítulo I: Hablemos un poco de historietas y viñetas.

“En el fondo, los artistas han estado continuamente intentando introducir equivalentes icónicos de situaciones intelectuales y emotivas. Y así han surgido símbolos del amor, de la pasión, de la gloria, de la lucha política, del poder, de las insurrecciones populares.”

(Eco, 1965, p. 251)

1. Introducción: Ideología en el humor político y la narrativa gráfica dentro del Gobierno de la Unidad popular

La presente investigación cuyo título es “Efervescencia política: La exacerbación de la ideología en el humor político y la narrativa gráfica en el Gobierno de la Unidad popular (1970-1973)”, es un trabajo de memoria que, por medio del análisis de diferentes tipos de historietas, pasquines, viñetas y caricaturas publicadas dentro del periodo de la Unidad Popular, tiene como objetivo analizar el subtexto político, la politización del mensaje de tales obras y la polarización de las opiniones representadas bajo los trazos de diversos artistas y dibujantes que trabajaron tanto en la editorial de estado, como en prensa de oposición,

1.1 Presentación y descripción de la temática a trabajar

Las imágenes, desde el albor de la humanidad, han sido una forma de transmitir un mensaje; ya sea educar, informar, o ser agentes históricos que guardaron en sus trazos un mensaje del autor. Nos hablan de las costumbres de su tiempo junto con su visión del mundo y, por ende, se puede considerar que las imágenes en sí mismas son documentos históricos, elementos a los cuales un historiador puede tomar y analizar con el fin de entender no solamente un contexto, sino las vivencias y modelos de representación de la época.

Los comics y las caricaturas no son una excepción sino todo lo contrario. Dentro de las historias que presentan en sus páginas, los tebeos y viñetas enmarcadas dentro del contexto humorístico en muchas ocasiones buscan no solamente relatar una historia, sino que tienen como fin último transmitir preceptos morales o un mensaje para los lectores. Sintetizando en sus páginas tanto la mirada del autor, y, de manera indirecta el contexto de la época. Siendo de una manera u otra, una forma de instaurar formas de pensamiento acordes tanto de escritores, como en muchos casos, el equipo de trabajo tras la obra e inclusive la editorial dentro de la cual el artista se desempeña. La cual a su vez tiene también una postura ideológica predominante.

Bajo esta premisa, la presente memoria busca realizar un trabajo de investigación de las diferentes producciones gráficas realizadas dentro del gobierno de la Unidad Popular. Enmarcándose al mismo tiempo en la denominada “Edad de oro” de las historietas chilenas, siendo este un periodo que se ha llegado a considerar como el último apogeo de las historietas y el humor gráfico, antes de la abrupta decadencia que llegaría por medio de la dictadura y del cual difícilmente podría recuperarse tras el regreso a la democracia.

Dentro de los tres años de gobierno del presidente Salvador Allende (1970 – 1973), se enmarca un contexto político y social caracterizado por una evidente polarización en la opinión pública que se logra advertir en un clima inicial de optimismo en la población que progresivamente fue dividiéndose ante una oposición que era cada vez más vocal por medio de los medios, las organizaciones sindicales, estudiantiles y en el aspecto político. Situación que fue agudizándose medida que el Gobierno de la Unidad Popular comenzaba a presentar sus primeras problemáticas a nivel económico y de abastecimiento, siendo hasta finalmente la inminente crisis política que alcanzó su mayor punto de algidez en 1973. Provocado tanto por la intervención indirecta de los Estados Unidos desde las elecciones presidenciales de 1970, como en su influencia en la prensa nacional que fue en gran parte responsable de la “propaganda negra” realizada en contra del candidato socialista, sin contar el conflicto existente entre la Unidad Popular y la oposición que resultó ser un catalizador de la tensión ya mencionada. Al mismo tiempo, dentro de este mismo contexto histórico, es posible también advertir respecto a una progresiva politización de la cultura de masas, siendo cada vez más presente debido a, como veremos a más adelante, diversas estrategias desarrolladas por el mismo gobierno.

Esta situación, como ya se hizo mención brevemente, llegó a verse reflejada por medio del papel. Tanto en los medios de prensa como en las mismas publicaciones gráficas, siendo no solamente el nivel de crudeza que pudo hacerse presente en las viñetas humorísticas, las cuales valiéndose del recurso del humor gráfico fueron emitiendo comentarios progresivamente más ácidos respecto a la contingencia, independientemente de la tendencia política, sino que, además, el ataque hacia el “otro” iría volviéndose mucho más agudo como se puede ver en viñetas de revistas tales como *Puro Chile* o publicaciones de oposición como *SEPA* en sus

suplementos titulados *Cambalache* o *Los periodistas se desayunan en Sepa*¹. Por otro lado, se vería la situación de tensión por medio de la misma elaboración de publicaciones chilenas como una respuesta contra el imperialismo y capitalismo estadounidenses que se harían presente en las revistas para niños de Disney, o historietas gráficas relacionadas a relatos de guerra como U.2., siendo la editorial Quimantú la que llevaría las riendas por medio de revistas tales como *La Firme* o *Cabrochico*.²

Visto desde una perspectiva más actual y analizando las páginas de diferentes revistas y periódicos, es entonces posible constatar la violencia discursiva como la evidencia de un gobierno que progresivamente iba acercándose a un periodo tanto de crisis en los últimos años gobierno de la Unidad Popular, como a su vez una marcada politización en las diferentes publicaciones enfocadas en el entretenimiento para niños y jóvenes.

Por lo tanto, no es coincidencia que se pueda percibir que el recurso de la ridiculización y la sátira que raya en el humor escatológico los que van adquiriendo protagonismo en los discursos humorísticos en la prensa, siendo especialmente expresados en los momentos de mayor tensión a niveles políticos, social y económico. Siendo por esta misma razón por la cual es importante analizar el periodo de los últimos meses del gobierno de Allende, más específicamente de forma posterior a las elecciones parlamentarias de mayo de 1973. Esto debido a que se pudo considerar como una coyuntura que acentuó los ánimos de belicosidad por parte de la oposición y las fuerzas armadas, debido a la imposibilidad de lograr sus planes que buscaban culminar con desestabilización del gobierno y la destitución del mandatario (Varas, 1977). Ánimos que se vieron no solamente presentes en la opinión pública que se encontraba progresivamente polarizada debido a su posicionamiento político, sino que además llegó a visibilizarse en los medios masivos de comunicación.

¹“Puro Chile” fue un periódico de tendencia de izquierda cuyos años de circulación fueron entre 1970 y 1973, siendo en sus portadas donde comenzaría a aparecer el personaje conocido como “El enano maldito”. Por otro lado “Cambalache” y “Los periodistas se desayunan...” fueron una sección humorística que contaba la revista de derecha Sepa que circuló entre los años 1970 hasta que dejó de emitirse posteriormente al 11 de septiembre.

²“Cabrochico” por otro lado fue una de las principales publicaciones de carácter infantil que fueron publicadas por la editorial Quimantú entre los años 1971 y 1973, junto con “La Firme” la cual fue una revista mensual concebida para informar a la población general respecto a las propuestas del gobierno, siendo publicada entre los años 1971 y finalizada en marzo de 1973.

1.2 Interés personal en abordar esta temática:

Las historietas gráficas y la caricatura política chilena aún en la actualidad siguen siendo publicadas, esta vez bajo el amparo de la masividad de la aldea global. La masificación de las ideas se ha maximizado profundamente por lo que es posible poder leer en redes sociales diferentes formas de contenido gráfico incluso desde otras partes del mundo, cosa que siempre me ha llamado la atención al ser también alguien que se desempeña como dibujante.

No obstante, con la transición a la democracia, es notorio como el espíritu satírico y de denuncia que poseyeron alguna vez las historietas y caricaturas chilenas se encuentran casi extintos. Siendo actualmente, los medios poco convencionales y alejados de las editoriales los que actualmente tienen el mayor foco de expresión satírica con relación a la política chilena, pero sin destacar especialmente, careciendo de personajes recordables que apelen a la crítica de carácter político, o producción de comics nacionales que realmente tengan una llegada al público actual. Situación de la cual llegué a percatarme al escuchar diferentes círculos de artistas cercanos a mi persona que llegaron a realizar muralismo y que en diversas ocasiones mencionaron con mucho cariño a una larga caterva de personajes de caricaturas que aun en la actualidad son recordados en mayor o menor medida tales como el mismo “Enano Maldito”, “Perejil” o el “Siniestro Doctor Mortis”.

Estos recuerdos de dichos conocidos, a su vez trajeron a colación una serie de cuestionamientos relacionados a mi formación como docente: Previo a la dictadura, más específicamente después de 1965, existieron una variedad de material gráfico que aún es recordado por los lectores de la época y que llegó a tener un impacto en mayor o menor medida en la cultura masiva de los años previos al Golpe de Estado, por lo cual no pude evitar preguntarme: ¿Cómo darle un mayor énfasis a los comics y caricaturas en el aula de clases y que los estudiantes se interesen? ¿De qué manera podría utilizar historietas de la época como material de análisis del contexto histórico aparte de la propaganda electoral? ¿Qué tanto se puede plasmar por medio de representaciones gráficas las ideas políticas del pasado?

En ese aspecto, es bueno lograr comprender la dicotomía existente entre los medios convencionales, como las caricaturas de los periódicos que son de corte político (como los que aparecen actualmente en el diario La Tercera, bajo la autoría de Hervi). Al compararse con las

de medios digitales no llegan a alcanzar el nivel de dureza, ironía y transgresión que si tienen las caricaturas chilenas en el mundo del internet. Pero que, a pesar de todo, carecen del impacto que pudieron tener la narrativa y humor gráfico en los “Años dorados de la historieta chilena” antes de su caída abrupta a causa de la censura de la Dictadura.

Por lo cual, considero que es de importancia poder comprender como la sátira y la parodia llegaron a tener una fuerza a la hora de plantear sus mensajes dentro del contexto de producción que estas tenían. Además de lograr mostrar la injerencia que podían llegar a tener en el periodo que fueron de mayor masividad (refiriéndonos al periodo previo a la dictadura, donde se puede ver que fue un auge de las caricaturas políticas) y finalmente, lograr analizar por medio de la narrativa visual el contexto chileno en las cuales se plantean.

1.3 Relevancia del tema

Como llegué a establecer en el punto anterior. El valor de la temática de la investigación viene como resultado del valor que posee la narrativa y humor gráfico a la hora de poder realizar una interpretación de los elementos existentes dentro de dichas producciones gráficas que, a diferencia de otras fuentes iconográficas, su valor reside en la lectura del discurso político entregado por estas obras. Como también su importancia al ser resultado de todo un proceso de producción, refiriéndonos obviamente a la elaboración de las revistas o periódicos en los cuales son publicados. Proceso de creación activo en el cual participan artistas, guionistas, autores y una postura que viene desde una línea editorial que, dentro de la “Época dorada de las historietas” y especialmente entre los años 1970 hasta 1973, mostraba de forma más directa sus propias tendencias ideológicas. Como menciona el artista y guionista chileno Carlos Reyes G en el conversatorio *"Novela gráfica y cómic para la representación de las memorias políticas en pasado y presente"*, el autor no puede abstraerse de su obra, de hecho, el autor es un “personaje más” dentro del relato (Trenzar Memorias, 2021, 23m36s).

Cabe señalar que uno de los mayores elementos característicos presentes en el humor, es que funciona como una forma de plantear la realidad por parte del autor, o lo que este considera como lo real ya que busca mostrar esa perspectiva que ningún lector previamente podría haber pensado hasta el momento. Por ende, todas las caricaturas de la época, las figuras evocadas de

los personajes satirizados, las situaciones planteadas en el papel se pueden considerar como vestigios de miradas del pasado.

Centrándonos en el contexto del presente trabajo de investigación. Su relevancia radica en la trascendencia del mensaje político, ya sea por medio del humor o de los relatos planteados en los tebeos. Caracterizándose el primero en su forma interpretar el gobierno de Salvador Allende junto con sus asesores y ministros, ya sea de la arista de dibujantes y caricaturistas que apoyaban las propuestas y reformas que fueron realizándose durante los tres años de gobierno, como quienes llegaron a mofarse de la contingencia política del momento por medio de la parodia y la ridiculización del presidente, llegando incluso a adquirir un cariz de violencia y un llamado al miedo colectivo en el periodo que llegó a agudizarse la crisis política en 1973. Mientras que el segundo, especificando a las producciones de historietas derivadas de la editorial Quimantú, siendo una interpretación mucho más relacionada al subtexto de dichas obras, siendo el mensaje que buscan entregar al público objetivo y cuál es la relación que tiene con la ideología tras la editorial de Estado.

Finalmente, pero no menos importante a modo de cierre, creo que esta investigación posee un carácter relevante debido a que el tópico de la Narrativa gráfica y el humor político en las caricaturas dentro del periodo de la Unidad Popular no se ha investigado lo suficiente, por lo que el presente trabajo es relevante debido a la búsqueda de profundizar el valor de la producción gráfica no solamente en la materialidad presente en el mensaje y como esta puede ilustrar un periodo, sino además en su impacto reflejado por el periodo de crisis previo a la dictadura, además de la influencia que juegan las figuras políticas desde afuera por medio de las mismas editoriales.

2. Objetivos de la Investigación:

2.1 Objetivos generales:

Evaluar la exacerbación tanto de la polarización discursiva respecto al conflicto político chileno en los últimos meses de gobierno de Salvador Allende como la politización de la cultura de masas en la Unidad Popular. Utilizando a modo de testimonio diferentes formas de producción gráfica impresa.

2.2 Objetivos específicos:

1. Contrastar el discurso político y social entre las tendencias de derecha e izquierda en el gobierno de la Unidad Popular a través del humor político y la narrativa gráfica.
2. Explicar el rol en la prensa que tienen las caricaturas como forma de expresión de carácter satírico frente a las figuras políticas de la Unidad Popular.
3. Analizar los factores que inciden en la radicalización de los discursos por medio del aumento de agresividad de los discursos políticos en el humor satírico y la exacerbación de la educación propagandística.

2.3 Pregunta de investigación:

¿De qué manera se vio plasmada la tensión política latente en el gobierno de la Unidad Popular y su quiebre en marzo de 1973 en la producción de la narrativa gráfica y humor político y como esta llegó a incidir en el discurso político de dichas producciones gráficas?

2.4 Hipótesis:

Como se hizo mención en párrafos anteriores, la industria gráfica chilena (refiriéndonos más específicamente a los formatos de revistas de historietas, tiras cómicas y caricaturas publicadas en periódicos) entre los años 1965 hasta 1973 protagonizó un auge a nivel de diversificación y masificación de sus producciones, adquiriendo un carácter más complejo a medida que el clima político chileno muestra los primeros síntomas de tensión entre los años 1964 y agudizándose para las elecciones presidenciales de 1970.

Por lo tanto, mi hipótesis en el presente trabajo está enfocada a como las diferentes formas de producción gráfica tales como la narrativa gráfica y el humor político sufrieron una radicalización de su discurso y tomaron un rol mucho más político producto de la tensión política y crisis ocurrida dentro del periodo de la Unidad Popular.

3. Metodología:

El presente trabajo de investigación se irá desarrollando desde una metodología del tipo cualitativa, siendo el principal enfoque el análisis crítico de fuentes primarias, dándole principal énfasis a la narrativa gráfica que, por medio de historietas, viñetas y caricaturas funcionarán más

allá que un simple testimonio de la época. Entendiéndose este trabajo de análisis como una búsqueda lograr interpretar más allá del contexto histórico que se irá trabajando a lo largo de las siguientes páginas y que también se verá plasmado en dichas fuentes, dándose en este caso un mayor énfasis al planteamiento del mensaje político como objetivo comunicativo por parte de los dibujantes y distribuidores de dichas fuentes, siendo el concepto de la *imagen como propaganda* el elemento al cual le entregaré mayor énfasis.

Esta fase de trabajo se verá seguida por el análisis de fuentes orales como una forma de plantear una mirada más holística de todo el proceso de creación de la narrativa gráfica por medio de entrevistas, las cuales irán construyendo los relatos de artistas creativos que fueron parte del proceso o llegaron a trabajar el legado directo de dibujantes y guionistas quienes estuvieron detrás de las diferentes producciones que fueron creándose dentro del marco de lo que fue el gobierno de la Unidad popular.

El proceso de *lectura* de dichos productos gráficos, se realizará basándonos inicialmente en el método de interpretación de imágenes planteado por Burke (2001), el cual es mencionado por este como “*Método iconográfico*”; siendo un método el cual se plantea como una “lectura entre líneas” de la imagen que consiste en tres niveles.

A modo de ejemplo, emplearemos a continuación una de las caricaturas de la revista chilena *Topaze*; el primer nivel denominado “*Descripción preiconográfica*”, consistirá en el trabajo de identificación de objetos y situaciones que serán visibles al ojo del espectador, sin caer en el análisis sino en la descripción de la imagen. Bajo este nivel descriptivo, entonces podemos aseverar que la imagen muestra a Salvador Allende a caballo, quien a su vez lleva a una mujer sobre sus piernas, al lado de ambos se encuentra el personaje de Verdejo el cual está montando un caballo más pequeño, y al fondo de la imagen un ogro vociferando desde la ventana de un castillo.

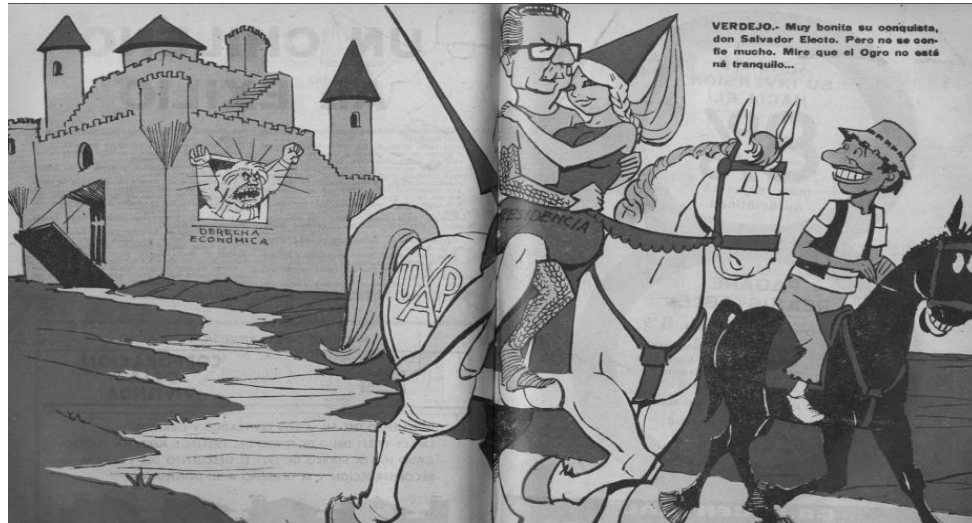


Imagen 1: “Verdejo: *Muy bonita su conquista don Salvador Electo, Pero no se confie mucho. Mire que el Ogro no está ná tranquilo...*” Dicha imagen se puede analizar desde la figura más literal que es Allende robándose a la “princesa” del ogro, pero a su vez, la princesa aquí se puede considerar como el país que necesitaba ser salvado de las garras de la derecha, existiendo una clara división entre el “bien” y el “mal” al ser Allende el que tiene el rol de “Príncipe azul”. Al mismo tiempo, la frase de Verdejo, también se puede analizar de otra manera, ya que al decir que el Ogro/La Derecha no está tranquilo da a entender que la oposición puede volver a intentar recuperar el poder político, que en este caso es la princesa (Topaze: n° 1976, 25 septiembre 1970, pág. 14-15).

En el segundo nivel, denominado “*Análisis iconográfico*”, consistirá en analizar el significado convencional de la imagen, respondiendo preguntas tales como ¿Qué representa este cuadro? ¿a qué suceso se refiere la imagen en cuestión? Al remitirnos nuevamente a la imagen de ejemplo, podemos explicar que se refiere a los resultados de las elecciones presidenciales del año 1970 en las cuales Salvador Allende sale con la mayoría de votos, siendo la doncella que lleva en sus brazos una personificación de la presidencia y su caballo la representación de Unidad Popular como la coalición que le impulsó a alcanzar el triunfo.

Finalmente, el tercer nivel conocido como “*Interpretación iconológica*”, consistirá en el análisis del significado subyacente de la imagen que es el mensaje entregado por el autor. Siendo el mensaje de la imagen en este caso no solamente una alegoría del triunfo de Allende en las elecciones de 1970, sino que además el triunfo de un candidato de izquierda frente a un proceso electoral marcado por el terror sombrado a través de los medios masivos de comunicación y la derecha chilena en el país con el fin de obtener el triunfo en las elecciones, siendo representado esto por medio del ogro dentro del castillo, además de la advertencia de Verdejo al presidente electo respecto a dicho ogro, puede representar que la misma derecha chilena puede tomar represalias contra él (y la Unidad Popular) después de asumir el mandato.

No obstante, el trabajar con imágenes como la fuente histórica principal (pero no la única) en este trabajo, no estará exento de problemas a la hora de interrogarse; Pérez (2012), habla de los problemas a la hora de lograr interpretar las imágenes debido a que estas no tienen un significado, sino que pueden tener “varios significados”, por lo cual, un “análisis iconográfico” puede dejar un sesgo que puede dar paso a probables interpretaciones erradas. Para procurar evitar este problema, nos remitiremos además al método de análisis de Roland Barthes (2012), donde la imagen puede ser analizada basándonos en los diferentes mensajes existentes dentro de una reproducción gráfica, siendo usado este método por el autor a la hora de analizar imágenes publicitarias, según este, la imagen puede tener tres tipos de mensajes; el *lingüístico* el cual puede estar presente o no, pero que corresponde a textos escritos que acompañan la producción visual, siendo su rol el entregar un mensaje directo y ser un mensaje suplementario acoplado al mensaje principal, el mensaje *connotado*, que se encuentra presente dentro de los signos que están visibles en la imagen y que su disposición supone un mensaje para el espectador y finalmente el tercer tipo de mensaje que es el *denotado*, el cual es el mensaje visible a la vista, implicando que el espectador puede entender el mensaje de manera superficial.

Dentro de estos tres tipos de mensajes, es imprescindible darle un mayor énfasis al elemento del mensaje lingüístico como un añadido a la propuesta de análisis. Debido a que los mensajes connotados y denotados los podemos analizar perfectamente bajo el método de Burke. Por otro lado, Barthes considera que debido a que las imágenes como se mencionó anteriormente son consideradas *polisémicas*, pueden poseer variados significados que pueden o no ser elegidos por el espectador, y entonces es cuando el mensaje lingüístico entra en juego dentro de este proceso de análisis, ya que puede ayudar a reducir significativamente la variante ilimitada de significados de una imagen, siendo esta función conocida, según Barthes como “función de anclaje”.

Esto último es importante ya que el autor menciona que, al igual que los comics (los cuales considera a toda narrativa gráfica incluyendo viñetas), pueden tomarse como imágenes mucho menos puras o ingenuas, por lo cual, dentro de la misma producción del elemento gráfico, a la hora de reproducir la realidad dentro del dibujo, va generando códigos y mensajes que están en los elementos que son insignificantes versus los que poseen significado y se encuentran en el papel, además, para este caso, el mensaje lingüístico tiene otra funcionalidad, que es el de “*relevo*” el cual Barthes menciona que es un complemento del mensaje entregado en la imagen,

siendo un elemento importante a la hora de poder comprender el mensaje completo que entrega la imagen al poseer también una carga del mensaje completo que se quiere dar, por ende, debe ser considerado dentro del análisis de la narrativa gráfica.

Falta finalmente considerar que las diferentes formas de narrativa gráfica que serán analizadas son productos de venta masificada que se han elaborado para el consumo de un público masivo, además de que en ciertos casos se verá ligados a los medios masivos de comunicación, más específicamente al mundo del periodismo, por lo cual su elaboración estará supeditada a una línea editorial que puede ser tanto la editorial que las imprime como además en la revista y/o periódico en la cual se está emitiendo. El autor Oscar Gual (2011) recomienda ante este aspecto realizar además un análisis no solamente a la historieta como elemento narrativo, sino que además considerar el análisis de esta como un objeto material y su relación con el lector, siendo elementos que comprenden el proceso de elaboración, tales como el tipo de contenido, el formato de edición, detalles de producción (si es parte de una revista, un periódico o si es una publicación independiente) además de ver cuál sería el *continente de lectores* al cual está dirigido, además de la línea editorial.

Para complementar este análisis de fuentes iconográficas, y como una manera de lograr comprender aún más el trabajo de los comics desde la mirada de quienes llegaron a trabajar en dichas publicaciones, decidí además entrevistar a tres dibujantes chilenos que además su enfoque principal en sus obras es el humor político chileno, los cuales son; Hernán “Hervi” Vidal el cual trabajó en como guionista y dibujante en la revista *La Firme*. Alberto Vivanco quien también trabajó como dibujante y director en la revista *La Firme*, además de desempeñarse como director de la División Periodística de la editorial Quimantú. Y finalmente Mauricio García Castro, investigador y coleccionista de comics que fungió como director y fundador del Museo de la Historieta de Chile hasta el año 2014.

La importancia de sus relatos recae en la relación que existe entre los entrevistados y el material iconográfico a analizar, además de como ellos llegaron a ser partícipes o testigos dentro de la escena artística dentro de la Unidad Popular. Portelli (2017) recalca junto con la posibilidad de conocer de forma directa a los participantes de los sucesos (o los “orígenes del relato oral extraído”) es que el poder escucharles nos dará la posibilidad de poder comprender el “evento” ocurrido desde el lente del imaginario de quien nos entrega su narración, además de crear una relación entre la biografía del entrevistado y la historia. Entonces, si consideramos que entre los

elementos que se buscan investigar en la presente tesis se encuentra el elemento ideológico plasmado en el humor y la narrativa gráfica, la subjetividad (Benadiba, 2016) que estará presente dentro de la entrevista nos servirá para realizar una interpretación de como la sociedad (o en este caso, desde su posición política) recuerda los acontecimientos históricos que permean la producción de la narrativa gráfica en la Unidad Popular, siendo el valor de los simbolismos el que estará presente en la interpretación fabricación de estas fuentes orales.

4. El estado de la cuestión respecto a las investigaciones relacionadas a producciones gráficas chilenas:

En una revisión general, son escasos los estudios publicados sobre la narrativa gráfica y el humor político en Chile, siendo escasos los análisis centrados al tema ideológico y cuyas excepciones resultan ser en su mayoría tesis de carácter universitario. Salvo por contados autores, que en su mayoría hacen una recopilación documental de la sátira política y del humor gráfico en Chile, pasando desde las primeras producciones satíricas hasta producciones más actuales.

Uno de los textos que tratan el tema y que poseen mayor antigüedad, es el libro *“La sátira política en Chile”*, publicada en el año 1950 del autor Ricardo Donoso; siendo este texto una recopilación del género satírico presente en la prensa chilena, siendo acá el enfoque de análisis el humor político y la ironía presentes en los medios de prensa incluyendo la caricaturas y viñetas desde el periodo de 1811 hasta el secuestro y quema de todas las copias de la edición 285 de la revista *Topaze* producido en el segundo gobierno del presidente Alessandri. Este texto por un lado trabaja todas las formas de humor político incluyendo las de carácter de poesía que fuesen impresas, siendo un trabajo bastante completo y una buena fuente para trabajar los antecedentes del humor político, pero a su vez, debido al año de publicación, no llega a abarcar el periodo que se trabajará en la presente Memoria.

Otro texto mucho más reciente data fue publicado el año 2008 cuyo título es *“Historia del humor gráfico”* del autor Jorge Montealegre, el cual logra no solamente suplir esa carencia de información más reciente respecto a producciones de carácter humorístico, sino que en este texto abarca exclusivamente la producción del humor gráfico y político junto con su historia

hasta el año 2008, por ende, se aproxima mucho más al campo de trabajo que estoy investigando, pero sigue resultando un texto recopilatorio de las diferentes producciones gráficas y humorísticas que se han gestado en el país. Siendo para 2016 que se publicaría el libro *“Las historietas en Chile 1962-1982”* de Jorge Rojas Flores. Un trabajo investigativo mucho más completo del cual se enfocaría en realizar no solamente un estudio recopilatorio de producciones gráficas, sino que además se abocó en analizar de manera minuciosa las historietas que circularon dentro del país. Abarcando desde la actividad editorial del periodo, el contenido de las historietas desde cada una de las aristas representadas en el universo de lectores (dividiéndolas entre historietas de terror, romance, infantil y aventuras entre otros) y como llegaron a ser influidas por el debate académico y contexto político de la época. Por lo cual se volvió una obra central para esta Memoria de título.

Existiendo una necesidad de colocar el tema del humor político y la narrativa gráfica desde una mirada mucho más cercana desde los artistas del medio, fue imprescindible analizar el libro *“Dibujos que hablan”* de nuevamente el autor Jorge Montealegre y Yosa Vidal en conjunto con otros dibujantes. Resulta ser una compilación de diferentes ponencias que se llegaron a realizar en lo que fue el *“Encuentro de Crítica, Historia y Estética de las Narrativas Gráficas”* entre los años 2015 y 2016. En las que sus temáticas estuvieron centradas entre la narrativa gráfica y el humor gráfico entre los años 60’s, 70’s y 80’s, la relación existente entre la tensión social de la época y su representación en el papel. Incluso el como a nivel comunicativo la manera de emitir los mensajes llega a cambiar y a adaptarse como un reflejo del contexto en el cual se llegan a situar. Siendo este texto probablemente uno de los más adecuados para la parte en la cual se realiza una bajada crítica a lo que serán las producciones gráficas en el contexto de la Unidad Popular.

Finalmente, pero no menos importante, se encuentra el libro publicado en el año 2014 titulado *“Carne de estatua: Allende, caricatura y monumento”* de Jorge Montealegre. Siendo un trabajo investigativo por parte del autor que se enfoca principalmente en la figura del mandatario desde diferentes aristas; pasando por las representaciones gráficas que sitúan al presidente desde un personaje público más dentro de la escena política, un presidente sacralizado en su búsqueda de un cambio para el país, un personaje digno del escarnio y la burla

del pueblo, casi rayando en el insulto soez y macabro incluso después de su muerte por parte de caricaturistas de la oposición, hasta la elevación de la figura de Salvador Allende como un mártir de forma posterior al Golpe de Estado. Todo esto por medio del análisis de diversos afiches, ilustraciones y caricaturas desde los años 50's hasta la actualidad. Siendo un texto relevante a la hora de analizar a la prensa chilena y el uso del humor político en el contexto de la crisis política del país durante los últimos años de la Unidad Popular.

5. Estructura de la Investigación:

El presente trabajo investigativo se dividirá en tres capítulos: Análisis de los antecedentes de la producción gráfica pre Unidad Popular y la forma de plantear el humor político, incluyendo la inserción de la producción gráfica estadounidense en los años 60's. La transformación de la producción de historietas en Chile durante el gobierno de la Unidad Popular y el nacimiento de la editorial Quimantú. Y finalmente un análisis de los os medios de comunicación y su contribución discursiva al clima de tensión política por medio de las caricaturas: Revista *Sepa* y los medios de derecha.

El segundo capítulo de este trabajo de investigación titulado: *“Para reconocer la tensión política y el rol de la producción gráfica en Chile”*. consistirá principalmente en realizar un análisis general de las diferentes formas de producción gráfica y humorísticas que llegaron a ser publicadas en revistas u otros medios periodísticos en la segunda mitad de los años 60's, buscando enfatizar no solamente los antecedentes de las caricaturas y sátira como tal, sino que además centrarnos en los primeros atisbos de mensajes políticos en las historietas que circularon en el país y las formas de hacer humor en los inicios de la denominada “Era dorada el comic chileno” además de realizar una contextualización histórica hasta llegar al escenario político chileno previo al gobierno de la Unidad Popular.

En el tercer capítulo titulado: *“La educación en el proyecto sociocultural de la Unidad Popular y su injerencia respecto a la producción gráfica nacional.”*, se realizará un análisis del proceso post elecciones de 1970. La discusión intelectual generada por parte de la izquierda tanto intelectual como política respecto a cómo afrontar el escenario sociocultural chileno de la época en relación a la influencia imperialista en la cultura de masas. Las medidas por parte del gobierno de lograr una transformación ideológica por medio de la educación popular y las

producciones culturales publicadas desde la editorial Quimantú, y como dichas medidas llegaron a afectar a la industria de las historietas.

Y finalmente en el cuarto capítulo titulado “*Los Últimos siete meses del Gobierno de Allende y su impacto en las caricaturas políticas*” se situará en el contexto de la crisis política del gobierno de la Unidad Popular en 1973. Centrándose en el clima de creciente tensión política ante el posible golpe de Estado y analizando de qué manera los medios de prensa escrita que llegaron a publicar caricaturas de corte humorístico llegaron a contribuir por medio de sus discursos al clima de tensión política. Dándole énfasis a publicaciones como las revista “*SEPA*” o “*PEC*” producto de su agudización de su discurso en contra del gobierno de Salvador Allende, realizándose además un balance general del proceso.

6. Marco Teórico y conceptual:

El presente apartado comprenderá la revisión de los principales conceptos teóricos que estarán siendo tratados a lo largo de esta investigación. La comprensión de dichos conceptos nos servirá para tener un mejor entendimiento de la producción gráfica de manera más concisa y entendible, especialmente debido a sus diferentes formas de aplicar el discurso y sus diferentes fines respecto a su relación con el lector.

6.1 Humor político:

El primer concepto que trabajaremos dentro de este marco teórico será el concepto de Humor político ya que comprenderlo será fundamental para el presente trabajo de investigación. Es necesario distinguirlo de otras formas de humor debido a que abarca una amplia variedad de significados, y por ende podríamos recaer en variadas formas de “hacer reír” que no precisamente tienen la finalidad crítica que posee esta forma de humor.

Por otro lado, cabe señalar que este concepto que se irá trabajando en este trabajo investigativo está inserto dentro del denominado humor gráfico. Es necesario hacer mención a este aspecto ya que no toda publicación humorística posee un comentario social o político (siendo el humor de las historietas *picarescas* un ejemplo perfecto de lo anteriormente dicho), y al mismo tiempo no toda forma de humor político es necesariamente gráfico, realizar dicha

afirmación haría que se ignorase la existencia de los humoristas de la época que se podrían denominar como los antecesores al *Stand up comedy* de las escenas chilenas actuales.

Si bien se mencionó en el punto anterior que, el humor político debe ser diferenciado de otras variantes del uso de la comedia debido a su amplia variedad de definiciones. Se debe tener en consideración que no por ello deja de ser una forma de humor, conteniendo variadas características, siendo la risa, un elemento base común de este recurso, lo que puede marcar la diferencia entre un comentario humorístico de un comentario común y corriente. La risa es un acto social inherente a los humanos y que se da a modo de entendimiento de masas ya que normalmente la gente se puede llegar a reír cuando los pares en un espacio realizan lo mismo. Sumado a esto, la risa se puede dar como una respuesta social; cuando hay algo que se aleja de la normalidad, si algo atrae la atención de manera equivocada, o que de plano resulta *excéntrica*, la risa se hará presente, siendo el suceso o persona causante de aquella anormalidad, el foco de las risas, por lo que se puede tomar la acción de reír como una forma de coerción al aplicar el escarnio por medio de las carcajadas (Bergson, 1986).

La respuesta coercitiva de la risa, puede traducirse dentro del humor político como una función de carácter crítico; el humorista hace reír, pero dentro de su sátira se encuentra una opinión, más específicamente una opinión crítica, la cual pasa a ser una “censura moral” (Ronderos, 2007), al atacar directamente a los aspectos de la moralidad del personaje puesto en la palestra y es convertido en el blanco de los comentarios, se evoca por un lado a la respuesta de la risa de quienes son los lectores, y la vergüenza e incluso enojo de quienes son atacados, en este caso, figuras de poder. Es la clase política el ingrediente más importante dentro de esta forma de humor, tomándose como la *anormalidad* sujeta a la burla todo acto equívoco realizado por parte de ellos; cuando los intereses entre el gobierno y el pueblo son opuestos, o cuando existe una distancia desde la clase dirigente. De hecho, se puede aseverar que en los periodos de mayor crisis es cuando la temática política puede volverse más presente dentro de las diferentes formas de sátira política ya que tales equivocaciones son mucho más evidentes al ojo público (Chamorro, 2005), de hecho, en esta forma de humor, la exageración toma un rol fundamental ya que al agrandar considerablemente las situaciones que son puestas en cuestionamiento, vuelven mucho más evidente variados actos cuestionables de las figuras de poder, aplicándose por ende una forma de “zoom progresivo” (Ulloa, 2008).

El acto humorístico comprende una relación de tres partes; el locutor (o autor), el destinatario (o lector), y el objeto del humor (en este caso las figuras políticas que son cuestionadas) (Levin, 2015). Si bien en el caso del humor político las figuras de poder son el elemento determinante ya que son la base de la sátira; el mensaje siempre debe tener un efecto en el lector, cosa que es fundamental a la hora de hablar de la comedia. Las críticas y opiniones son graciosas para el espectador ya que existe un choque del oyente con la cruda realidad desde una nueva perspectiva (Ronderos, 2007), la risa, por ende, sirve además como una forma de poder ver las problemáticas sin tapujos para el lector, sin dejar de ver la realidad que está inmerso, pero desde una perspectiva divertida, existiendo además una suerte de complicidad entre el autor y el lector, existiendo entre los dos una perspectiva de denuncia que paulatinamente se va formando en contra de la figura de poder, una forma de *contrapoder* (Ulloa, 2008).

Como habíamos mencionado anteriormente, la exageración muestra en muchos casos muchos problemas sociales que pueden llegar a pasar por debajo del tintero e ignorarse por la opinión pública, para que estos no sean olvidados. Un gran ejemplo de esta forma de humor es la caricatura, la cual es, en resumidas cuentas, una hipérbole de carácter gráfico de los elementos reales cuestionados, como una manera de volverlos mucho más visibles ante el ojo público. Por otro lado, este rol que va cumpliendo el humor político en relación con el lector va más allá, ya que comienza a existir una reproducción y retroalimentación entre el medio comunicativo y el espacio social, el cual obviamente contiene a la población lectora; los discursos que se emplean a la hora de crear humor se basan en las ideas de este mencionado espacio social y se trasladan a la *escena imaginaria* que es la creada en las viñetas humorísticas añadidas en las diferentes formas de prensa gráfica, este mensaje, al llegar al universo de lectores irá afectando a su vez la perspectiva que estos puedan tener (Levin, 2015) siendo por ende una relación retroactiva entre el lector y la producción humorística.

Por ende ¿se puede tomar al humor político como una forma de lucha política? Como se había mencionado previamente, la manera de plantear por parte del autor el mensaje crítico y la relación que se gesta con el público, puede tomarse como una manera de contrapoder; al publicarse de manera masiva, estar al alcance de una audiencia que acoge con mayor facilidad los chistes que un reportaje periodístico, tiene por ende mucha mayor efectividad y por ende tiene un valor para la prensa (Ulloa, 2008). Por otro lado, el humor político al tener una mayor

inmunidad ante la crítica, puede traer mayores facilidades a la hora de plantear la crítica y ser casi inmune a la censura, por lo cual posee variadas libertades a la hora de cuestionar al poder por medio de la sátira.

6.2 Narrativa gráfica:

En relación con este concepto, es necesario que se planteen ciertas aclaraciones para evitar que surjan confusiones a medida que se vaya desarrollando el presente trabajo. En primer lugar, es común que se trate tanto la Narrativa gráfica con el humor gráfico como sinónimos, pudiendo caer en equivocaciones. No obstante, no toda forma de narrativa gráfica se encuentra exenta de humor político, pero se debe tener en fuerte consideración que hay otras formas de producción gráfica que se mantienen alejados de lo que es el humor, tal como pueden ser las mismas historietas infantiles y educativas que tienen un carácter más educativo que de comedia, siendo uno de los miles de ejemplos.

Según Eugenio Vega (2012), cuando hablamos de *Narrativa gráfica*, nos referimos básicamente a “*Expresiones usadas para definir diversas áreas de la comunicación visual que tienen que ver con el uso de textos e imágenes de una manera conjunta*”, siendo además un elemento que es integrado a los comics debido a que es la combinación entre la imagen usada a modo de exposición y de alivianar la interpretación del mero uso de palabras, y el mensaje escrito que puede ser una narración o un mensaje, también nos podemos referir por Narrativa gráfica a una tendencia de carácter artístico que además busca generar historias que conjugan narrativa e ilustración, siendo además una forma de relatar situaciones que el autor desea contar valiéndose del uso de imagen para enfatizar lo que quiere expresar, siendo además un medio artístico donde se mueve la creación de historietas (Bonilla, 2017). Bajo estas acepciones podemos entonces considerar las historietas como una forma de narrativa gráfica, además de las caricaturas debido a que tienen además un objetivo comunicativo. Las viñetas por su parte, también pueden entrar dentro de dicha categoría; si bien las historietas son una forma de arte secuencial y por ende existe una “*transición de momentos*” en cada uno de los paneles que conforman un relato, las viñetas también poseen una transición, pero de manera no secuencial, esto debido a que existe una temporalidad interna, la cual se da entre la imagen y el texto (Gual, 2011).

La narrativa gráfica se puede considerar como parte de un medio de comunicación de masas, y como tal, es el reflejo de la cultura dominante, por ende, puede ser permeable a las diferentes formas de ideologías dominantes; siendo los personajes una versión estereotípica de variados valores dependiendo de la época en la cual son elaborados, mientras que por el lado de la sátira estos mismos rasgos pueden ser una forma de ridiculización de estos mismos aspectos (Del Rosario, 2016), siendo una forma de producción bastante flexible dependiendo de la meta comunicativa que se esté buscando obtener.

6.3 Caricatura:

A la hora de hablar de caricatura, diferentes autores presentan un concepto en común; la *hipérbole*, pero no hablamos solamente de la hipérbole como figura literaria, sino que se amplía al ámbito de la imagen y la gráfica, siendo la imagen más bien un signo; un elemento básico que pueda ser reconocible para todos. Esta forma de exageración es lo que vuelve esta forma de producción gráfica, fundamental para su uso en el humor político.

Anna María Peppino (2012), de hecho, menciona a la caricatura en su forma más simple como un *supersigno*, creado a partir de diferentes signos el cual logra irse moldeando hasta crear un concepto mental; lo mismo ocurre con la imagen, sólo que cambiando el signo por una característica básica; uno puede ir creando un panorama o un personaje que sea reconocible. Por otro lado, señala la autora que la caricatura por ende tiene un carácter más complejo, ya que, al no ser un simple signo sino un conjunto de estos

hasta formar un *organismo compuesto*, deja de presentar elementos abstractos y se vuelven más



Imagen 2: Para poner a modo de ejemplo el uso de la caricaturización, podemos emplear de manera mucho más clara y evidente esta portada de la revista Topaze, esto debido a que se puede ver que la larga figura de Frei, se enfatiza, más aun si hablamos del contexto de las elecciones de 1964, al decirle indirectamente Allende que se “empequeñeció”. Enfatiza la situación de derrota por parte de este. (Topaze n°1664, 11 de septiembre de 1964.

concretos, aun así, siendo un organismo compuesto, la caricatura tendrá una extensión breve, lo cual se mencionará a mayor profundidad en el concepto siguiente. Para poder explicar mejor lo de *organismo compuesto*, podemos tomar el análisis de la figura de Eduardo Frei Montalva planteado por Yosa Vidal (2016), ella habla de la caricatura como la representación deformada del sujeto la cual es el avatar de la interpretación que el autor quiere dar, siendo por ende una figura creada para la burla; ahora, retomando a la figura de Frei, ella habla principalmente de su mayor característica, que es su prominente nariz, la cual suele ser la característica base, que vuelve a Eduardo Frei inconfundible, pero que sería una nariz cualquiera si no presentara otros signos que mostraran que pertenecen a la figura del entonces presidente, por lo cual se habla del *supersigno* previamente mencionado.

Anna María Fernández (2015) añade a la idea de caricatura, el elemento político a la hora de hablar de una práctica de degradación hacia las figuras de autoridad; ya hablamos previamente que la caricatura se valdrá de la simplificación de los rasgos del sujeto o situación de la cual se hará mofa para resaltar lo más importante, se valdrá de la ridiculización, la degradación y la mofa para mostrar una postura, pero Fernández añade que esta se encuentra necesariamente relacionada con el humor político, no puede existir sin él, por lo cual entra a adquirir no solamente un elemento humorístico, sino que adquiere profundidad desde el momento en que el humor ahora tiene tintes discursivos y concientizadores.

Por ende, si nos referimos al concepto de caricatura hablaremos de viñetas cortas, no superiores a una página; siendo el foco de análisis de la carga moral de la caricatura, como previamente señalamos, donde emana la fuente de denuncia o queja frente al objeto de burla, lo cual recae en la subjetividad de quien está denunciando las injusticias. Nos referiremos también al hablar de caricatura a la forma de enfatizar en los signos característicos del objeto a caracterizar, siendo acá no sólo elementos físicos, sino que también se emplearán actitudes o cualquier cosa visible al ojo público.

6.4 Polarización:

El concepto de polarización política se puede considerar como un concepto de carácter polisémico si nos referimos a las diferentes formas de polarización existentes, siendo el elemento común que poseen, que es la base moral de las personas o agrupaciones la que genera una serie de diferencias entre los diferentes actores participantes, siendo el choque ideológico

la base de conflicto. Un consenso general respecto a su característica principal entonces, es la presencia de una “bimodalidad”, entendiéndola como la presencia simultánea de principios, tendencias o puntos de vista de oposición que se encuentran en conflicto (Morris, 2008). Pero, para propósitos de la investigación, el tipo de polarización que se irá trabajando será solamente del tipo político, que es el tema que nos atañe.

La polarización se puede ver a diferentes escalas; siendo lo más macro la oposición ideológica partidos políticos que pueden tener tendencia a los extremos hasta lo más micro, refiriéndonos a los adherentes de ciertas tendencias políticas y que por ende se identifican con algún partido político debido a las similitudes que se presentan respecto a sus posturas, en este último caso se considera además que en su mayoría representan el universo de votantes.

Respecto al tema, existen variadas perspectivas de diversos autores respecto a la presencia de la polarización política dentro de un país, Miranda (2018) plantea por ejemplo que, la polarización como tal solamente transcurre a nivel de las élites y no a nivel de ciudadanía, incluyendo dentro de este concepto de élite a la prensa política y las organizaciones relacionadas, siendo por ende, este conjunto de actores los cuales influyen usando los medios afectan la percepción ideológica, pero no al nivel de oposición que tienen los grupos de poder y los organismos que se pueden considerar como parte de este grupo. Zamora (2020) trata la polarización como un fenómeno que es el resultado de una distancia ideológica muy grande entre los diferentes actores políticos, apareciendo dentro de la democracia cuando existe una continua distancia entre los ya mencionados actores políticos, a niveles de programas de gobierno o prácticas políticas, dando como resultado final una paralización del sistema político. Mientras que Lozada (2004) habla de la polarización política desde una arista en la que el proceso de polarización política es social, por ende, existe una percepción del individuo político que genera diferenciaciones entre él versus el “otro”, que se encuentra fuera de su hermetismo ideológico y que puede entrar en la categoría de “enemigo”, siendo la polarización por ende una dinámica de tensión en la cual el individuo puede crear una forma de justificar la violencia contra el que se encuentre fuera de su hermetismo ideológico.

La polarización política permea de manera diferente dependiendo de los diferentes niveles de los actores en la escena política, variando el curso de sus acciones y la toma de decisiones; cuando se habla de la ya mencionada *población votante*, hablamos de un sujeto que

tiene una postura ideológica a cuestas, por ello la población en general, si bien no tiene necesidades muy distintas a pesar de las diferentes tendencias, la manera en la cual los diferentes partidos buscan soluciones dentro de sus propios pros es lo que les llega a dividir; el componente ideológico aquí es clave, ya que los partidos políticos identifican el contenido ideológico de la población y lo transforman en contenido político con el fin de *conjugan los intereses* (Zamora, 2007) el problema se da cuando esta ideología política no da lugar a espacios comunes entre las diferentes posturas ideológicas, siendo las propuestas de los partidos alineados en el eje derecha-izquierda y ubicándose mayoritariamente en los extremos del eje más que en posturas centrales, por lo cual el electorado se terminará sintiendo identificado en uno de los dos extremos al no haber mayores opciones presentadas (Miranda, 2008), por ende se puede entrar a cuestionar si es que las ideas desde abajo son polarizantes, o si realmente lo que les entra a recaer en aquella oposición de ideas por factores externos.

De todas maneras, el fenómeno de polarización puede traer consecuencias que se verán presentes desde los electores, las tensiones ideológicas pueden generar una ruptura en el *tejido social* (Lozada, 2020), lo cual significa que la división existente en los partidos políticos puede llegar a permear en la masa electoral, con la bifurcación de ideas se comienza a desnaturalizar y suprimir a los actores políticos contrarios al no sentirse identificado con ellos, dejándosele de considerar como un *constructor de soluciones* en las diferentes problemáticas existentes en la dimensión pública (Silva, 2004), por lo cual, se deja de considerar como un acto verdaderamente democrático cuando la polarización entra a normalizar los discursos de violencia.

Debido a que en esta presente memoria se enfoca en producción gráfica, la cual se publica de manera masificada por medios tales como la prensa, es necesario hablar del impacto de los medios masivos de comunicación en la polarización política; Ana Pamela García (2020) trata este tema señalando que este fenómeno se puede generar por medio de la selectividad de los medios masivos y sus líneas editoriales, a su vez, la masa de lectores también desarrollan un consumo selectivo de material, esto frente a los medios informativos que puedan ser de posturas tanto contrarias como del mismo tipo, llegan a afectar en cuanto no hay un análisis de veracidad sino de cuan cómodo se sienta el receptor con la información, por ende la audiencia es estimulada a nivel ideológico con la información que se les presenta y se ajusta a sus opiniones. La prensa entonces juega un papel importante en la generación de sesgos políticos, considerando

además que la prensa, situándonos en el contexto de Chile para la Unidad Popular, uno de los factores que mayoritariamente llegaron a influir en las condiciones de conflicto se pueden considerar los diferentes periódicos en circulación, teniendo además en sus páginas una tendencia a no saber desdibujar la línea entre la opinión y la información para los lectores (Faure, 2017), lo cual afecta en relación a la discriminación de contenido.

Capítulo II: Para reconocer la tensión política y el rol de la producción gráfica en Chile

“¿Se da cuenta Don Paello? ¡Los Yankis ya conquistaron la luna y nosotros todavía no conquistamos el derecho a la luz eléctrica!” (Pancho Moya, Lo Chamullo).

1. Contexto histórico

1.1 Latinoamérica olvidada.

El escenario de tensión entre el gobierno de los Estados Unidos y Unidad popular para la década de los 70's fue el resultado de un largo proceso que se fue gestando debido a otros procesos históricos previos, siendo marcado por otras lógicas de subordinación y control, en la cual, nuestro país se encuentra en una posición de dependencia y bajo la lupa del llamado Gigante del norte.

Para lograr una comprensión más acabada de dicho escenario, es menester retroceder hasta el escenario mundial a finales de la Segunda Guerra Mundial de 1945, en la cual, los territorios de Estados Unidos y la Unión Soviética se alzan como territorios hegemónicos. En un contexto en el cual Europa (oriental y occidental en igual medida), siendo buena parte del escenario principal en el cual se desarrolló el conflicto armado, para finales de la guerra se encontraba en una posición de evidente desasosiego en el cual debían reconstruir tanto a nivel infraestructural como a nivel económico, teniendo que enfrentarse a la evidente bancarrota. Bajo este contexto, aquella era la oportunidad que tenía Estados Unidos para afianzar relaciones de carácter económico y establecer una forma importante de influencia en el continente europeo; el llamado Plan Marshall el cual dio inicio en 1948 resultó en la inyección de ingresos económicos en la zona Occidental de Europa que sirvió para fortalecer las relaciones no sólo de forma económica como se ve a simple vista, la Doctrina Truman, la cual fue una clara expresión por parte del entonces presidente Harry Truman respecto a la necesidad de apoyar a los *pueblos libres* de las agresiones o presión externa, sirvió de justificativo para ir generando lazos a nivel de dependencia económica así como plasmar su dominación política por medio de posicionar a Estados Unidos como un benefactor.

Con la división del mundo en dos bloques existe una convivencia cargada de tensiones respecto a la existencia de estas dos superpotencias. Joan Garcés (2013) plantea que el escenario mundial en el periodo postguerra ahora contaba con dos *sistemas* siendo estos Estados Unidos y la Unión Soviética ya que Europa había dejado su posicionamiento como centro dominante. Bajo dicha premisa, y tal como señala el autor anteriormente mencionado, en principio no es posible que pueda darse una relación duradera de equilibrio entre ambos intereses sociales antagónicos, siendo la única alternativa que uno de los dos se imponga por sobre el otro en una relación de hegemonía y subordinación, de la misma manera en la que la comunidad europea ya debilitada coexiste con EE.UU, pero, aquello no es posible ya que están en una misma posición de poder, por ende, la única alternativa es que haya una modalidad de coexistencia pacífica aceptada entre ambos bloques: la Unión Soviética es la cual propone dicha instancia bajo las condiciones de que el su bloque funcione de forma apartada del bloque capitalista y que este, reconozca que hay otro sistema político y económico funcionando externamente de su campo de dominación. Por lo tanto, Estados Unidos bajo este escenario, se concentró finalmente en afianzar principalmente la cohesión dentro de lo que sería el bloque capitalista, siendo su objetivo la búsqueda de la integración y control territorial de los países que se encuentran bajo su alero.

Pero ¿qué pasa con Latinoamérica? Primero es necesario realizar unas aclaraciones; históricamente ha existido una relación asimétrica dependiente entre nuestro continente y Estados Unidos en la cual, mientras el primero apenas daba sus primeros pasos en el proceso post independentista latinoamericano, el segundo ya se comenzaba a establecer como una potencia que requería afianzar una hegemonía tanto interna como externa, siendo la Doctrina Monroe en 1823 la cual establecería los fundamentos ideológicos que servirían de cimientos para la relación de subordinación que se irá afianzando con el pasar de las décadas. Morales (1992) plantea que, dentro del establecimiento de los principios de esta, se extraen ideas como el Panamericanismo, el cual señala que “*Tanto Norteamérica como Latinoamérica formaban parte de una zona, "el hemisferio occidental", con un sistema político propio y sin ninguna relación con las potencias europeas*”, junto con esta idea, se añadirían principios que marcarían como amenaza cualquier tipo de intervención de carácter europeo dentro del territorio. Ahora

bien, la doctrina no declaraba una forma de intervencionismo estadounidense en Latinoamérica, siendo emitida con el fin de poner los límites ante los potenciales invasiones de las entonces *potencias europeas*, no obstante deja un sustento ideológico implícito que presentará Estados Unidos en relación a toda la franja continental existente en el sur, partiendo desde la conexión territorial en la cual *si algo ocurre en Latinoamérica por causa de intervencionismo de territorios externos, le concierne a Estados Unidos*.

Entonces, era de esperar que América Latina dentro del concepto de la “cortina de hierro” se mantuviera bajo el alero de Estados Unidos. Por lo cual se puede hablar que a nivel ideológico se encontraba dentro de la hegemonía democrática y capitalista, careciendo de relevancia para los Estados Unidos dentro del contexto de los primeros años de post guerra, pero no pasará mucho para que el territorio comience a convertirse en un foco de tensiones ideológicas. Para hablar de este apartado, es necesario plantear dos puntos: La cuestionable hegemonía de Estados Unidos en nuestro continente y el hito que llega a marcar la Revolución cubana en el territorio.

Era evidente que existía una relación desigual entre Latinoamérica y Europa en el escenario de Guerra Fría; en el contexto de la postguerra tenemos a los vecinos del Sur de los Estados Unidos, los cuales durante todo el periodo de la guerra se habían vuelto el exportador principal de productos primarios, pero que, con la llegada de la paz, se dejó esa exclusividad. Dejando atrás las formas de ayuda monetaria y asistencia económica de las cuales Latinoamérica era un beneficiario al ser parte de la cooperación económica interamericana, ahora, la prioridad era la recuperación europea y era evidente que el apoyo económico iba a ser destinado para la reconstrucción económica y el reforzamiento de relaciones con Europa. Bulmer Thomas (1994) añade por otro lado que incluso dentro de las mismas relaciones interamericanas se había vuelto un problema el tema de la exportación, ya que los productos manufacturados dentro del territorio fueron desplazados por productos de Europa y los Estados Unidos, provocando que, a nivel general, Latinoamérica presentara variados problemas económicos, entre los cuales uno de los más destacados y que se mantendrían durante todo el periodo sería el problema de la inflación, llegando a tambalear el modelo de Sustitución de importaciones que se había empezado a establecer precisamente para evitar su situación de dependencia, siendo las únicas formas de

“cooperación” ofrecidas por el vecino del norte las de “Defensa contra la agresión externa y subversión interna” o sea, medidas para combatir cualquier foco de insurgencia de carácter posiblemente marxista, aunque la propia potencia del norte descartaba posibilidades de que hubiera un real peligro de que se produjera una fuerte presencia comunista en Latinoamérica (Lourdes, 2008). No tomaría mucho tiempo para que empezara a gestarse entre los vecinos del sur una forma de descontento, la cual iría intensificándose con el paso de los años al ver el progreso acelerado de Europa, especialmente tras el crecimiento entre 1950 y 1960 donde la brecha de crecimiento entre Europa y Latinoamérica iba volviéndose cada vez más notoria, siendo el primero un ejemplo, tanto de prosperidad como de recuperación tras el desalentador escenario post Segunda Guerra mundial y el segundo mostrando una clara muestra de estancamiento económico, inflación y una indiscutible crisis, tanto económica como política y social (Correa, 2001).

Frente a este escenario de resentimiento hacia Estados Unidos por parte sus vecinos del sur, el 1 de enero 1959 con el triunfo de la Revolución Cubana de manera insospechada, marcaría un tipo de quiebre en todo el mundo además de una repercusión insospechada en continente americano. En un inicio Fidel Castro (el cual tenía el papel indiscutido de líder en la revolución) no tenía vínculos con el partido Comunista cubano, pero aún así se llegó a consolidar junto con ellos en forma de gobierno, debido a la capacidad del colectivo político de poder gestionar un movimiento revolucionario hasta poder consolidarse como un gobierno estructurado, esto en conjunto a la relación de tensión con Estados Unidos, el cual llevó a los grupos revolucionarios que tomaran una postura más definida dentro de la dicotomía mundial que se dividía entre capitalismo y comunismo (Correa, 2001). Los sentimientos antiimperialistas y la hostilidad de la superpotencia capitalista, llevaría a que se fuera radicalizando el proceso, enfriándose así más y más la relación entre ambos territorios, a su vez la relación política entre Cuba y la Unión Soviética, llegando esta última a entregar apoyo al año siguiente a la isla caribeña debido al bloqueo económico que estaba atravesando, siendo un aliado que para 1962 emplearía el territorio estratégicamente conveniente de Cuba para el emplazamiento de misiles nucleares apuntando hacia los Estados Unidos.

En el caso de Latinoamérica, el proceso revolucionario cubano, resonó como una esperanza para los sectores de izquierda y, por otro lado, para Washington, era una clara amenaza para la hegemonía que tenía por sobre el territorio que era el “patio trasero”. El concepto “Revolución” unido al ejemplo de la experiencia cubana, fue más que suficiente como para que la idea de la *lucha armada* comenzara a resonar especialmente al campesinado latinoamericano para la década de 1960, siendo movilizados especialmente por los militantes de izquierda de diferentes partidos. La idea de que las problemáticas locales generadas por el capitalismo pueden ser eliminadas por medio del ataque a sus estructuras, sumado a acciones más directas por medio de los brotes guerrilleros (dentro de los cuales la figura del “Che”, participante de la misma Revolución cubana toma rol activo por medio de la publicación del manual del guerrillero” y luchando en terreno junto con grupos guerrilleros) volvió el territorio latinoamericano un foco que Estados Unidos debía controlar para evitar la expansión de las ideas revolucionarias que ponen en riesgo el estado de subordinación dentro del mismo bloque capitalista. Correa (2001) al respecto plantea que “*Desde la perspectiva de Washington, el panorama latinoamericano en la era del ascenso del castrismo reclamaba un remozamiento de sus políticas en esta parte del planeta; en caso contrario se arriesgaba la expansión de la revolución socialista a una zona tradicionalmente bajo hegemonía estadounidense y un revés mayúsculo en el contexto de la Guerra Fría*”.

La denominada “Alianza para el progreso” sería entonces una respuesta evidente ante la potencial avanzada que representa la revolución cubana dentro del continente, si bien la propuesta implementada desde los años 50 en el territorio latinoamericano buscaba promover por medio de la ayuda económica en el territorio y su desarrollo industrial por medio del apoyo técnico, con impulsos de ingreso de capital al continente e implementación de medidas como reformas agrarias, más que realmente ser una respuesta a la situación de crisis económica o una forma de lograr estabilidad política, era realmente una forma de control dentro del territorio y además una respuesta propia ante las alternativas que sugería la misma revolución cubana, lo cual se lograría ver en el país con la “*Revolución en libertad*” promovida en el gobierno de Eduardo Frei Montalva y su propia reforma agraria.

1.2 El milagro de la Revolución y la izquierda chilena.

Dentro de este contexto la Revolución cubana llegó a marcar igualmente un precedente sin lugar a dudas dentro de la izquierda chilena, como señala Sofía Correa (2001) el triunfo de la revolución sobre el territorio cubano fue estableciéndose como base legitimadora respecto a un nuevo modelo político y una respuesta al sistema político actual con bases capitalistas.. Siendo inicialmente escépticos, los avances de la revolución fueron la “concreción de un sueño en América Latina” dentro de la búsqueda de una transformación política y social que al menos en Chile, se veía como un sueño lejano para los adherentes a las ideas socialistas debido a la poca presencia de los partidos de izquierda dentro del país. A medida que el proceso revolucionario comienza a hacerse presente, los partidos de izquierda tales como el Partido Socialista, comienzan a radicalizar mucho más su discurso, queriendo aprender mucho más de la experiencia revolucionaria castrista, incluso llegan a enviar a miembros del partido como el mismo Salvador Allende para aprender de la experiencia cubana (Ortiz, 1996). Aunque al mismo tiempo, dicha *experiencia* comenzaría a generar roces dentro de la propia izquierda chilena, dicha fricción dentro se mantendría durante la década de los 60's e incluso durante el gobierno de la Unidad Popular, siendo el foco de debate si era mayor la efectividad de la lucha armada incorporando las guerrillas o seguir manteniéndose por la vía pacífica electoral con el fin llegar al socialismo.

El hecho de que la izquierda chilena comenzara a presentar una radicalización ideológica dentro de sus filas no fue solamente producido por la experiencia armada en Cuba, es necesario resaltar la derrota electoral que llegó a tener el FRAP con Salvador Allende como candidato en las elecciones tanto de 1958 como de 1964, debido al desasosiego frente al fracaso constante de los medios pacíficos para alcanzar el socialismo, siendo de por sí la coalición de partidos de izquierda presentaban constantes discrepancias de carácter ideológico, por ende la nueva derrota de Allende atrajo las críticas de los partidos que ya no creían en las probabilidades de triunfo de la “vía democrática al socialismo”. Aquello dio como resultado que las filas del Partido tanto socialista como Comunista fueran concretando la radicalización del discurso; el concepto de “*Frente de liberación nacional*” llegó a perder fuerza dentro del PC, al punto de que se formaran grupos como el grupo Espartaco, el cual comenzó a plantear la idea de tomar de poder por medio de la fuerza, mientras que el partido Socialista en el congreso del PS de 1967 se adscribió no solamente en el rechazo a la vía chilena del socialismo sino a plantear que la idea de la violencia

revolucionaria sería la única forma para alcanzar el socialismo como tal (Amar, 2008). Por otro lado, dentro de las mismas universidades se mostraría ese rechazo a la vía electoral, siendo la creación del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) en el año 1965, por dirigentes de la Universidad de Concepción una clara muestra de esta postura crítica que va tomando, basta con solamente leer el lema “*¡Pueblo, conciencia, fusil, MIR, MIR, MIR!*” para percatarse del concepto del fusil como sinónimo del uso de la fuerza, además del fortalecimiento político que está tomando la izquierda a pesar de esta división de posturas ideológicas internas.

1.3 Estados Unidos y la derecha chilena: La Revolución en libertad y el intervencionismo electoral.

En 1958, Salvador Allende junto al FRAP se presentó por segunda vez como candidato de las elecciones presidenciales obteniendo la segunda mayoría de votos con un 28,5%, siendo superado por el candidato Jorge Alessandri el cual obtuvo un 31,56 %, siendo la apuesta de la derecha chilena. Si comparamos dichos resultados con los obtenidos en las elecciones del año 1964, se puede llegar a la conclusión que Allende, el cual sigue siendo apoyado por el FRAP, obtuvo nuevamente un segundo lugar, pero esta vez obteniendo un 38,6%, un aumento de un 10,1% en relación a las elecciones anteriores, siendo un porcentaje no menor, por otro lado, al observar el resultado del candidato Eduardo Frei junto a la Democracia Cristiana, con un 55,6%, si bien se puede llegar a la conclusión inmediata de que dicha cifra es mucho mayor al resultado de Allende, es necesario observar más detalladamente el motivo que llevó a tales cifras.

Cabe señalar dos elementos a considerar, siendo el primero el aumento importante de votos dirigidos hacia el candidato del FRAP lo cual demuestra que la izquierda chilena va adquiriendo una mayor influencia, y segundo, pero más importante, es que, si bien hay una diferencia de porcentaje más grande entre Frei y Allende, se debe en parte a las alianzas políticas por parte de una derecha chilena que logra percatarse de este avance de la izquierda, siendo sus resquemores confirmados por las elecciones producidas en Curicó meses antes, conocidas como el “Naranjazo”. Citando a Luis Corbalán (2003):

“A fines del gobierno de Alessandri, el anhelo de modificar las cosas y el avance de la izquierda eran tan firmes que la derecha optó por cambiar de caballo para las elecciones presidenciales de 1964. El sismo político-electoral que se produjo en Curicó le abrió los ojos. Este tuvo lugar el 15 de marzo de 1964 a 5 meses de la elección presidencial. Allí, en la

provincia del mismo nombre, considerada un baluarte de la oligarquía terrateniente, se efectuó una elección complementaria a diputado. (...) Los dirigentes de los partidos tradicionales de la derecha se asustaron y decidieron retirarle su apoyo al candidato radical Julio Durán para dárselo a Eduardo Frei Montalva de la Democracia Cristiana (...)”.(p. 85)

La elección del candidato socialista Oscar Naranjo en una zona rural evidentemente conservadora como lo es Curicó, demostró que la derecha no estaba teniendo la misma cantidad de adherentes como antes, mientras que un entonces relativamente joven Partido Demócrata Cristiano iba abriéndose a nivel electoral. Pero no solamente eran ellos los que comenzaban a ver el triunfo del candidato del FRAP como una peligrosa posibilidad cada vez más visible, la Agencia Central de inteligencia de los Estados Unidos por medio de inversión en la campaña presidencial del candidato del PDC, Eduardo Frei Montalva buscaría no solamente evitar a toda costa la presencia “marxista” en La Moneda, sino que quería además que Frei con su programa de gobierno denominado como la “Revolución en Libertad”, fuera la forma reformista en la cual pudiera lograr ejecutar las directrices que promulgaba por medio de la Alianza para el Progreso (Amoros, 2013). Finalmente, el partido social cristiano llegó a contar tanto por el apoyo de los partidos de derecha dejando atrás sus propios proyectos políticos con el fin de poder evitar que el FRAP ingresara al palacio de gobierno (Amar, 2008).

En lo que respecta al gobierno de Eduardo Frei Montalva nos enfocaremos en hablar de la influencia de los Estados Unidos dentro de lo que fue su campaña electoral en 1964 además de lo que conoceremos como la “Revolución en libertad” y el intento de ser la alternativa centrista en un contexto donde el socialismo comienza a tomar más fuerza dentro del territorio. Por lo que le daré énfasis en los siguientes párrafos a la influencia de los Estados Unidos, la cal radica en la priorización geopolítica que se fue dando a la situación en Chile progresivamente hasta 1970. Como habíamos mencionado previamente, la Casa Blanca había entregado todo su apoyo al candidato del PDC, junto con dar inicio a toda una iniciativa de intervención en el país; para ellos, era necesario evitar a toda costa el triunfo de Allende el cual ahora se abanderaba con la idea de “*Revolución*” (Verdugo, 2008) y las promesas de un gobierno popular, que no sólo desarrollaría la reforma agraria sino que además dentro de sus promesas de campaña hablaba de ideas tales como la nacionalización de la minería de productos como el cobre, hierro y salitre. En el llamado “Informe Church: Acción Encubierta en Chile 1963-1973” elaborado por el

Senado de los Estados Unidos dos años después del Golpe Militar de 1973, se llegó a confirmar que Estados Unidos llegó a destinar aproximadamente tres millones de dólares solo en aspectos de encubrimiento electoral y sabotaje tanto para el FRAP y cualquier apoyo de parte de partidos de izquierda como para darle apoyo político a al Partido Demócrata Cristiano; la misma CIA inyectaba de manera monetaria e indirecta a la campaña del candidato de la DC como al mismo tiempo el uso de una “Campaña del terror” de carácter gráfico por medio de uso tanto de panfletos como uso de simbología que pudiera ligar a la izquierda tanto con Cuba como la Unión Soviética, como además usando la desinformación en medios periodísticos, llegando incluso a extender dicha “anti campaña” a medios internacionales. Cabe señalar de forma anecdótica que buena parte de las campañas empleadas para asustar a la población iban enfocadas a las mujeres (el mismo grupo de potenciales votantes que Allende quería llegar debido a sus tendencias más conservadoras a la hora de votar), apelando principalmente al miedo de que pudieran perder sus familias, especialmente los hijos (Amorós, 2013).

Habíamos mencionado al principio de este apartado que el triunfo fue del Partido Demócrata Cristiano con una considerable cifra de un 55%, no solamente en Chile los demócratacristianos estaban celebrando el triunfo en las urnas, sino que incluso en Washington se encontraban más tranquilos al superar el peso de aquel peligro inminente que llegó a representar la coalición de partidos de izquierda en estas elecciones. Aun así, para el candidato del FRAP, lejos de tomar esta derrota como el fin a su campaña política, esto fue un incentivo a buscar la unificación de los diferentes partidos de izquierda en búsqueda de lograr una alianza con mayor peso político. Cabe señalar que el factor que llegó a asegurar el triunfo dentro de las elecciones, fue la capacidad de mantener una cohesión entre los diversos partidos de la izquierda chilena, más allá de las diferencias ideológicas que les diferenciaba, tales como los métodos de llegar a un estado socialista.

Las elecciones presidenciales de 1970, se vieron esta vez marcadas con un ambiente de mayor tensión, tanto dentro del país como desde las oficinas de Washington. Esta vez solo eran tres candidatos los que se encontraban en esta carrera para entrar a la Moneda, pero ahora los tres teniendo probabilidad para vencer: Siendo estos Salvador Allende (Unidad Popular), Jorge Alessandri (siendo este de carácter independiente pero apoyado por la derecha) y finalmente Radomiro Tomic (Democracia Cristiana). La izquierda había logrado una alianza formando lo que sería la Unidad Popular, la cual estaba constituida por los partidos Comunista, Radical,

Socialista Movimiento de Acción popular Unitaria (MAPU) y la Acción Popular Independiente, siendo Salvador Allende el candidato que, ahora por cuarta vez postularía a la Presidencia del país para el año 1969. Mientras que, por el centro, la Democracia Cristiana presentaba al candidato Radomiro Tomic y la Derecha presentó a Jorge Alessandri que, si bien sería uno de los que recibiría mayor apoyo por parte del electorado, era evidente que ya no tenía la jovialidad de antaño para estas competitivas elecciones. La Revolución en Libertad de Frei aunque había intentado realizar sus promesas de campaña las cuales incluían la chilenización de la minería y una reforma agraria mucho más profunda que la incipiente “reforma del macetero”, culminó con no tan grandes transformaciones y sin lograr solucionar los problemas de desabastecimiento del país, por lo tanto se podía hablar que sus resultados concibieron un escenario en el cual la población chilena mostraba no solamente un claro descontento con las reformas, sino que además una polarización política, en la cual no solamente los partidos radicalizados de izquierda estaban tomando partido, sino que igualmente los partidos de derecha (Correa, 2001).

Por ende, Estados Unidos debía una vez más intervenir, siendo el Comité 40 el que tomaría las acciones pertinentes, siendo este un comité creado dentro del gobierno de Nixon, encabezado por Henry Kissinger el cual era el asistente de Seguridad Nacional. Esta comisión se encargaría de las acciones de sabotaje encubiertas, para el caso chileno, enfocándose, no en apoyar candidatos como la anterior campaña sino inyectando fondos en campañas contra el candidato de la UP, además de apoyar a medios masivos de comunicación que pudieran influir propagandísticamente contra Allende, siendo la compañía *International Telephone & Telegraph* la cual actuaría como intermediaria en conjunto con la CIA dentro de la manipulación de medios al tener parte importante del control de la Compañía de teléfonos de Chile (un 70%) y de financiar las campañas tanto de Alessandri como del Partido Nacional, siendo esto parte de las múltiples operaciones denominadas “Operaciones de ruina”.

El informe Church (1975) al respecto señala lo siguiente:

“Trabajando en estos objetivos, la CIA uso media docena de proyectos de acción encubierta. Esos proyectos se focalizaron en una intensa campaña propagandística la cual utilizó virtualmente todos los medios de comunicación en Chile colocando artículos y contestaciones en la prensa internacional. Las inserciones de propaganda se consiguieron a través de subvenciones a grupos de mujeres del a la derecha y grupos de "acción cívica". Una "campaña de terror", usando muchos de los mismos planteamientos que en el programa de

elección presidencial de 1964, equiparando una victoria de Allende con violencia y represión stalinista. Sin embargo, contrariamente a 1964, la operación de 1970 no incluyó amplios sondeos electorales, organización de bases, o trabajos en "desarrollo comunitario", ni como se ha mencionado, subvenciones directas a ningún candidato."

Aun así, a pesar de todas aquellas acciones, el resultado no fue el esperado para los Estados Unidos; el mismo informe asegura que la campaña del terror aplicada alimentó el espíritu de la polarización política por medio del miedo, existiendo además un pánico a niveles financieros y un aire de inestabilidad, lo cual dejaba al país en un clima de incertidumbre en la medida que se iba acercando las elecciones, existiendo una tensión incluso entre los partidos políticos (Verdugo, 2008). A esto se añadía el miedo constante que iban teniendo las clases acomodadas frente a las acciones de los mismos comunistas según mostraban la nueva propaganda de la campaña del terror; el miedo latente vuelve violentas a las personas y en esta ocasión no iba a ser la excepción, los denominados "grupos de autodefensa" comenzaban a prepararse en caso de que la Unidad Popular resultara vencedora y tuvieran que ser obligados a entregar sus propiedades a los *rotos* que se verían beneficiarios por este gobierno (Amoros, 2013), no obstante, los resultados de las elecciones demostrarían que la campaña de desprestigio contra la izquierda no fueron suficientes para evitar el triunfo de Allende.

El día 4 de septiembre de 1970 fue una fecha clave para la nación, la cantidad de votantes de izquierda habían aumentado considerablemente después de la coalición de partidos, ganando Allende con un 36% de los votantes, mientras que Jorge Alessandri un 34,9% y Radomiro Tomic un 27,8%. Y así, con una escueta diferencia, inició lo que sería el gobierno de Salvador Allende, un gobierno con sabor a *chicha* y *empanada*, el cual, desde un inicio estaba cargada de polémica; ello debido a que no se consideró una real mayoría electoral la que lo volvió vencedor, y además, porque el hecho de que Chile tuviera un gobierno de carácter socialista, abría paso a una gran preocupación, no sólo para un sector dentro del país el cual le veía como un potencial destructor de la institucionalidad democrática chilena, sino que para Estados Unidos, había llegado finalmente el marxismo al poder, después de todos los intentos de mantenerles limitados bajo todos los medios. Aquel escenario para Washington era poco esperanzador y no se hicieron esperar las reuniones del propio Comité 40 para comenzar a planificar cual iba a ser el nuevo curso de acción que se debía tomar, para la Casa Blanca, nuestro país no era un golpe directo a los Estados Unidos, tampoco es que habría una transformación dramática respecto a su

hegemonía, pero aun así revestía un peso político dentro del Cono Sur, por lo cual a nivel estratégico, el hecho de que Chile tuviera un gobierno de carácter “comunista” podría llegar a influenciar a Argentina, Perú y Bolivia; países cuyo contexto nacional estaba tomado o posturas de izquierda o tenían en su interior una fuerte polarización política de izquierda y derecha (Verdugo, 2008) ¿Podría ser que para Washington un gobierno *marxista* que llegó al poder de forma democrática un evidente revés?. Aunque no solamente era Estados Unidos el único afectado, los empresarios y la derecha chilena también estaban enfrentándose cara a cara con los resultados electorales que habían procurado evitar a toda costa, no por nada el presidente de El Mercurio, Agustín Edwards, llegó a solicitar una reunión con Richard Nixon once días después de los resultados electorales para solicitar que se tomaran cartas en el asunto respecto al triunfo del candidato de la Unidad Popular. (Verdugo, 2008).

Ya para el 15 de septiembre tanto la Comisión 40 como el presidente de los Estados Unidos dieron las ordenes que iban a comenzar a tomarse respecto a Chile; se dividieron en dos *planes de acción* conocidos como “Track I” y “Track II”, siendo el primero liderado por el embajador Korry mientras que el segundo estaba bajo el control de la CIA, ambas formas de desestabilización y control político que no solamente se valdrían de una “campana del terror” además de la especulación para plantar la semilla de la desconfianza en el país, sino que ahora se tomarían medidas mucho más concretas.

El Track I estaba mucho más orientado a un trabajo de acción política interna y desestabilización dentro del país, dentro del informe Church (1975) plantea dentro de las primeras acciones que debían realizarse eran:

“Inicialmente tanto la Comisión 40 como la CIA se centraron en lo que se llamó juego de reelección de Frei como medio para evitar que Allende asumiera el cargo. Esta opción, que se consideró como una solución constitucional al problema de Allende, consistía en inducir lo suficiente para que los votos del congreso eligieran a Alessandri en vez de Allende con el convencimiento de que Alessandri renunciaría inmediatamente, y de este modo se allanaría el camino para unas elecciones especiales en las cuales Frei se convertiría legalmente en candidato.”

Por otro lado, en el Track II, la CIA procuraba instigar tanto a las Fuerzas Armadas como a Carabineros de Chile a realizar un golpe de Estado, contado obviamente con la promesa de

apoyo de Washington siempre y cuando volviera el candidato Frei a tomar el poder (aunque no una ayuda de carácter directo, pero esta parte del plan no podía darse sin que hubiera una desestabilización, siendo necesario presionar económicamente; la ITT (International Telephone & Telegraph) tomó medidas tales como el corte de renovación de créditos, presión a las empresas para que cortaran relaciones de corte económico además de cortes de ayuda al país (Garcés, 2013). Estas acciones idealmente iban a generar las condiciones de colapso económico, crisis política y violencia que por un lado no solamente generaría la desestabilización social, sino que además daría los motivos suficientes a las Fuerzas Armadas para tomar partido.

Finalmente las iniciativas fracasaron por múltiples motivos; Por un lado tanto el PDC como Frei no estaban realmente dispuestos a participar dentro de la conspiración, por otro lado, tanto Allende como los partidos que eran la coalición de la Unidad Popular habían firmado el Estatuto de Garantías Constitucionales de la Democracia Cristiana que, a cambio de su voto para darle la presidencia en el Congreso, Allende debía llevar su Programa de gobierno dentro de la normativa constitucional, manteniendo los principios de democracia, pluralidad y los derechos inherentes al carácter democrático que la Constitución garantizaba (Justo, 2018) . Finalmente, pero no menos importante, es necesario mencionar el asesinato del comandante del Ejército René Schneider. Siendo uno de los gatillantes que el comandante se mantuviera aferrado a la postura que el Ejército debía procurar que las elecciones Presidenciales siguieran el protocolo establecido en el cual debe ser por mayoría absoluta o Congreso Pleno, manteniendo un respeto por la autoridad civil y la misma constitución que amparaba las elecciones al seguir los conductos legales (los cuales habían sido seguidos en el proceso de las elecciones de 1970), por lo que fue la principal figura que mantuvo en orden el germen de las ideas golpistas de las Fuerzas Armadas desde un marco de neutralidad. Dentro de este escenario, tanto la CIA como el ITT sabían que con la presencia de Schneider mantendría aplacado cualquier foco de sublevación, por lo que, el intento de secuestro del general y posterior asesinato el 22 de Octubre de 1970 por miembros del grupo extremista de derecha Patria y Libertad no se haría esperar, no obstante, en vez de generar un levantamiento de Fuerzas Armadas, acabó favoreciendo la designación de Salvador Allende (Justo, 2018). Como habíamos planteado en el apartado anterior, el intervencionismo desde Washington a través del Comité 40 logró generar una tensión general en el país por medio del miedo, pero no quedó en eso; las acciones conjuntas del gobierno de los Estados Unidos y la International Telephone &

Telegraph respecto al sabotaje a la candidatura de Allende como al apoyo por medios económicos a la campaña de Alessandri habían sido métodos de carácter indirecto, en ningún momento llegaron a realizar alguna clase de acción directa contra Salvador Allende. Aun así, llegó este a asumir la presidencia el 4 de noviembre de 1970, bajo el apoyo de su coalición que era la Unidad Popular, la CUT y sus sindicatos, y con una mayoría opositora tanto en el Parlamento y la Corte Suprema.

2. El inicio de la era dorada del comic chileno de los años sesentas

Es necesario realizar una revisión histórica del panorama en la industria gráfica (refiriéndonos a las historietas, incluyendo las de corte humorístico) para poder comprender el escenario que se irá gestando para los años setenta. La denominada “Era dorada del comic chileno”, se debe entender, no solamente como la masificación de la producción en revistas de historietas en el país, sino que además como una “profesionalización” dentro del medio, entendiéndolo como un trabajo mucho más serio, y no solamente como trabajos esporádicos para ciertos proyectos editoriales, siendo además un impulso para la creación posteriormente de mayor contenido de carácter nacional, marcando un antes y un después dentro de lo que será el mercado de producción de historietas.

2.1 Zig-Zag y el Departamento de Historietas.

Previamente a la década de los sesentas, el mercado laboral chileno dentro de las historietas se caracterizaba por ser poco rentable para los dibujantes, además de no ser una fuente sustentable de ingresos para quienes se desarrollaban dentro del medio. Si bien podían unirse a diferentes proyectos relacionados, ya sea para la prensa escrita, revistas ilustradas e historietas, no era suficiente el ingreso generado, teniendo muchas veces que realizar trabajos paralelos en áreas de publicidad, las cuales ofrecían un mejor porvenir. Siendo un ejemplo de esto, el dibujante Abel Romero; uno de los primeros dibujantes del Departamento de Historietas Zig-Zag y dibujante de varias portadas de *007 James Bond*, el cual previamente estuvo trabajando en Propagandas Cañas, una empresa que se enfocaba en realizar propaganda de cine para diferentes empresas norteamericana debido a que era mejor remunerado que dedicarse a las historietas. (García, 2003). A su vez, a nivel de publicaciones nacionales, no existía un catálogo extenso de revistas dedicadas a la publicación de historietas, siendo revistas como *El Fausto*, *El*

Peneca y Okey (1949) unas de las mayores excepciones, pero que a su vez poseían contenido principalmente de carácter extranjero (principalmente estadounidense) y una cantidad mucho más reducida de publicaciones nacionales (como la serie *Condorito aventurero*) (Rojas, 2015).

Este escenario llega a cambiar cuando la editorial Zig-Zag, la cual tenía el mayor predominio dentro del mercado de las editoriales, crea el Departamento de Historietas Zig-Zag a principios de los sesentas; bajo la dirección de la directora Lisa Serrano, el departamento de historietas se caracterizó por poseer un amplio equipo de trabajo especializado, contando no solamente con dibujantes y guionistas, sino además con coloristas, pasatintas y letristas entre otros, todos asignados para los diferentes proyectos que estarían realizándose simultáneamente en las variadas revistas pertenecientes a la editorial (Pérez, 2015). Su creación estaba relacionada con el acuerdo que tendría Zig-Zag con Walt Disney en 1962, la cual terminaría adquiriendo los derechos de variadas revistas y series, las cuales serían traducidas, publicadas y distribuidas por el Cono Sur, lo cual comenzarían a entrar al mercado revistas como *Disneylandia* (1962), *Aventuras de Walt Disney* (1964) o *Tío Rico* (1966) entre otras (Rojas, 2016); el nivel de trabajo que se requería para la elaboración y publicación del amplio catálogo que estaría bajo disposición de la editorial fue el detonante para que se creara dicho departamento ya que iba a ser necesario un trabajo mejor regulado para aquella ardua tarea, cabe señalar que dicho proceso de elaboración tiene un mayor nivel de especialización, siendo un trabajo en parte industrial a la hora de imprimir, pero con un proceso artesanal a la hora de trabajar con las historietas, por lo cual era necesario que existiera el Departamento de Historietas.

Este suceso marcaría el inicio de la denominada Era dorada del comic chileno; para los dibujantes que llegaban a trabajar a la editorial Zig-Zag, tomaban la oportunidad para alcanzar un mayor estatus; el ambiente de trabajo para los dibujantes les brindaba la las libertades y facilidades suficientes como para poder subsistir por medio de las entregas de las historietas. Por otro lado el hecho de trabajar con adaptaciones de obras extranjeras, dio pie a que muchas de las historias que pasaron por la editorial tuvieran una intervención del contenido original, teniendo no solamente un trabajo de diferentes dibujantes que, sin poder reclamar la autoría de las creaciones que estaban bajo la firma de Disney pasaban el trabajo a dibujantes externos, sino que además existían variadas adecuaciones del contenido por parte de guionistas; siendo un ejemplo la obra *007 James Bond*, cuyo guion corría por cuenta de Germán Gabler (quien participaría además en los guiones de otras historietas como *Killer y Jungla*, de las cuales se

hablarán más adelante), quien por ejemplo, haría que el James Bond de la adaptación chilena, tuviera los rasgos de Sean Connery, su contraparte de la adaptación de la saga a la gran pantalla, marcando una diferencia evidente con la versión inglesa de las aventuras del agente 007. (Rojas, 2016)

El monopolio de Zig-Zag en el mercado editorial no era algo nuevo, para inicios de los años sesenta, dicha editorial lideraba la competencia, llegando a comprar otras editoriales siendo la Editorial Ercilla un ejemplo de dicha práctica. Teniendo para la década, solamente la competencia de la Editorial Universitaria y la Editorial Nacimiento. Pero, ya entrando a mitades de la década, entraría la editorial Lord Cochrane, a la competencia dentro del mercado de las publicaciones; al igual que la editorial Zig-Zag con Disney, firman un convenio con King Features Syndicate en 1965, siendo la labor de los dibujantes el adaptar las obras de las cuales poseían los derechos, pero teniendo además que añadir dentro de las revistas algunas secciones locales, ya para 1966 entrarían en circulación varias historietas tales como *Flash Gordon*, *Jim de la Selva*, *Popeye* entre otros. Cabe señalar que no logró ser realmente la competencia para Zig-Zag en el mercado de las historietas, sin embargo, dentro de sus labores importante, fue la adopción de diversas producciones de carácter nacional e independiente, incluyendo proyectos abandonados por la gran casa editorial; revistas picarescas como *El Pingüino* de Guido Vallejos fueron unos de los ejemplos de los diferentes proyectos independientes que llegaron a ser masificados en la editorial que llegó a ser la única competencia a Zig-Zag.

2.2 La revista Rocket y el inicio de las producciones nacionales.

Los primeros años de trabajo en el Departamento de Historietas Zig-Zag consistieron casi en su totalidad de publicaciones de carácter extranjero, por ende, los equipos de trabajo solamente se dedicaban a la adaptación de los títulos cuyos derechos habían sido comprados por la editorial. Mas el material con el cual iban trabajando se comenzaba a agotar, por lo que iba a ser necesario el probar con nuevo contenido para las revistas (Pérez, 2015).

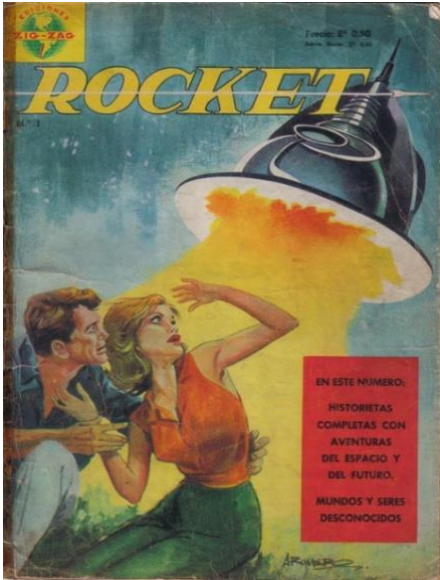


Imagen 3: Primer tomo de la revista *Rocket*; desde su descripción se deja en claro la temática que tendrá en sus siguientes ediciones (*Rocket*: n°1, 12 de febrero 1965, portada).

Con el paso del tiempo se irían introduciendo a este mercado de historietas con marcada presencia extranjera, una variedad de títulos de carácter nacional, siendo la revista *Rocket*, iniciada en 1965 por Themo Lobos, el puntapié inicial a lo que serían los proyectos de revistas chilenas dentro de la editorial Zig-Zag la cual duraría hasta los años setentas, siendo además una de las primeras revistas de carácter únicamente de ciencia ficción dentro del país e incluso a nivel latinoamericano, siendo una evidente innovación frente a las publicaciones que contenían dentro de sus páginas una gran cantidad de viñetas e historias con temáticas variadas, sin centrarse en un solo tópico en particular. Si bien *Rocket* llegó a durar solamente un año de publicación, dejando de publicarse en marzo del año

siguiente, para ese momento habían comenzado a salir nuevos títulos de carácter completamente nacional (Contreras, 2016).

Dichas publicaciones nacionales resultaron en un rotundo éxito, teniendo una cantidad de ventas comparable o superior a las revistas de carácter extranjero; efectivamente existían una variada cantidad de nuevos proyectos nacionales que pasaron a manos de Zig-Zag siendo publicados y comercializados en los años posteriores (Pérez, 2015); siendo un ejemplo de ello las revistas del viejo oeste las que se convierten en una nueva tendencia para la editorial tales como; *Jinete Fantasma* (1965), *Jinete justiciero* (1965) y *Far west* (1966), en el caso de temáticas de la selva; las dos producciones que abordarían dicho género serían *Intocable* y *Jungla* (1967), siendo esta clase de publicaciones nacionales las cuales lograrían además internacionalizarse en los países vecinos (Montealegre, 2015).

Por desgracia, este periodo de producción nacional no duraría el tiempo suficiente para la editorial Zig-Zag; hay una amplia competencia extranjera desde revistas que van llegando desde México, por un lado, mientras que, por otro, las publicaciones extranjeras emitidas por la editorial Lord Cochrane, por otro lado, la editorial se endeuda de forma importante con el Banco del Estado (Montealegre, 2008), esto sumado a la huelga sindical de los trabajadores de la editorial que comenzó a finales de 1970 llevarían a vender un 40% de las acciones de Zig-Zag

al Estado, por lo cual pasaría en parte a ser estatal, teniendo el control de la infraestructura y de la maquinaria para las impresiones, marcando el nacimiento de la editorial Quimantú (Soto, 2009).

Si bien el medio de las historietas comenzó a masificarse, teniendo un mayor crecimiento y diversificación de material para la década de los sesentas, el tópico político deja de ser un contenido de nicho para la producción gráfica; medios de entretenimiento tales como la televisión comenzaban a hacerse presente dentro de nuestro país, y el tema de la política se presenta en otro tipo de producciones (Hassón, 2016). Por otro lado, dentro de la industria gráfica, ya fuera en revistas o periódicos, se reflejaba de forma más evidente una dicotomía entre los productos nacionales y extranjeros; El escenario internacional seguía permeando en las diferentes series extranjeras que eran adaptadas y distribuidas en el país, mientras que las producciones nacionales mostraban una mezcla entre indiferencia en relación a la situación de las problemáticas sociales que aquejaban al país y un pesimismo ante las transformaciones revolucionarias que comenzaban a gestarse dentro del territorio.

2.3 Anticomunismo en las historietas extranjeras.

A nivel cultural, el contexto de la Guerra fría también se hizo presente en los medios gráficos tales como las historietas. Dicha práctica no era una novedad en los Estados Unidos, la reticencia hacia las ideas marxistas ya había comenzado a difundirse en dicho país para 1918, así como la expresión del rechazo ideológico por medio de la propaganda política dentro de las viñetas de prensa. De modo que, era de esperarse que para la época antes mencionada se publicaran en los diferentes periódicos, caricaturas de corte político que plantearan la necesidad de frenar una posible proliferación del comunismo dentro del territorio en los años venideros (Fernández, 2012) tales como la mostrada en la imagen n°5, siendo motivadas especialmente por los sucesos que estaban aconteciendo en dicho periodo; los atentados explosivos realizados en ocho ciudades estadounidenses, de las cuales se acusó a diferentes inmigrantes provenientes tanto de Italia como de Europa del Este, de ser tanto comunistas como de tener ideas anarquistas, suceso conocido como las “Palmer Raids” suceso que alimentó el *terror rojo* en la nación del norte.

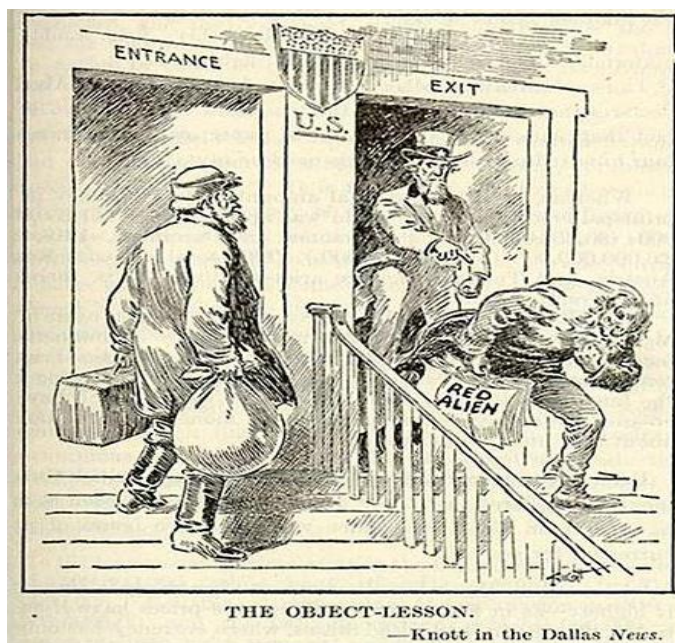


Imagen 4: "La Lección Objetiva" (Knott, Dallas News, 17 de enero de 1920); La imagen representa la figura del "Tío Sam" expulsando del país a un inmigrante el cual lleva en su equipaje el lema "Red alien", siendo "alien" un término legal en Estados Unidos para denominar a los que no son ciudadanos del país y el rojo relacionado a las ideas marxistas. El hecho de que otro inmigrante esté mirando la escena, no es una coincidencia, es él quien está recibiendo la lección como un inmigrante, siendo una forma sutil de decir que puede correr con la misma suerte.

Por ende, era más que evidente que dentro de un contexto de polarización política como la Guerra Fría, fuera también un contexto de proliferación ideológica en los medios del entretenimiento, incluyendo tanto viñetas como tebeos, quienes una vez más hicieran presente dentro de sus imágenes, ese rechazo al "enemigo rojo", el cual ahora tomaba el papel de villano en las diversas publicaciones en emisión, que en algunos casos, tenían la funcionalidad de educar a los lectores de forma directa respecto a los peligros del comunismo. Dentro de esta variedad de historietas, las que tenían una mejor recepción de los lectores y que, además, gozaban tanto de una mayor popularidad a la vez de una mejor efectividad a la hora de permear con su mensaje en el inconsciente colectivo, eran los cuales no abordaban de forma explícita el conflicto ideológico; siendo historias de variadas temáticas, que podían pasar desde historias del antiguo oeste, superhéroes, espías e incluso romance. Estas al no hablar directamente del tema político eran más atractivas para el público, el cual estaba más enfocado en el drama y las aventuras, por ende, la manera recibir el mensaje era implícita y el lector al identificarse con los protagonistas de dichos relatos generaba mayor antipatía hacia los antagonistas de las obras (Fernández, 2012).

La manera que en la que estas ideas permearan dentro del territorio latinoamericano tuvieron sus evidentes variaciones; la Guerra Fría cultural si bien estaba enfocada principalmente en Europa occidental hasta la crisis de los misiles, aquello no impidió que el

Gigante del Norte se hiciera presente dentro de Latinoamérica por medio de prácticas que ya habían sido empleadas en la Guerra Fría cultural europea, siendo un claro ejemplo de estas la creación del “Congreso por la Libertad de la Cultura, presencia de fundaciones privadas norteamericanas y la presencia de propaganda elaborada por la Agencia de Información de los Estados Unidos (Benedetta, 2012), además de los medios de entretenimiento que fueron llegando al territorio, tales como las series y películas, como además las historietas, cuyos derechos eran vendidos a las editoriales que se encargaban de su publicación.

En el caso de Chile fue la editorial Zig-Zag con la revista Okey la que traería en su mayoría las historietas extranjeras, originarias tanto de Europa como Estados Unidos para su distribución nacional. No obstante, no sería ese el único medio por el cual dichas series se harían presentes, sino que además también irían publicándose en otras revistas o periódicos; Por ejemplo el periódico “Las Últimas noticias” tenía dentro de la sección de historietas las tiras de “Juan el intrépido” (Johnny Hazard) de Frank Robbins, mientras que “La Unión de Valparaíso, traía historias tales como, “Winnie Winkle” de Martín Branner, “Anita la huerfanita” de Harold Gray y “Terry y los piratas” de George Wunder. Siendo la guerra fría un elemento recurrente en su narrativa, a la par que el mensaje propagandístico contrario a la ideología comunista y la visión norteamericana dentro de sus paneles, presentándose de forma implícita en el relato, el cual se enfoca principalmente en el conflicto, dependiendo del género de la historieta en cuestión.

Un ejemplo de estas tiras publicadas en periódicos que previamente habían sido mencionadas es “Terry y los piratas”, publicada en el suplemento dominical del periódico La



Imagen 5: En el caso de la historieta "Terry y los piratas" el escenario político causado por la Guerra Fría fue modificando las alineaciones entre aliados y enemigos del protagonista siendo la primera viñeta el ejército chino del gobierno de Mao el nuevo enemigo para Terry, siendo que este había colaborado con el país en sus primeras aventuras (Canyon, Terry and the pirates n°25, abril de 1949).

Unión de Valparaíso, el cual era de tendencia política tanto conservadora como católica. La trama sigue las aventuras de Terry Lee, un chico joven que, siguiendo a su amigo el periodista Pat Ryan, comienza sus aventuras incursionando en China y viviendo diferentes aventuras que pueden ser entre batallas por tesoros perdidos contra piratas y contrabandistas, hasta conflictos con tintes de conspiraciones políticas. La historia se había comenzado a publicar desde 1934 y, con la llegada de la Segunda Guerra Mundial y las posteriores tensiones entre el bloque oriental y occidental, la trama de la obra fue adaptándose al contexto. No solamente Terry deja de ser un adolescente aventurero y crece para convertirse en piloto de las fuerzas aéreas de los Estados Unidos, además como se aprecia en la imagen n°6, la historieta cambia los roles entre aliados y enemigos, presentando a los soldados chinos como los enemigos de los soldados “Yankees”, en comparación a las primeras publicaciones en las cuales casi todos los personajes que eran de dicha nacionalidad tomaban el rol de aliados en el relato. Con el tiempo sus relatos van dejando su variedad de tópicos a la hora de desarrollar una trama y se van enfocando cada vez más en el progresivo avance del comunismo dentro de los países asiáticos, siendo el episodio “Red propaganda”, publicado entre los años 1958 y 1959, un ejemplo de este nuevo enfoque, el cual tenía como conflicto principal, que las tropas norteamericanas se infiltraron en un país asiático para desalentar la propaganda comunista dentro del territorio (Rojas, 2016).

Otra de las publicaciones del mismo periódico era la tira cómica “Winnie Winkle”, la cual, a diferencia de “Terry y los piratas” estaba enfocado al humor y el romance, siendo una serie de relatos cortos que giran en torno a Winnie; una joven soltera estadounidense la cual debe cuidar a sus padres y va viviendo variadas situaciones, siendo el principal foco de conflicto el hecho de ser una mujer en edad para casarse. Si bien la historia lo que busca es contar relatos de carácter cotidiano, esto no fue un impedimento para que estuviera presente el contenido propagandístico anticomunista.

Como se puede ver en la imagen n°7, la serie introduce un episodio en el cual Winnie se ³desempeña como modelo, llegando a competir en concursos de belleza como representante de los Estados Unidos y ganando la categoría del certamen como “el mejor vestido”, siendo el delegado de “Satellovia” quien intentaría frenar el triunfo de la protagonista, apelando a que los “capitalistas americanos” habían robado el diseño del vestido y, posteriormente planificando junto con los demás delegados del país soviético, el secuestro de Winnie para asegurar el triunfo en el concurso de moda (Rojas, 2016).



Imagen 6: Dentro del presente relato, Winnie se presenta como una concursante representante de los Estados Unidos en un certamen internacional de belleza, siendo uno de los otros países participantes “Satellovia” una clara alegoría de los países soviéticos (Branner, Daily News, 21 de Julio de 1950)

Otro de los ejemplos de publicaciones extranjeras que trajeron dicho elemento propagandístico, es el caso de la adaptación en historieta de las aventuras de James Bond, siendo una de las publicaciones de carácter más extenso en relación a periodo de publicación, esta historieta a diferencia de las demás, no es una publicación de origen estadounidenses; las primeras historietas fueron publicadas en Daily Express, un periódico londinense, no obstante, la obra basada en la novela de Ian Fleming tuvo un fuerte impacto en el público estadounidense, llegando a ser una influencia incluso en la Agencia Central de Inteligencia de los Estados Unidos (Tornabuoni, 1965).

Los derechos de distribución fueron comprados por la editorial Zig-Zag, quien fue publicando tiras sobre las aventuras del agente secreto en la revista “Okay” desde 1954 hasta 1965, y posteriormente siendo relanzado, esta vez en formato revista con el título *James Bond* en 1959 hasta que Zig-Zag pasa a convertirse en la editorial Quimantú. Un elemento relevante de esta obra recae en las modificaciones que tuvo la versión publicada en Chile respecto al

³ Esta serie de relatos donde Winnie Winkle se desempeña como modelo, fueron publicadas en los años 50’s, sin embargo, estas historias llegaron a publicarse en el diario “La Unión” entre los meses de marzo y abril de 1962.

material original, más específicamente la traducción y adaptación del guion antes de ser publicado, si bien no existieron mayores modificaciones del formato a nivel de ilustraciones o elementos de carácter netamente gráfico, al menos dentro de la versión de la revista “Okay”. Esto es relevante debido a que dentro de los diversos episodios de la obra original de Ian Fleming, el protagonista solía enfrentarse a diferentes organizaciones criminales relacionadas a la Unión Soviética o agentes enviados por esta con el fin de salvar, ya fuera la propia Inglaterra, Francia e incluso los Estados Unidos, todo dentro del marco de una serie de relatos autoconclusivos marcados por el espionaje y las conspiraciones, donde la traición se encontraba presente constantemente en sus historias.

En las versiones tanto de Okay como el suplemento de Zig-Zag, fueron suprimiéndose las alusiones directas de la potencia Soviética, siendo mencionada meramente como una “potencia extranjera”, no obstante no se logró eliminar de la historia en general el mensaje anticomunista que tenía en sus relatos, cabe mencionar que además, para la versión en formato revista de James Bond, se van añadiendo capítulos originales, dirigidos y guionizados por el dibujante German Gabler, que además llegó a añadir nuevas organizaciones originales (Tarántula), como añadiendo un personaje ruso (Prochenko), el cual sería aliado del agente 007 (Gabler, 2018), rompiendo con la fórmula clásica de la obra que divide entre los protagonistas occidentales versus los antagonistas cuya área étnica pertenece al bloque oriental.

Un ejemplo comparativo entre el material original en contraste con dicha adaptación, puede verse en el capítulo titulado *Contraespionaje* que está basado en el episodio *Live and Let Die*, en esta historia, James Bond viaja a Estados Unidos a investigar a Mr. Big, un criminal que además es el líder del “Culto voodoo de la Viuda Negra”, siendo además un agente soviético y un agente de SMERSH⁴. tal como se aprecia en la imagen n° 8, existe una comparación entre ambos paneles siendo una de las mayores diferencias entre ambos diálogos, que mientras la versión original se refiere al plan de Mr. Big el de usar su poder voodoo para controlar el territorio de Harlem “primero como un gangster y luego como un agente soviético” en la versión chilena cambian esto por “agente secreto de una potencia extranjera”, eliminando la figura del enemigo comunista.

⁴ Dentro del universo de James Bond, SMERSH es una agencia de contrainteligencia soviética y uno de los enemigos principales en las primeras aventuras del Agente 007.



Imagen 7: Comparación entre el panel original de "Live and Let Die" (volumen n° 143, 1958) y la versión del comic publicada en la revista "Okay" (Okay, n°542, 25 de diciembre de 1959).

Como se había mencionado anteriormente, la segunda versión de las aventuras del espía británico, titulada *James Bond 007* fue alejándose más de la versión original inglesa, existiendo mayores diferencias además de la censura a las referencias directas del enemigo socialista. Esta nueva versión que comenzó a publicarse en 1968 y que fue publicándose en 59 tomos, había quedado a cargo del dibujante German Gabler miembro del Departamento de historietas Zig-Zag, el cual empleando el nuevo convenio de la editorial junto con la compra de derechos que les otorgaba mayores libertades, le dio la posibilidad de crear nuevas historias inéditas, además de realizar un cambio en la estética del propio James Bond, el cual ahora tenía los rasgos faciales de su contraparte de las películas, interpretadas por el actor Sean Connery. Las misiones de los relatos si bien seguían teniendo un trasfondo político, este había dejado de enfocarse en la amenaza de los comunistas, sino que las amenazar podía ir variando; desde proteger a un ex criminal nazi oculto en las amazonas el cual está bajo amenaza de una organización judía que busca venganza (en el tomo n°32 titulado *La mano del destino*) hasta detener a una organización de "feministas radicales" las cuales buscaban crear una sociedad con base a una colmena,

manteniendo a los hombres como mano de obra esclava (en el tomo n°29 titulado *La reina de las abejas*) (Rojas, 2016).

No está demás mencionar la humanización del enemigo comunista con la creación del personaje Dimitri Prochenko, un espía ruso cuya introducción se realiza en el episodio *La mano del destino*, siendo otro agente contratado por el doctor nazi Von Szymaniak para protegerle junto a Bond de la organización que busca eliminarle. Desde su primera aparición se muestra como una antítesis del mismo James en su apariencia al ser este de estatura pequeña, de una peor condición física y de edad más avanzada, en comparación al propio protagonista (Rojas,



Imagen 8: Dimitri es salvado unos segundos antes por Bond antes de que este fuera disparado por uno de los agentes rumanos que buscan instalar una bomba en un barco inglés. (James Bond 007 n°46, 10 de Julio de 1970, pág 31).

2015), pero a su vez mostrando una personalidad afable y bonachona; este personaje desde un primer momento entabla buenas relaciones con Bond y si bien ambos tienen claro que son de bandos enemigos, ello no evita que vuelvan a colaborar en nuevas aventuras, tal como se muestra en el episodio n°46, *Peligro en el dique*. El hecho de que la personalidad de Dimitri tuviera ese carisma y que este fuera uno de los personajes creados por el propio Gabler junto con los episodios originales chilenos no es una coincidencia, sino que responde a su contexto de producción que le rodea; los momentos de

distensión de la Guerra Fría por un lado y dentro del contexto político del país en el cual la campaña presidencial de los años 70's y la polarización de la opinión pública se comenzaba a hacer más evidente (Rojas, 2015).

2.4 Humor político en los medios gráficos y la denuncia social.

Para la década de los 60's el humor político había comenzado a moverse a otros medios tales como la televisión debido al inicio de su progresiva masificación posterior al mundial de futbol de 1962, los medios gráficos habían perdido la relevancia que alguna vez llegaron a

poseer (Hassón, 2018). Este estancamiento en el humor gráfico político se comenzó a hacer evidente durante la primera mitad de los años 60's a la hora de analizar la revista que tradicionalmente había estado marcando tendencia en relación al humor político a través de los años, la revista Topaze, que desde 1931 había mantenido su lema de “*El barómetro de la política chilena*”, llegando a sobrellevar la censura en el año 1938 en el cual sufrieron el acoso, la censura y la confiscación de todas las copias del tomo n° 238 de la revista producto de las burlas hacia el entonces presidente Arturo Alessandri, ahora estaba pasando por un periodo de inestabilidad que se inició desde que el anterior dueño y creador de Topaze, Jorge Délano también conocido como *Coke*, vendió la revista, lo que le hizo cambiar de diferentes propietarios y diferentes posiciones políticas reunidas que llegaron a causar conflictos con los dibujantes de la revista a la hora de presentar en sus viñetas sus propias críticas políticas, los cuales llegaron a moverse a otras revistas y crear alternativas a Topaze (Montealegre, 2008). No obstante, este es sólo un ejemplo de una problemática mucho más grande que se va dando en relación al medio del humor gráfico.

Si bien en los medios gráficos para los años 60's la producción nacional empieza a tener nuevamente una participación y el contenido de viñetas e historietas no están relacionadas con el humor político como tal. Mientras que la sátira política del momento mostraba una postura que variaba entre la indiferencia y el pesimismo político (Rojas, 2016). Un ejemplo de aquella visión poco alentadora de la denuncia social y los movimientos sociales que se habían estado gestando son las viñetas de *Perejil* de Lugoze, el cual ya se estaba publicando desde 1955. No es coincidencia que varias de estas viñetas humorísticas fueran publicadas en el diario El Mercurio, siendo una visión desconfiada de la lucha social por parte de los grupos de izquierda, mostrando en sus viñetas la línea política que tenía la editorial, de tendencia derechista.

La figura de *Perejil* es la que representa al pueblo de Chile: El roto chileno, siendo aquí un personaje pobre, que vive en la pobreza por mero gusto y dedicando su tiempo a la vagancia, además de comentar las noticias de la actualidad con Cuchufli, otro vagabundo con quien comparte paneles. En sus diferentes historias, el protagonista muestra sus tendencias anticomunistas, siendo a veces ligado a la contingencia nacional como lo eran las movilizaciones nacionales, elecciones o campañas políticas, como también el ámbito

internacional, siendo evidente la finalidad discursiva de convencer a la población chilena sobre los peligros del comunismo (Olivares, 2010).

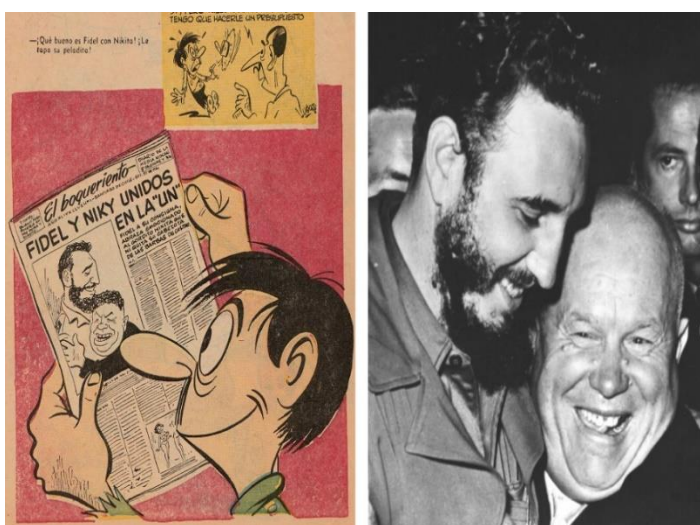


Imagen 9: "Que Bueno es Fidel con Nikita, le tapa su peladita": En esta viñeta, Perejil hace referencia a la fotografía que se toman Fidel Castro y Nikita Khrushchev en Manhattan el año 1960 para el Congreso de las naciones unidas. Al hablar de lo unidos que están, se hace relación a los lazos diplomáticos que comienza a haber entre Cuba y la URSS, siendo la "tapada de pelada" una forma de hablar de los beneficios de esta alianza para la URSS. (Imagen 10.1: Lugoze, "Pellejerías de Perejil", 1960, pág 55. Imagen 10.2: "Cuban leader Fidel Castro, left, and Soviet leader Nikita Khrushchev hug at the United Nations", Marty Lederhandler, Associated press, 1960)

Ya en la segunda mitad de los años 60's cada vez más cerca de las elecciones presidenciales, comenzaron a surgir nuevas revistas e historietas de humor satírico y político de tendencias de izquierda, tales como *Kokodrilo*, *Punto Final*, y *La Chiva*, siendo esta ultima la que marcó mayor trascendencia con su humor político, llegando a considerarse como el antecesor a la revista *La Firme*, una de las historietas enfocadas a la propaganda política por medio de historietas en la Editorial Quimantú. En el año 1968, cuatro dibujantes: Alberto Vivanco y su hermano Jorge Vivanco (Pepe Huinca), Hernán Vidal (Hervi), José Palomo (Pepe Palomo), decidieron crear su propia publicación, valiéndose del dinero de Alberto, el cual había obtenido un cheque de compensación después del despido de su anterior creación, la revista *Ritmo*, la cual había sido publicada en la editorial Zig-Zag. Se preveía que esta revista llamada *La Chiva*, al igual que muchas otras publicaciones en la época no gozaría una larga duración debido a que no había manera de competir contra las publicaciones de editoriales como Zig-Zag y Lord Cochrane que mantenían el monopolio del medio, pero llegaron a lanzar 50 números de esta publicación que llegaría a tener una gran relevancia a nivel discursivo (Vivanco, 2011). Este proceso de trabajo no fue menor, según señala el propio Hervi (2021): "(...) Fue el resultado de haber salido de la Editorial Lord Cochrane, donde hacíamos "El Pingüino"⁵, con

⁵ La revista "El Pingüino" fue una publicación humorística del tipo picaresca en la cual participaron varios dibujantes, entre ellos Alberto Vivanco, Pepe Palomo y el propio Hervi. Esta revista se publicó entre 1956 y 1968.

el propósito de hacer una revista de humor más crítico, más nacional. (...) Y ensayas una nueva forma de trabajo, los cuatro del grupo hacíamos de todo, guiones, dibujo, textos, edición, gestión económica.”, siendo la elaboración de *La Chiva* un proyecto personal de dibujantes que no solamente buscaban crear una revista de carácter crítico, sino que además es un trabajo en conjunto entre colegas que buscaban crear algo diferente a la revista que habían estado trabajando por años.

Pero no solamente su valor radica en su producción independiente, si bien la revista poseía un humor político de carácter de izquierda y existía una aguda crítica y denuncia política, *La Chiva* a diferencia de lo que fue la revista *Topaze*, tenía un enfoque menos centrado a los políticos y mucho más al contingente social (Rojas, 2016), la decisión a la hora de establecer el barrio como un foco de la revista no es al azar. Para el año 1968 el entonces Presidente Eduardo Frei Montalva adjudicó a las Juntas de Vecinos como otras organizaciones comunitarias tales como los Centros de Madres o Centros Culturales, un carácter jurídico, esto con el fin promover la participación popular. Mientras que, en *La Chiva*, el barrio *Lo Chamullo*, *un barrio como el suyo* se vuelve la historieta principal.

Para Hervi (2021), el barrio de *Lo Chamullo* no es una locación sino un personaje al igual que quienes lo habitan, influenciado por la polarización de la época, la pobreza, la desigualdad y la injusticia. Siento notorio por los problemas que viven diariamente los protagonistas como un reflejo evidente de la época, no por nada el mismo *Lo Chamullo* se encuentra dividido entre *Lo Chamullo* alto y bajo que viven realidades totalmente opuestas, siendo pocas veces las que ambos mundos se cruzan, a menos que sea con alguna finalidad y de manera unilateral de parte de los habitantes de la zona alta hacia la zona baja. A su vez, los habitantes de la zona baja viven en la mayor de las precariedades (Montealegre, 2015); Pancho Moya, uno de los personajes más recurrentes de la revista es el eterno cesante, por otro lado, está el bar de Don Pantruco, lugar donde el gag recurrente es que nunca se sirve alimento ya que no tienen nada para servir, siendo ambos las representaciones humorísticas del hambre y el desempleo, problemáticas sociales que estaban presentes en el cotidiano social de la época.

Con las campañas electorales de 1970 cada vez más cerca, la discusión política volvió a hacerse presente como un tema en el país, dentro de un contexto político polarizado y cargado de tensión ante la presencia de candidatos de tendencias tan opuestas. Aquello se evidencia en el contenido editorial de los diferentes medios de comunicación, ya no eran solamente los

periódicos de izquierda o derecha que existían previamente a los años 70's, tales como *El Siglo*, *Las Nación*, *La Segunda*, *PEC* y *El Mercurio* entre otros, sino que ahora surgían nuevas publicaciones con marcadas tendencias propagandísticas.

Dentro de las variadas publicaciones que se posicionaban con la oposición a Allende, entra la revista *SEPA*, de la cual surgen historietas como *El Reyecito*, *Los periodistas se desayunan en Cambalache*, *Los supermomios* entre otras, siendo en su mayoría un contenido de carácter agresivo y con un discurso evidentemente contrario a Allende como candidato a la presidencia, teniendo como lema “*La primera publicación de la resistencia democrática*”



Imagen 10: El protagonista de “*La palmada en la frente*” del cual nunca se llega a conocer el nombre, representa a los simpatizantes de las propuestas de la Unidad Popular, dentro su historia, una vez que Allende llega a la presidencia, las fabricas paran a ser del Estado, muchos de los trabajadores que no son militantes del partido son echados a las calles o perseguidos por ser contrarevolucionarios, siendo el mensaje de las viñetas el futuro que le puede esperar a Chile si la Unidad Popular llega a resultar vencedora. (Lugoze, *La Palmada en la Frente*, 1970, Pág 12)

(Montealegre, 2008), manteniendo el discurso alarmista y tendencioso contra el gobierno de la Unidad Popular hasta los últimos meses del gobierno. Otro ejemplo de las revistas de que tomarían relevancia a la hora de tomar una postura contraria a la campaña de la Unidad Popular sería *La Palmada en la frente* de Lugoze, siendo panfletos gratuitos que entrega en sus paneles un mensaje alarmista de cara al lector, en el cual habla de las nefastas consecuencias para los trabajadores y para Chile el triunfo de Salvador Allende. No es coincidencia que ambas publicaciones que constaron como aportes a la *campaña del terror de Allende*, fueron de hecho financiadas por los Estados Unidos, quien tenía tratos con el diario *El Mercurio*, el cual fundó

la revista *SEPA* y además había tenido trabajando por varios años al dibujante Lugoze (Montealegre, 2008).

Por otro lado, revistas como *La Chiva* comienzan a tener un enfoque cada vez más



Imagen 11: Mozambique y Don Pantruco celebran bebiendo por “el triunfo” (referencia al posible triunfo de Allende) hasta que llega Cilantro, una parodia de Perejil el cual llega dando malos augurios respecto a cómo va a ser el gobierno, una referencia a la campaña del terror que comenzaron a realizar las publicaciones gráficas de derecha (Hervi., *La Chiva ¡y que ju'e!*, 2011. Pág 129)”

político y con una marcada preferencia por la Unidad Popular, la revista si bien en ningún momento dejó de hablar de las cuestiones sociales, llegó a hacer activismo político por medio del humor, en algunos casos fue precisamente burlándose de personajes políticos representantes de la opción contraria como *Perejil* (el personaje y título de la revista de Lugoze) (Vivanco 2011). No sería hasta el triunfo de Allende donde los creadores de *La Chiva*, al ser contratados por la nueva editorial Quimantú, comenzarían con una nueva etapa a nivel de producción de sus historias, en la cual varios personajes de *Lo Chamullo* serían trasladados para publicaciones como *La Firme*, donde esta y otras publicaciones que fueron distribuidas por tantos años en la

editorial Zig-Zag tomarían otro rumbo, uno más orientado a la propaganda política en sus historias, con una carga ideológica más evidente.

Como hemos visto hasta el momento, el contexto de producción tanto de historietas como de sátira política comienzan a tomar fuerza hasta alcanzar un nuevo auge para finales del año 1970. En el ámbito de las historietas aun cuando se mantuvo como una industria predominantemente extranjera, el aporte que entrega el ingreso masivo de títulos producidos tanto de Disney como King Features Syndicate, dio como consecuencia a su vez el inicio de una

profesionalización de la industria gráfica chilena, el revalorizar el oficio del dibujante y posteriormente un proceso de creación de diversos títulos de carácter nacional que seguirán siendo publicados hasta la década siguiente, adaptando sus nuevas tramas a la contingencia del gobierno. Ahora bien, por el lado de la sátira política durante la primera mitad de los años 60's el contenido político era escaso y el enfoque estaría dado hacia el pesimismo político o teniendo poco claras las posturas ideológicas de la crítica, cosa que iría cambiando con la segunda mitad de la década, especialmente en el contexto de las elecciones presidenciales que una vez más traerían la crítica social, la discusión política y la polarización ideológica en los diferentes paneles y viñetas, tanto de periódicos como revistas. Este escenario se mantendría a lo largo del siguiente periodo, pero eso es algo que veremos en el capítulo siguiente.

Capítulo III: La educación en el proyecto sociocultural de la Unidad Popular y su injerencia respecto a la producción gráfica nacional.

“Entendemos que la redefinición en profundidad de nuestra educación, ha de nutrirse de dos fuentes: la del conocimiento crítico de la realidad educacional chilena, por el consiguiente diagnóstico de su problema y de la voluntad de incorporar a nuestra educación al proceso de transición hacia la nueva sociedad (...).”

(Discurso de Salvador Allende en el acto de inauguración del año escolar 1971)

1. La discusión sobre la cultura previo a la Unidad Popular

Para poder profundizar respecto al estado de la producción de la narrativa gráfica chilena en el gobierno de la Unidad Popular. Es necesario hablar respecto a la amplia discusión que existió tanto desde la esfera de la izquierda intelectual (siendo estos académicos universitarios, sociólogos e investigadores), como también artística frente a la situación cultural nacional de la época. Junto con las motivaciones que les llevan a plantear la necesidad de crear una “Nueva cultura” acorde las directrices de la izquierda chilena y su búsqueda de alcanzar el socialismo, la cual por consecuencia llevaría a la modificación de buena parte de las producciones de historietas nacionales durante los años que duraría el Gobierno.

Debido a que varias de las discusiones teóricas previas a la llegada de Salvador Allende a la presidencia se encontrarían no solamente insertos en el programa de gobierno, sino que la misma Unidad Popular se daría el trabajo de llevar a cabo diversas medidas con el fin de alcanzar una nueva cultura para el país. El tópico estará ligado tanto a la cultura como producción artística como además se relacionará a la educación, política y además al concepto de lo *popular*, entendiéndolo como la relación que va a tener el pueblo chileno con la identidad nacional.

Por ende, a modo de contextualización, es necesario rememorar algunas ideas del capítulo anterior. Como ya se hizo mención, el ambiente latinoamericano posterior a la Revolución cubana y la radicalización ideológica de izquierda, ayudaron a germinar proyectos de izquierda alternativos a lo largo del territorio nacional para la década de los sesentas en adelante. De igual manera estableciéndose diferentes postulados respecto a cuál debería ser el modelo revolucionario a seguir para lograr una forma de no sólo llegar al poder, sino que además lograr hacerlo por medio de la vía pacífica, proyectando el rol de las clases obreras y las masas

populares como los grupos sociales capaces de formar un frente popular y encabezar los procesos de transformación hacia el socialismo (Henríquez, 2008).

María Angélica Illañez (2002) habla de este periodo como *la culminación de un proceso de desbordamiento social* en el cual un nuevo actor comienza a hacerse más presente en la sociedad, siendo este el pueblo organizado. Según la autora, es por medio de la lucha social en forma de mítines, huelgas y sus manifestaciones, lo que les posiciona no solamente como un grupo con identidad propia, sino que además “*descansa la legitimidad del poder*”. Siendo su notoriedad la cual les sitúa además como sujetos históricos que se reconocen y legitiman.

Esta visibilización del *pueblo* y su valorización como un sujeto histórico y político que comienza a tener mayor agencia dentro de la sociedad chilena, llega a permear no solamente en el aspecto social, sino que llega a convertirse en un factor de determinación sobre la producción artística nacional. Sería correcto hablar de aquello como la fusión entre lo político, lo social y lo cultural, vertiéndose en las artes visuales, siendo esta una forma en la que lo pictórico (entendiéndose como imagen) llega a plasmar las representaciones de la realidad (Oyarzún, 1999). Al plantear el tópico de las instancias artísticas, Martín Bowen (2008) afirma que estas van desarrollando una *conciencia crítica*, sumado a un carácter de denuncia respecto a las condiciones de represión que ha llegado a tener el pueblo. En esa misma línea, el ámbito musical comienza a reinterpretar el folklore, destacando el elemento nacional el cual se conjuga con las ideas políticas de izquierda, siendo los representantes de la *Nueva Canción chilena* músicos como Víctor Jara, Quilapayún o Ángel Parra, los cuales a futuro serían quienes brindarían apoyo tanto a la campaña presidencial de Salvador Allende en 1970 como sus propuestas para alcanzar la “*Vía chilena al socialismo*”. Por otro lado, otros autores menos contemporáneos como Luis Bocaz (1984) hablan que dichas ideas sobre el latinoamericanismo y la recuperación del folklore son experiencias previas que comenzaron a suscitarse desde los años 50 siendo las precursoras tanto Violeta Parra como Margot Loyola, siendo la Revolución cubana y su influencia en años posteriores un catalizador de fuerzas sociales previamente existentes.

Paralelamente las reformas universitarias en el país a mitad mediados de los años sesenta fueron creando espacios académicos enfocados en la discusión y la producción de conocimiento, teniendo su principal enfoque en la sociedad chilena y siendo las ciencias sociales las cuales se encargaron de elaborar un diagnóstico de la sociedad en conjunto de hallar una nueva forma de *reestructurarla*. En este escenario la Universidad Católica de Santiago llegó a posicionarse

como uno de los mayores exponentes con la creación del Centro de Estudios de Realidad Nacional (CEREN), compuesta por diversos académicos del Instituto de Sociología de la misma universidad los cuales no solamente buscaron investigar sobre la realidad nacional del país desde la teoría crítica, sino que además procuraron estar *comprometidos con las transformaciones sociales del país* (Rivera, 2015). Por ende, lo que se puede señalar sobre la participación intelectual es que, a diferencia de las manifestaciones artísticas, su aporte está relacionado a un planteamiento más cercano a lo epistemológico, pero, como veremos más adelante, tendrán una mayor influencia dentro de lo que será no solamente el programa de Gobierno de la Unidad Popular, sino además participando de manera cercana en la elaboración de publicaciones de consumo masivo tales como revistas y, por supuesto, historietas.

Una de las discusiones planteadas por el círculo de intelectuales respecto a la transformación social nacional latinoamericana y cuya relevancia atañe a este capítulo, es respecto a la dependencia latinoamericana e imperialismo a nivel cultural. A modo de ejemplificación, el sociólogo y Director de Investigaciones del Centro de Estudios de la Realidad Nacional (CEREN) Armand Mattelart (1970) en su artículo titulado “*La dependencia de los medios de comunicación de masas en Chile*”, habla sobre la existencia de la *dependencia material* y la *dependencia ideológica*. Señalando la primera como la penetración extranjera en un país de contenido externo. Tomando como ejemplo las historietas cuyos derechos de producciones internacionales los poseen las editoriales chilenas (siendo Disney el caso más notable), transmitiendo así un mensaje de carácter externo que se incorpora y penetra a la sociedad. Mientras que la dependencia ideológica se explica cómo los cánones de modelos de desarrollo e incluso aspiracionales que se tienen respecto a la situación social del país, los cuales además encuentran implantados en las publicaciones nacionales que funcionan como una forma de promover la influencia de la potencia imperialista, siendo esta difundida por la clase dominante la cual tiene además control de los medios.

Por lo tanto, sería correcto hablar que la discusión respecto al escenario social involucró tanto a la escena artística como además a los intelectuales de la época, teniendo ambos grupos su propia forma de aproximación a la idea de llevar a cabo una transformación social. Por un lado, las manifestaciones artísticas y culturales se toman como instancias de construcción social e identitaria, mientras tanto los que serían denominados como trabajadores de la cultura, plantearían de manera teórica la manera de pensarla como un factor importante dentro de dicho

proceso revolucionario (Zamorano, 2016). Siendo esta discusión sobre la participación de la cultura, la cual se trasladará a militantes de izquierda cuya injerencia llegará a afectar la política cultural de la Unidad Popular.

1.1 La cultura y la educación popular en el Programa de Gobierno de Salvador Allende.

Como se mencionó en el punto anterior, el debate sobre el rol cultural dentro de la sociedad y el proceso revolucionario de los años sesenta, llegó a plantearse desde las posturas tanto artísticas como intelectuales, incluyendo las posiciones académicas. No obstante, es necesario mencionar otro actor el cual no solamente sería partícipe dentro de este proceso de reflexión, sino que además sus decisiones influenciaron de manera mucho más directa en las propuestas culturales que se llevarían a cabo en el gobierno de Salvador Allende. La izquierda tomaría el rol como partido que plantearía una relación entre la política, cultura y arte, más específicamente el Partido Comunista y los intelectuales de izquierda no militante agrupados en publicaciones tales como la revista *Cormorán* y *La Quinta Rueda* entre los más destacados.

La discusión y reflexiones entre el Partido Comunista y la intelectualidad de izquierda apoyaron principalmente a la construcción del modelo cultural que tendría que aplicarse, y como este podría construir al *hombre nuevo*, el imaginario que se aspiraba a alcanzar en el socialismo a la chilena. Nadine Canto (2012) plantea estas dos posturas como proyectos diferentes⁶, siendo el proyecto político de carácter partidista, mientras que la escena intelectual plantearía un proyecto de carácter estético. Los roces entre ambas tendencias darían como consecuencia una toma de decisiones respecto a la política cultural al problematizar desde sus propias aristas cual debe ser la relación entre el arte y la política, cuyo principal cuestionamiento es en relación al rol del arte y si este debe subordinarse ante las necesidades de la revolución o viceversa, junto con el interrogarse respecto al potencial emancipador de este.

No obstante, Canto (2012) también plantea que ambos proyectos llegaron a señalar en conjunto la necesidad de crear una identidad que abarque al cuerpo social, buscando no solamente romper con la tradición que tal como previamente habíamos señalado, era de carácter dependiente e imperialista tanto a nivel económico como cultural. Sino que, además apelando a la necesidad de producir nueva *imagería cultural*, que posicione lo *popular* como el concepto

⁶ Las posturas políticas planteadas son muchísimo más diversas respecto al rol de la cultura en la vía chilena al socialismo, mas este misma decide minimizarlo a sólo dos con el fin de facilitar su análisis.

central que se busca a la hora de crear nuevas expresiones locales que hicieran frente a esta tradición. La elaboración de un nuevo modelo cultural-nacional sería entonces un proyecto que buscaría unificar y hegemonizar a la población bajo la *producción de nuevas subjetividades*, siendo paradigmas derivados de la identidad política de la cual procede a su vez la nueva cultura.

Para comprender de mejor forma esta necesidad de una nueva producción tanto de nueva identidad como valores nacionales, además de su influencia al proyecto cultural de la UP, es necesario profundizar la metodología tras el modelo cultural-nacional y el discurso ideológico detrás de los mismos involucrados. Es entonces necesario hablar de forma breve sobre las ideas que permeaban la visión que se tendría de la ideología como factor en las relaciones sociales y la cultura. Para ello, nos remitiremos a Carlos Maldonado (1972)⁷, Encargado Nacional de Cultura del Partido Comunista quien, citando a Marx y sus obras, se refiere a la ideología como un sistema de pensamiento carente de crítica que impone se con su estructura sobre el hombre, el cual es incapaz de analizar reflexivamente. Esto, además de determinarse desde la *realidad* del sistema capitalista de producción el cual le normaliza, volviéndolo la ideología dominante.

Maldonado en otro artículo publicado en la revista cultural La Quinta Rueda en octubre del mismo año, señala que la cultura en el país es un *privilegio de clase* que sirve de instrumento de dominación que se relaciona con los intereses del imperialismo, a su vez, habla de la importancia de crear nuevos valores que hagan frente al sistema de valores predeterminado por los grupos dominantes, cuyo deber es recuperar la cultura para que el pueblo construya el futuro en base a las peculiaridades de la realidad local, considerando además los *objetivos políticos, económicos, sociales* entre otros.

Por otro lado, la revista Cormorán, una de las publicaciones más reconocidas en poner en palestra la discusión respecto al rol cultural en la construcción social y en la cual variados participantes del colectivo intelectual de izquierda llegaron a participar, plantea explícitamente en su octavo tomo de 1970 sobre la necesidad de plantear este modelo dentro de las políticas culturales que tendría que asumir el gobierno de la Unidad Popular, enfatizando que, si bien las transformaciones estructurales a nivel económico pueden darse, estas se verán afectadas si no se hace frente a la penetración tanto cultural como educativa de instituciones amparadas por el *imperialismo norteamericano* que importa modelos culturales y formas de conducta a la

⁷Debido a que Carlos Maldonado fue uno de los intelectuales con participación política que más llegaron a tener publicaciones referidas al respecto, decidió tomarse como referente para este planteamiento.

población nacional, planteando posteriormente que: “*La liberación de nuestras posibilidades como pueblo, hasta hoy marginado, sólo será posible si la comunidad se redefine, busca expresarse y se da al esfuerzo constante de crear imágenes de sí misma que la historia reclama. Superar el subdesarrollo y la dependencia es a su vez una acción cultural (...)*”. (p.7)

Bajo las discusiones planteadas por ambas esferas y su injerencia en el carácter que tendría varias de las directrices políticas, el párrafo dentro del Programa de gobierno de Salvador Allende (1969) que reza “Una cultura nueva para la sociedad”, puede tomarse como la mejor forma de condensar este proyecto de creación modelo nacional-cultural para Chile. Al profundizar dentro de las páginas del programa básico se puede incluso definir el rol que se le da a los artistas e intelectuales como productores culturales, entregándole además a la actividad artística un valor confrontacional a la influencia extranjera que, como habíamos mencionado previamente, era una problemática que se tenía en consideración dentro de este proceso de creación de nuevos valores nacionales. Del mismo modo, se enfatiza que, para esta transformación cultural, se requiere una formación del pueblo el cual debe incorporarse a la actividad intelectual, tanto por medio de la expansión de la cultura popular como además la transformación del sistema educacional existente, estableciendo una relación estrecha entre educación y cultura para la transformación del pueblo en los portadores de esta nueva cultura que no solamente tendría un *carácter antiimperialista*, sino que además consideraría *el trabajo humano como el más alto valor* sino que además poseería una *visión crítica de la realidad*, dejando así, de forma explícita, el rol protagónico que tendría el pueblo dentro del proceso revolucionario a nivel social.

Ahora bien, bajo dicha premisa se buscaría implementar una serie de medidas transformadoras las cuales procurarían materializar este cambio estructural que busca el gobierno. Por un lado, se buscaría la modificación del sistema educacional vigente el cual no solamente contaría con planes de becas para la incorporación de niños de clase obrera, sino que buscaría que los adultos también pudieran contar con estudios en centros laborales, además de la creación y edificación de mayor infraestructura a nivel de escuelas. La educación aquí era un elemento inicial, una forma de poder despertar la conciencia del pueblo y posteriormente incorporar los valores que requería para poder ser portador de la nueva cultura, por lo cual, al mejorarse las condiciones educativas podría facilitarse el proceso de transformación cultural (Molina, 2018)

Además, se añadiría un nuevo actor que tendría una labor dentro de esta red educativa, siendo los *medios de comunicación masiva* quienes, debido a su carácter de amplio alcance, contarían con una labor *fundamental* para la formación de esta nueva cultura, por lo cual ahora su flujo de información se vería influido por la orientación educativa alineada a las ideas del gobierno. Era necesario *democratizar la cultura* para volverla lo más asequible a las masas, esto siendo incentivado tanto por el departamento de Cultura de la Presidencia, dirigido por el Departamento de Cultura de la Presidencia, el cual a su vez era dirigido por Waldo Atías, el cual en conjunto con medios estatales tales como el Canal 7 de televisión o Chilefilms, procuraron que las manifestaciones artísticas llegasen a la mayor cantidad de personas (Albornoz, 2005).

Si bien, los medios anteriores no se quedarían atrás respecto a la masividad, el estado requeriría otro tipo de medios de comunicación con el fin de contribuir a la masificación de la cultura. Es allí que las editoriales, se volverían un medio destacado debido a sus publicaciones de carácter tanto informativo como de entretenimiento para las masas, sin dejar de lado la cultura y la educación, sin dejar de lado los elementos ideológicos que representan. De hecho, la compra de la editorial Zig-Zag y su transformación a la Editorial Quimantú, será una parte del proyecto de transformación cultural en la Unidad Popular más importante (Molina, 2018). La cual no solamente se encargará de una amplia masificación de contenidos a nivel nacional, sino que además modificarán radicalmente la industria de las historietas chilenas, no solamente a nivel productivo, sino que además los relatos que se irán contando tendrán un drástico vuelco que veremos a continuación.

2. La transformación de las narrativas gráficas: El caso de la editorial Quimantú

Probablemente uno de los proyectos culturales más ambiciosos relacionados al Programa básico de gobierno de la Unidad Popular fue la creación de una Editorial Estatal la cual sería llamada como “Editorial Quimantú”, siendo esta una editorial que tendría una gran participación dentro del proceso de formación de una “nueva cultura” en el país.

No obstante, la aspiración de crear una editorial estatal no comienza a gestarse de forma reciente con el gobierno de la Unidad Popular, sino que ya presenta sus antecedentes con el proyecto presentado por el entonces presidente de la cámara alta Salvador Allende en 1967, el cual tenía como objetivo la creación de una Editorial Estatal por medio de la modificación de los estatutos jurídicos de la Editorial Jurídica Andrés Bello (Bravo, 2013). La cual entregaría

de forma sucesoria su carácter legal a la empresa Editorial Estatal además de los recursos económicos previamente enfocados en la Editorial Andrés Bello, todo esto con un fin de darle un mucho más efectivo a los fondos, generar una impresión de diferentes tipos de obras enfocadas de carácter científico, político, jurídico entre otros, que sean de más fácil acceso para educadores y educandos, junto con abaratamiento de costos de producción y que aquello a su vez facilite que las diferentes capas de la población puedan también tener accesos a dicho contenido. Todo sustentado desde la idea base de Allende la cual plantea que los libros no son solamente una expresión de la cultural y mental de la humanidad, sino que además una herramienta que deja una huella dentro del “espíritu del hombre” y por ende teniendo un peso importante dentro del contexto del país (BCN, 2019).

Si bien dicho proyecto no fue aprobado en su momento, la idea de la creación de una Editorial Estatal llegaría finalmente a gestarse en 1971. Para el mes de febrero de dicho año, la editorial Zig-Zag estaba pasando por una crisis económica debido a que los talleres, estaban presentando una serie de conflictos laborales relacionados a pagos atrasados y temas relacionados a ajustes salariales, lo cual llevó a la paralización de trabajadores desde 1970. Bajo dicho contexto, la editorial fue comprada por el Estado de Chile, siendo la oferta de compra firmada por el Ministro de Economía y Comercio Pedro Vuskovic, el Director del Instituto de economía de la Universidad de Chile Jorge Arrate y el director de la editorial Sergio Mujica, siendo la empresa nacionalizada y posteriormente pasando a formar parte del área de propiedad social del gobierno (Bravo, 2012).

Con la compra de la empresa no solamente pasaría parte de los derechos de algunas revistas (siendo la editorial Zig-Zag como tal la que se quedaría con los derechos de las revistas más populares), sino que Quimantú poseería tanto la maquinaria, los edificios además de los talleres y el personal. Esto daría como resultado un escenario ventajoso para la naciente Editorial de Estado al haber heredado más de 900 empleados y ejecutivos calificados de Zig-Zag, listos para proseguir la faena de trabajo sin requerir la búsqueda de trabajadores (Mardones, 2015). Además, que, al contar con la ventaja de poseer la maquinaria más avanzada de Latinoamérica para el trabajo de impresión y edición dentro de los talleres, no solamente le valdría un importante ahorro en relación a gastos externos al no necesitar realizar hacer impresiones con otras editoriales, sino por el contrario, siendo la misma Quimantú la cual realizaría dicha faena para empresas externas (Bergot, 2004).

El nacimiento de la editorial Quimantú llegó a marcar un hito a nivel histórico por varios motivos, siendo en parte por la cantidad de volúmenes de textos que llegaron a ser publicados a lo largo de los mil días de gobierno de la Unidad Popular junto con su búsqueda de alcanzar una masificación del libro con el fin de alcanzar al máximo potencial de lectores por un lado, creando colecciones de libros orientados a los sectores populares, además del carácter educativo y didáctico de varias de dichas publicaciones. Lo anteriormente dicho no es menor, la Editorial del Estado había nacido con el propósito de ser parte del “proyecto transformador” que era no solamente parte del ideal del ahora presidente Allende, sino que ahora constituía como una pieza importante de lo que sería la expansión cultural y la educación por medio de sus obras. Junto con eso vendría además una responsabilidad a costas que era la modificación del material cultural lo que significó no solamente como un aporte en el proceso de “transición al socialismo” a la hora de intentar cambiar una lógica de consumidores previamente existente (Zarowsky, 2010), sino que además se sumaría a la distribución de dicho capital cultural para igualar la distribución y el acceso de literatura para el pueblo con relación al acceso de las élites (Anwandter, 2010) y ultimadamente la formación del “hombre nuevo” el cual se posiciona como el ideal para el país.

2.1 Quimantú y sus prácticas editoriales: La intervención política y las divisiones de trabajo.

Quimantú tenía una labor, la cual era la búsqueda de la masificación de sus obras, que el contenido de estas fuera asequible para todos los chilenos junto con la difusión pública de actividades del gobierno. Convirtiéndose con el tiempo en el principal exponente de contenidos culturales alternativos a las editoriales tradicionales, contando no solamente con una responsabilidad social, sino que además trabajando activamente en el fomento en la lectura y el consumo de libros (Sol del saber, 2019).

Bajo este contexto, la discusión política e intelectual que se había gestado desde la izquierda (tanto académica como partidista) se trasladó a la toma de decisiones en la misma editorial. Esto fue debido a que la izquierda había tomado este espacio como una forma de laboratorio de las ideas al intentar modificar no solamente los contenidos de la producción sino las formas de generar un impacto importante dentro de la industria ya existente, buscando generar estrategias para una transición de esta nueva editorial frente a una industria cultural

dominada por la lógica comercial y cultural previa (Zarowsky, 2010). Junto con la participación de expertos, Quimantú funcionaba con una influencia política directa del mismo gobierno, al existir cuoteo político de partidos pertenecientes a la Unidad Popular, cuyas tendencias también se verían reflejadas en el resultado final del contenido de las ediciones que, debido a sus diversas posturas en relación a la política cultural, generarían publicaciones cuanto menos ideológicamente diversas (Bravo, 2012). Zarowsky (2010) al respecto, plantea que esta diferencia de posturas en la editorial llegaron a ser un reflejo de las divergencias que se estaban teniendo a nivel de coalición de la Unidad Popular en relación a las tomas de decisiones políticas, usando a modo de ejemplo las ideas del Partido Comunista los cuales estaban mayormente centrados en la democratización cultural y enfocándose en el acceso del pueblo a los bienes culturales, en contraste al Partido Socialista el cual su enfoque estaba en promover la educación política con fines de concientización política.

No obstante, sería simplista decir que el cuoteo político dentro de la editorial fue lo único que influyó en el contenido de las publicaciones de Quimantú. Es necesario mencionar que los talleres de producción y edición a su vez, llegaron contar con el asesoramiento de diferentes profesionales, siendo principalmente sociólogos, existía un trabajo relacionado no solamente a la gestión del contenido de las obras desarrolladas, sino que además había un estudio del público objetivo que sería el lector y consumidor de dichos libros (Navarro, 2007). Estos “asesores literarios” de la Unidad Popular cumplían un rol que no era menor, ya que no solamente su desempeño se reflejaba en el enfoque político de dichas publicaciones, sino que además sus propuestas, como veremos más adelante, las discutían directamente con los realizadores de las diferentes publicaciones, viendo en las reuniones con los equipos de trabajo, por ejemplo cómo podría insertarse la lucha de clases, la nueva cultura, el avance del socialismo y la búsqueda que estos puedan permear al lector dentro de los diferentes textos (Zarowsky, 2010)

Por otro lado, la promulgación de “talleres populares” tendría un papel en la producción del mensaje, en este caso, tomando la postura externa a la editorial, desde la visión del lector, esto para conocer de primera mano las opiniones de los consumidores, al volverlos actores más activos dentro del proceso de producción del mensaje, siendo entonces la relación entre la editorial no tan unilateral y que además le daba lo que el sociólogo Armand Mattelard planteaba

como “La devolución del habla al pueblo” (Zarowsky, 2009) por lo cual se consideraron al amplio espectro de trabajadores, tanto la clase obrera como agrícola.

2.1.1 Los objetivos de la editorial y la masificación de los libros.

Como se planteó inicialmente, la base del proyecto editorial de Quimantú, fue el acercamiento de la cultura a las clases populares, siendo la barrera de los precios y la distribución a nivel nacional, la principal problemática que buscaba remediarse. Teniendo dentro de sus ejes principales el romper con la cultura como un producto exclusivo de la élite, democratizando así las producciones artísticas, acercar la literatura al pueblo como un medio pedagógico de concientizar y generar un pensamiento crítico y actuar contra la hegemonía de los medios de comunicación. Contando con el financiamiento de CORFO como la entidad que realizó la compra de la editorial, quien además aportó con un capital de 22.500.000 escudo, posicionándole como uno de los accionistas principales, seguido por Chilefilms quien aportó un capital de 2.500.000 escudos (Molina, 2018).

Independientemente de los resultados obtenidos, varios de los que trabajaron dentro de la Editorial llegaron a calificar los resultados como favorables a niveles de transformación cultural. Joaquín Gutiérrez, editor de Quimantú, en la entrevista dada el año 1999 para el diario “La Tercera” titulada “Hicimos la revolución del libro” diría en sus propias palabras:

“La gente andaba con sus libritos en la mano para leer en los buses. Era muy lindo el cariño que se despertó en los trabajadores por la cultura. Logramos cambiar socialmente el panorama del libro, que era privilegio de una elite”.

Junto con esto, llegó a asegurar que, la publicación de los diferentes textos que pertenecían a la alta gama de publicaciones a bajo costo que entregaba Quimantú, tanto de carácter nacional como clásica (tales como *Nosotros lo chilenos* o la colección *Minilibros*, llegando este último a alcanzar la considerable suma de 70 mil ejemplares por cada título) ayudó al pueblo a crear herramientas tanto análisis como de autoconocimiento, además de volverlos más abiertos a la experiencia de aprender y tomar un rol más activo por el futuro tanto propio como el del país.

Otro de los testimonios de uno de los trabajadores editorial, el diseñador gráfico encargado principalmente de crear los afiches de carácter social y cultural que se distribuyeron a lo largo del país, Vicente Larrea (López, 2014) llegó a señalar que desde su perspectiva como

lector, gracias tanto a la política cultural y a Quimantú, llegó a aprender tanto de la historia de Chile como las diversos relatos de gente que llegó a conformar la patria, a su vez Larrea se refirió a los beneficios de la estructura de las publicaciones, los cuales presentaban principalmente un carácter tanto educativo como una estructura simple y atractiva para para todos los chilenos. Siendo a su parecer, las publicaciones de Quimantú como una fuente de conocimiento que llegó a favorecer al pueblo chileno.

3. La nueva producción de historietas gráficas en Quimantú: “Estos fueron los que vistieron a Mizomba”.

Con el traspaso de la editorial Zig-Zag a manos de Quimantú, no solo se produjeron drásticas modificaciones a nivel estructural y administrativo tales como la formación de nuevas divisiones de trabajo o los comités de producción y administración. Además, las revistas enfocadas en el entretenimiento masivo también contarían con un trasfondo enfocado en la contingencia política y social más allá del público objetivo. Esto se puede explicar debido a la ya mencionada disputa por la agencia de los medios de comunicación al ser este un espacio controlado por los sectores conservadores y de oposición al gobierno, por lo cual la necesidad de establecer una contrahegemonía que rompiera con los modelos predominantes en la industria cultural era inevitable (Molina, 2018). Siendo las historietas, parte de esas publicaciones que fueron modificando paulatinamente su línea editorial, dando como resultado los lectores llegaron a acoger dichos cambios bajo opiniones mixtas, tal como veremos más adelante.

Las publicaciones de actualidad o entretenimiento tales como las revistas ya habían sido objeto de estudio y análisis en variadas publicaciones enfocadas en la cultura como los ya mencionados *Cuadernos de Realidad Nacional* del CEREM (Rojas, 2016). Siendo un ejemplo, el libro de Elmo Catalán titulado como “La propaganda, instrumento de presión política” el cual llegó a hacer mención sobre cómo unos pocos grupos económicos monopolizaban los medios de información tales como el caso de “El Mercurio”, el cual controlaba tanto publicidad como tirajes de revistas de origen principalmente norteamericano y que, bajo palabras del autor “*Explotaba la publicación de revistas pornográficas, de terror, pseudoamorosas o infantiles que distorsionan la mentalidad de los niños*” (Catalán, 1997). Por lo cual, era cada vez más común encontrarse con artículos que llegaron a hablar de los peligros de los medios masivos y

la subliteratura, entendiéndose como los folletos, fotonovelas y por supuesto, historietas, los cuales se consideraban como contenido capaz de deformar la realidad por medio del lenguaje mostrado en sus páginas (Vidal, 1970).

No obstante, no sería hasta la publicación en 1971 del texto *“Para Leer el pato Donald”* de Ariel Dorfman y Armand Mattelart que el análisis crítico enfocado en las historietas de circulación nacional tuvo una real acogida dentro de la intelectualidad de izquierda. Esto se debió a la valoración del trabajo de ambos sociólogos, los cuales llegaron a analizar a profundidad el subtexto ideológico, imperialista y peligrosamente influyente de variadas viñetas de Disney que circularon en el país, junto con lanzar un comentario que enjuiciaba a la cultura de masas de la época (Rojas, 2016).

Pero, para poder comprender la modificación metodológica del contenido de las historietas de Quimantú a mayor profundidad, resulta menester examinar la industria de historietas en base a los diferentes consumidores a quienes iban dirigidos, siendo estas las historietas para niños y las de carácter nacional dirigidas para todo público. A su vez analizar sus viñetas y buscar comprender el contexto y subtexto de estas nuevas narrativas gráficas.

3.1 Nuevas historietas para niños.

Dentro del gobierno de Salvador Allende, la figura de la infancia tuvo un rol significativo. No solamente tenía un valor como imagen propagandística para acompañar el discurso de campaña, sino que además para la Unidad Popular, los niños encarnaban el potencial “hombre nuevo” como culminación del proceso transitorio que era la “Vía chilena al socialismo”. Siendo vistos como sujetos políticos en la medida que se les percibía como una proyección del futuro optimista el cual podría alcanzarse por medio de las políticas del gobierno. Por ende, no era de extrañar que los infantes se les llegara a incluir en el ambiente público, no solamente como un sujeto de derecho sino también como un protagonista dentro del proyecto social producido por la misma Unidad Popular (Donoso, 2018). Un ejemplo mucho más explícito de lo anteriormente dicho es la frase de la entonces primera dama Hortensia Bussi de Allende para el Comité de Navidad: *“Esto es el comienzo del niño nuevo, como etapa necesaria del hombre nuevo”* (Illanes, 1991). Posicionando de manera mucho más explícita la figura del infante como no solamente un beneficiado en este nuevo gobierno, sino como este futuro hombre nuevo resultante.

Esta valoración de la infancia dentro del programa de gobierno de Salvador Allende se llegó a visibilizar tanto en las propagandas del tipo iconográficas, como además en los lemas de campaña tales como “*En el gobierno de la Unidad Popular, los únicos privilegiados serán los niños*”, además de plasmarse como sujetos prioritarios en las “40 medidas” del Programa de Gobierno. Cabe señalar que dicha priorización de la infancia por parte del gobierno se refiere a un objetivo más complejo que paliar las necesidades básicas de los niños, sino que se refiere a un cambio estructural en el sistema (Rojas, 2012), buscando incorporar y asegurar la continuidad escolar su incorporación en las escuelas, siendo especialmente considerados a los niños de situación de campesinado o de clase obrera, junto con la construcción de mayores escuelas, extensión de sistemas de sala cunas, entre otros (Allende, 1969).

Dentro de esta forma de protagonismo que fueron tomando los niños en el gobierno de Allende, la figura de la infancia también se veía evidentemente marcada por la politización incluso en la manera en que los niños serían llamados. La denominación de “Cabros chicos” ganó un cariz a nivel político, tomando un significado acorde con las ideas de la Unidad Popular. Especialmente cuando dicha expresión apuntaba al tipo de niño de los sectores “populares”, el de poblaciones “callampas”, quien era más cercano por los puntos anteriormente mencionados. Caso contrario a los niños que eran parte de los sectores mucho más acomodados, siendo estos denominados tales como “pijecitos” o “pijes” como una extensión de la élite hegemónica. Por lo cual, la figura de la infancia pasó a ser un elemento tanto ideológico (al tomar a los niños como sujetos políticos de manera más activa) como además una parte importante del proyecto del país (Rojas, 2010).

No era entonces de extrañar que los niños llegaran a ser relevantes dentro de la producción de historietas y revistas en Quimantú tales como “*Cuncuna*” y “*Cabrochico*”. Siendo esta última de hecho, probablemente una de las producciones más relevantes enfocadas al público infantil, cuyo contenido buscaría no solamente luchar contra los imaginarios impuestos desde la sociedad, sino que cultivar una corriente de pensamiento contrahegemónico al capitalismo, siendo acorde a los principios de la “Vía chilena al socialismo” (Lima, 2012).

Ahora bien, a grandes rasgos, la industria de las historietas en Chile aún estaba en su mayoría conformada por producciones de carácter extranjero, siendo especialmente Disney quien tenía la mayor cantidad de títulos distribuidos a lo largo de Latinoamérica debido a la venta de sus derechos a la entonces editorial Zig-Zag, e incluso después de que fue vendida a

Quimantú, la editorial siguió produciéndolas, pero ahora desde el sello Pinsel (Publicaciones Infantiles Sociedad Editora Limitada) el cual se encargó de continuar varias de las revistas que dejaron de ser publicadas en Quimantú tales como “Fantasías”, “Tío Rico” o “Disneylandia” (Montealegre, 2008). La influencia de Disney queda también demostrada al seguir publicándose junto con otras historietas extranjeras en periódicos tales como “La Segunda” y “El mercurio”, usualmente en las ediciones dominicales.

Por su parte, la sección *Historieta Q* (nombre entregado al ex Departamento de Historietas de Zig-Zag y que estuvo bajo la dirección de la División de publicaciones infantiles y educativa de Quimantú) se vio afectada por variadas críticas dirigidas a sus producciones por parte de Mattelart y Dorfman, los cuales llegaron a desempeñarse como asesores en Quimantú y cuyo texto “Para leer al pato Donald” tendría a la larga una fuerte influencia dentro del contenido en las futuras producciones en el Departamento de Historietas. No obstante, sería incorrecto decir que dicho trabajo de investigación fue el primero realizado por ambos sociólogos respecto a la producción cultural imperialista en el ámbito de las historias infantiles. Dorfman en junio de 1971 publicó en la octava edición de la revista CEREN un artículo titulado “*Inocencia y colonialismo: Un caso de dominio ideológico en la literatura infantil*”, en el cual, analizando al elefante Babar, protagonista de los libros “*El elefante Babar*” del autor francés Jean de Brunhoff. Dorfman plantearía su postura en relación al consumo por parte de los niños a productos tales como literatura e historietas las cuales poseían una perspectiva de “dominación” y “colonización” desde una perspectiva de una sociedad capitalista:

“Ese niño que usted tiene a su lado (...) es en potencia el revolucionario del mañana. Como también puede ser el más resuelto de los defensores del orden establecido. El proceso de la socialización de ese pequeño ser humano constituye uno de los puntos neurálgicos en toda sociedad (...).

La función de la literatura infantil de consumo masivo en la sociedad capitalista (desarrollada o subdesarrollada) es coadyuvar para que el niño reinterprete las contradicciones de la realidad (por ejemplo, autoritarismo, pobreza, desigualdad, etc.) como naturales a medida que las vaya encontrando, como hechos perfectamente claros, comprensibles y hasta inevitables (...). (Dorfman, 1971, pag 223-224).

Bajo el extracto señalado, Dorfman indicaba que el cuento de Babar (y variados ejemplos de historietas de Disney) funcionaban como herramientas de la sociedad capitalista

para la racionalización y naturalización de las ideas impuestas por la clase dominante, a su vez que la familia realizaba una labor de agente complementario en dicho proceso. Cumpliendo el propósito de mostrar de manera paternalista los beneficios de un sistema dominante el cual era representado tanto por el proceso de la innovación o como el personaje de los adultos, siendo una contraparte de los países subdesarrollados que cumplían el rol de los personajes infantiles o inocentes, los cuales a medida que iban madurando (y educándose) en sus relatos, adquirirían rasgos más semejantes a los del “Mundo occidental” (Dorfman, 1971). Existiendo entonces un paralelismo entre las relaciones de adultos y niños en contraste con el sistema dominante (y desarrollado) respecto a un lugar que, al no estar bajo la influencia de la occidentalización sigue siendo un lugar *salvaje*.

No obstante, estas mismas ideas planteadas por Dorfman se vieron profundizadas en la obra que publicó en colaboración con Mattelart. Esta vez no solamente se hablaba de la figura del adulto como un equivalente del capitalismo occidental más avanzado y del cual era un estandarte de los valores que la obra literaria procuraba legitimar. Además, se añadió desde sus primeras páginas, una crítica dirigida directamente a la Unidad Popular, más específicamente, a la búsqueda del gobierno de lograr un cambio tanto político, como económico y social sin enfatizar la necesidad de una subversión ideológica la cual es un elemento primordial para lograr una transformación estructural del sistema. Presentando a su vez a las obras de Disney como proyecciones de los valores e ideales de la hegemonía burguesa, siendo además primer contacto que hay entre los niños y los medios de comunicación. Como enfatizando los peligros de que su contenido permee en las normas y costumbres de los lectores, volviendo a las infancias tanto receptores como reproductores de valores que eran entregados de manera subyacente en las aventuras de Mickey y sus amigos (Mattelart, 1971).

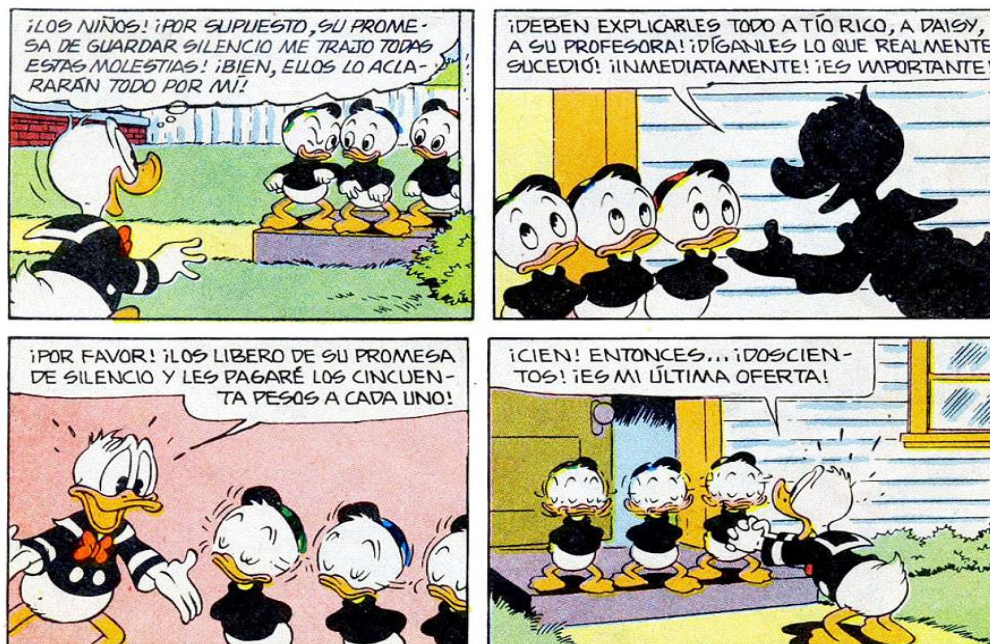
Desde aquellas inquietudes dirigidas hacia el medio de entretenimiento infantil es que nace la revista *Cabrochico* a manos de la División de Publicaciones Infantiles y Educativas de Quimantú, seguida con el lema “Una revista para el niño de hoy”, es materia de análisis precisamente por su explícita línea editorial, la cual deja en claro desde el primer número tanto su enfoque político como a su vez el mensaje que quiere transmitir a sus lectores, siendo estos, los niños (junto con sus padres, los cuales la misma revista alienta a que sean partícipes dentro de la lectura).

Publicada por primera vez el 1 de julio de 1971, fue una revista de carácter educativo y de entretenimiento para niños y jóvenes. Quien asumió el rol de director de la publicación fue el arquitecto y escritor infantil Saúl Schkolnik y la profesora de Educación Parvularia de la Universidad de Chile María Angélica Rodríguez, dos profesionales que tenían una vasta experiencia respecto a educación como además en narrativa para el público infantil. Cabe resaltar las palabras del equipo editorial de la revista como ejemplo de su explícita postura ideológica antimperialista en lo que respecta a la producción de contenido infantil, siendo además la visión de la revista, la cual se iría plasmando en el contenido de los diferentes números que entrarían en publicación hasta su cancelación:

“Cabrochico”, una “real” revista para los niños chilenos, nace para los niños chilenos, nace para entregar al sector infantil una escala de valores nuevos, cuyo ambiente sea exclusivamente Chile y no el de otros países de costumbres y tensiones totalmente diferentes a las nuestras (...).

Esta nueva revista editada por Quimantú, Editora nacional, pretende romper definitivamente con la alienación y el proceso de influencia negativa que ejerce sobre las mentes infantiles, que sin darse cuenta adquieren la ambición del dinero, de la flojera o la creencia de que existe un mundo mágico de las hadas y los duendes (...) (Cabrochico n°1, 1971).

En base a las palabras de Schkolnik se infiere que la revista infantil no solamente buscaba entretener a los niños por medio de historietas, sino que contaba además con un enfoque culturizador, el cual, pretendía alcanzar varias de las virtudes que eran importantes para la formación del hombre nuevo, cumpliendo por un rol similar a varias producciones de la propia editorial. Como menciona la autora Isabel Molina, *Cabro chico* respondía a la necesidad de “Crear nuevos referentes para el público infantil” junto con aminorar la presencia de las historietas extranjeras, no solamente en el mercado de las revistas de historietas donde Disney era principalmente la mayor competencia, sino que además su influencia a nivel cultural junto con los valores que dichas historietas presentaban, los cuales eran en su mayoría contrarios a los principios del propio gobierno (Molina, 2018).



Imágen 12: Dentro de las críticas que se realizaban a las obras de Disney se refieren principalmente a situaciones tales como las de los paneles presentados a continuación a modo de ejemplo. En los cuales los sobrinos de Donald, en vez de actuar en pos de resolver el malentendido generado, actúan en base al interés monetario, accediendo solamente cuando su tío les triplica la paga inicial que les ofreció inicialmente por mantenerse en silencio. (Tío Rico n°365, pág. 14, 1981)

Por otro lado, *Cabrochico* también cumplía su rol como educador, cumpliendo con los parámetros que buscaban alcanzarse dentro de las metas del gobierno y las necesidades educativas de los niños para la época. La revista no solamente contaba con el trabajo de sociólogos, asimismo disponía de un equipo de educadores de párvulos junto con un equipo técnico encargado de las impresiones, los cuales funcionaban como asesores para la producción de esta revista. Debido a este enfoque la revista tenía materiales didácticos tales como juegos y material recortable, además de un suplemento para adultos que contenía material dirigido a padres el cual tocaba temas como educación, salud e higiene entre otros (Donoso, 2018). Este rol tan enfocado a la educación infantil se vería además reflejado en los talleres populares en el cual participaban niños de la edad y grupo social que era el enfoque de *Cabrochico* en el cual darían sus opiniones de las publicaciones, una vez más, siendo los niños de clases más populares los que principalmente participaron dentro de estos estudios de marketing para las publicaciones (Molina, 2018).

Es importante enfatizar la manera en la cual la revista buscó plantear su mensaje de crítica hacia los elementos ideológicos extranjeros y lograr desarrollar un pensamiento reflexivo en los jóvenes lectores, a propósito de las ideologías que se encontraban aparentemente implícitas dentro de los mensajes de cuentos infantiles y las historietas que circulaban en el mercado. En primer lugar, el contenido de las historietas era de elaboración totalmente nacional, creado por diferentes escritores e ilustradores chilenos tales como Oscar “Oski” Conti, Luis Jiménez, Guillermo “Guidú” Durán y Abel Romero entre otros. Esta decisión editorial se debió a la búsqueda de acercar las historias al contexto nacional junto a la escala de valores que quería entregarse, alejándose de elementos que influenciaron culturalmente y que estuvieran ligados a imaginarios extranjeros (Molina, 2018), por lo cual, era necesario que todo el proceso de producción fuera realizado por un equipo de trabajo completamente chileno.

En segundo lugar, las historietas en su búsqueda de reivindicación del pensamiento crítico, alejar a los niños de ideas de fantasía aparentemente “ideologizadas” y acercarles a la realidad más cercana, se llegó a crear una sección recurrente en la revista llamada *Anticuentos*; una reinterpretación de los cuentos clásicos infantiles en los cuales se intenta mostrar una versión más “real” de los personajes que protagonizan aquellas obras. (Rojas, 2012). A modo de ejemplo, dentro del primer tomo de *Cabrochico* parte con el primer Anticuento, el cual es una revisión del clásico *El Gato con Botas*, que, siguiendo el relato original, comienza a engañar a una serie de personajes (el rey y un gigante), para así volver rico y poderoso a su amo Pedro. Siendo el giro de la historia el que dicho personaje no quisiera ser parte de las farsas de su mascota y decidiera decir la verdad y regalar todas las posiciones que llegó a adquirir. Scholnik explica en la misma revista que la función es desenmascarar lo que hay detrás de las adorables y simpáticas figuras de fantasía. En el caso del mismo Gato con botas un “arribista, mentiroso, traidor y asesino”, siendo este además el héroe de la burguesía (Cabrochico, 1971), siendo totalmente contrario a los ideales presentados en el mismo Programa de gobierno, el cual valoriza el “trabajo humano y la fraternidad” como los ideales valores humanos (Unidad Popular, 1970).

En tercer lugar, es el empoderamiento de la figura infantil, tomando un rol de participante mucho más activo dentro del proyecto social de la Unidad Popular. Llegando a posicionarles además como sujetos capaces de organizarse políticamente al igual que organizaciones sociales que tenían un rol político tales como las juntas de vecinos. Siendo un

ejemplo de producciones gráficas que ilustraban ese rol del “niño nuevo” como agente público y político (Donoso, 2018). La historieta “Estos cabros” es probablemente el mejor ejemplo de ello, ya que su narrativa plantea personajes contemporáneos cercanos a la realidad cotidiana chilena. Dibujada tanto por Lincoln Fuentes como Abel Romero, contando además con el guion de Scholnik, esta sección de la revista relata la historia de un grupo de niños de una población que buscan tener un lugar donde jugar, para lograr su cometido, intentan tomarse un terreno con el fin de tener una plaza. Lo destacable de dicha historieta fue la caracterización de los personajes infantiles los cuales van tomando un curso de acción similar al de un adulto políticamente informado con el fin de gestionar un proyecto en conjunto con las autoridades. Siendo los protagonistas los cuales se movilizan para dirigirse a la municipalidad, hablar con el alcalde y buscar una solución con el fin de construir una plaza para el vecindario. Se puede inferir que “Estos cabros” es la historieta infantil con un contenido político mucho más marcado en relación a las demás historietas. Esto se logra ver de manera más explícita a medida que transcurre la historia en los siguientes tomos. Llegando a mostrar cómo los protagonistas intentan aplicar diferentes métodos de acción para afrontar una problemática territorial, siendo estas la acción directa, la negociación con las autoridades y la presión social (Rojas, 2016).



Imagen 13: Julita, uno de los protagonistas de la historia, habla con los adultos respecto al plan que tiene con sus amigos de dirigirse a la municipalidad para poder hablar con el alcalde respecto a la problemática que tienen de no poder utilizar un terreno para convertirlo en una plaza de juegos debido a la disposición que se tiene del lugar como una futura calle. (Cabro chico n°3, agosto de 1971, pág. 46)

Dentro de la propia revista Scholnik se refiere a “Estos cabros” como una forma de representar la realidad cotidiana en la que viven los niños tanto de poblaciones como en pueblos alejados en la provincia. Especificando que se enfoca en los niños obreros, poblacionales y campesinos como una forma de resignificar el concepto del “niño pobre” para darle un enfoque

positivo, debido a su forma de luchar y el esfuerzo para conseguir sus fines (Cabrochico, 1971). Es necesario entonces resaltar la búsqueda de lograr la identificación por medio de “*Estos cabros*”. Por un lado, encontramos la comparación del relato “realista” con la realidad material, la cual puede observarse tanto por la narrativa que habla desde una cotidianidad cercana a los jóvenes lectores como también logra evidenciarse por medio de la ilustración. Siendo el estilo realista de Abel Romero que además contrasta con los otros estilos de dibujo existentes en las demás historietas que son mucho más cercanos a infantil y fantástico. Por otro lado, al analizar el subtexto de la narrativa, encontramos una polarización de los propios personajes, Existiendo una diferenciación entre “nosotros” como los lectores que se identifican con los protagonistas en contraposición al “otro” que serían los antagonistas.

Para explicarlo de mejor manera, los protagonistas de *Estos Cabros* son de una población que puede estar en cualquier lugar del país. Esto, además de ser afirmado por el mismo director de la revista, los hace conectar como los héroes del relato, en conjunto con los padres de estos y los dirigentes de la población quienes más adelante los apoyan en sus demandas. Por otro lado,



Imagen 14: Los hijos del cuidador del terreno, Joaco y Pancho, atacan a uno de los protagonistas, Javier. El cual se defiende, pero rápidamente es vencido por los dos muchachos a los que califica como “cobardes” al no pelear uno contra uno (Cabrochico n°6, septiembre 1971, pág. 42)

los antagonistas, si bien no son tan evidentes debido al problema que enfrentan los protagonistas es una problemática del tipo circunstancial. Existe la participación de personajes que pueden suplir dicho rol, tomando como ejemplo a los hijos del cuidador del terreno. Los cuales hacen su primera aparición en el primer tomo de la revista, impidiendo que los niños de la población pudieran jugar. Pero que después van tomando un rol antagónico mucho más pronunciado cuando atacan a Javier en el momento que está solo, y luego lanzando piedras a los otros protagonistas cuando intentan tomarse a la

fuerza el terreno, hiriendo a uno de los niños pequeños. No es coincidencia que la apariencia de estos personajes sea opuesta a la de los protagonistas, siendo esta contraposición mucho más

evidente en el personaje de Javier, el cual es un niño poblacional (el cual tiene las ropas parchadas al igual que sus amigos) que además anda descalzo. Siendo su apariencia totalmente diferente a la de Joaco y Pancho, los cuales se encuentran vestidos de manera mucho más pulcra. Pudiendo determinarse que, si los protagonistas son los “cabros”, estos antagonistas se les puede etiquetar como los ya denominados “pijos”, las figuras de la infancia alejadas del enfoque político de la Unidad Popular, siendo una representación de la polarización política plasmada aún en los primeros años de los niños.

Como último ejemplo de producciones gráficas enfocadas en la infancia, exploraremos a un personaje que, si bien no era parte de la revista *Cabrochico*, es necesario hablar de su influencia. Siendo uno de los motivos la representación de la figura del “cabro” como un protagonista con un valor social de gran importancia, como a su vez el rol educativo que tendrían sus aventuras.

La primera aparición de *Supercauro* fue en el año 1970 por el dibujante Jorge “Pepe Huinca” Vivanco. Este personaje apareció tanto en *La Chiva* como posteriormente en *La Firme*. Si bien ya se ha hablado de la representación de los niños como el potencial “hombre nuevo”, para comprender la participación de *Supercauro* en la revista *La Firme* es necesario ahondar un poco más en las medidas tomadas por el gobierno de Salvador Allende a la hora de enfrentar varias de las necesidades básicas de un importante número de infantes chilenos para la época.

Para el año 1970 las cifras de desnutrición alcanzaban un 19,3%, por consecuencia para el año 1972 más de 600 mil niños a causa de la desnutrición llegaron a presentar un bajo desarrollo mental. Para ejemplificar esta situación, un estudio de la Cátedra de pediatría del hospital Exequiel González Cortés el cual consistió en realizar una serie de encuestas a personas de la Población José María Caro, demostró que solamente un 4% de la población presentaba un nivel de inteligencia promedio, un 54% presentándose dentro del grupo de débiles mentales de difícil recuperación, un 31% siendo débiles mentales leves y un 10% de inteligencia lenta. Siendo los últimos los que presentarían mayores dificultades para avanzar entre séptimo y octavo año, existiendo por ello una relación evidente entre la alimentación y el desarrollo intelectual de los jóvenes (JUNJI, 2015). Ante esto, una de las políticas que llegaron a aplicarse dentro de la Unidad Popular y que sería una de las más recordadas, sería el programa del “Medio litro de leche”, el cual garantizaba medio litro de leche diario a los niños menores de 15 años,

además de las embarazadas, llegando a alcanzar una cifra de 3.600.000 de beneficiados para el año 1973 (Ramírez, 2019).

Por otro lado, otra de tantas problemáticas que aquejaban a la población infantil (y además la población chilena en general), era el nivel tanto de analfabetismo como deserción escolar para la época. En un análisis realizado en el año 1970 por el Centro Latinoamericano y Caribeño de Demografía enfocado para conocer la situación de analfabetismo dentro de toda América Latina, arrojó que Chile tenía una media de 11,6% de personas de 15 años o más que eran analfabetas, concentrándose principalmente en zonas rurales con un 44,7% (Terra, 1979). Complementariamente a esta serie de datos se puede presentar el artículo por el profesor Manuel Barrera titulado “Aportes para un plan educacional a corto plazo”, la cual planteaba que, si bien la tasa de escolarización de los estudiantes de enseñanza básica era alta con un 90% en estudiantes de siete a diez años, esta llegaba a reducirse a un 65,2% a medida que los estudiantes se acercaban a los quince años, siendo un patrón común la existencia de repitencia y deserción escolar por parte de jóvenes pertenecientes a los sectores de menores ingresos. Siendo la tasa de escolarización en enseñanza media aún menor al alcanzar un 27,5% de jóvenes cursando dichos niveles (Barrera, 1970).

Para el gobierno, como se mencionó inicialmente y se ha ido profundizando a lo largo de este capítulo, la educación estaba relacionada con la transformación cultural del país junto con la condición del hombre como sujeto, por lo cual, para el gobierno, existe la necesidad de impulsar una Reforma Educacional que fuera una continuación de la realizada en 1965 dentro del gobierno de Eduardo Frei. Por su parte, los aspectos ideológicos que permeaban el debate educacional para la época bebían principalmente del concepto de la *democratización de la enseñanza*, refiriéndose a esta como la igualdad de posibilidades y de desarrollar capacidades más allá de las condiciones materiales (Allende, 1971). Lo cual, aproximándolo a la problemática de los jóvenes estudiantes, se lleva a la necesidad de llevar esta idea de igualdad al ámbito de las escuelas, requiriendo para esto una reestructuración del sistema educativo que en consecuencia llevaría a la elaboración del denominado Proyecto de Escuela Nacional Unificada (ENU) en 1972, cuya propuesta sería “superar los contornos clasistas” dentro de la educación escolar por medio de medidas tales como la formación general de los estudiantes dentro de la educación general y politécnica, fomentando habilidades y valores relacionados al compromiso social, conciencia nacional y espíritu solidario (Núñez, 1982).

Por su parte, la problemática relacionada al analfabetismo se discutía paralelamente. No solamente la Unidad Popular llegó a impulsar campañas de educación popular buscando asimismo el apoyo conjunto de representantes de trabajadores, docentes, Centros de padres y el Ministerio de Educación entre otras agrupaciones para preparar alfabetizadores (Quinteros, 2008). Adicionalmente se tomaron posturas sobre cual tenía que ser el norte dentro de este proceso, siendo necesario destacar a Paulo Freire, el cual enfatizaba sobre la condición de los analfabetos, no como personas marginadas sino oprimidas dentro de la sociedad, los cuales se encuentran forzados a estar en una posición de dependencia ya que la misma estructura social que les rodea les condiciona a mantenerse en dicha situación. Por lo que el proceso de alfabetización se toma no solamente como una *acción cultural para la libertad*, sino que además el sujeto cognoscente debe tener un rol activo en su proceso de alfabetización, relacionando la transformación de la realidad con la dialéctica (Freire, 1971).

Dentro de este contexto *Supecauro* pasó de sus primeras apariciones en *La Chiva*, a consolidarse como una herramienta pedagógica, que, por medio de sus diferentes aventuras, iría explicando tanto los diversos proyectos y programas que presentaba la Unidad Popular como además ir esbozando dentro de su mensaje, la visión ideológica que buscaba llegar a los lectores.

Para explicar a grandes rasgos sobre la trama de *Supercauro*. A lo largo de sus diferentes aventuras, iremos siguiendo al protagonista Perico. Un niño de población el cual trabaja tanto de lustrador de botas como de cantor de micro, siendo su lema característico: “*Ingiero unas pocas proteínas, y ahora tengo fuerzas para luchar por el bien*”, esto debido a que adquiría sus poderes consumiendo cualquier alimento que podía recibir. Finalizando con que el protagonista usualmente debía huir de los carabineros en algunas ocasiones. Si bien en algunas de sus aventuras Supercauro se enfrenta a sus enemigos a puñetazos, esto no es algo frecuente, ya que usualmente su forma de vencer era por medio del diálogo, la organización y el trabajo colectivo, viéndose esta cualidad en las dos revistas en las cuales hizo su aparición (Rojas, 2016).

Su aparición en *La Firme* le hizo tener un nuevo rol a este superhéroe que además de luchar contra las injusticias. Ahora su rol estaba estrechamente relacionado con muchas de las políticas del gobierno de Allende. Siendo uno de los ejemplos el consumo del Medio litro de leche entre otros alimentos, la lucha contra el desabastecimiento, la desnutrición y el analfabetismo (Montealegre, 2019).

Supercauro se le puede describir como una representación de los niños, siendo una herramienta de identificación, mostrando no solamente de la vulnerabilidad infantil que llegó a atravesar previamente a los programas de gobierno de la UP una crisis alimentaria, sino que nuevamente el concepto de *cabro* se vuelve a hacer presente, de manera muy similar a “*Estos cabros*”, enfatizando este rol protagónico que pueden llegar a tomar los niños en el proceso de cambios dentro del país.



Imagen 15: *Supercauro* vuela a detener a unos “ladrones que estaban asaltando el banco” refiriéndose a que el mismo banco (representado por el hombre de lentes) al realizar un préstamo a la gran empresa privada (el hombre de lentes) está robándole el dinero a las iniciativas industriales nacionales que requieren préstamos para desarrollar sus iniciativas (Hervi, *La Chiva ¡y que ju'e!*, 2011. Pág. 139)”



Imagen 16: A diferencia de en “La Chiva”, en “La Firme” se puede notar que hay una variación de su forma de alimentarse, consumiendo en este caso un tazón abundante de leche para obtener las proteínas necesarias para luchar por el bien. Siendo una manera de insertar la importancia del medio litro de leche y la ingesta de carnes (supercauro, en *La Firme*, N° 8, junio/1971).

3.2 El caso particular de la revista “La Firme”:

Para hablar del rol de la narrativa gráfica en la Unidad Popular, es obligatorio hablar de la revista “La Firme”, sin embargo, al ser esta una revista cuyo enfoque no era exclusivo para el público infantil y como a su vez tampoco es una revista de historietas, sino que son viñetas cortas. Resulta necesario dedicarle su propio apartado como un *cuaderno de educación popular*.

Perico no es diferente a cualquier niño, su apariencia es de hecho bastante humilde, es un niño descalzo, de apariencia desaliñada y tosca además de ser delgado que trabaja en lo que puede, siendo de hecho una creación de un cuento que le cuenta su padre a su hijo (el cual se inserta a sí mismo como El protagonista). Y sin embargo este personaje se caracteriza por la astucia que se le adjudica a los niños de los barrios junto a su capacidad de solucionar varios de los problemas que se enfrenta no necesariamente empleando la fuerza, sino que además el uso de la razón y el diálogo (Rojas, 2012). Este personaje entonces se le puede adjudicar además el rol tanto de identificación social como liberación del país la cual es parte representativa de la Unidad Popular (Montealegre, 2019).

Uno de los dibujantes de dicha revista, Alberto Vivanco, quien además en ese entonces se desempeñaba en paralelo como el director de la División Periodística de Quimantú, mencionó que el objetivo principal de la revista era básicamente: “Explicar mediante historietas los proyectos y realizaciones del Gobierno Popular, llegando a las grandes masas, usualmente huérfanas de toda información en forma sencilla y directa, sobre temas contingentes de políticas sociales y económicas” (Vivanco, 2011).

Sin embargo, como él también señalaría, la revista daría inicio incluso mucho antes de su publicación en 1971, aunque manteniendo desde un principio la idea de que aquella revista fuera de carácter didáctico. Como Alberto (2021) llega a postular, su plan inicial desde la creación de “*La Firme*” era crear historietas de carácter educativo, pero careciendo del aspecto ideológico, sin embargo, su inspiración para crear los guiones de dichas historias, eran los discursos y proyectos de Salvador Allende dentro del periodo de su campaña presidencial.

De manera más evidente, en la sección editorial del segundo tomo, se enfatiza que el objetivo de la revista es aclarar dudas y orientar en las problemáticas tratadas en el tomo, como además convertirse en una herramienta de discusión y análisis de las problemáticas de la época. (La Firme n°2, 1971) Siendo además una publicación que llama activamente.

Ahora bien, justo señalar que de igual manera se evidencia una clara postura ideológica y política desde la evidente propaganda hacia el gobierno que puede verse en la imagen a continuación.



Imagen 17: Junto con el explícito título que envía apoyos a la Unidad Popular, el hecho de mencionar al “Compañero Allende”, puede interpretarse como una forma deliberada de posicionar a los personajes que son una representación de la clase obrera en una situación no solamente de compañerismo, sino que además de darles protagonismo desde el momento en que el presidente “puede confiar en ellos”. (La Firme, N° 2, abril/1971).

Realizando un análisis a la imagen, que dentro del título se diga que hay un repudio hacia los *momios* y se apoye a la Unidad Popular, llega a ser una forma explícita de tomar una postura, además de antagonizar a la oposición claramente desde el concepto de “Repudio”. Por otro lado, el posicionamiento de los *cabros* jugando en la imagen en donde los trabajadores están reunidos para exponer su apoyo al gobierno, es una forma de reforzar aún más la diferencia de *nosotros* como lectores y trabajadores contra los *momios* o el otro, quien además no se encuentra presente en la imagen.

3.3 La transformación de las historietas chilenas.

Con el nacimiento de Quimantú, no solamente afectó a la industria de revistas infantiles, sino que además afectó directamente a las historietas de carácter nacional. Como se mencionó en el capítulo anterior, una vez que se compró la editorial Zig-Zag, esta no desapareció como tal, sino que le entregó tanto la maquinaria como trabajadores además el derecho de algunas revistas, mientras que conservaría el derecho de las revistas más populares, siendo un ejemplo las revistas Disney que pasarían a ser publicadas por la editorial PINSEL.

Por otro lado, la mayoría de revistas de historietas de carácter nacional, siguieron siendo publicadas por la editorial Quimantú con las excepciones de solamente 6 publicaciones extranjeras, siendo estas: *Cinco por el infinito*, *Agente silencio*, *Far west*, *Espía 13* y *Guerra* las cuales se mantendrían también como propiedad de la editorial. Como menciona Mauricio García (2021), Quimantú se había vuelto un heredero de Zig-Zag, heredando además el legado que esta editorial había logrado en relación a la creación de revistas de aventurad de carácter nacional los cuales llegaron a ser publicadas y alcanzando un éxito considerable en los países del cono sur e incluso México.

Pero Quimantú, al tener un enfoque como editorial totalmente diferente al de Zig-Zag, era de esperar que afectara además al contenido de las historietas nacionales. Las perspectivas relacionadas a dicho proceso transformativo se pueden ser ver de manera contrapuesta, el autor Mauricio Alcides Jofré, sociólogo, escritor y relacionado con la editorial Quimantú, señalaría que este proceso sería un proceso de “autoconsciencia” que fueron adquiriendo los miembros del equipo de “Historietas Q”, refiriéndonos a guionistas, dibujantes, letristas entre otros, llegando a cuestionarse elementos tales como el género, las características, la problemática de la comunicación además de planificar y crear nuevos episodios o revistas desde esta postura más reflexiva (Jofré, 1986). Para los mismos dibujantes por otro lado, verían este proceso como algo mucho más ajeno, y si bien, comprendían toda la lógica política que vendría detrás de estos cambios, los resultados finales que se verían en el papel, les llegaba a resultar algo totalmente ajeno a las historias que estuvieron desarrollando por años.

Variadas de estas revistas siguieron manteniendo sus estructuras originales dentro de las tramas, incluyendo a los protagonistas, sus escenarios, la estructura narrativa y los equipos de trabajo que se encargaron de su elaboración. No obstante en variadas historietas, los cambios fueron mostrándose a medida que iban avanzando sus relatos en números posteriores, en los cuales mostraban a los héroes de estos relatos tomando posturas progresivamente más políticas; el que era un guerrero salvaje se convertía paulatinamente en un guerrillero libertador, el héroe que luchaba contra la injusticia ahora no solamente realizaba esto, sino que sus aventuras se iban vinculando cada vez más con la defensa del campesinado y enfrentándose a grandes terratenientes injustos.

Junto con esto, nuevas historias fueron incorporándose a las revistas, siendo estos relatos totalmente diferentes al género de aventura o de ciencia ficción, poco a poco el género de vida

cotidiana comenzaría a hacerse presente; añadiéndose junto con estos personajes heroicos, los relatos de personas comunes que deben enfrentar las problemáticas del día a día y cuyo origen podía relacionarse al campo o a la ciudad.

Para tratar este tema con mayor profundidad, hemos plantear dos conceptos; Transformación de las tramas y la chilenización de nuevas obras nacionales. Dichos conceptos serán abordados a continuación.

3.3.1 Transformación de contenido de las obras.

Una de las historietas que tuvieron mayor éxito en la época y que nacieron en la denominada “Época de oro del comic chileno” era la historieta *Intocable* cuyo guionista era Jorge Zamorano, siendo los dibujantes de dicha obra Hildegardo Higor y su hermano Mario Igor (el dibujante y guionista de *El Manque*) y posteriormente uniéndose al equipo de producción, por ejemplo, dibujantes como Lincoln Fuentes. Al pasar a manos de Quimantú, al igual que otras revistas, comenzarían a incorporarse otras series, siendo desde el tomo 117 de la revista: *Hombre de la Selva*, *Manuel Rodríguez* y *Los 5 de la Aurora*, siendo esta última historieta la cual sería traspasada posteriormente a la revista *El Manque*. (Hassón, 2014).

La trama de *Intocable* se sitúa en África, donde el protagonista, Mizomba, es cuidado por una tribu de nativos africanos después de que sus padres murieran en un naufragio (siendo una trama muy similar a la de Tarzán, por lo cual se le puede considerar a Mizomba como el “Tarzán chileno”, con la gran diferencia de que este no fue criado por gorilas). Dentro de los tomos de *Intocable*, el protagonista, junto con su séquito de animales los cuales le obedecen, se enfrenta a un sinnúmero de enemigos tales como otras tribus, cazadores e incluso llegando a tramas del tipo más fantástico, las cuales incluyen a vampiros, mutantes, entre otros (Hasson, 2014).

Cuando *Intocable*, pasa a ser propiedad de Quimantú, se produce una serie de modificaciones desde agosto del año 1971, en la cual, a la revista original, la cual consistía en una historieta de trama única, se le añaden dos series extras, las cuales son “*Hombres de la selva*”, *Las aventuras de Manuel Rodríguez* y *Los 5 de la aurora* (historia que posteriormente pasaría a publicarse en “*El Manque*”). No solamente el formato se va transformando, sino que además, la trama también comienza a presentar variaciones; Mizomba que en un principio había comenzado a ser una trama de aventuras en la selva, comienza a tomar otro rumbo cuando en

su historia, este descubre sus verdaderos orígenes por Mukala, el hechicero de la tribu y además el hombre que le crio, al estar en su lecho de muerte, el cual le dice que lo erigió como un semidiós para tener mayor poder dentro del Congo, esto mueve al protagonista a tomar un nuevo rumbo al unirse precisamente a la causa de los habitantes del Congo y su espíritu de rebelión (Jofré 1986). Ya para el tomo 101 (publicado en 1971) Mizomba ahora ha cambiado a una forma más “civilizada”, sus ropas en primer lugar ya no son las pieles de leopardo que usaba en un principio, sino que ahora, vestido con botas, pantalones y camisa, el comienza a movilizarse como un caudillo que moviliza a las guerrillas para poder derrotar a los diferentes tiranos colonizadores (Reveco, 2016).

Otro ejemplo de transformación de las tramas, es la revista *Jungla*; esta, a diferencia de *Intocable*, tenía dos historietas que compartían páginas, las cuales eran *Mawa* y *Elundi*: siendo



Imagen 17: Comparación de “El Intocable” pre-Quimantú (imagen 1) y “El Intocable” de la época de Quimantú: (Imagen 2). Es de resaltar en primer lugar la diferencia de vestuario de Mizomba, el cual inicialmente lucía un vestuario mucho más similar al vestuario de Tarzán con piel de animales, mientras que posteriormente comienza a usar prendas más “civilizadas” como los pantalones. Lo otro que puede apreciarse es el tipo de enemigos a enfrentar, siendo el primero el tigre Bumbalak, un enviado por el destino para detener a Mizomba y que este no pueda encontrarse con el anciano “Ralki” quien sabe sobre sus verdaderos padres. Mientras que en la segunda historia son el hombre blanco, quien busca frenar el Movimiento de Independencia Africano. Siendo no solamente una trama mucho más acotada a un contexto real, junto con el énfasis de conceptos como “Libertad” o “Igualdad” (Imagen 1: *El Intocable* n° 36, 1 de mayo de 1968, pág 22. Imagen 2: *El Intocable* n° 126, 1 enero de 1973, pág 18)

la primera historieta la principal y más recordada (especialmente por las portadas en las cuales aparece la sensual protagonista). Dibujado por Juan Francisco Jara (y el apoyo recurrente de Hernán Jirón además de Lincoln Fuentes) junto con el guion de Juan Marino. *Mawa* narra las

aventuras de una mujer conocida como la “Diosa blanca”, que es además una sacerdotisa de la denominada “Silla del diablo”, la cual tiene un origen bastante similar al de Mizomba al ser además criada por un hechicero. Esta, portando su arma característica (un kriss⁸ entregado por el hechicero, el cual la une con el dios Choti Meguí) enfrenta diferentes aventuras contra jibaros y otros enemigos de la selva, pero existiendo apariciones al igual que en Intocable, enemigos tales como mutantes, extraterrestres y científicos tales como el Dr. Diablo. En 1971, si bien Mawa no recibió mayores alteraciones, se añadió a la revista otras historietas, siendo en el tomo 127 cuando “Hombres de la Jungla” aparecería por primera vez (Hassón, 2014).

“Hombres de la jungla” es una historia que mezcla mucha más acción y elementos políticos, siendo el relato de un grupo de refugiados políticos los cuales, escapando de la dictadura, sufren un accidente de avión los cuales los deja varados en la selva. En su lucha por sobrevivir, ellos además no solamente deben sortear los peligros de la jungla, sino además luchar contra los militares que buscan eliminarlos.

3.3.2 Chilenización de nuevas obras nacionales.

Al hablar del concepto de *chilenización* nos referimos específicamente a una tendencia que fue surgiendo en el periodo que el Departamento de historietas estuvo desempeñándose en Quimantú. Consistiendo principalmente en la creación de no solamente obras nacionales, sino historias en las cuales los protagonistas y sus problemáticas estuvieran relacionadas a la realidad nacional.

Un ejemplo de estas nuevas obras que comienzan a publicarse tenemos “Los cinco de la Aurora” (también conocida como “Los intrépidos de la Aurora”) del cual se hizo mención previamente. La historia se basa en las diferentes aventuras de un grupo de pescadores que trabajan cerca de la zona de Puerto Montt. Sus diferentes aventuras son relacionadas principalmente a su profesión de pescadores, por lo que además de que sus hazañas tengan una base desde la cotidianidad del pescador del sur. Estos personajes no solamente les tocan luchar contra el azote del clima del sur, sino que además llegan a rescatar gente que está naufragando y vencen a las condiciones del tiempo hostiles. Todo esto sumado a la problemática de la pesca

⁸ Puñal malayo

artesanal versus las empresas pesqueras externas las cuales son parte de los antagonistas recurrentes de la obra (CENECA, 1986).

Otro interesante ejemplo es la historieta *Patrullera 205*, la cual era publicado dentro de la revista *Jinete fantasma* hasta mayo de 1972 donde se fusiona con la historieta *Espía 13* y pasa a llamarse *Delito*. Esta historia a diferencia de la anterior que se sitúa en el extremo sur de Chile, nos traslada nuevamente a la ciudad. Al igual que *Los 5 de la Aurora*, es otra historieta que habla desde la cotidianeidad del trabajador, siendo en este caso carabineros, agentes de la ley que realizan tareas de resguardo para la ciudadanía, acudir a los llamados de emergencia y además proteger a las personas (CENECA, 1986).



Imagen 18: En esta historia, los carabineros sorprenden a un chico (Beto) siendo cómplice de un robo, pero en vez de detenerle, van a buscar a los adultos responsables del menor que lo coaccionaron para que trabajara con ellos. Uno de los asaltantes cuyo nombre es Mario, es su padrastro el cual lo tiene a él y a su madre en una situación abusiva. La conclusión al final es que al niño lo llevan a la Fundación de Niño y Familia, mientras que en colaboración con la junta de vecinos se aseguran de darle un mejor porvenir a la madre. Aquí en este relato, no solo se muestra a la policía como un órgano de seguridad para la población, sino que también trabaja en equipo con organizaciones representantes del pueblo como las juntas vecinales (*Jinete Fantasma*, 4 de Diciembre de 1971, pág 32.)

A modo de cierre, considero que es necesario realizar un breve balance de la situación de la narrativa gráfica dentro del periodo de la Unidad Popular junto con una apreciación de las consecuencias en este medio, especialmente a la hora de revisar las transformaciones realizadas en las producciones nacionales para la época.

El director del extinto Museo de la historieta de Chile, Mauricio García Castro (2011), fue enfático a la hora de afirmar que Quimantú fue quien destruyó la industria de las historietas y no el Golpe de Estado. Según sus afirmaciones, el hecho de que la editorial tomara tantas decisiones respecto a modificar el contenido de las obras creadas por los miembros de *Historietas Q* e incluso eliminar obras de gran éxito entre los lectores como las aventuras del Siniestro Dr. Mortis la cual pasó de ser una obra de terror a ser luego una de ficción hasta su desaparición en el tomo n° 92. Siendo de hecho el resultado de tantas modificaciones con fines políticos, que los guiones de las historias fueran volviéndose cada vez más mediocres y poco llamativos debido a los múltiples cambios que debían realizarse hasta que el consejo de sociólogos les diera luz verde.

El dibujante Alberto Vivanco (2021) tiene una perspectiva igualmente crítica al respecto al hablar de la situación de las producciones de *Historietas Q* y de las revistas enfocadas a la educación, al criticar duramente a los mismos sociólogos con los cuales trabajó a la hora de publicar *La Firme* el cual si bien enfatizó de forma positiva la labor de la editorial con la que trabajó durante esos años al volver accesible para el público general diferentes libros, criticó duramente el que intentaran insertar elementos ideológicos a las producciones cuya principal función era la de entretener. Siendo quizás uno de sus comentarios más tajantes al respecto el siguiente: “¿Cómo vas a meter ideología a la fuerza? Primero tienes que enseñarle a la gente por qué las cosas son así, y luego cada persona adoptará la ideología que quiera”.

Es entonces, correcto señalar que la ideologización por parte de la editorial del estado, llegó a afectar de una manera u otra a las producciones gráficas, volviéndolas progresivamente menos atractivas para los lectores lo que daría como resultado, según García (2021) que las ventas fueran reduciéndose siendo Cabrochico el ejemplo más claro de dicha situación al ser cancelada debido a su baja en ventas, ya que el público infantil al no sentirse realmente atraído al contenido entregado por estas producciones, preferían por sobre todo las revistas Disney, logrando todo lo contrario a lo que se buscaba con estas nuevas producciones infantiles. Ahora bien, es necesario tomar en consideración que las revistas publicadas desde Quimantú, tenían una función y un ideal en mente que buscaba alcanzar por medio de la educación y orientación para el pueblo, siendo grandes y chicos el enfoque de dichas revistas que buscaban entregarles

los valores de “solidaridad, pensamiento crítico y consciencia”, presentándose como una alternativa respecto a la influencia extranjera dentro de la cultura de masas.

La Firme es entonces un ejemplo de esta labor claramente educativa y pedagógica al buscar explicar de la forma más sencilla varias de las medidas del gobierno. Sin embargo, era evidente que existía una forma de propaganda desde el momento en que dentro de sus páginas se posiciona cada una de las medidas como una forma de estar más cerca del pueblo, y a su vez, como el pueblo representado en sus páginas es parte de los “*felices beneficiarios que apoyan al compañero Allende*”, posicionando al Gobierno como un personaje más que, si bien no estaba explícitamente presente, si se encontraba cercano al pueblo, el cual a su vez era separado de otros personajes antagónicos como el *empresariado burgués*, o los mismos *momios*.

Siendo un caso similar al de Cabrochico, solo que, en el caso de este, su mensaje iba más direccionado a enviarle al pueblo un mensaje que le volviera más cercano a los ideales que buscaba alcanzar la Via chilena al socialismo, siendo ese niño lector parte del pueblo que se requiere que sea “*consciente, solidarios y listo para defender su poder político*” (Allende, 1970), ese pequeño e ideal “*hombre nuevo*” cuya mejor representación es quizás en estos arquetipos de pequeños ciudadanos comprometidos representados en la caricatura “*Estos cabros*”.

Capítulo IV: “Los Últimos siete meses del Gobierno de Allende y su impacto en las caricaturas políticas”

“Entre broma y broma algunas verdades amargas

Y también tuvo tiempo para girar en ciento ochenta grados

En el último tramo de su trayectoria, convencido que por ahí no iba la cosa”

(Nicanor Parra “Pronto se pronunció por una poesía”)

Si bien en los capítulos anteriores se habló de las diferentes formas de Narrativa Gráfica las cuales estuvieron cargadas con un fuerte mensaje político, como también las viñetas de carácter educativo que pulularon fuertemente durante el gobierno de la Unidad Popular, se ha dejado para este capítulo un concepto bastante importante, siendo el humor político y su mensaje crítico por medio de las caricaturas. Esto debido a que el periodo de Crisis política en 1973 se haría visible por los diversos medios masivos de comunicación siendo los mensajes emitidos por estos los cuales irían generando las tensiones dentro de los lectores, especialmente desde la prensa de oposición desde la cual nos enfocaremos en este capítulo.

Como se verá a continuación, la caricatura política y la prensa estarán íntimamente relacionados, especialmente porque varias de las tiras humorísticas que se irán analizando más adelante, coincidirán con el hecho de que fueron publicadas en los mismos diarios y revistas, manteniendo la misma línea editorial e incluso el sensacionalismo que irá alimentando a la tensión y polarización de la época.

1. Contexto histórico: Las elecciones parlamentarias de 1973 y su impacto a nivel social

1.1 Los últimos meses de la Unidad Popular:

El fin del gobierno de Salvador Allende se dio en un agitado contexto, ya que los aspectos tanto económicos, sociales y políticos se encontraban fuertemente convulsionados producto de una serie de medidas, tanto de sabotaje por parte de la oposición como de decisiones tomadas por el gobierno de la Unidad Popular.

El embargo económico ejercido desde los Estados Unidos había surtido devastadores efectos sobre Chile. Después de haber obtenido grandes resultados en el primer año de gobierno, el PIB del país decreció considerablemente hacia finales de 1973, marcando una baja de -5 puntos, marcando una clara diferencia entre la baja de -1 punto en 1973 y el ya mencionado gran arranque de 9,4 puntos que tuvo el gobierno de la UP en 1971 (Banco Mundial, 2023). Todo esto se debió a múltiples factores. En primer lugar, la mantención de la creciente industria nacional se vio deteriorada por la poca capacidad de las empresas de poder costear nueva maquinaria y mantener las actuales (repuestos, equipos, logística, etc.), lo que se tradujo en un decrecimiento notable de la producción. Este déficit productivo no pudo suplirse con la vía de las importaciones, generando un desabastecimiento e inflación debido a que las emisiones monetarias no estaban respaldadas por una mayor productividad, sino todo lo contrario. Todo esto afectó no solo al gobierno, sino que, a todos los ciudadanos del país, quienes en consecuencia se vieron altamente empobrecidos y su poder adquisitivo fue mermado. Dichos factores fueron potenciados con las múltiples huelgas que afectaron al país, siendo la más emblemática la del gremio de camioneros del 25 de julio de 1973, el cual dio como resultado pérdidas que llegaron a alcanzar 60 millones de dólares junto con la imposibilidad de distribución de dos millones de kilos de leche en polvo que estaban destinados a beneficiar a tres millones y medio de personas (Rojas, 2007). Siendo un aporte con el desabastecimiento al mantener un paro que cortarían de raíz el movimiento de los suministros más básicos dentro del país. Finalmente, los medios de comunicación generaron una gran presión tanto hacia el gobierno como sobre la población, haciendo gran énfasis en los indicadores económicos y en el aspecto del desabastecimiento.

Otra de las aristas importantes para la crisis del gobierno devino en la crisis política que se dio dentro de la Unidad Popular. Con un Partido Socialista distanciado del Comunista y una izquierda cada vez más fragmentada por la manera de llevar a cabo el proyecto de Allende, no existió una cohesión interna que pudiera hacerle frente al constante sabotaje de la oposición, ni una organización con una convicción clara en el corto plazo. Junto con esto, la oposición con ayuda de la Democracia Cristiana logró deslegitimar políticamente al gobierno de Allende, aludiendo a constantes rupturas a la democracia y a la constitución, siendo esto último lo que más peso tendría para la posterior redacción de la constitución de 1980, la cual daría especial énfasis en “cuidar” el orden público y la seguridad del Estado (Yocelvezky, 2002). La idea de

que el gobierno de Allende era inconstitucional debido a sus medidas venía desde los inicios de su gobierno, por ejemplo, con el tema de las expropiaciones de la Reforma Agraria, donde los intereses privados se vieron enfrentados a los del gobierno y su enfoque socialista en temas como la propiedad privada, lo que fue una constante pugna entre el sector privado y el gobierno.

Todos estos aspectos fueron altamente explotados por la prensa, exponiendo los resquicios constitucionales que se utilizaron para negarle al gobierno de Allende cualquier forma pacífica y democrática de realizar los cambios estructurales que se propusieron en un comienzo.

Como consecuencia de los dos aspectos ya mencionados, la sociedad se vio altamente polarizada entre los partidarios de la UP y los de la oposición. Los segundos vieron justificadas sus acciones reaccionarias debido a la crisis que se estaba gestando. En el aspecto económico, la desesperación causada por el desabastecimiento y la inflación llegó a movilizar a grandes sectores de la población, incluso a las dueñas de casa, quienes tomaron protagonismo durante esta época. En cuanto a lo político, el gobierno estaba completamente deslegitimado en un país que había mantenido más de medio siglo de institucionalidad y democracia ininterrumpidas, lo que acentuaba la gravedad sobre la concepción de que se había violado los métodos constitucionales y aparatos democráticos.

Todo esto causó una gran polarización social: *“Las riñas callejeras entre jóvenes partidarios y opositores de la UP cundían aceleradamente en el centro de la capital.”* (Power, 2008) y la presión no sólo estaba presente en el congreso y en las huelgas, sino, que también en las calles. Sumadas a las paralizaciones de distintos gremios de la economía, la presión ejercida por la ciudadanía se acentuaba cada vez más, generando unos niveles de tensión y convulsión social nunca antes vistos. Dichos aspectos fueron reflejados en una prensa cada vez más agresiva y directa

2. La reacción de los medios periodísticos ¿Cuál fue su relación con la caricatura política?

2.1 El escenario de la prensa chilena en el gobierno de la Unidad Popular.

Sería superficial afirmar que las afiliaciones políticas y la polarización de los discursos emitidos desde la prensa se dieron exclusivamente durante la crisis de la Unidad Popular en sus

últimos meses. Sólo basta realizar una revisión rápida de los titulares de la prensa de derecha en el periodo de las campañas electorales de 1964 y 1970 para percatarse que el sensacionalismo ya se encontraba presente en las portadas de los periódicos circulantes, siendo la denominada “Campaña del terror” instigada por el ITT, tema del cual se trató a profundidad en el segundo capítulo. No obstante, sería correcto afirmar que posteriormente a la elección presidencial de Salvador Allende la lucha ideológica y la guerra psicológica por medio de la propaganda política no sólo se intensificaron, sino que además llegaron a diversificarse, explicitando por medio de las opiniones de las líneas editoriales las posturas políticas de la prensa, llegando a considerarse dentro de los factores que llegaron a influir tanto en la crisis política del país como en el golpe de estado.

Ahora bien, antes de comenzar a trabajar sobre esta premisa, es necesario acotar que a la hora de hablar de prensa, nos referiremos exclusivamente a prensa escrita. Esto debido a que, en primer lugar, la televisión y la radiodifusión chilena tuvieron para la época sus propias particularidades tanto a nivel de control político como legislación respecto a sus transmisiones. Siendo el segundo motivo y del cual se ahondará más adelante, la relación entre la caricatura y prensa escrita, siendo principalmente ambos de difusión en papel.

El periodista Eduardo Santa Cruz (1988) al hablar del conflicto ideológico llevado a las publicaciones periodísticas, plantea que fue una respuesta a la crisis de poder por parte de la burguesía y a su vez el progresivo empoderamiento que tuvo el movimiento popular de los años 1960s, cuyo triunfo de la Unidad Popular y la Vía al socialismo actuó como un catalizador que aceleró dicha crisis, volviendo imperiosa la necesidad de derrocar al Gobierno Popular. Esta idea puede complementarse con el artículo realizado por el profesor Claudio Durán en su artículo realizado para la Revista de la Universidad Técnica del Estado titulado “La ideología de El Mercurio y la política de la oposición”. El cual eligiendo dicho periódico como sujeto de análisis debido tanto a su tendencia ideológicamente cercana a la burguesía que se mantuvo dominante hasta el triunfo de Allende, a la vez debido a su postura pro-oligarquía agraria en el gobierno Demócrata cristiano. Menciona que, dentro del caso chileno, el espacio ideológico (en este caso, de la burguesía chilena) toma parte de “combate ideológico” posicionándose con mecanismos defensivos, buscando por su parte atraer la opinión de los lectores que pertenezcan a la misma burguesía, sino que además atraer a otros lectores pertenecientes a las capas medias de la población que idealmente se cerrarían a nivel consciencia y se unificarían en relación al

contenido leído (Durán, 1973). La periodista Lidia Baltra añade por su parte que esto se debe a que Agustín Edwards tras el triunfo de la Unidad Popular se trasladó a Estados Unidos para seguir combatiendo al gobierno, recibiendo por su aporte apoyo monetario desde la CIA, siendo un ataque mediático en el cual “El Mercurio” se posicionaría como uno de los principales medios opositores al gobierno (Baltra, 2012).

Periodistas como Hernán Uribe se adhieren a dicha postura, señalando principalmente la prensa de oposición de la siguiente manera: “*El empresariado, la aristocracia agropecuaria y sus expresiones políticas, e incluso corporativas, tuvieron claro que los medios masivos realizan una función dirigida a la conquista de las conciencias, a despecho de que se autoproclamen objetivos.*” (Hernán Uribe, 1998).

Sin embargo, hay que preguntarnos si efectivamente se puede hablar de una polarización por parte de los medios en la Unidad Popular o inicialmente es más correcto referirnos a que fue una guerra ideológica unilateral llevada a cabo por la derecha. Este cuestionamiento nace debido a la importancia de la distribución de los medios de información y quien tiene el control mayoritario de estos, ya que de allí deriva el control de la opinión pública. Parafraseando a Elmo Catalán: “*Quien controla los medios de información se asegura una respuesta mayoritaria y disciplinada de la masa*” (1970). Por lo que puede suponerse que existe una intrínseca relación entre el mercado mediático y la lucha ideológica en la cual, podía existir una compra y venta de medios de prensa en la cual tanto la derecha como la burguesía mantenían el control mayoritario en el campo de los medios de prensa y por ende una mayor tribuna a la hora de divulgar su opinión hacia las masas.

Entonces, si analizamos la proporción de los medios de prensa escrita de la época comparándoles en relación a la tendencia política de la cual representan, veremos que la mayoría de periódicos importantes no solamente son de derecha, sino que además tienen un promedio mucho mayor de ejemplares publicados.

Por un lado, teníamos a “*El Mercurio*”, “*Las Últimas Noticias*”, “*La Segunda*”, “*La Prensa*” (periódico de la DC), “*La Tercera*” y “*Tribuna*” (perteneciente al Partido Nacional) las cuales aportaban 540.000 ejemplares diarios (Santa Cruz, 1988), siendo los primeros cuatro periódicos pertenecientes al grupo Edwards, el cual además tenía para ese entonces cierto nivel de injerencia en la editorial Lord Cochrane (Catalán, 1970).

Por otro lado, la izquierda tenía los periódicos “*El Siglo*” (perteneciente al Partido Comunista), “*Clarín*”, “*Última Hora*” (periódico del Partido Socialista) y “*Puro Chile*” (también perteneciente al Partido Comunista) y el diario “*La Nación*”, los cuales en total tenían una distribución diaria de 300.000 ejemplares, los cuales eran poco más de la mitad que el nivel de circulación que los diarios de la oposición, cuya cifra era mucho más ínfima si se considera dentro de esta comparación las revistas de actualidad pertenecientes a la oposición tales como “SEPA”, “PEC”, “Ercilla” entre otros (Santa Cruz, 1988), que como veremos más adelante, se diferenciarán totalmente del tipo de revistas publicadas por Quimantú, las cuales, como ya se analizó en el capítulo anterior, eran de carácter principalmente educativo y que, si bien caían en la propaganda ideológica, esta poseía un carácter más positivo, engrandeciendo las propuestas del gobierno como de exaltar la figura del *Compañero Allende*.

Balra (2012) tiene una visión más positiva al respecto de las cifras al postular que, de hecho, en comparación con el periodo inicial del gobierno de la Unidad Popular donde la izquierda contaba solamente con *El Siglo* y *Última hora*. Gracias al apoyo recibido por el diario *Clarín*, el cual se adjudicó el lema “*Firme junto al pueblo*” alcanzó por su cuenta 200 mil ejemplares diarios semanalmente (mientras que los fines de semana esta cifra se multiplicaba llegando a alcanzar los 300 mil ejemplares diarios). Por lo cual se podría asumir que de todas maneras la Unidad Popular si contaba con un apoyo mediático considerable si se realizaba una comparación respecto a la cantidad de periódicos que le brindaban apoyo inicialmente.

Entonces, bajo este este escenario en el cual la oposición, tiene un control importante de los medios, cabe preguntarse ¿La Unidad Popular podía tener alguna clase de injerencia en la situación? Para responder esta pregunta, basta con revisar la Ley n° 17.398, publicada el 9 de enero del año 1971, la cual introdujo una serie de modificaciones a la Constitución Política del Estado del año 1925. Más específicamente es necesario revisar la cuarta modificación estipulada dentro de dicha ley, la cual acuerda la modificación del tercer punto del artículo 10, la cual menciona que:

“La libertad de emitir, sin censura previa, sus opiniones, de palabra o por escrito, por medio de la prensa, la radio, la televisión o en cualquiera otra forma, sin perjuicio de responder de los delitos y abusos que se cometan en el ejercicio de esta libertad, en la forma y casos determinados por la ley. No podrá ser constitutivo de delito o abuso sustentar y difundir cualquiera idea política.” (Ley n° 17.398, 09 de enero 1971).

Bajo dicha ley, entonces se puede inferir que, a nivel legal, los medios se encontraban totalmente protegidos, existiendo entonces la libertad de prensa. Siendo esta una culminación del “Estatuto de Garantías Constitucionales”⁹ por la cual la Democracia Cristiana entregaría su apoyo a Allende a la hora de asumir la presidencia (BCN, 2020). Lo cual limitaría a nivel de control de medios a la izquierda, debido al ya mencionado control expansivo de los medios de difusión que poseía la oposición, junto con un escaso respaldo de los medios de izquierda en un escenario de lucha que se tornaría aún más tenso con el surgimiento de las revistas de derecha (Márquez Allison, 2020).

Bajo los antecedentes previamente especificados en el escenario de lucha ideológica dentro del periodo de la Unidad Popular. La burguesía contaba con una clara ventaja al poseer la mayoría del control de los medios, además de poder plantearse que en parte su campaña de desprestigio y desarticulación política poseía un posicionamiento bastante ventajoso. Uribe de hecho, catalogaría al periodo de la Unidad Popular, como un periodo que en materia de prensa sufriría de un *libertinaje*, donde carecería de legislaciones relacionadas, parafraseando sus palabras:

“(...) El periodismo más inmoral que haya conocido Chile, plagado de mentiras fabulosas, de insultos acompañados de lenguaje soez y, por cierto, orientado a objetivos carentes de ética, como la ruptura del orden constitucional” (Uribe, 1996, pág 26).

Arturo J. Escandón dentro de sus artículos publicados para el Centro de Estudios de América Latina en la Universidad de Nanzan, Japón, calificó a grandes rasgos el escenario de prensa chilena dentro del Gobierno de Salvador Allende como una guerra política cuyas batallas se fueron llevando desde los medios de comunicación, y que, sumado a ser el periodo de mayor libertad de expresión que tuvo la prensa en toda la historia de Chile, dicha autonomía dio pie a que se cometieran abusos por parte de los medios (Escandón, 1999).

⁹ El denominado “Estatuto de Garantías Constitucionales” o “Pacto de garantías democráticas” en relación a la prensa exigía la consagración de la libertad de prensa y expresión, evitando alterarse lo estipulado en la constitución de 1925, más específicamente en el tercer inciso del artículo 10 relacionado a Garantías constitucionales, el cual reza sobre “la libertad de emitir sin censura previa las opiniones por medio de prensa u otros medios”.

2.2 ¿Cuál fue el rol de la prensa de oposición en el golpe de estado?: Las estrategias de comunicación

Bajo este escenario, se había experimentado una democratización de los medios masivos de comunicación y que además brindó la posibilidad a los partidos políticos de poder crear tanto



Imagen 19: Un ejemplo acorde a la idea planteada tanto por Mattelart como Santa Cruz es esta portada de la revista PEC previa a las elecciones parlamentarias de marzo de 1973. El hecho de que se llame a los votantes a salvar el país, les posiciona tanto al lector como al medio de prensa en una situación de complicidad donde el gobierno es el "otro" en cuestión. La mención de territorios como "O'Higgins", "Linares" y "Colchagua" son una referencia a las elecciones parlamentarias de 1972, y representa como están "sacando" a Allende en base a los resultados electorales que mostraron el descontento de la población con el gobierno. (Revista PEC n°494, 23 de febrero de 1973, Portada)

diarios, como revistas y radiodifusión sin riesgo a que existiera una forma de expropiación (Escandón, 1990). Por desgracia, esto no solamente dio una oportunidad a darle voz a las diferentes formas de opiniones políticas, sino que dio la chance a que se recrudeciera el contenido en los medios de prensa sin poder existir filtros al respecto.

El periodismo en Chile se encontraba en un momento de tensión, en el cual, este fungía como una suerte de arma en una guerra ideológica (Márquez Allison, 2020). Siendo utilizada por la oposición con el fin de desestabilizar la opinión general y degradar la imagen pública del Gobierno de la Unidad Popular, esto llevó a que los medios de dicha arista política tuvieran una evidente transformación editorial. Aún cuando podían encontrarse los periódicos de carácter aparentemente más neutral y cuyas portadas no

reflejan de forma evidente su tendencia política, poseían dentro de sus mensajes editoriales una constante crítica de carácter discreto al gobierno. También podían encontrarse periódicos y revistas las cuales llegaron directamente a alentar a las masas por medio de la violencia y la vía

armada. Siendo un ejemplo uno de los artículos escritos por Jaime Guzmán y publicados por la revista PEC el 12 de febrero de 1971 el cual se titulaba: “La libertad, en adelante tenemos que conquistarla”, o en la portada de la revista “*Tribuna*” el 13 de julio de 1973 titulado “Le queda poco al presidente” (Dooner, 1989).

Para poder hablar un poco más a detalle del accionar de los medios, es necesario analizar los mecanismos ideológicos aplicados en las acciones tomadas por la prensa. Santa Cruz (2014) menciona que para 1970, los medios liberales de oposición tuvieron que dejar su rol de pasividad y tomar de rol de agentes movilizadores políticos, alterando el estilo de las publicaciones, buscando llegar a diferentes frentes sociales, ya fueran funcionarios, jóvenes e incluso pequeños comerciantes, llegando a politizar todas las áreas de la vida cotidiana y alimentando las manifestaciones ciudadanas. Mattelart (1973) al respecto afirma que el proceso de captación de las consciencias por parte de la prensa hacia los lectores y su vinculación con estos, no solamente busca hacerles ver que están con ellos siendo las masas afectadas por las decisiones del gobierno, junto con eso intentan posicionarse con una forma de horizontalidad. Y así, progresivamente les vuelve “masas sediciosas” que son movidas por la prensa de oposición que asume un rol de “agitador colectivo” que *solidariza* con el pueblo.

Ahora bien, los métodos aplicados para llegar al público, eran bastante diversos dependiendo del periódico o revista, por lo tanto, es necesario resaltar las constantes más presentes en las formas de prensa seria, tal como el diario “*El Mercurio*”, esto debido por una parte a ser el periódico de oposición más grande y con mayor cantidad de ejemplares emitidos de forma diaria para la época, como a la vez sus particularidades en la manera de presentar su postura política. Como también mencionar de manera breve la metodología aplicada en publicaciones que se encargaron tanto de exacerbar como alentar a la violencia, siendo estas denominadas como *prensa ariete* debido a su carácter disruptivo, tomando de ejemplo las revistas *PEC*, *Tribuna* y *SEPA* como los mayores exponentes de este tipo de prensa (Dooner, 1989).

En el caso del diario *El Mercurio* para la época, llegó a posicionarse tanto como un defensor a nivel político del libre mercado, como también asumiendo un rol propagandístico, dejando su rol pasivo como un medio, para comenzar a tener una forma de “propaganda de agitación”, emitiendo un mensaje que llamara a la crisis y a la subversión. No obstante, sus maneras de tratarlo por medio de las líneas editoriales eran de un carácter mucho más sutil;

volviéndose las problemáticas del gobierno como un tema progresivamente más y más recurrente, al punto de que los tópicos podían ser contabilizados y clasificados entre: Necesidad de orden; Violencia marxista; Ataques a la democracia por parte de la Unidad Popular; Fracaso internacional del marxismo; e Imagen angustiosa del mundo. Con los énfasis presentados, se da a entender bajo la lógica del periódico que el gobierno al estar controlado por el marxismo es el que ha generado una crisis no sólo a nivel económico, igualmente a nivel social en conjunto con una crisis de la democracia, enfatizándose este apartado aún más en los periodos en los que el país estaba presentando una crisis a nivel social (Durán, 1982).

No obstante, aquellos mensajes no se entregaban de forma directa, sino por el contrario, *El Mercurio* se valía de la sutileza, empleando titulares que eran diagramados para lucir más grandes al igual que las fotografías. De forma complementaria, se aprecia que se emplean además titulares, referidos a otras épocas o lugares, pero empleando de metáforas, analogías y otro tipo de recursos, para hacer creer al lector que se referían a sucesos acontecidos en el país, siendo principalmente la guerra psicológica el recurso principal de dicho periódico (Santa Cruz, 2014).

En oposición a esta forma sutil de desestabilización al gobierno, las otras formas de prensa más agresivas carecían de ese estilo manipulativo, y, sin embargo, el valerse del escarnio y de la provocación directa, les dio un cierto nivel de relevancia. Dooner (1989) postula que la prensa de oposición se valió de métodos bastante específicos no solamente para exacerbar al público lector, sino que también tomó un rol de instigar al *choque*, derivando desde allí el nombre de *ariete*.

Dentro de los principales métodos empleados es el denominado “*Deterioro de la autoridad*” que tal como su nombre lo indica, se refiere a atacar a la figura de las autoridades del gobierno, ya sea cuestionando sus tomas de decisiones, acusándoles de insertar el marxismo en el país, acusar al mismo gobierno de promover la violencia del país como además recurrir a la caricaturización de estas autoridades, ya sea burlándose de defectos reales como a su vez inventar defectos que realmente no son existentes, pero que pueden servir en la narrativa de la prensa (véase, la fama de bebedor que poseía el presidente, la cual llegó a exagerarse a diferentes niveles. Un buen ejemplo del uso del deterioro de autoridad, puede ser la portada de *Tribuna* del 4 de noviembre de 1971 el cuyo titular fue “*La UP llama a liquidar a los frailes: Los Capuchinos, los primeros perseguidos*” (Dooner, 1989).

Otro de los métodos es el denominado “*Generador de crisis*”, mencionándose como una forma de prensa que buscaba dar a entender que el país estaba enfrentando importantes dificultades tanto recalcando la situación de “crisis educativa” al referirse a la aplicación del sistema de Educación Nacional Unificada, la situación de desabastecimiento nacional, como también estableciendo una crítica a nivel institucional, refiriéndose tanto a los órganos legislativos como judiciales. Un buen ejemplo relacionado al contexto estudiado, se dio al aproximarse las elecciones parlamentarias de 1973 como posterior a estas, ya que fue haciéndose cada vez más común ver en las portadas de revistas la presencia de titulares en las cuales se acusaba de sabotear a futuro las elecciones para ser suspendidas, tal como *Tribuna* plantea en sus titulares del 14 de febrero de 1973 que reza: “*¡Volar el congreso! Al descubierto siniestro Plan Socialista-Miricón. Para darle argumentos a Allende y suspender elecciones*”

(Doomer, 1989).



Imagen 20: Posteriormente a las elecciones parlamentarias y en vista de las acusaciones de fraude electoral por parte del gobierno debido a que los resultados no fueron esperados por la oposición. La idea de que Chile estaba bajo una dictadura comunista y que Allende debía llamar a un Plebiscito se fue haciendo más y más evidente en la prensa. “La hora de la acción” si bien, no fue un llamado de forma explícita a la violencia, por medio de las fuentes de letra dispares y de apariencia bosquejada, tienen el mismo sentido que el uso de mayúsculas, siendo un mensaje agresivo de manera implícita. (PEC n° 501, 13 de abril de 1973, portada)

Finalmente, y no menos importante es el empleo de la *violencia* en los medios, ya sea como una acusación de violencia indiscriminada como el llamado a tomar acción, sumado a esto el llamado al Golpe de Estado. En este último punto, es necesario recalcar que una de las formas de emplear la violencia, era el énfasis que se le daba a la crónica roja (refiriéndonos a las noticias enfocadas en crímenes y asesinatos) la cual fue explotada por la prensa, buscando evocar la sensación de seguridad en los lectores. Para ejemplificar, se puede emplear uno de los titulares de la revista *PEC* del 4 de junio de 1971, el cual se refirió al caso del asesinato de René Schneider, el cual se tituló:” Un Allendista mató a Schneider; Sigue el plan de la UP para asesinar a Vlaux”, y aun cuando se determinó que un grupo de derecha fue el

responsable, la misma revista *Tribuna* el 17 de ese mismo mes acusó que uno de los implicados en verdad era un socialista infiltrado. Pero las muestras de violencia no quedaron allí. El llamado a que Allende dimitiera o que el pueblo tomara cartas en el asunto eran otra de las formas en las cuales la violencia se hacía presente, siendo un ejemplo el mostrado en la imagen 20.

Bajo el amparo de la libertad de expresión, esta batalla ideológica desde las trincheras de la prensa, se mantuvieron, potenciándose y recrudeciéndose hasta cerca del final del gobierno de la Unidad Popular. No sería hasta ese último periodo que el presidente Salvador Allende, empleando la ley de seguridad del estado para contener en parte a la prensa más extrema, tomaría cartas en el asunto, querellándose además contra *SEPA* y su editor Rafael Otero (Escandón, 1999). Pero no sería hasta el fatídico 11 de septiembre que la prensa, independiente de sus tendencias políticas sufriría un silenciamiento como resultado del cierre y desaparición de diferentes revistas y por lo demás, el fin de la lucha ideológica de los medios.

3. Representaciones del humor político en las caricaturas de la Unidad popular: de la polarización a las imágenes del terror.

Al principio de este trabajo de investigación, se había hablado cómo después de la segunda mitad de los años 60's, el humor político chileno había comenzado dar pie a la publicación de revistas con un evidente carácter satírico y de denuncia, sumándose a la ya existente *Topaze* y otras caricaturas similares. También hablamos a grandes rasgos que en el ambiente cercano a las elecciones presidenciales de 1970 las cuales estaban bajo un clima de tanto de tensión como de polarización política debido a los candidatos, llegó a dar pie a la publicación de nuevo contenido editorial de periódicos tanto de izquierda como derecha, lo cual resultó en el nacimiento de viñetas satíricas como *Camabalache*, *Supermomios*, *El Reyecito* o las parodias de personajes de derecha dentro de la revista *La Chiva*.

Buena parte de dichas revistas se siguieron publicando durante toda la Unidad Popular, siendo los más controversiales los que llegaron a publicarse en revistas y periódicos cuyo estilo de periodismo político estaba más ligado al sensacionalismo.

Entonces ¿Cuál es la relación entre la caricatura política y la prensa? Frederique Langué (2016) le posiciona como un género que une tanto el arte como el periodismo, debido a que la aproximación, análisis e interpretación de los hechos parte del caricaturista se asemeja al del

periodista, siendo la ilustración una especie de *reflejo* el cual posee una carga crítica, además de manejar un discurso. Valiéndose del recurso de la risa, las caricaturas se han vuelto testimoniales de las problemáticas ciudadanas, los conflictos sociales y las pugnas del poder tomando un rol contestatario. Sin embargo, su humor político no es inocente en lo absoluto siendo a veces el resultado de una producción de un discurso, el cual termina creando un imaginario político dentro de sus imágenes y volviendo la risa una forma de violencia (Antezana, 2006).

“Las pupilas del caricaturista poseen el secreto de la refracción de la vida. Risa o dolor, triunfo o fracaso, hallarán una interpretación que no imaginamos” Reza el periodista y escritor cubano Bernardo G. Barros (2008, p.29). Y con justa razón. Las caricaturas son la representación de no solamente los rasgos, ya sea de una persona, o una situación. Les simplifica y les lleva a sus componentes más visibles, llegando a mostrar desde la visión de quien las interpreta, diferentes abstracciones de lo que se puede tomar como una realidad. No obstante, siempre existe una relación de similitud entre la representación y lo existente, ya sea reflejando la situación en la cual se está situado, ya sea criticándole (Montealegre, 2014).

Ya sea como fuere. En las siguientes páginas veremos de forma breve aquellas visiones, quizás en muchos casos deformadas hasta volverse insultantes, en algunos casos cargadas de un humor mórbido más que político. Pero en todas, se puede encontrar de forma presente una representación de los sucesos que buscan mostrarse a través de la pluma de sus dibujantes.

3.1 Una breve mirada a la caricatura de izquierda y su humor ácido: El enano maldito

Si bien en el punto anterior se hizo mención a grandes rasgos del accionar de la prensa de derecha para la época, no se puede ignorar que la izquierda tuvo su participación en el apartado del humor político, por lo cual es justo al menos darles una mención. Citando a Patricio Dooner, *“(…) Los estilos de la prensa de derecha y la de izquierda durante el mismo período. Ambas son maniqueas, ofensivas, groseras, irónicas, destructivas, y, por ende, esencialmente antidemocráticas”* (Dooner, 1982). Siendo el infame personaje del Enano Maldito, la mayor representación de la ofensa, siendo su caricatura una burla directa al sector de derecha.

En abril de 1970, sería la primera aparición de la viñeta del dibujante Jorge Mateluna (Orsus) llamada “El enano maldito acota”, la cual era parte de la revista “Puro Chile”, pero adquiriendo su mayor relevancia cuando aparece en la portada del 5 de septiembre con el mítico: *“Les volamos la ra...ja ja ja ja je je je ji ji ji...”* el cual se puede apreciar en la imagen n° 21.

Llegando incluso a ser publicitado en portadas de revistas de la editorial Quimantú tales como la revista “Ramona” (Navarro, 2013).



Imagen 21: Su primera aparición en portada de la revista “Puro Chile”, resulta ser una burla directa hacia los resultados en los cuales la UP resulta ganadora. Desde la primera vez que el Enano Maldito se hace visible, deja en claro cuál será el tipo de mensaje y burla del cual hará gala en los números siguientes. (Revista Puro Chile, 05 de septiembre de 1970, Portada).

Desde la concepción del diseño del personaje alude a la polémica, dando pie a variados mitos sobre quien era la inspiración de su rostro. Pasando por el político de la DC Andrés Zaldivar, al director de la entonces revista Sepa y ex militante del Frente Nacionalista Patria y Libertad, Rafael Otero (Osorio, 2019). Como también, el hecho de que su nombre fuera una referencia a un crimen de crónica roja; el asesinato de 1968 a una mujer en el Hotel Princesa, del cual su asesino debido a su gran cabeza y su corta estatura le dieran el apodo de “Enano Maldito” (Montealegre, 2008). Si bien no hay alguna fuente que pueda corroborar esto, se puede inferir que el hecho de que la inspiración esté relacionada a una crónica roja se relaciona al empleo del sensacionalismo dentro de la prensa a la hora de llegar al público de lectores.

El enano maldito cuya misión era “Sacar chispas a los enemigos de la candidatura presidencial de Salvador Allende” (Ulibarri, 1972). Se basó principalmente en la burla y en la provocación de la oposición, siendo además una imagen totalmente contraria a la del ideal del *hombre nuevo*, llegando al punto de que el mismo presidente Allende pidiera a los periodistas de “Puro Chile” que evitaran el ataque personal y físico a la hora de plantear las críticas (Montealegre, 2008).

Sus expresiones tanto burlándose de la oposición como a su vez realizando un llamado de violencia, pueden verse en sus diversas apariciones en las portadas de la revista desde 1970



Imagen 22: Acompañada a la frase de que “junten miedo” el Enano Maldito también aparece con un traje invernal y un paraguas, distinto a su camisa y corbatín que luce usualmente en el resto de las portadas. De aquí se puede inferir de que se viene un mal tiempo más adelante, enfatizando la advertencia. Por otro lado, el mensaje “No me aparte de la huella, aunque me dejen degollado” es otra forma de apelar a la violencia, dando a entender que ni muerto se le puede doblegar. (*Puro Chile*, 17 de Junio de 1973, Portada)

a 1973. Pero se eligió esta portada debido al mensaje que se deja entrever, siendo una de las portadas de “Puro Chile” publicadas en el mes de junio de 1973 (Ver imagen 22). Siendo el periodo posterior a la sesión especial del día 14 de dicho mes donde se analiza el intercambio de comunicación entre los jefes en retiro de la Defensa Nacional y Salvador Allende, donde se le da a entender el temor a la situación de violencia que aqueja al país, junto con la aprensión a los hechos que puedan influir en la Seguridad Nacional y la idea de que se estaban cerrando paulatinamente los caminos de diálogo (Senado, 2013) y el tanquetazo ocurrido el día 29 de dicho mes.

Frases como “¿Cómo hallaron la paradita de carros momios de mierda?” o la presente “Junten miedo momios”. Deja entrever de forma tácita la idea que, si llega a ocurrir algo al pueblo de izquierda, no se

van a quedar quietos, siendo una especie de advertencia implícita del clima de violencia que puede llegar a surgir.

3.2 Ejemplos de la sátira y el llamado al pánico: Revista *PEC* y los medios de derecha

Si bien inicialmente hablamos de caricaturas relacionadas al humor político, hay representaciones gráficas que se les puede denominar más bien como sátira. Acogiendo a la definición entregada por Jorge Montealegre (2016), se refiere a este tipo de expresión gráfica como una variante de la caricatura, siendo su gran diferencia la motivación que esta quiere

expresar al ser “*crítica, irreverente y burlesca*”, esto debido a que su posicionamiento representa la disconformidad y molestia del autor, degradando a las figuras de autoridad como a la vez hace un comentario satírico, pero como siempre, sin dejar de lado el elemento del humor que le caracteriza. Siendo entonces, no solamente un elemento para la risa, sino que la burla se desdibuja y roza el límite con la crítica directa, recayendo entonces en el ridículo, la burla directa y el juicio, alejándose más y más de la función de entretener para el lector, y tomando un rumbo más cercano al de un termómetro de la actualidad (Soto, 2003).

Ahora bien, la sátira política siempre estuvo presente desde todas las aristas políticas, pero dentro del periodo de gobierno de Salvador Allende, la oposición llegó a producir una nutrida cantidad de viñetas, imágenes satíricas y algunas cargadas ciertamente de esa violencia presente de la prensa de oposición.

En primer lugar, debemos analizar nuevamente a la revista *PEC*, la cual presentaba un interesante contraste entre sus portadas cargadas de sensacionalismo y aquella tendencia a aterrorizar a la audiencia de lectores por medio de sus mensajes. Mientras que su apartado dedicado a mostrar las tiras cómicas del artista Jimmy Scott, tenían una forma más mesurada de expresar su mensaje. A modo de ejemplo revisaremos la imagen n°23, correspondiente al tomo n°493 del 16 de febrero de 1973, la cual se titula “Prohibido la carne vacuna”, siendo desde el título una referencia tanto al alza extraordinaria del precio de la

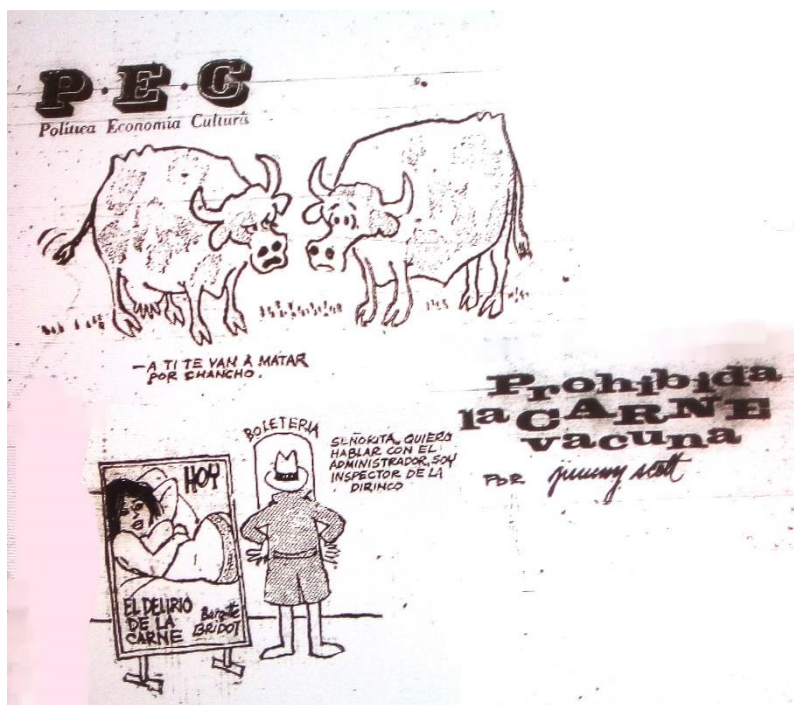


Imagen 23: La primera imagen representa a dos vacas, la cual una le dice a otra “a ti te van a matar por chancho”, refiriéndose en tono humorístico, que la otra vaca es alguien sucio. Siendo un juego de palabras que no tiene realmente que ver con crítica social. La segunda imagen muestra a un inspector de la Dirección de la Industria y el comercio yendo a inspeccionar a un cine para adultos debido a su relación con la carne, siendo nuevamente un juego de palabras al ser la “carne” del título una metáfora de la lujuria y no de la carne como tal. (PEC n°493, 16 de febrero de 1973, pág 16)

carne, la gestión de las JAP frente a la situación de desabastecimiento de carne, como además la reducción pecuaria que sufrió el país para el mismo año al alcanzar 96 toneladas de cabezas de ganado bovino, siendo una evidente reducción en relación a las 152 que se llegaron a producir para el año anterior. (Martner, 1975).

Otra de las caricaturas que vale la pena hacer mención, es el regreso en 1973 de “La Palmada en la frente” de Lugoze, solamente que esta vez, toma el título de “¿Campaña del terror o campaña de la verdad?” y se publicaría dentro de la revista PEC en vez de ser un folleto independiente. Una vez más, y como plantea en su descripción, buscaba graficar los sucesos que ocurrirían dentro del régimen de la Unidad Popular, adelantando los estragos que vendrían con el gobierno (PEC n° 491, 2 febrero de 1973, pág 7).

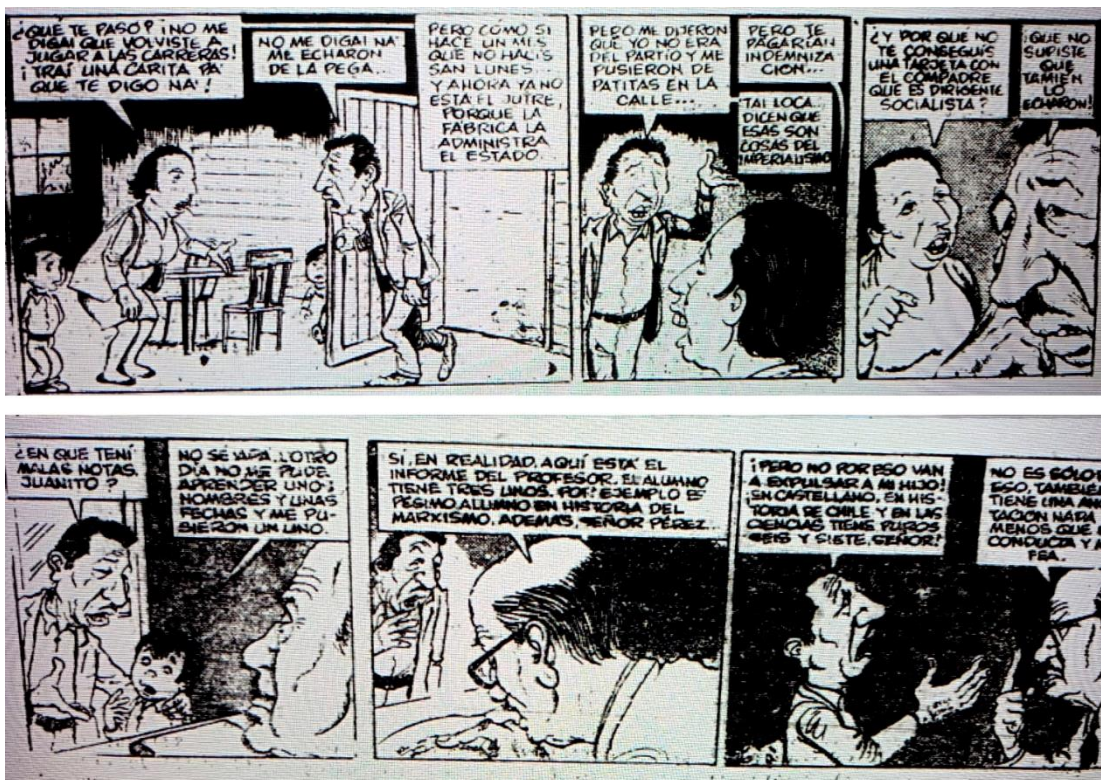


Imagen 24: Aquí se ha decidido colocar dos fragmentos de “¿Campaña del terror o campaña de la verdad?” con el fin de mostrar el uso de la hipérbole: En la primera viñeta de que el protagonista ha perdido su empleo debido a que no es parte del partido y que cualquier beneficio que pudo haber recibido, ya no puede tener acceso a este, producto de que en un sistema de nominado “Imperialista” un trabajador tendría formas de protección laboral. A diferencia de este nuevo sistema que se basa en amiguismos entre miembros del mismo grupo político. (Revista Pec n°489, 19 de enero de 1973, pág 9)

Por otro lado, la segunda imagen apela a criticar al ENU, diciendo que es una forma de lavado de cerebro. El hecho de que se le eche al estudiante Juanito por no tener buenas notas en “Historia del Marxismo”, da a entender que dichos ideales políticos serán insertados en las escuelas y los alumnos de forma obligada tendrán que pensar de la misma manera que el “partido” lo requiera. Si bien no se colocó en la imagen, la historia sigue con Juanito siendo enviado a trabajar en una fábrica en vez de estudiar, para que aprenda los “ideales marxistas” (Revista Pec n°491, 2 de febrero de 1973, pág 7)

Finalmente, pero no menos importante, es necesario hacer una breve mención a la figura del presidente Salvador Allende como objeto de injuria por medio de las representaciones realizadas desde los medios de oposición, siendo la revista *SEPA* quien en su mayoría crearía la mayor cantidad de representaciones satíricas, recayendo en la burla escatológica e incluso trágica con las *representaciones de muerte* realizadas hacia el mandatario, siendo un irónico presagio de su fatídico destino el 11 de septiembre.

Salvador Allende ciertamente fue una figura constantemente empleada desde sus primeras participaciones en la esfera pública en las cuales el comenzó a postularse a la presidencia en 1952. Sin embargo, el aceptaba su rol en las representaciones satíricas, haciendo mofa incluso de su propia condición de persona mortal, haciendo referencia a que su salida sería, ya fuera terminando con su mandato o en una “*pijama de madera*”, elemento que el mismo mandatario posicionaría con el fatídico destino del presidente Balmaceda (Montealegre, 2014). Siendo precisamente esa característica, la que tomarían medios como *SEPA* especialmente en los meses más cercanos al golpe de Estado, no solamente refiriéndose a la muerte del presidente Salvador Allende (tal como en un artículo publicado en la edición de *SEPA* del 7 al 13 de marzo de 1972 la cual se titulaba “La trágica Comparación de Allende ¿Será capaz de imitar a Balmaceda?”), sino que

además el símbolo de la muerte rodeándole tanto a él como a su gobierno. Siendo uno de los mejores ejemplos la imagen n°25, la cual ironiza respecto a que el mandatario haya recibido un premio dirigido a personajes que hubieran contribuido a causas pacíficas, siendo que bajo su gobierno hubieran ocurrido tantos casos de violencia política (siendo el asesinato del ex ministro Perez Zujovic el 8 de Junio de 1971 a manos del grupo armado de ultraizquierda “Vanguardia



Imagen 25: La portada de esta edición de *Cambalache*, plantea una postura irónica al posicionar a Allende como premiado por el Premio Lenin de la Paz en 1972, siendo a su vez señalado por los nombres de diferentes fallecidos tales como el político Edmundo Pérez Zujovic en 1971, el asesinato del cabo Exequiel Aroca Cuevas en 1972 o el cabo de Carabineros Jorge Cartes Díaz en 1971 (Revista *SEPA*, 1973)

Organizada del Pueblo (VOP) uno de los crímenes más recordados), adjudicándole una forma indirecta de responsabilidad al culpar al mandatario por los tales crímenes.

Siendo otra ejemplificación, esta vez de una objetificación obscena y escatológica otra viñeta de la revista SEPA, la cual habla sobre cómo se puede dibujar a El Reyecito. Esta puede plantear como una de las mejores síntesis de la forma de prensa de oposición en la medida que recae no solamente en caricaturizar la imagen del presidente al



Imagen 26: La forma en la cual se refieren a Allende y su analogía con dibujar un miembro viril es parte de lo que Jorge Montealegre (2016) denomina la “destrucción simbólica” al ir eliminando cualquier elemento que pueda considerarse como algo digno de ser respetado. A su vez, el hecho de que no se le diga directamente que es Salvador Allende, evita que este pueda emitir querellas debido al uso de su imagen (Revista SEPA, 24 de julio de 1973).

volverlo un ícono fácilmente reconocible, sino que además recae tanto en el insulto verbal como la descalificación de la autoridad, siendo en este caso, una analogía burda entre el personaje y la alusión a los órganos genitales masculinos (Ver imagen 26). Por lo que el humor y el ataque encarnizado van desfigurándose invariablemente, al destruirse de forma simbólica a un personaje, o al envolverlo en un aura de muerte, cabe preguntarse si el humor sigue estando presente o si solamente se mantiene el escarnio y la acusación por medio de representaciones analógicas de la realidad.

A modo de conclusión, es importante plantear como pregunta final si la sátira política de la oposición llegó a influenciar en algún grado el clima de crisis política y en última instancia la caída de la Unidad Popular. Ahora bien, es correcto plantear inicialmente que, tal como se planteó dentro de este capítulo, las descalificaciones fueron emitidas por ambos bandos políticos, además que, debido al nivel de polarización discursiva de los medios, podía percibirse que Chile se encontraba en una situación donde las tensiones estaban marcándose, que el país

estaba en una situación general crisis y el “otro” era digno de ser víctima de la sátira o antagonizado por causa de los medios que buscaban responsables (Dooner, 1989). Al mismo tiempo, se encuentran aseveraciones (García, 2020) que señalan que este clima de violencia por parte de la caricaturas políticas ya había empezado desde los años sesentas, sin existir una variabilidad en la intensidad del discurso a medida que se acercaban al periodo crítico del gobierno de la Unidad Popular, siendo la única variable la orientación política de las revistas en circulación (a diferencia de Topaze, que durante su periodo de circulación, caricaturizaba en igual medida a todas las figuras políticas sin excepción).

Para intentar responder tal cuestionamiento, me gustaría basarme en el artículo de Fred Landis¹⁰ titulado: “Operaciones de Guerra Psicológica de la CIA: Estudio de casos en Chile, Jamaica y Nicaragua” publicado el año 1982. En base a la investigación de Landis, la acción de manipulación y detrimento de las figuras políticas que llegaron a ser víctimas de la sátira por parte de los medios que se han ido mencionando a lo largo del presente capítulo, ya sea de la *prensa seria* como “El Mercurio” o la *prensa ariete* de periódicos y revistas tales como *PEC*, *SEPA* o *Tribuna* correspondieron a una táctica guerra psicológica.

Para profundizar más este enunciado, es necesario analizar a más detalle la metodología empleada por parte de la prensa, y ver de qué manera pudo haber impactado en el proceso de desestabilización a nivel social. Uno de los principales métodos utilizados además del *caos económico* es generar un ambiente de *caos social*, no es entonces coincidencia que durante el periodo de gobierno de la Unidad Popular los periódicos llenen su primera plana de titulares considerablemente trágicos o propensos a hablar de situaciones de violencia inusitada dentro del territorio. Según Landis (1982), la creación artificial de este clima de tensión e incertidumbre para el lector lleva entonces a que este llegue a culpar al gobierno, siendo primero una insinuación y finalmente una aseveración directa, escalando entonces el nivel de ataque y por ende *violencia*. Un buen ejemplo son los titulares que estuvieron haciéndose mención a lo largo de todo el capítulo, pero también para explicitar aún más el punto, es necesario analizar la imagen 27, la cual es no solamente un ejemplo de *prensa seria* y *prensa ariete*, sino que es una forma de demostrar el nivel de explicitación respecto a cómo va escalando el nivel de violencia

¹⁰ Fred Landis es un psicólogo estadounidense de ascendencia chilena que sacó sus títulos en la universidad de Illinois, obteniendo su título por su tesis titulada “*Psychological Warfare and Media Operations in Chile, 1970-1973*” en 1975, siendo sus investigaciones especializadas en el intervencionismo de la CIA en los medios de comunicación, y actuando como consultante en el Informe Church.

y acusaciones al gobierno por medio del mensaje: Desde la insinuación de problemas a nivel país hasta llegar a acusar al gobierno que *celebra* el velorio de un Chile que va en decadencia, recayendo en el uso de símbolos tales como el uso irónico de la muerte como un destino trágico que se repite año tras año en la medida que la Unidad Popular sigue gobernando, y un equipo de gobierno que se representa como “*rapiña*” alrededor del cuerpo.



Imagen 27: Comparación entre las portadas de “El Mercurio” y “SEPA”, mientras que el primero sitúa la noticia de un horrible homicidio al lado de una noticia política con el fin de relacionar ambas noticias por medio de asociación semántica, el segundo derechamente realiza una caricatura burlesca y funesta, siendo Juan Verdejo (el mismo de Topaze) la representación del pueblo de Chile el cual está siendo velado como una alegoría a que el país está condenado, mientras que a su alrededor están celebrando Salvador Allende junto a los ministros José Tohá, Jaime Suarez, Hernán del Canto y el senador Carlos Altamirano, siendo el texto “La UP con revolucionarios afecto al pueblo de Chile en su 2º velorio”. (Imagen 1: El Mercurio, 25 de septiembre 1972, portada. Imagen 2: Revista SEPA n°86, 29 de agosto al 4 de septiembre de 1972, portada.)

No obstante, si bien es difícil averiguar si esta forma de mensajes afectó de igual forma a todo el universo de lectores generando un desgaste psicológico en la población o si simplemente el proceso de polarización se dio solamente a nivel de los medios, se puede aseverar de que Chile, tuvo un progresivo nivel de deterioro respecto a la opinión del gobierno desde los grupos sociales más propensos a posicionarse como opositores, siendo la pequeña burguesía inicialmente propensa a presentar resquemores hacia la Unidad Popular y su “Vía chilena al socialismo”, también las mujeres amas de casa alejadas de del tema político pero que percibieron las dificultades más inmediatas como las colas de los almacenes y centros de abastecimiento, llegaron a mostrarse como focos de disconformidad y manipulación propagandística (Molina, 2021). Por lo que puede afirmarse de un triunfo por parte de la guerra psicológica de los medios desde la CIA y la oposición, el cual, según la socióloga Silvia Molina

(2021), al sumarse a los resultados de los bloqueos económicos, el déficit económico y situaciones puntuales como el bloqueo del gremio de camioneros, cimentaría a nivel psicológico una mayor facilidad para que se terminara instaurando la Dictadura militar posterior al Golpe de estado.

Capítulo V: Conclusiones finales

“La evocación y la interpretación del pasado más reciente se observa en algunas de las más importantes novelas gráficas chilenas.

No es de extrañar que la historieta chilena, una de las tradiciones latinoamericanas más potentes, haya asumido ese papel auditor (...)”

(David García Reyes, 2021, pág 4)

1. Cumplimiento de objetivos:

A lo largo de este trabajo se realizó un análisis de las diferentes producciones gráficas chilenas, su discurso político y su injerencia dentro de las viñetas cómicas, historietas y las diferentes formas de sátira política dentro del periodo de gobierno de la Unidad Popular entre los años 1970 a 1973. Realizando un estudio desde la contextualización histórica que llegara a explicar los mecanismos (clarificar idea), las lógicas ideológicas que influyeron en las producciones analizadas y dichas obras una vez publicadas. Por lo cual cabe preguntarse finalmente si los objetivos iniciales planteados en esta investigación lograron ser suplidos.

Para esto, es necesario primero realizar un análisis de los objetivos específicos y luego finalizar con el objetivo general, el cual engloba todo el trabajo investigativo dentro de esta Memoria de título.

Uno de los primeros objetivos, fue el de, *“Contrastar el discurso político y social entre las tendencias de derecha e izquierda en el gobierno de la Unidad Popular a través del humor político y la narrativa gráfica”*, lo cual se pudo realizar en los capítulos tres y cuatro. Como pudimos analizar por medio de las historietas y revistas realizadas por Quimantú, se logró evidenciar que la izquierda chilena tuvo un enfoque de carácter mucho más propagandístico en lo educativo como además presentando una perspectiva “positiva” desde el momento en el que busca el gobierno tener una conexión a través de un contenido más cercano a los chilenos, siendo el ejemplo más indiscutible, la revista “La Firme”, que, como vimos en las viñetas de ejemplo, no solamente suplían el rol informativo respecto a los proyectos realizados por el Gobierno, sino que, por medio del uso de las personificaciones del pueblo, representadas tanto por las ilustraciones de los niños descalzos como los hombres y mujeres trabajadores, buscaron crear una identificación con el lector.

Esto, en contraste con la oposición, la cual por medio del uso de la “Prensa ariete” y la sátira publicada en dichas revistas, tenía un enfoque mucho más directo a la hora de criticar e ironizar en relación a las problemáticas presentadas a lo largo de todo el Gobierno de la Unidad Popular, dando especial énfasis a la figura de Salvador Allende, el cual fue blanco principal de los caricaturistas de oposición. Ahora bien, también se logró demostrar que la izquierda tenía una forma de atacar a la oposición dentro de historietas o caricaturas, pero su metodología apuntaba a posicionar a la oposición como un “otro” siendo especialmente antagonistas en historietas como “*Estos cabros*” o “*Supercauro*”, e incluso, podemos extrapolar esta idea con la transformación de los antagonistas en las historietas al tomar de ejemplo a “*Mizomba*” al unirse a la causa contra el Imperialismo.

En cuanto al segundo objetivo “*Explicar el rol en la prensa que tienen las caricaturas como forma de expresión de carácter satírico frente a las figuras políticas de la Unidad Popular*”, se logró analizar a lo largo del cuarto capítulo, lográndose por medio del desglose principalmente de la prensa entre 1970 y 1973, tomando la sátira política como una extensión del medio. El humor político se encontraba inserto de forma directa en las caricaturas publicadas especialmente dentro de los periódicos de corte más disruptivo, por lo que eran una extensión de los titulares sensacionalistas y la crítica satírica emitida por la prensa. Valiéndose por ejemplo de métodos desde el humor paródico de las situaciones de la realidad, como progresivamente la destrucción simbólica de la caricatura, el uso de las imágenes fatídicas de muerte, el uso del miedo mezclado con el humor (como se puede ejemplificar con el pasquín titulado “*La palmada en la frente*”, que si bien se vale del recurso de la ironía, también posee el uso del terror desde el aspecto de un potencial escenario que podría ocurrir o no dentro del Gobierno de Allende, ya sea con las elecciones, ya sea con la aplicación del sistema de “*Escuela Nacional Unificada*”).

El tercer objetivo “*Analizar los factores que inciden en la radicalización de los discursos por medio del aumento de agresividad de los discursos políticos en el humor satírico y la exacerbación de la educación propagandística.*” se logró analizar de forma parcial, logrando evidenciarse en el segundo y tercer capítulo. Esto fue debido a que pudo encontrarse desde la educación propagandística una serie de modificaciones directas desde lo que fue el cambio de editorial de Zig-Zag a Quimantú y la transformación paulatina de sus obras junto con las lógicas detrás de las líneas editoriales. Sin embargo, aquello no pudo lograrse tan a cabalidad en el capítulo cuarto, esto fue debido a que no se percibieron grandes cambios dentro del periodo,

manteniéndose durante todo el periodo un mismo nivel de violencia en el mensaje. Periódicos tales como *Tribuna* fueron creados como *prensa ariete* al igual que “PEC”, pero una vez llegó el golpe militar, estos periódicos simplemente dejaron de publicarse. Por otro lado, dentro del mismo periodo, contrario a lo que se podría haber pensado al iniciar la investigación, las historietas no se radicalizaron en la medida que la crisis política en el país era más latente, sino que mantuvo siempre la misma constancia. Sin embargo, se pudo llegar a la conclusión que si lograron afectar en cierta medida a grupos de lectores mucho más propensos a ser afectados por las formas de *manipulación emocional* de los medios de prensa, entre estos la pequeña burguesía y las dueñas de casa, siendo estas últimas afectadas por la situación de crisis de abastecimiento en el hogar sumado al desgaste psicológico debido al uso del alarmismo y terror dentro de la prensa chilena.

Dando inicio al análisis por parte del objetivo general, el cual buscaba “*Evidenciar la exacerbación de la politización en el conflicto político en Chile en los últimos meses de gobierno de Salvador Allende*”. Se puede decir que, no fue del todo posible, al analizar los diferentes medios y percatarme que el discurso político, ya fuera a modo de propaganda por parte de las publicaciones emitidas por Quimantú, como las ácidas y precipitadas críticas emitidas desde la prensa y la caricatura de oposición. Esta exacerbación no fue dándose dentro de los últimos meses. Citando a Mauricio García: “(...) *No sé si habrá aumentado o si se habrá mantenido. Porque todos los últimos años de la década del sesenta fueron políticamente violentos, y los primeros años del 70 también, así que el 73 no fue especialmente violento. Ya se iban definiendo más los grupos o quién era quién en la caricatura política pero no creo que haya sido específicamente lo más trascendente en la época.*” (Mauricio García, 2021). Por lo cual nos deja finalmente como conclusión que, si bien no existió una exacerbación paulatina de la violencia en relación de inicios de 1970 hasta finales de 1973 con el Golpe de Estado, si puede hablarse de que hubo una “*politización y polarización*” en el contenido, refiriéndonos más al sentido de que comenzaron a dividirse y evidenciarse las tendencias de los medios y por ende la forma de hacer noticias, siendo la *prensa formal* mucho más sutiles a la hora de presentar noticias y columnas de opinión contra el gobierno, pero amparadas desde la persuasión y los titulares de prensa roja dispuestos de forma *gestáltica* (refiriéndose a juntar varias noticias trágicas que en conjunto dan la idea de que hay un clima de mayor crisis que el que realmente hay) (Dooner, 1982), pero por otro lado la *prensa ariete* se manifiesta abiertamente el ánimo de

condenar al gobierno, de volver la risa una forma de arma dirigida a la figura de los políticos dentro del equipo de trabajo de Salvador Allende, siempre bajo el amparo de una libertad de expresión asegurada desde la misma Unidad Popular. Recordemos que, si llegaban a ser clausuradas algunas de sus secciones por recaer en calumnias, siempre podían abrir una nueva sección de caricaturas (tal como ocurrió con *Cambalache* que pasó a llamarse *Impacto*).

Ultimadamente y a modo de cierre, citando una vez más a Patricio Dooner (1982), esta polarización de los medios de prensa (y por ende las caricaturas) si bien no fueron la causante directa del fatídico Golpe de Estado, sí sirvió para afectar psicológicamente a algunas personas, también para funcionar como un justificativo por parte de los militares como un agente externo que instaura este clima artificial de terror, existiendo de forma paralela al clima polarizado que se estaba gestando en la opinión pública.

2. Ventajas y desventajas del proceso investigativo:

Una de las mayores desventajas se dió debido al proceso de pandemia. Debido a que mi trabajo principalmente estaba relacionado al análisis de fuentes primarias, el hecho de que se cerraran las bibliotecas, volvió bastante difícil el poder conseguir el material (teniendo que desembolsar mucho dinero en grupos especializados en antigüedades para conseguir tomos de revistas). Es más, incluso con la reapertura de las bibliotecas, los cupos eran totalmente limitados, lo que me llevó a preguntarme muchas veces si es que los medios de prensa deberían seguir siendo parte de los archivos nacionales, o se debe comenzar a considerar la digitalización del material y que este se encuentre al alcance de todo el que quiera revisarlo. En lo personal, creo que es necesario la democratización de los medios de prensa nacional para facilitar su acceso y análisis para los lectores. (nexo) Siendo en mi caso la lectura analítica de estas historietas que necesariamente deben leerse en conjunto con los periódicos para poder establecer una contextualización más precisa de los hechos acontecidos dentro de la época.

Relacionado a este punto, también se me presentaron dificultades a la hora de conseguir la bibliografía requerida para este trabajo. No existe demasiada investigación en el campo de la Narrativa Gráfica e historia, siendo Jorge Montealegre uno de los mayores expositores con al menos cuatro o cinco libros relacionados a las historietas y caricaturas, esto seguido por Moisés Hassán y Jorge Rojas Flores. Al encontrarme con tan poco material de apoyo, salvo conversatorios y encuentros de dibujantes, me hizo repensar desde qué ángulo quería avanzar

mi memoria de título, y aquello a su vez me llevó nuevamente a enfrentar otros problemas. Tales como la falta de actualización en estudios relacionados a la prensa chilena, siendo en su mayoría estudios que van desde 1970 hasta 1999, e incluso los más actuales son nuevas ediciones de dichos textos, lo que demuestra que hace falta nuevas aproximaciones del tema por parte de periodistas y gente relacionada al medio, especialmente respecto a caricaturas políticas, ya que tuve que hacer un estudio y una aproximación del tema desde estudios de prensa y trabajar principalmente con investigaciones de periodistas, sin poder realizar una comparación de visiones desde otras disciplinas académicas, especialmente historia.

Una de las ventajas que tuve se dieron principalmente a que mi hobby personal es la ilustración y el arte, lo cual me llevó a tener un buen acercamiento con dos de los entrevistados con los que tuve la oportunidad de conversar, siendo desde estas charlas donde pude obtener algunas ideas relacionadas a los capítulos presentados y a las proyecciones que se verán a continuación.

3. Proyecciones relacionadas a la investigación:

A medida que estuve realizando esta Memoria de título, el hecho de tener que trabajar con imágenes me mostró la tremenda complejidad que implica el análisis pictográfico de las diferentes obras en conjunto con los medios que eran estas publicadas. Esto, sumado al análisis del material de prensa, me sirvió bastante para realizar una caracterización de las miradas dentro del periodo de la Unidad Popular, despertando la intriga en mi persona.

Si bien la utilización de imágenes como material pedagógico no es algo reciente, la manera en la cual se ha tratado este tipo de material suele ser más como un complemento o ejemplificación de un contenido enseñado desde el aula de clases más que utilizarlo activamente como una fuente primaria de la cual puede realizarse un análisis más a profundidad, aplicando el “Método iconográfico de tres niveles” de Burke, el cual puede fomentar el leer una imagen a una profundidad y además plantear una interpretación por parte de los mismos estudiantes. La utilización de las diferentes formas de narrativa gráfica como material de análisis, son una forma de poder evidenciar las memorias políticas, las perspectivas de quienes las dibujaron, incluso las formas de propaganda que buscaban lograrse por medio de las obras, siendo elementos que por medio de dicho método, puede llegar a ser una experiencia más enriquecedora.

Chile en materia de Narrativa gráfica es un lugar rico en diversidad. Desde el material analizado en las producciones creadas desde la editorial Zig-Zag, pasando por las publicaciones de *Historietas Q* que, si bien estaban controladas por los sociólogos de la editorial, poseían un sinnúmero de historias que en muchos casos lograron acercarse a la realidad chilena. Incluso aún después del Golpe de Estado, las formas de narrativa gráfica se fueron modificando para dar pie a obras distópicas de carácter contracultural que intentan hablar de un Chile bajo dictadura desolado, pero bañado en las capas de un futuro lejano para enfrentar la censura de la época, tal como la revista *Ariete*, de 1984, creada por Marco Espiridion y otro grupo de estudiantes de *la Escuela Experimental Artística* (Palma, 2015). Por lo que, incluso alejándose al género de fantasía, sigue existiendo un símil con la realidad completa del Chile de su época.

Por lo demás, considero que el hecho de llevar el análisis un paso más allá y usar historietas de manera activa en el aula de clases tales como los análisis comparativos de los mismos comics mencionados (El Manque, Mizomba, Patrullera 205 entre otras) e incluso elaborar los mismos estudiantes sus propias historietas ambientadas en las problemáticas actuales, pueden estar acordes con las competencias cognitivas del siglo XXI, más específicamente a las relacionadas con las habilidades de pensamiento crítico, creatividad y comunicación (UNESCO, 2018). Siendo entonces la proyección desde mi perspectiva, una orientación llevada a no solamente utilizar las imágenes como un complemento, sino también involucrarse en el ejercicio dialógico de lograr interpretar el mensaje que componen dichas obras.

Finalmente, considero que las producciones gráficas en Chile producidas lo largo del periodo de la Unidad Popular son material que es digno de ser estudiado desde una mirada histórica, siendo mi propio estudio un pequeño brochazo desde una perspectiva de la politización de los medios de información y entretenimiento como son periódicos y revistas. ¿Puede analizarse Mizomba desde una perspectiva decolonialista y una crítica al contexto de la situación de las colonias y protectorados británicos que se mantuvieron hasta entrado el siglo XX? ¿Puede tomarse un análisis más profundo a las caricaturas políticas desde la perspectiva de mujer como herramienta de ataque al ser caricaturizado Salvador Allende como un hombre mujeriego? ¿Se puede trabajar más a fondo la mirada a nivel social que se le entregaba a las fuerzas de orden público en la época desde la lectura de Patrullera 204? Los cuestionamientos abren pie a nuevos trabajos investigativos que son dignos de analizar e investigar.

Bibliografía:

Fuentes primarias:

- Branner, Daily News, 21 de julio de 1950.
- Cabro chico n°1, julio de 1971.
- Cabro chico n°3, agosto de 1971.
- Cabrochico n°6, septiembre 1971.
- Canyon, Terry and the pirates n°25, abril de 1949.
- Cormorán : n° 8, diciembre de 1970
- El Intocable n° 126, 1 enero de 1973.
- El Intocable n° 36, 1 de mayo de 1968.
- James Bond 007 n°46, 10 de julio de 1970.
- Jinete Fantasma, 4 de diciembre de 1971.
- Knott, Dallas News, 17 de enero de 1920.
- La Firme n°2, abril 1971.
- La Firme, N° 8, junio1971.
- LAR: Revista de literatura n° 45, mayo 1984
- Lugoze, “Pellejerías de Perejil”,1960.
- Lugoze, La Palmada en la Frente, 1970.
- Marty Lederhandler, Associated press, 1960.
- Okay, n°542, 25 de diciembre de 1959.
- Puro Chile, 17 de junio de 1973.
- Revista PEC n° 501, 13 de abril de 1973.
- Revista PEC n°491, 2 de febrero de 1973.
- Revista PEC n°493, 16 de febrero de 1973.
- Revista PEC n°494, 23 de febrero de 1973.
- Revista Puro Chile, 05 de septiembre de 1970.
- Revista SEPA, 24 Julio 1973.
- Revista SEPA, 1973.
- Revista SEPA n°86, 29 de agosto al 4 de septiembre de 1972
- El Mercurio, 25 de septiembre 1972

Rocket: n°1, 12 de febrero 1965.

Tío Rico n°365, 1981.

Topaze n° 1976, 25 septiembre 1970.

Topaze n°1664, 11 de septiembre de 1964.

Allende. S (1971, Julio). Educación para la democracia. Discurso del Presidente de la República de Chile, Dr. Salvador Allende Gossens en el acto de inauguración del año escolar 1971, realizado en Santiago el 25 de julio de 1971, en el Estadio de Chile

Programa básico de gobierno de la Unidad Popular (1969): candidatura presidencial de Salvador Allende. Memoria Chilena en <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-7738.html>

Fuentes secundarias:

¡Miedo rojo! Las tensiones entre el cómic estadounidense y el comunismo. Tebeosfera.com. Disponible en https://www.tebeosfera.com/documentos/miedo_rojo_las_tensiones_entre_el_comic_estadounidense_y_el_comunismo.html

Acuña, C. O. (2010). *¡Y no es Chiste!: Los problemas sociales a través de las representaciones de los rotos chilenos en la caricatura (1964-1970)*. Universidad Alberto Hurtado.

Albornoz, C.2005. “La Cultura en la Unidad Popular. Porque esta vez no se trata de cambiar un presidente”. En *Cuando hicimos historia. La experiencia de la Unidad Popular*, 147-176. Editorial LOM

Allison, A. M. (2020). *Recuerdos de la prensa en Chile 1900-2000*. Forja.

Amar M. (2008). Salvador Allende: Vida política y parlamentaria. Ediciones Biblioteca Congreso Nacional de Chile. Pp 53-99

Amorós M. (2013) Allende, La Biografía. Ediciones BSA. primera edición. Pp 161-180

Amorós, M. (2013). *Allende: La biografía*. Ediciones B.

Andino Maldonado R. (2013) Quimantú, millones de libros baratos en <https://rebellion.org/quimantu-millones-de-libros-baratos/>

- Antezana, L. (2006). La caricatura de prensa chilena. *CECOM: Documentos de trabajo*, n°3, 20–39.
- Anwandter, C. (2020). La literatura en Quimantú: una revolución incómoda. *Estudios filológicos*, (66), 7-24. <https://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132020000200007>
- Austin, Henry, R. (2020). La vía chilena al socialismo, 50 años después: Tomo I. Historia. Editorial ocholibros. CLACSO. Buenos Aires. PP 110-334
- Ayala Munita, M. (2021). Cuarto tesis sobre literatura durante la Unidad Popular chilena. *Kamchatka Revista de análisis cultural*, 0(17), 317. <https://doi.org/10.7203/kam.17.18083>
- Baltra, L. (2012). *La prensa chilena en la encrucijada: Entre la voz monocorde y la revolución digital*. LOM ediciones.
- Banco Mundial (2023). Crecimiento del PIB (% anual) Chile. Recuperado de: <https://datos.bancomundial.org/indicador/NY.GDP.MKTP.KD.ZG?end=1973&locations=CL&start=1969&view=chart>
- Barrera, M. (1970). Aporte para un plan educacional a corto plazo. *Revista de educación*. n° 30 (Septiembre 1970). Pp 3- 25.
- Barros, B. (2008). *Caricatura y crítica de arte*. Letras Cubanas.
- Barthes, R. . (2012). “Retórica de la imagen (En la semiótica)” en http://www.fadu.edu.uy/slv-i/files/2012/05/Barthes_Roland-Retorica_de_la_imagen.pdf
- Benadiba, L (2016). Historia oral, relatos y memorias. Editorial Maipue. 1ra edición. Buenos Aires.
- Benedetta, C., & Marina, F. (2012). *La Guerra Fría cultural en América Latina. Desafíos y límites para una nueva mirada de las relaciones interamericanas*. Editorial Biblos.
- Bergot, S. (2004), Quimantú: Editorial del estado durante la Unidad Popular Chilena. *Revista Pensamiento Crítico* N°4, noviembre 2004. En línea: http://pensamientocritico.imd.cl/attachments/099_s-bergot-num-4.pdf

Bergson, H. (1986). *La risa: ensayo sobre la significación de lo cómico*, LOM ediciones. Pp 9-19

Biblioteca del congreso nacional de Chile. (2020). *Diarios de Sesiones del Congreso Nacional: Intervenciones en leyes emblemáticas*.
<https://www.bcn.cl/historiapolitica/corporaciones/intervenciones/detalle.html?handle=10221.3/46906>

Biblioteca nacional del congreso. (2019). *Labor Parlamentaria Salvador Allende Gossens*. Disponible en https://obtienearchivo.bcn.cl/obtienearchivo?id=recursoslegales/10221.3/59426/1/2435_302.pdf

Bocaz, L. (1984). Reflexiones acerca de la poesía chilena contemporánea: Notas para una lectura ideológica. *LAR: Revista de literatura* n° 45, 34–37

Bonilla, L., & Gomez, J. (2017). *Narración grafica “La Santa”. Re-creación, adaptación, interpretación, composición, diálogo entre la literatura y la imagen*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Bowen Silva, M. (2008). El proyecto sociocultural de la izquierda chilena durante la Unidad Popular. Crítica, verdad e inmunología política. *Nuevo mundo mundos nuevos*. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.13732>

Bravo, V. (2013). Quimantú, palabras impresas para la Unidad Popular. *Istor: revista de historia internacional*, 14(54), 47–76. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4527922>

Briceño Ramirez L. (1984) Escritores intelectuales y la política cultural en el gobierno de Salvador Allende. Los aportes del Taller de escritores de la Unidad Popular (1970 – 1973)

Bulmer-Thomas, V. (1994). *La historia económica de América Latina desde la Independencia*. Fondo de cultura económica. PP 240-246

Burke, P. (2001). Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico. Epulibre. Pp 10-52

Canto Novoa, N. (2012). El lugar de la cultura en la vía chilena al socialismo. Notas sobre el proyecto estético de la Unidad Popular. Pléyade. Pp 3-21
<https://www.revistapleyade.cl/index.php/OJS/article/view/219>

Carbone, V. (2008). Cuando la Guerra Fría llegó a América Latina. La Política Exterior Norteamericana hacia Latinoamérica durante las presidencias de Eisenhower y Kennedy (1953-1963). Centro Argentino de Estudios Internacionales.

Catalán, E. (1970). *La propaganda, instrumento de presión política*. Ediciones Prensa Latinoamericana.

Chamorro M. (2005). El humor gráfico desde una perspectiva retórica. ICONO 14, Revista de comunicación y tecnologías emergentes, vol. 3. Pp 7-10 en
<https://www.redalyc.org/pdf/5525/552556598010.pdf>

Contreras, C. (2016, diciembre 1). “Rocket” de Themo Lobos: la primera revista chilena de ciencia ficción. Cuarto Mundo. <https://www.cuartomundo.cl/2016/12/01/rocket-de-themo-lobos/>

Corbalán. L. (2003). *El gobierno de Salvador Allende*. LOM Ediciones.

Cox, C., & Jara, C. (1989). *Datos básicos para la discusión de políticas en educación (1970-1988)*. <https://repositorio.uahurtado.cl/handle/11242/9026>

Cruz, E. S. (2014). *Prensa y sociedad en Chile siglo XX*. Editorial Universitaria.

del Rosario, L. (2016). El cómic y el poder: Una perspectiva antropológica. *Boletín Millares Carlo* n°32, 52–65.

Devés Valdés E. (2003) Desde la CEPAL al neoliberalismo (1950 – 1990), Tomo II

Donoso, C (2018). Pequeño hombre nuevo. Cabrochico y los imaginarios de infancia de la izquierda. Disponible en
https://www.tebeosfera.com/documentos/pequeno_hombre_nuevo._cabrochico_y_los_imaginarios_de_infancia_de_la_izquierda.html

Dooner, P. (1989) *Periodismo y política. La prensa de derecha e izquierda 1970-1973*. Santiago de Chile, Editorial Andante.

Dorfman, A. (1971). Inocencia y neocolonialismo: Un caso de dominio ideológico en la literatura infantil. *Cuadernos de realidad nacional*, vol 8. Pp 223–254.

Dorfman, A., & Mattelart, A. (1971). *Para leer al Pato Donald*. Ediciones Universitarias de Valparaíso.

Durán, C. & Ruiz, C. (1973). “La ideología de El Mercurio y la política de la oposición”, en *Revista de la Universidad Técnica del Estado*, volumen n° 13/14 (marzo-junio 1973).

Durán, C. (1982). El Mercurio” contra la Unidad Popular (un ejemplo de propaganda de agitación en los años 1972-1973). *Araucaria de Chile*, n° 20. Pp 63–81.

ECO, U. (1973). *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas* (1a. Ed.). Barcelona: lumen.

Equipo Nizkor (traducción). *Informe Church: Acción encubierta en Chile 1963-1973*. Derechos.org. disponible en <http://www.derechos.org/nizkor/chile/doc/encubierta.html>

Escandón, A. J. (1990). Censura y Liberalismo en Chile a partir de 1990. *Cuadernos de investigación del mundo latino*, vol 20, pág 17-22.

Estatuto de Garantías Constitucionales, Ley 17398 (30-DIC-1970). <https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=28981>

Faure, Antoine. (2017). ¿Contribuyeron los medios de comunicación al golpe de Estado? Otra historia del periodismo durante la Unidad Popular (1970-1973). *Izquierdas*, (35), 74-97. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-50492017000400074>

Fernández Poncela, A. M. (2015). CARICATURA POLÍTICA, RAZONES Y EMOCIONES. *Razón y Palabra*, 89. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199536848021>

Fernandez, I. (2008). ¡Miedo rojo! *Las tensiones entre el cómic estadounidense y el comunismo*. Tebeosfera en https://www.tebeosfera.com/documentos/miedo_rojo_las_tensiones_entre_el_comic_estadounidense_y_el_comunismo.html

Fiorina, M. P. (2009). Polarización política en el Público americano. *Perspectivas internacionales. Ciencia Política y relaciones internacionales* vol n°4. PP 161-194

Fiorina, Morris P. & Abrams, Samuel J. (2008), “Political Polarization in the American Public”, *Annual Review of Political Science*, vol. 11, n° 1, pp. 563–588, <https://doi.org/10.1146/annurev.polisci.11.053106.153836>

Flores, J. R. (2016). *Las historietas en Chile 1962-1982: industria, ideología y prácticas sociales*. LOM. Primera edición. Santiago. Pp 59-374

Freire, P. (1971). El proceso de alfabetización adulta como acción cultural para la libertad. *Revista de educación*, vol 34, pág 11–20.

Garcés, J. E. (2013). *Allende y la experiencia chilena: Las armas de la política*. Editores Siglo XXI. PP, 138-140

García, A. P. P., Brussino, S., & Alonso, D. (2020). Efectos del tratamiento periodístico sesgado ideológicamente en el procesamiento cognitivo de información política. Un abordaje experimental. *Opinião Pública*, 26(2), 351–376. <https://doi.org/10.1590/1807-01912020262351>

García, M (2003). Aventuras de la Selva en el cómic chileno. Ergocomics. Disponible en: <http://ergocomics.cl/wp/2003/07/05/aventuras-de-la-selva-2/comment-page-1/> (por medio de wayback machine)

Gomes, I. L. (2016). Humor and politics in the deconstruction of superheroes in Latin America during the Cold War: the look of comics. *Revista Tempo E Argumento*, 8(18), 519 - 545. Recuperado de <https://www.periodicos.udesc.br/index.php/tempo/article/view/8873>

Gómez B., A. (1999). “Joaquín Gutiérrez, ex director de editorial Quimantú: Hicimos la revolución del libro”. *La Tercera*. (Santiago, Chile), 28 de diciembre. p. 43.

Gual Boronat, O. (2011). El cómic como fuente histórica: el falso testimonio de Tintín en el Congo Belga. *Espacio Tiempo Y Forma. Serie V, Historia Contemporánea*, (23). <https://doi.org/10.5944/etfv.23.2011.1578>

Hassón, M. (2016). *Comics en Chile. Catálogo de Revistas (1908 - 2000)*. NautaColecciones.

Hassón, M. (2017). *Sátira Política en Chile (1858-1916)*. NautaColecciones.

Henriquez, A. (2008). La vía chilena hacia el socialismo: Análisis de los planteamientos teóricos esbozados por los líderes de la Unidad Popular. *Revista Pléyade*, PP 1-28
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2788026>

Illanes M. (2002) *La batalla de la memoria: Apocalipsis en el sur de Chile*.

Illanes, M. A. (1991). *Ausente, señorita. El niño chileno, la escuela para pobres y el auxilio. 1890/1990*. JUNAEB.

Jofré, M.A. (1986). Publicaciones infantiles y revistas de historietas en Chile: 1895-1973. CENECA. Disponible en <http://www.archivoceneca.cl/2018/08/08/publicaciones-infantiles-y-revistas-de-historietas-en-chile-1895-1973/>

Justo, L. (2018). *Así se murió en Chile: Reformismo y Revolución en la trágica experiencia de la Unidad Popular*. Editorial Cienflores.

Landis, F. (1982). CIA media operations in Chile, Jamaica, and Nicaragua. *Covert Action Information Bulletin* n°16.

Langue, F. (2016). La caricatura política desde un siglo XXI iberoamericano. Una historia cultural del tiempo presente. *Culture & History Digital Journal*, , 5, 143–155.

Levín, F. P. (2015). *Humor gráfico. Manual de uso para la historia*. UNGS. Buenos Aires. PP 17-15

Lima Gomez, I. (2012). A revista em quadrinhos Cabrochico e os debates culturais para a construção da “Vía chilena para o socialismo” (1971-1972). *Historia unisinos: revista do Programa de Pos-Graduacao em Historia da Universidade do Vale do Rio dos Sinos*, vol 16, 43-54. <https://revistas.unisinos.br/index.php/historia/article/view/htu.2012.161.04>

Lopez, H. (2014). *Un sueño llamado Quimantú*. CEIBO EDICIONES.

Lozada, M., (2004). El otro es el enemigo: imaginarios sociales y polarización. *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*, 10(2), PP 196-200

Maldonado, C. (1972). El proceso cultural como incentivador de la praxis. *Cuaderno de Realidad Nacional*, 13, 71–73.

Mardones Leiva, M. (2015). Las manchas de la memoria: Editorial Quimantú y Editorial Gabriela Mistral. *F@ro: revista teórica del Departamento de Ciencias de la Comunicación*, 72–80.

Martner, G. (1975). Los problemas de la producción bajo la unidad popular en Chile, 1970-1973. *El Trimestre Económico*, N° 42. Pp 695–724. <http://www.jstor.org/stable/20856506>

Mattelart, A. (1970). La dependencia de los medios de comunicación de masas en Chile. *Estudios Internacionales*, 4(13), p. 124–154. <https://doi.org/10.5354/0719-3769.1970.18916>

Mattelart, A. (1973). *La comunicación masiva en el proceso de liberación*. Siglo Veintiuno editores.

Miranda, I. (2018). Opinión pública en Chile durante la unidad popular: Una revisión de “la tesis de la polarización”. *Izquierdas*, (47), 97-116. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-50492019000300097>

Molina, M.I. Facuse, M. Yañez, I. (2018). Quimantú: Prácticas, política y memoria. Grafito.

Molina, S. (2021). El caso chileno como prototipo de guerra psicológica contrarrevolucionaria. *Revista Mexicana De Ciencias Políticas Y Sociales*, 23(87-86). <https://doi.org/10.22201/fcpys.2448492xe.1976.87-86.79378>

Montealegre, J. (2008). Historia del Humor Gráfico en Chile. Milenio Publicaciones S.L. PP 149-248

Montealegre, J. (2014). *Carne de Estatua. Allende, Caricatura y Monumento*. Mandrágora Ediciones.

Morales Durán, J. M. (1991). Aspectos ideológicos del intervencionismo norteamericano en Latinoamérica: 1823-1914. *Norba: Revista de historia*, 11, 331-342. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=109858>

Moulian, T. (2006). *Fracturas: De Pedro Aguirre Cerda a Salvador Allende (1938-1973)*. LOM Ediciones. Santiago. PP 391-394

Moyano, C. y Lozoya, I. 2019. Intelectuales de izquierda en Chile: ¿De la politización a la tecnocracia? Debates sobre la función política y el ser del intelectual entre 1960 y 1990. *Signos Históricos* 21(41), 192-229. Disponible en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S1665-44202019000100192&script=sci_arttext

Navarro, A. (2007), “Quimantú o la propagación de los niños lectores”. Disponible en <http://arturo-navarro.blogspot.mx/2007/11/quimant-o-la-propagacin-de-los-nios.html>

Navarro, A. (2013). La prensa chilena en tiempos de cólera. *Infraestructura y gestión cultural*. Disponible en: <http://arturo-navarro.blogspot.com/2013/11/la-prensa-chilena-en-tiempos-de-colera.html>

Núñez, I. (1982). *Piie: Desarrollo de la educación chilena hasta 1973*. Academia de Humanismo cristiano.

Ortiz C. (1996) *Al encuentro de la Ilusión: Aspectos de la Revolución cubana en el partido socialista chileno (1959-1964)*. Pontificia Universidad Católica de Chile. PP 50-116

Osorio, V. (2019). *Ha partido Jorge Mateluna: creador del mítico Enano Maldito del diario “Puro Chile”*. Fundación progresista. Disponible en: <https://www.fundacionprogresista.cl/ha-partido-jorge-mateluna-creador-del-mitico-enano-maldito-del-diario-puro-chile/>

Oyarzún, P. (1999). “Arte en Chile de veinte, treinta años” en *Arte, Visualidad e Historia*. Santiago de Chile. Editorial La Blanca Montaña, Magister en Artes Visuales Universidad de Chile.

Peppino, A.,M (2017) *Narrativa gráfica: Los entresijos de la historieta*. Universidad Autónoma Metropolitana. Disponible en:

<http://www.uam.mx/casadelibrosabiertos/libroselectronicos/NarrativaGrafica/narrativagrafica/assets/basic-html/page-1.htm>

Pérez Vejo, T. (2012). ¿Se puede escribir historia a partir de imágenes? El historiador y las fuentes icónicas. *Memoria Y Sociedad* N°16. PP 17-30 en <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/memoysociedad/article/view/8291>

Pérez, N. [@nestorperez6775]. (2015, febrero 3). *La Era Dorada del Cómic Chileno*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=-T2RIMzqEWU>

Portelli, A. (2017). El uso de la entrevista en la historia oral. *Anuario De La Escuela De Historia*, (20), 35–48. <https://doi.org/10.35305/aeH.v0i20.205>

Power, M. (2008). La mujer de derecha. El poder femenino y la lucha contra Salvador Allende, 1964-1973. Centro de Investigaciones Barros Arana. Santiago.

Quinteros Mancilla, R. de la C. (2008). *La política educativa de la Unidad Popular (1970 a 1973): El proyecto de la Escuela Nacional Unificada y su relación con el pensamiento educativo de Paulo Freire, José Carlos Mariátegui y Darcy Ribeiro* [Universidad de Chile]. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/109055>

Ramírez, F. (2019). “Medio Litro de Leche” para todos los chilenos: la historia de una política pública que se extiende por más de cuatro décadas. (2019, marzo 26). Uchile.cl. <https://saludpublica.uchile.cl/noticias/152243/-la-historia-detras-del-medio-litro-de-leche-para-todos-los-chilenos>

Ramírez, R. (2009). La historieta como instrumento ideológico un caso chileno: El manque. *Herencia: Estudios literarios, lingüísticos y creaciones artísticas*, PP 71–79. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4034123>

Reveco, R (2016). *Mizomba, el intocable*. Los comics de Machete. Disponible en <https://loscomicsdemachete.blogspot.com/2016/08/mizomba-el-intocables.html>

Rivera Aravena C. (2015). Diálogos y reflexiones sobre las comunicaciones en la Unidad Popular. Chile, 1970 -1973. *Historia y Comunicación Social*, 20(2), 345-367. https://doi.org/10.5209/rev_HICS.2015.v20.n2.51388

Rojas Flores J. (2010) Historia de la infancia en el Chile republicano, 1810-2010, Junta Nacional de Jardines Infantiles, 2010.

Rojas Flores Jorge (2012) Representaciones de la infancia en el espacio de las historietas, 1900-1980. *Rev. chil. pediatr.* Disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0370-41062012000600012&lng=es. <http://dx.doi.org/10.4067/S0370-41062012000600012>.

Rojas Flores, J. (2016). *Las historietas en Chile, 1962-1982 : industria, ideología y prácticas sociales*. LOM Ediciones.

Rojas Flores, Jorge. (2014). Luchas políticas en una revista chilena de historietas: Okey, 1949-1965. *Cuadernos de historia (Santiago)*, (40), 115-145. <https://dx.doi.org/10.4067/S0719-12432014000100005>

Rojas Flores, Jorge. (2015). Anticomunismo a la chilena: el caso de James Bond en el cómic, 1959-1971. *Izquierdas*, (24), 119-137. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-50492015000300006>

Rojas, S (2007) A 30 Años Del Golpe Huelga de Camioneros 1972 y 1973: El Paro Que Coronó El Fin o La Rebelión de Los Patrones. El Periodista. http://www.archivochile.com/Poder_Dominante/grem_empre/PDgremios0002.pdf.

Rolle, C. (2020). La “Nueva Canción Chilena”, el proyecto cultural popular y la campaña presidencial y gobierno de Salvador Allende. *Revista De Frente*. <https://www.revistadefrente.cl/la-nueva-cancion-chilena-el-proyecto-cultural-popular-y-la-campana-presidencial-y-gobierno-de-salvador-allende/>

Ronderos M. (2007). *5 en humor*. Ediciones Aguilar. PP 14-15

Rosario Ferrer, F. H. (2015). *Los niños del 70*. Ediciones de la Junji.

Santa Cruz A., E. (1988). *Análisis histórico del periodismo chileno*. Nuestra América Ediciones.

Senado. (2013). *Los quiebres institucionales que significaron el fin de la democracia y el cierre del Congreso*. Senado. de <https://www.senado.cl/notas-de-contexto-historico/los-quiebres-institucionales-que-significaron-el-fin-de-la-democracia-y>

Silva, C., (2004). Dos veces otro: polarización política y alteridad. *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*, 10(2), 129-136.

Sofía Correa Sutil, Claudio Rolle Cruz, Alfredo Jocelyn-Holt, Manuel Vicuña Urrutia, Consuelo Figueroa. (2001). *Historia del siglo XX Chileno*. Sudamericana. Pp 181-213

Sol del Saber. (2019). *Sobre Quimantú*. Disponible en <http://www.soldelsaber.cl/sobre-quimantu/>

Sola Morales, S., & Barroso Peña, G. (2014). El cómic de no-ficción como fuente para el estudio de los conflictos bélicos: Crónicas de Jerusalén. *Historia y comunicación social*, 19(0). https://doi.org/10.5209/rev_hics.2014.v19.47294

Soto, Á. (2003). Caricatura y agitación política en Chile durante la Unidad Popular (1970-1973). *BICENTENARIO. REVISTA DE HISTORIA DE CHILE Y AMÉRICA*, n°2, pp -135.

Soto, J. (2009). *Historia de la imprenta en Chile: desde el siglo XVIII al XXI*. Editorial Árbol Azúl.

Sunkel, G. (2016). *Razón y pasión en la prensa popular*. Ediciones y Publicaciones El buen Aire S.A.

Terra, J. P. (1979). *Alfabetismo y escolarización básica de los jóvenes en América Latina*. <https://repositorio.cepal.org/handle/11362/32379>

Tornabuoni, L., del Buono, O., Eco, H., Calisi, R., Colombo, F., Antonini, F., Zorzoli, G. B., Barbato, A., & Lilli, L. (1965). *Proceso a James Bond: análisis de un mito*. Editorial Fontanella.

Trenzar Memorias (6 de octubre del 2021). *Novela gráfica y cómic para la representación de las memorias políticas en pasado y presente*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=FzEbzJFzerA>

Ulibarri, L. (1972). *Caricaturas de ayer y hoy*. Quimantú.

Ulloa Tapia C. (2008). Un arma del contrapoder: Humor político y medios. Chasqui n° 104. CIESPAL. Ecuador. PP 72-77

Uribe, H. (1998). Prensa y periodismo político en los años 1960/70. En Carmona, E. *Morir es la Noticia*. (pp. 21–30). Talleres de J&C Productores Gráficos.

Vargas, V. B. (2013). Quimantú, palabras impresas para la Unidad Popular. *Istor: revista de historia internacional*, 14(54), 47–76.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4527922>

Vega, E. (2012). *Narrativa Gráfica: Primera Parte*.
<http://www.eugeniovega.es/asignaturas/narrativa/lenguaje.pdf>

Verdugo P. (2008) Allende: Cómo la Casa Blanca provocó su muerte. Editorial Catalonia. cuarta edición. PP 25-32

Vidal, V. (1970, octubre 1). Combatir la subliteratura para ver el mundo con nuevos ojos. *Diario El Siglo*, pag 9.

Vidal, Y., & Montealegre, J. (2017). *Dibujos que hablan 2015 - 2016: Encuentro de crítica, historia y estética de las narrativas dibujadas*. Ediciones Corporación Cultural Universidad de Santiago de Chile.

Vivanco, A., Hervi, Palomo, P., & Huinca, P. (2015). *La Chiva: Y que fué!* Feroces Editores.

Yocelevzky, R. (2002). Chile: Partidos políticos, democracia y dictadura 1970-1990. Fondo de Cultura Económica.

Zamora, R. I. (2007). Polarización y democracia: ¿Un mal necesario? Álvaro Artiga González, Carlos Dada, David Escobar Galindo, Hugo Martínez, Gloria Salguero Gross,

Zamora, R. I. y Turcios. R. (2007). La Polarización Política en El Salvador, 63-101.

Zamorano, Díaz, C. (2016). La revista Cormorán y su contribución al debate en torno a la cultura en la Unidad Popular. *Izquierdas*, (30), 215-235. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-50492016000500008>

Zarowsky, M. (2010). De la desmitificación de la historieta a la historia del mito: una genealogía de Para leer al Pato Donald. Trabajo presentado en el I Congreso Internacional de Historietas Viñetas Serias. Disponible en <https://cutt.ly/tTSrVSK>

Anexos:

1. Anexo 1. Entrevista a Hernán Vidal (Hervi) (realizada el 10 de marzo del 2021):

1. Según usted ¿cómo llegó a percibir la industria de la creación de historietas al entrar a trabajar en el medio?

Nunca tuve conciencia de ello. Empecé a publicar a la edad de doce años, sólo por diversión. Nunca pensé que era un trabajo. Tanto fue así que me sorprendió la primera vez que me dijeron que me iban a pagar.

2. ¿Cuáles fueron en los años 60's para usted sus mayores proyectos en los cuales llegó a involucrarse además de "El Pingüino" y "La Chiva"? ¿Cómo era el proceso de trabajar en el medio de las historietas en dicho periodo?

Varios otros: "*Can Can*", "*El Saquero*" (humor deportivo, creado por Pepo), "*Condorito*" (como ayudante de Pepo), "*Rakatán*", la revista infantil, "*Barrabases*", de Guido Vallejos. Fue un tiempo de mucha creatividad en el terreno de las historietas.

3. Se ha dicho que por esos años es cuando se inicia la "Época dorada del comic chileno" y que hubo cambios y transformaciones dentro de la industria de las historietas dentro de dicho periodo. Según usted ¿llegó a percibir algún cambio como tal?

La industria se fortaleció por el crecimiento de la editorial Zig-Zag, principalmente por el éxito de la revista "*Ecran*", dedicada al cine hollywoodense, que tuvo una circulación continental. Esto abrió la posibilidad de entrar en el mercado de las historietas, compitiendo con México y Argentina. Con la Editora Nacional Quimantú, en los setentas, esto se multiplicó, y su departamento de historietas llegó a editar un tema para cada día de la semana.

4. ¿Cómo fue el proceso de trabajar en la elaboración de la revista "La Chiva"?

Muy intenso. Fue el resultado de haber salido de la Editorial Lord Cochrane, donde hacíamos "*El Pingüino*", con el propósito de hacer una revista de humor más crítico, más nacional. Tuvo que ver la influencia de publicaciones extranjeras, como "*Los Supermachos*" de México,

“*Hermano Lobo*” de España, y “*MAD Magazine*”, de EE. UU. Y ensayas una nueva forma de trabajo, los cuatro del grupo hacíamos de todo, guiones, dibujo, textos, edición, gestión económica.

5. ¿Se podría decir que la mirada que se le da al barrio de Lo Chamuyo es una representación crítica de lo social entre 60's a los 70's?

Desde luego. El barrio llega a ser el personaje. Todo esto influenciado fuertemente por la situación política polarizada por la que atravesaba el mundo en esa época. Los grandes temas eran la desigualdad, la injusticia, la pobreza.

6. Según usted ¿De qué manera se llegó a reflejar la situación política de los años 60's en el humor de la época? ¿También se llegó a reflejar en su trabajo?

Obvio, era inevitable.

7. ¿Cómo fue para usted el proceso de entrar a trabajar en Quimantú?

Muy fluido. La empresa, recién adquirida por el nuevo gobierno, nos llamó a colaborar, y propusimos la revista de historietas “*La Firme*”, versión actualizada de “*La Chiva*”, que tocaba los temas del momento: nacionalizaciones, obras públicas (el Metro, el Parque Cousiño, etc), campañas de alimentación, reforma agraria, en fin. Además, creamos la revista femenina “*Paloma*” y participamos en varios otros proyectos de la empresa.

8. ¿Había algo del espíritu de “La Chiva” en la elaboración de “La Firme”?

Mucho. Era como amplificar el barrio “*Lo Chamullo*” a un nivel país. Y el sistema de trabajo era igual, guiones y dibujo en comunidad.

9. ¿Usted percibió que el humor político llegara a variar dentro del gobierno de Allende en relación al tono del contenido o llegaron a ser más ácidos que el humor previo a dicho periodo?

Durante ese gobierno nuestro humor ácido se enfocó en el sabotaje que la oposición, amparada y fomentada por el gobierno norteamericano, estaba haciendo a los proyectos de cambio.

10. ¿Qué percepción tuvo usted al humor de los medios de derecha como lo fue "Cambalache" o "Los periodistas se desayunan en SEPA"?

Como en todo el ámbito de la cultura, los creativos del humor estaban en el espectro de la centro-izquierda. Las revistas de sátira política de la derecha eran de una tristeza lamentable. Esto quedó archi demostrado durante la dictadura, y en la campaña del "NO" que culminó con su término.

11. ¿Qué rol cree que llegaron a tener las historietas y el humor dentro del gobierno de la Unidad Popular? ¿cree que tuvo mucho más peso en los medios o no

Creo que sirvieron como una forma de divulgación y explicación de los proyectos del gobierno. Fueron muy efectivas sobre todo en el medio rural, en el que la gente no estaba acostumbrada, o no le atraía, leer diarios o revistas informativas.

2. Anexo 2. Entrevista a Mauricio García Castro (realizada el 24 de mayo del 2021):

1. Como investigador y desde su perspectiva más objetiva del periodo ¿Cómo calificaría usted la situación de la industria de las historietas en el periodo de la Unidad Popular?

Algunos hablan puras maravillas sobre lo que se estaba haciendo y otros dicen que fue un desastre, para mí fue una mezcla. En lo que es revistas de historieta Quimantú mató todo lo que era historieta, liquidó todo el mercado chileno de historietas prácticamente. Pasados unos años terminó definitivamente, pero hay gente que dice que fueron puras maravillas.

2. Eso le iba a preguntar porque había mencionado en un artículo que había escrito de caricaturas e historietas políticas de Chile que después de los 50 hubo una decadencia, le quería preguntar a qué se refería con el tema de la decadencia.

No recuerdo que haya dicho eso de que los 50 una decadencia, pero yo creo que durante los años 60 hubo una polarización muy extrema que hizo que la caricatura pasara a ser un arma de ataque ofensiva, y empezaron a decaer la calidad de los dibujantes y de los guionistas y la gente que participaba. La primera mitad del siglo 20 yo creo que hubo dibujantes muy buenos y después la calidad empieza a bajar. Hay excepciones como Lukas que siempre se mantiene bastante alto. Pero en general en caricatura política baja, y baja a un ataque más personal, ya no es tan neutro. La política nunca ha sido neutral, la caricatura tampoco, pero el nivel empieza a bajar.

3. ¿No es del 70 entonces la polarización? ¿viene de antes?

Si, todas las cosas no se producen en un mes ni en un año. Se producen en periodos más largos. Como la historieta venía en creciendo o preparándose desde los 50 y tiene un auge entre el 65 y el 75, y después una decadencia que en algunos casos es rápida y en otros lenta, el caso de la caricatura también son procesos y van por vías diferentes. Hay una vía que es la caricatura que empezó mucho antes, y otra que va por las historietas de aventura que empiezan en los 50 en Chile. Y otra que es la historieta picaresca, que en algún momento se transforma en erótica o pornográfica, y también está el humor que es no político, sino que humor de otro tipo como social de actividades diarias, humor cotidiano.

4. Entonces es un proceso que viene de mucho antes, ¿Pero en la época de la Unidad Popular no es como que vaya aumentando más o algo así?

En la parte caricatura política se extreman las polaridades, los odios. Por un lado, están caricaturas como las del “Enano maldito”, el extremismo de izquierda, y caricaturas como las que hacían el reyecito, el cambalache. Y entre medio estaba Lukas, estaba Percy, Eduardo de la barra, hartos personajes que cada uno iba haciendo caricaturas según su estilo, pero la

polarización era muy grande y llega un momento en que hay caricaturas que son muy ofensivas o muy llamativas en lo que están pidiendo.

5. De algo me di cuenta, las imágenes que llegué a ver era muy violento el contenido, por decirlo de alguna manera.

Y no es solo en el 70, si tú revisas caricaturas del 60 contra Frei padre te das cuenta que era fuerte el ambiente era una cuestión que se prestaba para cualquier cosa.

6. En el último año, el 73 hubo una mayor tensión a nivel político ¿Se reflejó qué hubo algo así, si de por sí ya hubo mucha violencia dentro de lo que era el humor político? ¿El ambiente se llegó a reflejar, o aumentar mucho más?

No sé si habrá aumentado o si se habrá mantenido. Porque todos los últimos años de la década del sesenta fueron políticamente violentos, y los primeros años del 70 también, así que el 73 no fue especialmente violento. Ya se iban definiendo más los grupos o quién era quién en la caricatura política pero no creo que haya sido específicamente lo más trascendente en la época, yo creo que cada uno ya no dibujaban para el público en general, dibujaban para su sector político. Sin perjuicio que alguien de izquierda podría tomar el mercurio y reírse con los chistes de Lukas.

7. Usted había mencionado en su momento a Quimantú, sobre que había liquidado la historieta.

Yo soy bien crítico de la labor de Quimantú, porque Quimantú es el Heredero de Zig Zag. Zig Zag durante fines de los años sesenta había logrado hacer crear una cantidad importante de revistas de aventura hechas en Chile.

Se fabricaban acá y tenían gran éxito: no solamente en Chile sino que en Latinoamérica la editorial Zig-Zag vendía a Perú, a Bolivia, Argentina, incluso a México tenía una distribución latinoamericana. Pero entonces llega Quimantú y hablando del 71 aproximadamente quieren

cambiar todo, quieren todo de nuevo así que todas las revistas que eran Disney y de humor infantil se las pasan a pincel, qué es la otra parte de ZigZag que queda en la parte historieta.

No continúan con Quimantú. Condorito sigue imprimiendo, pero no es de Quimantú sólo funciona como impresor, para muchas revistas servía de impresor, pero las revistas no eran producidas por Quimantú, por ejemplo, se elimina la revista James Bond que era una revista hecha en Chile que era muy exitosa, pero Quimantú dice “nosotros somos socialistas, comunistas, no vamos a estar haciendo historietas de un inglés”, así que la terminan. Hacían decisiones comerciales como esa, otro ejemplo es el “El siniestro Doctor Mortis” es una historieta que no estaba dentro del esquema de ellos así que la tratan de cerrar y la van matando, de a poco la transforman de ser una revista de terror hacer una de ciencia ficción hasta que desaparece, no estaba dentro del esquema socialista del grupo de trabajadores por la patria, de gente que se preocupaba por la salud supuestamente y por tantas cosas. Una revista de terror en que el malo de la revista si bien normalmente perdía, nunca moría. Perdió una batalla, pero había otra y siempre volvía. Y no todas las veces perdía, a veces ganaba y los protagonistas morían, o se volvían locos, por tanto, la terminan.

Había una revista que se llamaba “*Intocable*” que era la versión chilena de Tarzán. Y lo que hacen los genios de Quimantú es al “*Intocable*” ponerle pantalones, y lo hacen dirigente de la guerrilla de los negros africanos contra los blancos.

8. Las historietas que van quedando se van transformando entonces.

Si, varias se transforman. El Jinete fantasma que era un personaje del Oeste, el enmascarado en el Oeste, termina con su familia con un problema con los indios, y se va México y se une a la guerra de los mexicanos contra Maximiliano de la época. Todas las historietas de Quimantú se transforman al final para mostrar la revolución: la lucha en África contra los blancos, en México contra los franceses, en fin.

9. ¿Entonces se puede decir que se va transformando a todo y tomando un cariz político?

Exacto, pero eso trae que bajen las ventas, porque la gente que leía estas historias querían leer una historieta de aventuras en la selva, de aventuras del Oeste o de espionaje en la Segunda

Guerra pero no de otras cosas. Había una historieta que se llamaba patrulleros 204, no recuerdo bien el nombre, que se trataba de unos carabineros en una patrulla. Que podía ser buena idea, pero el problema está en que los guiones eran malos y los dibujantes peores. Porque muchos de los buenos dibujantes se fueron y los buenos guionistas presentaban una historia y pasaban por un comité de sociólogos. Y el comité les eliminaba todo. Cuando uno dice ¿en esa época se aplicaba la censura? si, los sociólogos censuraron a los guionistas.

10. ¿O sea que si hubo censura en la época de la Unidad Popular?

Si, si tú ves una revista de la época ahí hay derechamente encargado del contenido editorial un sociólogo. La gente dedicada al tema. Quimantú crea la revista Cabrochico qué es absolutamente política, para niños, pero con una visión muy política. La revista empieza muy bien pero después se empieza a ir a pique.

11. ¿También fue por el tema de los guiones entonces?

La revista no tenía ventas porque la gente decía que entre leer cabro chico y leer Mampato, que eran de la misma época, mejor leemos mampato. Mucha gente decía que Cabrochico era lo mejor pero cabro chico dejó de aparecer a mediados de 1972. Se dice que una de las revistas cerradas por el golpe, pero es imposible, porque cerró un año antes por la baja de ventas. La influencia política que quisieron poner a través de las revistas hizo que las ventas bajaran mucho, porque la gente que lee historietas quería leer historietas de aventura de otro tipo, y no compraba esas revistas. Así que muchas de esas empezaron a desaparecer cuando las transformaron. Unas cosas que no eran malas, pero en general bajó la calidad y bajó la venta que es en definitiva lo que mueve las cosas.

12. Entonces ¿Irónicamente hubo más censura desde Quimantú que desde la gente de derecha que podía hacer su propia producción??

Es que la gente de derecha ¿Qué censura podía poner contra una editorial estatal y que tomaba sus decisiones? podía haber una censura en forma del rechazo de la gente. Se muestra porque cuando el producto no es bueno, no se compra.

Eso no es censura, es una determinación económica de gusto del público y en ese sentido las revistas no gustaron, en general no gustaron. Con un par de excepciones, como “El Manque”, que tenía buenos dibujantes y tenía unos guionistas que algo trataron de defenderse. Había una revista que se llamaba Guerra, la revista guerra, así como casi todas las revistas se dedicaba a la segunda guerra mundial con aventuras, normalmente eran compradas en Inglaterra. ¿Qué pasa con la UP? Es que empiezan a terminar con estas historias que vienen de Inglaterra o Estados Unidos y empiezan a hacer historias sobre una patrullera chilena en el sur, sobre unos aviadores que luchaban contra el narcotráfico, que no era ninguna maravilla, pero no eran malas. Pero también hicieron una cosa con una historia que se llamaba “Corresponsales de guerra”, y estos corresponsales eran un chileno y un español en la guerra de Vietnam.

En eso se transformó la revista “*Corresponsales de guerra*”, y quiénes eran los malos eran los norteamericanos, y los buenos son vietnamitas que luchan por defender a su país contra los norteamericanos. Una visión absolutamente política del momento que se vivía. A la gente que le gustaban las revistas tales como “*Guerra*” por la Segunda Guerra Mundial, por las cosas clásicas, no les gustaba mucho los corresponsales.

13. Pero por ejemplo la Unidad Popular ¿No intentó hacer algo con respecto a lo que se publicaba en Cambalache?

Ellos podían aplicar censura, podrían cerrar la revista, de repente mandar a detener a los directores. Pero igual que ahora, las revistas tienen derecho a publicarse y después tendrán que responder si es que han cometido un delito, pero se publicaban revistas a favor y revistas en contra de la Unidad Popular. La censura a través de orden de detención sí que las hubo, pero no fueron la tónica más frecuente. Aquí en gran medida el público era el que mandaba. Las revistas y los diarios se vendían o no se vendían, y a quién se vendían. Qué claramente había revistas que solamente compraban los de derecha otros que sólo compraban los de izquierda y algunas pocas que compraba gente de todos lados.

14. Esa clase de revistas al final no se vendían realmente para un público, sino que se vendían para ellos mismos.

Era un poco una venta que ya nadie se convencía. Los que estaban de un lado compraban lo que vendían en ese lado y nada más. Además, que las revistas del gobierno las financiaba el gobierno a través de publicidad, de préstamo, de aportes. Y las revistas de derecha las financiaba también la publicidad de derecha, que era menos pero obviamente también obtenía financiamiento de gobiernos extranjeros, como el gobierno de Estados Unidos, cosa que ha pasado siempre.

Todas las revistas que estaban contra Pinochet en la década del 80 recibían financiamiento extranjero. Los diarios también. Pasó que terminó el gobierno de Pinochet, pasó al gobierno de Erwin, el financiamiento extranjero dijo volvió la democracia: por tanto, se acabó el financiamiento y fueron pocas las revistas de oposición al gobierno de Pinochet que pudieron seguir. Si tú sigues la historia no siguieron mucho tiempo más porque se les acabó el financiamiento. La revista “Hoy”, la revista “Cauce”, la revista “APSI” desaparecieron. No se financiaban tanto por lo que vendían sino por lo que recibían desde afuera en buena medida. Y durante la Unidad Popular pasaba algo parecido, había revistas de oposición que eran financiadas por el extranjero y revistas de gobierno que eran financiadas por el gobierno. Mucha de la revista de Quimantú tenían buenas ventas, pero probablemente no se financiaban solamente con las ventas.

15. Entonces si se comparase un poco lo que pasó desde el 73 o el golpe y después ¿Cómo se podría hacer un balance llevándolo a lo que sería la actualidad? ¿Qué fue lo que pasó finalmente con la producción gráfica?

Durante el 73 había muchas publicaciones, muchos diarios, muchas revistas de política, de economía, de historietas y después del golpe obviamente la mayoría de las revistas políticas de izquierda desaparecieron. También desaparecieron algunos diarios. otros cambiaron de lado el diario como “La Nación”; que siempre fue diario del gobierno de turno siguió como parte del gobierno de Pinochet. Varios diarios desaparecieron y también continuaron los tradicionales

como “*El Mercurio*”, la tercera, las últimas noticias y en esos diarios había muchas caricaturas políticas y muchas historietas. La mayoría de las historietas grandes norteamericanas que se publicaban en nuestros diarios, y en lo que se refiere a revistas desaparecieron varias; como “*Punto Final*”, revistas que tenía Quimantú de carácter político y lo que fue Quimantú estuvo cerrado alrededor de dos o tres meses hasta que reabrió el 74 como editorial Gabriela Mistral. Volvieron a publicarse algunas revistas entonces como El intocable que volvió a ser el más conocido de los primeros tiempos, algunas revistas de ciencia ficción o cercanas como el “*Hijo de la montaña*” se mantuvo el Manque con un cambio la historia del personaje, la revista “*Far west*” se mantuvo un tiempo. Hubo revistas que se mantuvieron, Mampato se mantuvo hasta el 78, no se vio interrumpida. Condorito se mantuvo, “*Artemio*” se mantuvo, también era una historieta de humor, aunque cambiaron un poco los dibujantes hubo cierta continuidad. Pero como yo te dije al inicio Quimantú les había dado un golpe a todas las historietas hechas en Chile en general así que fue más difícil revertirlo.

Yo creo que el golpe final para la historieta o la caricatura fue la televisión. La masificación de la televisión. Porque ya cuando la televisión llegó a todos los hogares bajó la lectura, bajaron las revistas, porque las revistas y los diarios tienen un costo. La televisión aparte del costo inicial era gratis, porque no estamos hablando de los canales pagados que son de ahora. En ese tiempo la televisión era televisión pública, televisión gratuita. La televisión terminó de liquidar a la historieta en su masividad de ventas y modificó cuáles son las raíces de la historieta, que siguieron viviendo o publicándose como “*Condorito*”, y las otras revistas eran basadas en personajes de televisión: como “*Heidi*”, “*Marco*”, “*La abeja maya*”, que cómo estaban en la televisión los cabros chicos querían la revista. Cambió el esquema general.

16. ¿Ya no eran producciones propias?

Eran revistas basadas en personajes que estaban en la televisión obviamente extranjera. Hay una transformación, que en el caso de la historieta el golpe final vino dado por la televisión. Pero todos son procesos, no es que un día alguien diga que no compra más revistas porque ve televisión, sino que va pasando de a poco. También afecta el bolsillo, si viene un período de crisis económica obviamente se empiezan a restringir ciertas cosas y una de las cosas fue el consumo del libro de revistas.

17. Se me había olvidado un poco, ¿La Firme también tuvo el mismo problema que tuvo Cabrochico?

Lo que pasa es que Cabrochico supuestamente el segmento al que estaba orientado eran los niños. Y en definitiva esos segmentos no los ganó por el contenido de la revista. No fue bien vista, en gente de más edad quizás gustó y después con los años hay gente que dice que cabrochico era lo mejor por otros temas, pero el segmento al que iba dirigido no fue bien recibido y prueba de eso es que duró un año y medio. Cuando la gente dice sin mayor análisis que el golpe cerró “*Cabrochico*” esto no fue así, “*Cabrochico*” había muerto un año antes. “*La Firme*” fue una continuación de una revista que se llamaba “*La Chiva*”, esta era una revista muy innovadora para la época, que fue hecha por un grupo de dibujantes, una colectiva y que tuvo un éxito mediano, no fue una revista exitosa absolutamente, pero tenía un público y una distribución que no era muy alta, pero era conocida. En esa revista cuando empieza Quimantú se termina “*La Chiva*” y con plata fiscal se crea “*La Firme*”, que mantiene más o menos a lo mismo dibujantes que las chivas, pero ya haciendo historietas de humor político y de corte de concientización. Y esa revista como te decía tenía su público, pero era un público que básicamente estaba convencido que así eran las cosas.

No creo que haya sido un público muy de derecha, ni de centro sino que más bien de izquierda que veía reflejadas sus ideas en la revista. Pero “*La Firme*” por ser una revista claramente de gobierno tenía ese problema, que estaba dirigida por la gente de gobierno y para impulsar la idea de gobierno.

18. No era lo mismo que La Chiva entonces.

Claro, si tú ves “*La Chiva*” era para mí muy superior técnica y en calidad que *La firme*. En “*La Firme*” ya entran otras consideraciones que no son del caso señalar, yo creo que baja la calidad comparativamente. Pero “*La Chiva*” o “*La Firme*”, no creo que haya sido una revista que le haya podido hacer el peso a una revista como Condorito ni una revista como Artemio que también era de humor semi político, pero de mejor calidad que “*La Firme*”. Así que “*La Firme*”

fue una revista que no sé si llegó hasta septiembre del 73, pero era una más de las que circularon. Había varias revistas en ese tiempo porque la gente habitualmente compraba revistas. Hoy no es mucha la gente que compre revistas todos los días ni todas las semanas. Comprar dos o tres revistas a la semana era normal, la mujer tenía sus revistas de mujeres “*Vanidades*”, revista “*Paula*”, era una cosa normal comprar una revista de historietas para los cabros chicos y una política para el papá porque el gran medio de noticias era la radio.

La televisión a principios del 70 era escasa, y estamos hablando de televisión en blanco y negro en televisores grandes. Yo me acuerdo incluso algún chiste como para el 77 y 78. Cuando llega la televisión a color que es la gran transformación. La gente decía porque los niños jóvenes tienen la nariz así aplastada. Tienen la nariz hundida de tanto ver televisión en las vitrinas pegando la cara, esa era la realidad, porque tú te paseabas por la calle y en los locales que tenían televisión la gente estaba ahí pegada mirando y ver televisión a color era maravilloso.

19. Algo me había contado a mi mamá que ellos tenían televisión y cobraban para ver programas.

Eso pasaba sobre todo en los barrios y los pueblos chicos, invitaban al conocido para mirar un programa, y la televisión era la televisión de las 2 hasta las 10 u 11, ni siquiera pensar en que la televisión estuviera prendida todo el día como ahora. La transformación primero de los televisores en blanco y negro, que se masificaron y después en el 78 llegar a la televisión a color, el que tenía una televisión a color era porque tenía mucha plata. Y eso hace que en definitiva la lectura pase a segundo plano, las revistas pasan a segundo plano, porque ya se hizo la inversión de la televisión.

20. Y además no es un gasto semanal.

Yo escribí un artículo que se llamaba “*20 dibujantes de la Unidad Popular*”, y otro sobre la historieta política de Chile, y hay algunos artículos que incidentalmente escribí sobre las historietas de aventuras, historieta de guerras, del oeste, y ahí trata un poco el cambio de personaje que se dio durante la época de la Unidad Popular. Ahí se ve un poco como los

personajes del detective clásico se transforma en un patrullero de Carabineros. Hay una serie que no era mala, que se llamaba los “*Hijos de la Aurora*” que era sobre pescadores en el Sur, estaba bien dibujada y tenía buenos guiones: el problema está en que yo cuando quiero leer una historieta de aventuras en general quiero irme al espacio, a África, Europa.

21. Eran aventuras que no llamaban mucho la atención realmente.

No era mala, trataba del alcoholismo, de los pescadores, de los naufragios, pero no eran muy atractivos.

22. Uno busca más las historietas para evadir la realidad.

Exactamente eso es lo que pasaba, a lo mejor la idea pudo haber sido buena pero no era el momento ni el deseo de la gente. Además, que estamos hablando de una época en que había mucho analfabetismo, en que el cine era también una atracción y las películas que llenaban los cines eran películas mexicanas y las películas argentinas. Porque la mayoría de la gente no le alcanzaba el ritmo para leer el subtítulo, sabían leer a medias y preferían ir a ver una película en español.

3. Anexo 3. Entrevista a Alberto Vivanco (realizada el 21 de junio del 2021):

1. ¿Cómo podría usted calificar la industria de las historietas en su Época dorada?

Si, mira. En general en los años sesenta hubo un boom de la historieta. Porque los Demócrata cristianos se tomaron Zig-Zag, y Lord Cochrane fue su competencia. El problema que había ahí era más bien tipo religioso que político, porque los DC que tomaron Zig-Zag eran Opus dei. Y con los Edward de “*El Mercurio*”, que le decían el judío porque su mamá era judía, tuvieron una especie de guerra santa entre ambos grupos. Entonces cada cosa que hacía Lord Cochrane, le sacaban la competencia en Zig-Zag y viceversa. Ahí hubo una gran competencia, primera vez que había competencia editorial en Chile. Entonces los que salimos beneficiados fuimos los que trabajábamos en esto y los lectores, porque todo se inundó de revistas. Zig-Zag sacaba revistas de historieta norteamericanas y propias, y Lord Cochrane lo mismo. Si una editorial sacaba un

tipo de revista, el otro lo mismo para hacerle competencia, era realmente una guerra entre los judíos y el Opus dei.

2. ¿De alguna manera que el humor político afectaba en esta competencia editorial y de producción gráfica?

No, no afectó en nada. El problema en la propia Unión Popular no se trataba de humor político, cada publicación era una especie de trinchera, y cada caricaturista un soldado que disparaba para el otro bando. Porque en esa época Chile se polarizó muchísimo, casi no había humor, sino que insultos de lado y lado.

3. Entonces ¿se podría decir que el mensaje de dichas caricaturas era violento?

Exactamente, y había cosas muy feas. El humor se transformó en una guerra como todo lo que pasaba en Chile. En esa época todo Chile estaba como en guerra, un bando contra otro y por supuesto la caricatura política no podía estar fuera de eso. En la época de Allende, la gente se peleaba durísimo, por eso digo que es difícil hablar de humor en tiempos de Allende por decirlo así. Porque no había humor, sino que había insultos de lado y lado. No encuentro nada de chistoso en descalificar y descalificar lo más posible.

4. ¿Pero no había sátira de corte menos rupturista y más similar al de *Topaze*?

Sí, pero en general la caricatura era usada como arma para ofender al prójimo, no era humor sutil político. Era descalificar al otro. El mejor ejemplo era el enano maldito que salía en un periódico que se llamaba “Puro Chile”. El enano maldito era puro insulto y descalificación, y a su vez por el otro lado había una tira cómica de El Mercurio que se llamaba “Perejil”.

5. ¿Entonces la política se encontraba presente en todos los espacios, incluso en historietas y caricaturas?

No, mira. Lo que pasa es que en Quimantú había un departamento de historietas que se lo tomó un socialista que se llamaba Patricio García, un sociólogo. Se tomó ese departamento para dirigirlo y hacer las revistas, hizo una llamada “*Cabrochico*”. Era un horror de revista porque era una revista infantil que metía cosas políticas, que se yo, un espanto. Y ese departamento de

historietas, sobretodo el director estaba demasiado influido por ese libro de Mattelart. En el libro se decía que Walt Disney había enaltecido el imperialismo norteamericano y puesto todos los otros países tratados en forma denigrante y que debían ser sumisos a Estados Unidos. Lo cual en realidad alguna razón había, pero era una tontería eso, porque el pato Donald nunca lo hizo por eso, sino que era lo que se usaba habitualmente. Se decía que en África los africanos andaban desnudos bailando, y que en Latinoamérica los mexicanos andaban todos durmiendo. Entonces eran lugares comunes que habían, pero ese libro lo pone como que es una invención del imperialismo para denigrar a los latinoamericanos y países subdesarrollados.

Entonces ese departamento de historietas estaba totalmente imbuido de ese libro, incluso Dorfman y Mattelart durante un tiempo fueron como asesores de Quimantú. Y asesoraban la producción de historietas, por eso se produjeron algunas barbaridades que no prosperaron por ser barbaridades, hicieron un Tarzán que se llamaba “*Mizomba*” y que en realidad él se aliaba con los negros africanos para luchar con los colonialistas. Lo cual era una aberración, porque la gente acostumbraba a ver Tarzán como era, peleando con los animales, pero acá hicieron toda una cuestión política de una situación normal, le dieron intención política e incluso cerraron algunas revistas por encontrarlo anti-socialista, como el *Doctor Mortis* que era una revista de terror. Pero todas estas brutalidades fueron debido a la influencia de Ariel Dorfman y Mattelart.

6. Entonces la injerencia de Patricio García en el contenido de las historietas era considerable ¿o solo en Cabrochico?

Era pésimo horror, Patricio García estaba apoyado por el gerente general que también era socialista y que vino a imponer esa norma, esas revistas se hicieron, pero no se vendieron. Tuvieron nula aceptación de la gente porque no puedes cambiar una revista de la noche a la mañana que se basa en lugares comunes y lo que la gente conoce. Yo varias veces tuve reuniones con Patricio García para explicarle que era una atrocidad y que no debería hacerse. Ellos estaban fanáticos de que tenían que cambiar la sociedad de la noche a la mañana, y pensaban que con ese medio lo iban a hacer lo que era absurdo, porque la gente lo rechazaba. Incluso le hicieron mucho daño a Quimantú porque englobaron a Quimantú entero de querer meter una ideología en los niños, lo cual no era así, sino que nada más que el departamento de historietas. Eso fue un fracaso horroroso.

7. ¿No veía usted con buenos ojos la revista Cabrochico?

Esa fue una revista horrorosa francamente. Había historietas de unos niños que se tomaban por asalto una plaza pública, y echaban a toda la gente porque la gente fumaba, o no sé. Fue sindicado como que instaba a la juventud a las tomas ilegales, la revista “Cabrochico” como que valoraba eso.

Para mí era una estupidez eso, una tontería que no tenía razón de ser, la gente lo rechazaba totalmente. Cuando yo me cansé de discutir teóricamente de que eso no convenía, de que eso era negativo, incluso en Cabrochico hice algunas historietas que se publicaron demostrando lo contrario. Que no era necesario hacer cosas tan bruscas, sino que cosas que enseñaran valores generales a los niños, como educarse o ser solidarios que habría hecho mucho mejor a la sociedad chilena que esas irrupciones abruptas e ideológicas.

8. ¿Y no había forma de que se tomaran en cuenta esas quejas cuando se realizaban reuniones con los comités de producción?

No, porque tenían el apoyo de la gerencia, cuando se compró Quimantú Allende designó, el PC designo a Sergio Maurín como gerente. Este Patricio García era del mismo partido del gerente y muy amigos, y ambos se comieron el cuento de Mattelart de que las historietas norteamericanas estaban en contra de la revolución por decirlo así.

9. Entonces, tanto Maurín como García tomaron en cuenta las ideas propuestas por Matterlart ¿no es así?

Con los asesores, sí. Ellos lo hacían, y toda la gente que dibujaba, los guionistas salían horrorizados, y yo trataba de calmarlos. Como siempre había trabajado en Zig-Zag conocía a todo el mundo ahí. Pero les decía esto es lo que tenemos, qué vamos a hacer. Pero los obligaban a hacer guiones donde el imperialismo era derrotado, y los héroes en realidad eran los anti-imperialistas, estupideces así que ni en Cuba hacían. Era una cosa de locos, pero la gente no compró eso y esas revistas fueron una gran pérdida de plata para Quimantú. Incluso “Cabrochico” el primer número se vendió mucho porque había mucha publicidad, y una portada

del argentino Oski que era muy buena. Pero eso fue con el número uno, el número dos cayó estrepitosamente. Tenía muchas expectativas, pero después cayó totalmente.

10. ¿Pasó algo similar con la revista “La Firme”? ¿O dicha experiencia fue mucho más positiva para usted?

Claro, “La Firme” era una revista que yo mismo empecé incluso antes que ganara Allende. Mucho antes que la campaña, lo que yo siempre quise hacer eran historietas que educaran a la gente, no que metiera ideologías. Más adelante ellos se darían cuenta de qué ideología querían tener, pero lo importante era educarlos. Mostrarles las cosas como eran, las contradicciones de un sistema que teníamos había que mostrarlas bien.

Entonces empecé esa revista incluso con las propuestas de Allende, porque él hacía unos discursos muy didácticos, pero incluso así se necesitaba más todavía para que llegara al grueso de la gente. Entonces yo agarraba un discurso de Allende que decía que íbamos a hacer tal cosa, vamos a nacionalizar el cobre, vamos a hacer una reforma agraria y yo trataba de hacer un guion para explicarlo lo más llanamente posible. Entonces ahí empezó “La Firme” y cuando se compró Quimantú me fui con “La Firme” allá, hablé con los designados para dirigir eso y les dije de hacer esta revista aquí. Esta revista ha estado difundiendo el mensaje de la Unión Popular siempre y yo la voy a continuar aquí, y no hubo ningún problema.

11. ¿Entonces con La Firme siguió con lo que empezó con La Chiva?

Claro, es que “La Chiva” nació cuando yo me fui de Lord Cochrane, en Cochrane yo hacía una revista juvenil que se llamaba “Ritmo”, que a lo mejor tu mamá o tu abuela debe conocerla. Tuvo mucho éxito, pero al final Lord Cochrane decidió quedarse con la revista como propietaria y me sacó a mí. Entonces me mandaron a dirigir “El pingüino”, que era la revista de Guido Vallejos pero que se la había vendido a Lord Cochrane. Entonces en el pingüino hice un equipo de dibujantes y guionistas que hacíamos historietas ya un poco diferentes a las tradicionales, con un sentido social. No ideológico, pero sí social, personajes más comunes y corrientes, no superhéroes. Y formé un equipo bien bueno, que cuando ya tuve que irme porque Lord Cochrane no me quería ya ahí: porque en esa época acuérdate que antes de que ganara Allende este país estaba muy polarizado. Así que bastaba que tu hicieras una cosa de tipo social

o de educación para que te tildaran de comunista o Allendista y te sacaran de una empresa como El Mercurio.

“La Chiva” entonces era en realidad una revista en que los personajes eran comunes y corrientes, sociales. Por eso el personaje principal de la chiva no era una persona, sino que el barrio, el barrio “Lo Chamullo”. Tratamos de hacer una historieta más enfocada en los problemas de las personas comunes y corrientes, y no de superhéroes que andaban volando y solucionando problemas. Pero cuando hice “La Firme” era una revista que quería educar, los planes de Allende quería hacerlos simples y que todo el mundo los entendiera.

12. ¿Entonces La Firme tenía un enfoque más que nada educativo?

Claro, sí, de alguna forma sí. Digamos no Quimantú, sino que el departamento de historietas. ¿Cómo vas a meter ideología a la fuerza? Primero tienes que enseñarle a la gente porqué las cosas son así, y luego cada persona adoptará la ideología que quiera. El problema de Quimantú es que se planteó educar al chileno, por eso había colecciones de libros tan buenos y tan baratos para que la gente se educara.

13. ¿Puede hablarme más de estas propuestas educativas de Quimantú?

Por supuesto, fíjate. Te voy a contar una anécdota: Nosotros en el departamento de libros que era otro de las direcciones de Quimantú se editó en un tamaño pequeño las “Rimas de Becker” y se vendió en una semana 50.000 ejemplares. Yo una vez estando en España me junté con unos editores y unos poetas y decían que Quimantú había vendido más en una semana “Las rimas de Becker” que ellos en un año. Porque esa era la idea, educar a la gente. Presentarles los libros de literatura universal lo más barato posible y la verdad es que toda la gente pobre tenía en su casa unas tablitas con los libros de Quimantú, porque eran sumamente baratos.

Y lo que pasa es que Quimantú como es una heredera de Zig-Zag, tenía mucha distribución. Llegaba a todas partes. Yo después como jefe de la división periodística presenté una revista femenina que se llamó “Paloma”, quizás tu abuela la leyó.

14. Bueno, mi abuela era más de leer Reader's Digest, no obstante, me gustaría escuchar más respecto a la revista “Paloma”.

“Paloma” fijate se llegó a vender en esa época 240.000 ejemplares en cada tirada, y eso es mucho. Nunca se ha vuelto a vender una revista en esa cantidad. Porque era una revista femenina pero no estimando a las mujeres como tontas, o como las revistas femeninas que usualmente solo les enseñaba a las mujeres a tejer y bordar y nada más. Sino que las tomaba como seres humanos.

15. ¿Entonces Quimantú también tenía proyectos relacionados al entretenimiento comercial?

Claro. Es que Quimantú tenía dos cosas: uno los proyectos propios, y enseguida tenía una sección de atender a clientes de afuera. Entonces cuando llegaban clientes de afuera se les cotizaba como una empresa comercial común y corriente y se les hacía su producto. Por ejemplo, Guido Vallejos llegó un día con todas sus revistas para que se las imprimiera Quimantú y se las distribuyera, y fue aceptado y fue un buen trabajo para Quimantú porque era una revista que se vendía. “Pingüino” “Mi vida” una revista noticiosa que se llamaba “Flash”, “Cineamor” que eran fotonovelas porque antes no había novelas en la televisión. Ese era otro servicio que prestaba Quimantú. La mayoría de los proyectos eran de terceros, no propios de Quimantú, había productos propios que generalmente me tocaba a mi defenderlos.

16. Retomando un poco el tema de las producciones gráficas ¿dichas revistas dejaron de producirse con el Golpe de Estado?

No, decayó antes, definitivamente. Al cerrar revistas como por ejemplo una excelente que se llamaba “Far west” que era de vaqueros, excelente. La cerraron porque dijeron “que esto era sobre vaqueros gringos matando indios, esto no. Por desgracia era una revista excelente.

17. ¿Esa clase de decisiones editoriales fue entonces lo que afectó a la decadencia de la industria de historietas?

Es que al hacer esas revistas de historietas ideológicamente cargadas como que causó cierto repudio en la gente, entonces en ese sentido no fue beneficioso para la historieta en general. Cuando se pudieron hacer historietas magnificas, guardando cierta distancia con las historietas norteamericanas. Digamos, no hacer superhéroes, porque el problema del superhéroe es que a

puñetes y con fuerza especial soluciona todos los problemas. Y la idea básica, por lo menos la mía, era que no, que hubiera personajes reales: que trabajaran, sufrieran y solucionaran problemas reales sobre todo con la ayuda de la gente. Pero eso no tiene que ver con ideología, sino que con educación social.

18. Fuera de la problemática de la decadencia de las producciones gráficas ¿Cómo podría calificar usted su experiencia con la editorial Quimantú?

Mira, Quimantú fue un éxito económico rotundo. Como teníamos servicios a terceros y siempre evaluábamos todos los proyectos. Fue tanto el éxito económico que tuvo que cuando la dictadura cuando se tomó Quimantú decidió no cerrarla sino que continuó aunque le cambió el nombre a editorial Gabriela Mistral. Pero continuaron porque encontraron que había sido un éxito económico rotundo. Y yo me acuerdo que como al mes nos llamaron, el militar que dirigía la empresa para hablarnos, y fui junto con una secretaria y otros trabajadores. Lo cual fue una imprudencia porque tú sabes que generalmente los militares llamaban a los directores para meterlos presos.

Yo como no sabía nada de eso ni pertenezco nunca a un partido, ni he estado metido en eso fui nada más. Y el general que iba a manejar la nueva Quimantú nos hizo un discursito. Este general no recuerdo como se llamaba, pero había escrito libros incluso, fue muy buena gente. Nosotros bromeamos diciendo que fue el único militar que sabía leer y escribir el que dejaron que se tomara la editorial. No recuerdo el nombre, pero era bien conocido como escritor porque era esotérico y escribía libros sobre eso. Barros-Ortiz, un general de aviación retirado.

El general Barros Ortiz nos dijo yo los felicito a ustedes porque esta editorial ha sido muy bien manejada – imagínate, un golpista- nosotros vamos a continuar y como hay dinero suficiente en la caja les ruego que pasen a mi caja a cobrar sus respectivas quincenas (esto un mes después del golpe). Nosotros nos quedamos asombrados, pasamos, cobramos quincena y nos fuimos. Nos dijo “*lo que sí, les voy a pedir que se desaparezcan, porque lo que viene va a ser muy feo*”.

19. Entonces el general Barros Ortiz podríamos decir que les brindó una mano a ustedes de alguna forma ¿cierto?

Exactamente, y que no respondieran llamadas ni nada como la que él estaba haciendo. Y nos felicitó porque dijo que era una empresa muy bien manejada, teniendo mucho dinero en caja. No era una empresa fracasada y se recomendó que se siguiera haciendo. Pero eso fracasó por una razón obvia, porque la gracia de Quimantú es que los trabajadores querían comprar cosas baratas para educarse. Pero en dictadura estaban todos sin trabajo y no tenían intención en comprar los contenidos que les daba la dictadura. Porque hicieron puros libros de la dictadura, hicieron “Mi Lucha” de Hitler, y los obreros sin trabajo no iban a correr a comprarlo.

20. ¿Entonces muchos trabajadores después del cierre de Quimantú quedaron sin trabajo?

Si, quedaron muchos. Porque cuando nosotros inauguramos Quimantú estaban todos los trabajadores de, no botamos a nadie, todos quedaron trabajando Quimantú. Incluso todos esos trabajadores que no eran proclives a la unidad popular. Los dibujantes, todo. Trataron de hacer historietas, incluso hicieron historietas. Pero en Chile la gente pobre no estaba en condiciones de estar comprando esas cosas, ni animo ni dinero. Esas cosas fracasaron y finalmente tuvieron que rematarla por pedazos, vender las maquinas al cachureo, el edificio, todo. Entonces no quedó nada, y eso fue muy triste eso porque Quimantú era la heredera de Zig-Zag que también fue una gran editorial chilena.

21. ¿Y qué fue de las revistas que ya habían sido publicadas previamente al Golpe Militar?

Desapareció todo eso, por eso es que los kioskos después lo que vendían no era revista, sino que cigarrillos, dulces y coca cola. Antes los kioskos de la calle estaban tapados de revistas, pero después de eso vendían chicles y Coca Cola.

22. Retomando un poco respecto a la producción de historietas gráficas (y un poco por curiosidad) ¿Cuál era su apreciación personal respecto a Dorfman y Mattelart con su libro “Para leer al pato Donald”? Porque, por lo que veo usted no apreciaba mucho las intervenciones de Mattelart.

Fue un error ese libro, yo conocí mucho a Ariel Dorfman cuando éramos estudiantes. La verdad es que ha sido un tipo con bastante éxito internacional, porque de hecho ahora está en Estados Unidos, pero para mí era un estúpido.

23. Como última pregunta (y bueno, más bien para preguntarle sobre sus recomendaciones) ¿hay algún libro que usted podría recomendarme para informarme más sobre las prácticas editoriales y la historia de la editorial Quimantú?

Bueno, hay un libro sobre Quimantú. No me puedo acordar el nombre de la socióloga, si me acuerdo te lo digo por correo. Un libro que es sobre Quimantú, no me puedo acordar ahora del nombre de la señora. Me acuerdo que me invitaron al lanzamiento del libro en el GAM. Fue bien interesante esa reunión, estaba incluso Sergio Maurí que creo que debe estar muy enfermo ahora. Era socialista, pero era un excelente gerente, manejó muy bien esa empresa y fue un ejemplo de las empresas en las manos de los trabajadores como decían, porque la manejó muy bien.

Ahora, esa reunión del lanzamiento del libro todo el mundo le echaba flores, y yo tuve que decirle que lamentablemente el Departamento de historietas fue un desastre que nos perjudicó mucho. No solamente económicamente de ocupar máquinas y no vender, sino que además le dio como un sello a Quimantú de que era ideológico y de que todo lo que hacía tenía una intención ideológica escondida. Entonces eso fue muy malo para nosotros. Porque Quimantú era todo lo contrario, jamás pretendió hacer eso. Lo que quería era elevar un poco el nivel de educación de la gente común y corriente