



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

LAS HISTORIETAS DEL CHILENO CÉSAR “GROTESCO” FUENTES

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

PRESENTA:
SAMUEL CRUZ PÉREZ

TUTOR:
DOCTOR ENRIQUE CAMACHO NAVARRO
CENTRO DE INVESTIGACIONES SOBRE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE

CIUDAD UNIVERSITARIA, JUNIO DE 2016.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Esta tesis fue realizada gracias a una beca del Programa Nacional de Posgrados de Calidad (PNPC) del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT).

AGRADECIMIENTOS

Quiero dejar en claro que, si lo cuantitativo de esta tesis fue cosa mía, lo cualitativo de ella debe bastante a los siguientes humanistas:

Mi tutor, doctor Enrique Camacho Navarro. Este proyecto no hubiera llegado a buen término sin su sabia guía, sugerencias y observaciones que pulieron mis escritos durante estos dos años y medio. Todos los mazapanes regiomontanos serían insuficientes para saldar la deuda que tengo con él.

Doctor Pablo Artaza. Veterano y generoso historiador de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile que me ayudó con información y dudas sobre hechos acaecidos en los terruños de Juan Carlos Bodoque. Van mi lealtad y reconocimiento a su cubículo del Departamento de Ciencias Históricas de la Universidad de Chile (acompañados de una máscara del “Huracán” Ramírez).

Doctor Miguel Ángel Esquivel. Latinoamericanista contraculturoso en toda la extensión de la palabra. Titular del seminario “Historia, historiografía y construcción del conocimiento histórico de América Latina. Problemas de estética y marxismos no ortodoxos en México y América Latina: Alberto Híjar, teoría y textos” que en todo momento respaldó y orientó mis reflexiones sobre el “ethos del desmadre” y “la sabrosura” estética latinoamericana.

Doctora Thelma Camacho Morfin. Máxima autoridad académica en México en el campo de la historieta contemporánea, ejemplo de congruencia profesional y quien me ha enseñado que no hay tema pequeño o indigno de investigar.

Gracias a:

Mi cómplice, amante, musa, correctora de estilo, fantasía sexual, ayudante, psicóloga, enfermera, porrista, celadora y compañera de vida. No sé qué hubiera hecho sin tu amor y respaldo en los buenos y malos momentos que se atravesaron durante estos años. (Y sí Aracely. ¡Me refiero a vos!).

Doctor Tomás Pérez Vejo y doctor Sergio Ugalde Quintanilla por ser mis sinodales y el interés con que leyeron y revisaron esta tesis.

Los altos mandos, Rosa y Eligio, por su estoicismo y paciencia al darme posada durante este último año. También para mis hermanas Dalia y Rocío así como mi bonachón sobrino Sebastián.

Las y los integrantes del clan Cruz Rivera por acoger a la oveja extraviada y recordarle quién es y de dónde viene su ADN chacotero.

La familia Padilla Chávez, especialmente a mis suegros don Fernando y doña Luz por tolerar a su capitalino e insolente yerno.

Maestra María Guadalupe Romero Zárate (†) y maestra Verónica Pérez Mata por su incondicional apoyo y mostrarme que un buen general no es aquel que da más ordenes, sino el que obtiene la victoria apoyándose y confiando en sus tropas. En este tenor, también va mi reconocimiento para Edgar, leal camarada ante los desencuentros con herencias normalistas incoherentes y anacrónicas.

Mi carnal, Jorge Cruz, por las lagartijas y cervezas sacrificadas en aras de la cultura alternativa, el muralismo y el chisme de lavadero. Va el mismo agradecimiento a mis ex roomies, Bruno y Nacho, por el año en que compartimos morada y pelos de gato en la ropa.

Mis hermanos tuzos Lalo, Isuki y Emmanuel por el enriquecimiento mutuo en esas sesiones de trabajo en torno a la narrativa gráfica y las nuevas expresiones contraculturales.

Mis cofrades de la generación 2013-2015 de la maestría en Estudios Latinoamericanos por los tragos, alegrías y sinsabores compartidos durante cuatro semestres.

ÍNDICE

Introducción.....	1
1. Tema.....	1
2. Estado de la cuestión.....	2
2.1. Academia e historieta.....	2
2.2. Historieta en Chile.....	12
3. Hipótesis.....	18
4. Objetivos.....	18
5. Justificación.....	19
6. Metodología.....	21
6.1. Clasificación de las historietas de “Grotesco”.....	23
I. Contexto de Chile.....	27
I. Retorno a la democracia.....	28
II. Neoliberalismo en Chile.....	33
III. Panorama de la historieta chilena de inicios del siglo XXI.....	40
II. Anclajes y conceptos teóricos.....	50
I. El quiebre.....	50
II. Lo grotesco.....	55
III. La risa.....	59
IV. El webcómic.....	63
III. <i>Habitus</i> de “Grotesco”.....	70
I. Lo contracultural.....	71
II. Burla al manga en Chile.....	77
III. Polémica con el heredero de “Pepo”.....	80
IV. Polémica con Alberto Montt.....	83
IV. Carabineros en las historietas de “Grotesco”.....	90
I. Breve historia de Carabineros.....	90
II. Análisis de “Paqueando las alpacas”.....	95
III. El carabinero de “Los Planetarios”.....	101
V. Sebastián Piñera en las historietas de “Grotesco”.....	107
I. Breve biografía de Sebastián Piñera.....	107
II. Los proyectos hídricos en la región de Aysén y las protestas mapuches.....	108
III. Análisis de foto oficial.....	111
IV. Análisis de “Planeta Piñerog-7”.....	112
V. Análisis de “Los Planetarios”.....	115
VI. Aparición en “Marcha”.....	121
Conclusiones.....	124
Fuentes.....	127

INTRODUCCIÓN

1. *Tema*

Esta tesis analizará, desde una perspectiva latinoamericanista, algunas historietas del dibujante chileno César Fuentes, mejor conocido en el medio editorial y de la narrativa gráfica en Chile como “Grotesco”. Este sobrenombre, aunque el creador no aborda el tema, se explica precisamente por el contenido bizarro e irreverente de su producción gráfica; por la burla ácida que dirige por igual hacia personajes y a situaciones que se viven cotidianamente en la sociedad chilena, y que llaman la atención del autor, haciéndolos tema de sus caricaturas.

Fuentes vino al mundo en la norteña ciudad de Antofagasta, un 3 de noviembre de 1984. Creció dentro de una familia de clase media, lo cual le ayudó a ingresar a una institución educativa privada en 2002. Así pues, se matriculó en la Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación (UNIACC) en la carrera de arte, aunque la abandonaría dos años después. Posteriormente se inscribió en el Instituto Alpes Escuela de Comunicaciones (ubicado en Santiago de Chile) donde estudió ilustración artística. Aun cuando en esta segunda institución sí concluyó sus estudios, no obtuvo su título profesional.¹



Imagen tomada de <http://doscafesvunamesa.blogspot.mx/2009/04/reunion-en-baqueda-no->

¹ Fuentes, César, “RE: Preguntas”. Correo electrónico para Samuel Cruz, 4 de marzo de 2013, urogenital.implosion@gmail.com.

Una vez terminados sus cursos universitarios comenzó a laborar por cuenta propia, realizando anuncios publicitarios, portadas de discos y diseño de revistas. Adicionalmente a su labor como diseñador gráfico, en las redes sociales vende artículos (camisetas, pinturas en acrílico, tablas de patineta, dibujos a tinta, entre otros) que contienen sus dibujos y estilo visual bizarro².

Debutó como historietista en fanzines³ y publicaciones amateurs en 2003. Su principal personaje es “El Señor Intestino”. Se trata de un varón joven, sumamente aficionado a las bebidas alcohólicas y a burlarse de los demás; tiene orejas puntiagudas, boca alargada y pequeños colmillos, además de que siempre trae lo que parece ser una sudadera con capucha colgada.

Debido a la buena respuesta de los lectores, “Grotesco”⁴ creó en 2008 el blog srintestino.blogspot.com⁵. En el 2011 autopublicó una recopilación de historietas de “El Señor Intestino” cuyo tiraje se agotó en un par de meses y es algo complicado conseguirlo⁶.

2. Estado de la cuestión

2.1 Academia e historieta

Las historietas y caricaturas tienen un gran potencial al ser analizadas como fuente histórica⁷. Sin embargo, durante mucho tiempo la primera tuvo un estigma por parte de la academia mientras que

² Se pueden consultar sus perfiles de Facebook y de la galería virtual Devianart. Esta información la revisé a principios de septiembre de 2013.

³ Este término proviene de la abreviación en inglés de las palabras *fan's magazine*. Se refiere a una publicación pequeña, no comercial y con poco tiraje realizada para seguidores de un tema o evento especial. Tomado de Samuel Cruz, “Un historietista mexicano de finales del siglo XX. La obra de José Quintero”, Tesis de Licenciatura en Estudios Latinoamericanos, Colegio de Estudios Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2010. p. 38.

⁴ A partir de este punto y en lo que resta de este texto, me referiré a César Fuentes por su sobrenombre artístico.

⁵ Junto con su página de Devianart y su perfil de Facebook, en este blog es donde he encontrado las historietas que tengo de “Grotesco”.

⁶ La edición, corrección y distribución la hizo el propio “Grotesco”. Ésta última la realizó durante todo el 2011 por medio de pedidos a su correo electrónico y presentaciones en bares y eventos sobre historieta en varias ciudades chilenas. Tomado de César Fuentes, “Puntos de venta Sr. Intestino” en *Grotescomics*, lunes 30 de agosto de 2010. <http://grotescomics.blogspot.mx/2010/08/puntos-de-venta-sr-intestino.html>. Fecha de consulta: 28 de septiembre de 2015.

⁷ Es común –no obstante- que a la historieta se le confunda con la caricatura. Ante esta confusión, autores como Eduardo del Río “Rius” en *La vida de cuadritos* (México, Grijalbo, 1984) y Fausta Gantús (en *Caricatura y poder político*) al inicio de sus textos puntualizan –respectivamente- qué es la historieta y la caricatura. Más adelante retomaré un planteamiento del autor estadounidense Scott Mc Cloud donde señala una diferencia técnica entre caricatura e historieta.

la caricatura ha tenido ciertos acercamientos e interacciones con historiadores e investigadores⁸. Un ejemplo de este acercamiento son los textos que vienen en *La gráfica política del 98*⁹. Se trata de un catálogo sobre una exposición de caricatura política de finales del siglo XIX realizada en 1998 en Cáceres con motivo del centenario del inicio de la Guerra Hispano-Estadounidense. A partir de las caricaturas políticas que aparecieron en publicaciones de EU, España, Cuba, México y Argentina, investigadores como Miguel Rojas Mix, Adelaida de Juan y Patricia Galeana (entre otros) reflexionan sobre el imaginario político de la generación del 98, el papel del magnate periodístico William Randolph Hearst en la declaración de guerra, la imagen que dan los líderes de las partes en pugna, etc.

La academia y la historieta en América Latina tuvieron sus primeros contactos al abrigo de la metodología marxista. Desde esta perspectiva, las historietas que se analizaron se consideraron como productos que no aportaban algo para los lectores y que, por el contrario, contribuían al enajenamiento mental. Ejemplifican esta postura los casos de *Para leer al Pato Donald* (1970)¹⁰ de Ariel Dorfman y August Mather, así como *Mitos y monitos* (1979)¹¹ de Irene Herner.

Una de las tesis del libro de Dorfman es que las historietas de Disney tienen el objetivo de difundir entre la población los valores morales de la sociedad capitalista norteamericana. Tuvo mucha aceptación en general ya que aportó una justificación marxista al gran prejuicio cultural contra las historietas.

Sin embargo, es importante señalar que en Chile durante el periodo de 1970 a 1973 hubo una profunda crisis política producida por el enfrentamiento entre el gobierno de la Unidad Popular y la oligarquía chilena respaldada por Estados Unidos. Dentro de este contexto, la editorial que publicaba los títulos de Disney era la misma que se encargaba del tiraje de *El Mercurio*, el periódico

⁸ Ejemplo de esto es la llamada “Catrina”, creación popular que proviene de una caricatura de José Guadalupe Posada y que fue retomada por varias instituciones y creadores en México durante la segunda mitad del siglo XX.

⁹ Miguel Rojas Mix, et. al, *La Gráfica Política del 98*, Cáceres, Centro Extremeño de Estudios y Cooperación con Iberoamérica-consejería de Cultura y Patrimonio de la Junta de Extremadura, 1998.

¹⁰ Ariel Dorfman y Armand Mather, *Para leer al Pato Donald. Comunicación de masas y colonialismo*, México, Siglo Veintiuno, 1997.

¹¹ Irene Herner, *Mitos y monitos. Historietas y fotonovelas en México*, México, Nueva Imagen-UNAM, 1979.

portavoz de la oposición al régimen de Allende. Así pues, Ariel Dorfman, en su calidad de profesor de la Universidad Chile, trató de contrarrestar los ataques de la derecha apoyada por la CIA. La mejor manera de hacerlo fue analizando desde un enfoque marxista uno de los símbolos de la cultura norteamericana: los dibujos de Disney.

Dentro del esquema de la cultura capitalista versus cultura emancipadora, toda aquella historieta producida en Estados Unidos es nociva para el público. Dorfman era colaborador de los programas culturales de la Unidad Popular y como tal reforzó su postura de izquierda. Los sangrientos hechos de 1973 lo llevaron a afirmar que cualquier expresión artística norteamericana contiene una gran dosis de enajenación.

Al igual que en la actualidad, en la década de los años setenta del siglo XX la empresa fundada por Walt Disney contaba con un considerable poder económico ya que controlaba una buena parte de la industria del entretenimiento infantil; cualquier producto que lanzara al mercado (película, historieta, etc.) alcanzaba un considerable éxito puesto que pocos eran capaces de competir con Disney.

Una lectura crítica de este libro debe tener en cuenta el contexto en que fue publicado, es decir, que apareció durante el gobierno de Salvador Allende y la Unidad Popular. Es necesario evitar una lectura superficial ya que existe el riesgo de que, dentro de un contexto diferente, se puede entender al texto de Dorfman como un feroz ataque a la historieta en general. Ejemplo de esto es lo ocurrido en circuitos intelectuales y académicos de México durante los años setenta y ochenta donde este libro, al abrigo de una fuerte influencia de marxismos ortodoxos, fue muy socorrido como punto de sustento del asco hacía las historietas; este tipo de lecturas resultan riesgosas ya que, por un lado, generan un esquema profundamente radical que complica cualquier acercamiento académico a la historieta y, por el otro, opacan lo innovador que fue el libro dentro del contexto cultural latinoamericano de la segunda mitad del siglo XX. *Para leer al Pato Donald* debe entenderse como una crítica al emporio de Walt Disney como símbolo capitalista, más no como una arremetida a la historieta en general.

Mitos y monitos de Irene Herner es el producto de una investigación de campo sobre las fotonovelas en México y su impacto cultural en la sociedad. En este texto se analizó quiénes producen, distribuyen y consumen historietas y fotonovelas en México. También abordó el lenguaje que utilizan dichos títulos y la forma en que se vinculan con otras expresiones culturales que se originan en los medios de comunicación.

Dicho proyecto se realizó en 1979 y fue dirigido por esta académica de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. Basándose en una profunda investigación de campo, reconoce la difusión nacional y el gran impacto que tenían las historietas en la sociedad mexicana de finales de la década de los años setenta; pese a sus reservas al respecto, el texto de Herner señala que las historietas mexicanas trascienden más allá de las páginas de una publicación. Desde su posición sugiere que esta penetración en la mentalidad popular es contraproducente ya que, por medio de la historieta, la clase dominante difunde los valores y prejuicios de su ideología capitalista.

Conforme avanzó la década de los años ochenta esta visión despectiva fue cambiando. Pese al prejuicio social e intelectual que supone que la lectura de historietas es sinónimo de atraso y enajenación¹², aparecieron ideas y propuestas que sirvieron como argumentos a favor de ellas. Es el caso del trabajo historiográfico con imágenes (Peter Burke y Tomás Pérez Vejo), así como el análisis del papel que tuvieron las revistas de “monitos” como auxiliares del proceso de alfabetización en México durante la mayor parte del siglo XX (Manuel Aurrecochea)¹³.

En su libro *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*¹⁴ el historiador inglés Peter Burke propone estudiar y escribir historia a partir de nuevas fuentes. Considera que las imágenes son una fuente histórica poco valorada y subutilizada¹⁵; a pesar de que entre los historiadores de finales del siglo XX hay una tendencia a trabajar con imágenes, pocos de ellos las reconocen como documentos históricos. Las imágenes dan acceso a las visiones del mundo de la

¹² Juan Manuel Aurrecochea, *Catálogo de la historieta mexicana del siglo XX*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia - Universidad de Colima, 2001. p. 12.

¹³ *Ídem*.

¹⁴ Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2005.

¹⁵ *Ibíd.* p. 9.

época en que fueron creadas. El testimonio que ofrecen debe ser situado en sus respectivos contextos de producción (cultural, político, material, etc.) ya que el lector puede “interpretar cosas que el artista no sabía que estaba diciendo”¹⁶. El historiador debe prestar atención a los pequeños detalles de las imágenes en cuestión ya que pueden revelar aspectos que el autor retomó del imaginario de la época; éstas a su vez podrían complementar los datos aportados por fuentes escritas, e incluso encontrar información a la que difícilmente se hubiera podido llegar por otras fuentes.

Otro autor que apoya el trabajo histórico con imágenes es el español Tomás Pérez Vejo¹⁷, quien labora desde hace años en la academia mexicana. Coincide con Burke en que detrás de dicha labor hay una considerable tradición histórica; sin embargo señala que en Occidente se ha dado prioridad a las fuentes escritas sobre las imágenes. En este esquema se concibe a éstas como algo para las masas ignorantes mientras que la palabra escrita es exclusiva de las minorías ilustradas y preparadas. Para que el historiador pueda reconstruir el código en que fue creada una imagen debe recurrir a textos contemporáneos a ella; esto llevaría a una segunda reconstrucción que correspondería a la mirada del creador y del público al que iba dirigida la imagen. Las imágenes pertenecen a un imaginario social¹⁸ y son vestigios de cómo una sociedad se representaba a sí misma. Sin embargo la visión que dan de la sociedad no es estática ya que representan el cambio social y los conflictos del momento en que se crearon.

Para Juan Manuel Aurrecoechea –estudioso apasionado de la historieta mexicana- las revistas de historietas significaron una fuente de lectura para varias generaciones de mexicanos que crecieron leyendo *Memín Pinguín*, *La familia Burrón* y *Kaliman*. En el prólogo del *Catálogo de la historieta*

¹⁶ *Ibid.* p. 18.

¹⁷ Tomás Pérez Vejo, “Imágenes e historia social: una reflexión teórica” en Camacho Navarro, Enrique, et. al. *El rebelde contemporáneo en el Circuncaribe: imágenes y representaciones*, México, UNAM, 2006. pp. 65-82.

¹⁸ Se trata de un concepto creado por el filósofo griego Cornelius Castoriadis que se refiere a la capacidad imaginante colectiva que, al ser producida, se va transformando. Gracias al imaginario social sabemos quiénes somos y qué papel debemos desempeñar en la sociedad. María Josefa Erregeurena Albateiro, “El concepto de imaginario social” en *Anuario de investigación 2000, Volumen II*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2001. pp.15-27.

*mexicana del siglo XX*¹⁹ señala que, a pesar de ser uno de los pilares de la cultura popular, la historieta mexicana sigue siendo relegada a un segundo plano.

Junto con el investigador Armando Bartra, Aurrecochea redactó el libro *Puros Cuentos*, catálogo sobre una exposición realizada en 1985 en el Museo de Culturas Populares de la Ciudad de México dedicada a la narrativa gráfica mexicana. La introducción del tomo I señala la doble moral del público mexicano respecto a los monitos: “(se les) ha frecuentado alguna vez pero nadie las conoce”;²⁰ es decir, los monitos avergüenzan al mexicano común cuando debería ocurrir todo lo contrario. En los años en que fue publicado *Puros cuentos* el prejuicio contra las historietas locales era muy fuerte: pocas personas aceptaban que leían historietas y menos aún que la narrativa gráfica podía aportar algo a la cultura contemporánea. Durante la segunda mitad del siglo XX la idea de que México había entrado a la modernidad era aceptada por algunos sectores,²¹ pero el hecho de que alguien reconociera y aceptara ser lector asiduo de monitos era percibido como sinónimo de atraso y bajo perfil socioeconómico. Bartra y Aurrecochea atacan esta afirmación ya que argumentan que la historieta de los siglos XIX y XX, si bien reflejaba vicios, también mostraba virtudes (colectivas o individuales) de la sociedad mexicana.

Desde la década de los años setenta hasta los noventa también hubo autores en Europa y Estados Unidos que escribieron con la intención de analizar la labor cultural y social de la historieta en el mundo contemporáneo. Haciendo a un lado la vieja suposición de que los cómics son una lectura exclusiva de públicos infantiles y/o poco leídos, propusieron que los comics y revistas ilustradas son una nueva forma de hacer arte. Al respecto mencionaré los ejemplos de la investigadora francesa Annie Baron-Carvais y el dibujante estadounidense Scott McCloud.

¹⁹ Juan Manuel Aurrecochea. *op. cit.* p. 7.

²⁰ Juan Manuel Aurrecochea y Armando Bartra, “Introducción” en *Puros cuentos. Volumen 1*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes - Museo Nacional de Culturas Populares. 1989. p. 9.

²¹ El discurso oficial afirmaba, durante los gobiernos post revolucionarios, que México era una nación moderna que había superado el atraso económico y político del siglo XIX. Sin embargo, la constante migración del campo a las grandes ciudades ponía en evidencia que no todos los mexicanos habían entrado a la modernidad. Esta idea se puede apreciar en las novelas *Las batallas en el desierto* y *El principio del placer* de José Emilio Pacheco, así como en *El tamaño del infierno* de Arturo Azuela, entre otras. Samuel Cruz, *op. cit.* p. 9.

Annie Baron-Carvais escribió un texto titulado *La bande dessinée* cuya traducción en español sería *La historieta*²². Su título original se refiere a *la bande dessinée*, nombre dado por los franceses a las historias ilustradas y publicadas en esa nación europea. Es así que el título francés pretende ocuparse sólo de las historietas francesas pero la traducción al español podría entenderse como una referencia a la historieta en su totalidad. Esto resulta en una trampa para un lector latinoamericano ya que, al revisar el contenido del texto, sólo menciona unas cuantas de las cientos de historietas que produjeron en Latinoamérica durante la primera mitad del siglo XX.

En los primeros renglones aparece la línea principal de investigación: “*esas revistas que no osábamos leer abiertamente so pena de pasar por iletrados*”²³ es una frase que muestra que en la Francia de finales de los años setenta existía cierto prejuicio pedagógico y moral contra ellas. Así a lo largo del libro aparecen argumentos a favor de los cómics donde la autora se propone demostrar que las historietas no son tan nocivas como para ser despreciadas por los estudiosos. En este tenor, señala que la historieta no es una subliteratura ya que su elaboración no se hace al azar sino que tiene técnicas propias para su creación. Para ello hace una breve historia de la historieta así como las diferentes técnicas que utilizan los dibujantes para crear un título. Reconoce que una de las virtudes de las historietas es que no discriminan al lector; leen historietas por igual obreros, universitarios y profesionistas. Llega a todos los sectores sociales, es decir, la historieta es universal. Señala los pros de la historieta y demuestra que, si es utilizada adecuadamente, esta expresión gráfica se ha convertido en un arte. Sin embargo la escasa información sobre historietas de otros lugares del mundo pudiera ocasionar que el lector no francés tome con cierta reserva este texto. Para prevenir esto, hay que tener presente que este libro fue publicado en París y estaba dirigido a lectores galos.

²² Annie Baron-Carvais, *La historieta*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

²³ *Ibíd.* p. 9.

En *Cómo se hace un cómic. Un arte invisible*²⁴, el dibujante Scott McCloud menciona que el potencial de los cómics es ilimitado ya que mucha gente se interesa y se apasiona en ellos. Al igual que Annie Baron-Carvais, hace un recuento de la historieta desde sus orígenes y señala que una forma de expresión gráfica con tanta historia no puede ser tan negativa como muchos creen. Explica que para muchos “*los cómics son vulgares, simples, toscos y cosa de niños*”, idea con la cual ni en las obras señaladas, como tampoco en esta tesis, tiene cabida. McCloud hace un señalamiento muy importante donde distingue historieta de la caricatura; a pesar de que para muchas personas son lo mismo, el autor señala la diferencia entre ambas, al sostener que la caricatura es estática y tiene una sola viñeta mientras que la historieta tiene una secuencia de imágenes. El autor abunda más al respecto cuando puntualiza una definición de historieta: “*son ilustraciones yuxtapuestas y otras imágenes en secuencia deliberada, con el propósito de transmitir información y obtener una respuesta estética del lector*”²⁵. Esta es precisamente la definición de historieta que utilizaré en lo subsecuente en esta investigación.

A pesar de sus aportaciones en la defensa de la historieta, tanto McCloud como Baron-Carvais se refieren a la historieta que se produce en países capitalistas avanzados. Llama la atención que las ilustraciones de dichos textos sean de títulos de EU, Europa y Japón; esto se debe a que durante la segunda mitad del siglo XX la mayor parte del mercado de historietas estaba inundado de títulos como DC Cómics, Marvel Cómics y mangas japoneses.

A partir de lo que aparece en ambos textos, pareciera que en América Latina no hay mucha producción y creación de historietas durante el siglo XX. Baron-Carvais sólo menciona a *Mafalda* del argentino “Quino” y a *Los agachados* del mexicano Eduardo del Río “Rius”, mientras que en el libro de McCloud únicamente se alude a los códigos precolombinos mesoamericanos. Esta omisión no aparece únicamente con estos autores sino que es parte de una tendencia general entre europeos y estadounidenses ya que, cuando hablan de historietas, se refieren a lo que se produce en sus

²⁴ Scott McCloud, *Cómo se hace un cómic. El arte invisible*, Barcelona, Ediciones B, 1995.

²⁵ *Ibíd.* p. 8.

países. Pese a esto, basta una breve investigación para encontrarnos que en América Latina hay una larga tradición de producción de historietas²⁶.

Aquí es donde entra lo que propuso Enrique Camacho Navarro. En *Estudios Latinoamericanos e iconología*²⁷ indica que en Latinoamérica hay grandes vetas en cuanto a imágenes y material iconológico se refiere. La mayor parte de los trabajos académicos que se han realizado al respecto no han ido más allá de lecturas descriptivas basadas en inventarios de elementos percibidos a simple vista, muy a pesar de que toda imagen es una entrada a un mundo más amplio²⁸; es valiosa porque - en muchas ocasiones- no es posible reconstruirla y documentarla con otras fuentes. La historia de América Latina está llena de conflictos de poder y enfrentamientos; las imágenes contribuyen a la definición de una interpretación histórica que tome en cuenta dichos cambios y contextos históricos particulares.

El papel del discurso del poder hegemónico, dentro del señalamiento del doctor Camacho, sería de suyo importante ya que en la posguerra fue evidente a lo largo del continente la gran influencia y predominio de ideología de los Estados Unidos²⁹. Sin embargo, el triunfo de la revolución cubana en enero de 1959 fue un duro golpe para el “Tío Sam” ya que mostró que era posible construir un proyecto político y social a partir de las necesidades y perspectivas de un país latinoamericano.

Cuando la experiencia cubana puso en entredicho el paradigma norteamericano también replanteó la interpretación de la historia de América Latina. Se puede entender a los estudios latinoamericanos como una respuesta al enfoque académico que es parte del discurso del poder estadounidense. Una característica importante de los estudios latinoamericanos es que cuestionan al poder mismo, ya sea local y/o de los EU.

²⁶ *Ibid.* p. 9.

²⁷ Enrique Camacho Navarro, “Estudios Latinoamericanos e iconología”, en *Nostramo. Revista crítica latinoamericana*, Año 2, Número 2, Otoño 2008-Invierno 2009. pp.33-45.

²⁸ *Ibid.* p. 43.

²⁹ Ignacio Sosa, “De la memoria a la historia. Los estudios latinoamericanos como disciplina y comunidad” en *Revista de la Educación Superior*, vol. XXXVI, núm. 144, octubre – diciembre 2007, pp. 57-85. Asociación Nacional de Universidades e Instituciones de Educación Superior, México.

¿Cuál sería la relación entre esta crítica al poder y las historietas? La historiadora mexicana Fausta Gantús lo señala en *Caricatura y poder político. Crítica, censura y represión en la ciudad de México, 1876-1888*³⁰. A partir del estudio de las relaciones entre las caricaturas capitalinas y el poder político de 1876 a 1888, menciona que la crítica al poder es muy socorrida en la historieta y la caricatura.

Gantús puntualiza que la caricatura política recurrió al imaginario político y a la apropiación de elementos del discurso en el poder para crear un discurso contestatario al régimen de Porfirio Díaz. Como herramienta política, la caricatura tiene la capacidad de sintetizar una idea y transmitirla en una viñeta por medio del humor. La respuesta del gobierno a las críticas de las caricaturas políticas osciló entre el acuerdo y el enfrentamiento abierto de los tuxtepecanos con su prensa escrita. Su obra también estudia cómo el régimen porfirista estructuró un marco legal que regulara y censurara la prensa y la libertad de imprenta.

Entre los tantos e interesantes aspectos que desarrolla con rigor la doctora Gantús, me parece destacable la cita del historiador francés Maurice Agulhon³¹ donde se menciona que cada sistema estatal crea un inventario de signos emblemáticos que lo define y le sirve para difundir sus principios ideológicos; por medio de estos inventarios o códigos se transmiten las relaciones de dominio y subordinación. Este inventario puede sumarse o enriquecer a otros códigos que integran el repertorio discursivo contestatario, es decir, dentro de la oposición al sistema también hay códigos propios. Lo que hacen la caricatura y algunas historietas es apropiarse de este código (símbolos, imágenes y discursos) para crear mundos análogos donde el poder es cuestionado por medio de la parodia y la burla³².

La investigación de la Dra. Gantús es uno de los textos de principios del siglo XXI que se acerca a la narrativa gráfica mexicana desde una perspectiva no excluyente. En este tenor se encuentra *El*

³⁰ Fausta Gantús, *Caricatura y poder político. Crítica, censura y represión en la ciudad de México, 1876-1888*, México, Colegio de México-Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2009.

³¹ *Ibid.* p. 98.

³² *Ídem.*

*mundo imaginario de la historieta mexicana*³³ del sociólogo hidrocálido Genaro Zalpa. Este texto estudia desde una perspectiva interdisciplinaria a las historietas mexicanas para adultos que se pueden conseguir en la ciudad de Aguascalientes. Por medio de una recopilación y análisis de títulos como *Así soy, ¿y qué?* y *Sensacional de trailers* propone que estas expresiones de literatura popular contienen un gran acervo de informaciones y referencias que pueden ayudar a estudiar y entender la vida cotidiana en México a inicios del siglo XXI.

Faltarían en esta lista los textos de Rafael Barajas “El Fisgón” sobre la crítica al poder en periódicos y revistas ilustradas en México a finales del siglo XX³⁴, así como las investigaciones de Thelma Camacho Morfín sobre la publicidad en historietas de la cigarrera “El Buen Tono”³⁵. Además de dichos autores, se ha escrito mucho más sobre la historieta y la narrativa gráfica que se ha producido en México y América Latina. Sin embargo, se necesitarían muchas páginas para hacer un inventario total de los autores e investigadores.

En resumen, el estado de la cuestión abarca a las historietas mexicanas modelo de lo que se ha escrito. Asimismo, este breve recuento historiográfico sienta una utilidad para esta tesis ya que se amplía el número de referentes metodológicos.

2.2 *Historieta en Chile*

La historieta chilena tiene sus orígenes a inicios del siglo XX en publicaciones satíricas con influencia europea como *El Peneca*³⁶. A partir de la década de los años cincuenta, con la llegada de títulos como *Dick Tracy* y *Daniel el Travieso*, el estilo estadounidense fue ganando terreno al europeo. A la par que las publicaciones extranjeras, la historieta chilena tiene entre sus exponentes a

³³ Genaro Zalpa, *El mundo imaginario de la historieta mexicana*, Aguascalientes, Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2005.

³⁴ Rafael Barajas, Barajas, Rafael, *La historia de un país en caricatura. Caricatura mexicana de combate 1829 – 1872*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000; *El país de “El Ahuizote”. La caricatura mexicana de oposición durante el gobierno de Sebastián Lerdo de Tejada*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005; *El país de “El llorón de Icamole”. Caricatura mexicana de combate y libertad de imprenta durante los gobiernos de Porfirio Díaz y Manuel González (1877 – 1884)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007.

³⁵ Thelma Camacho Morfín, “Imágenes de México. Las historietas de El Buen Tono de Juan B. Urrutia 1909-1912”, México, Instituto Mora, 2002.

³⁶ Cristian Eric Díaz Castro, “La historieta en Chile 1” en *Revista Latinoamericana de estudios sobre la historieta*, (La Habana), vol. 2, núm. 6, junio 2002, p. 75.

Condorito de René Ríos “Pepo” y *Juan Verdejo* de Jorge Délano. Las historietas se publicaban en revistas quincenales o mensuales que se vendían en los quioscos³⁷. “Zig-zag” y “Lord Cochrane” son las editoriales dedicadas a la difusión de historietas con mayor presencia en el contexto editorial chileno desde 1950³⁸.

De 1965 a 1973 se da lo que Cristian Eric Díaz Castro llama “la Edad de Oro” de la historieta chilena. A la par que continúan publicando cómics foráneos, las editoriales chilenas apuestan por el talento local. Durante esta época muchos chilenos dedicaban sus ratos de ocio a la lectura de títulos como *Mawa*, *Mizomba*, *Dr. Mortis* y *Jinete Fantasma*. Así pues, para inicios de 1973 circulaban en la nación andina cerca de 30 publicaciones de historietas y caricaturas³⁹.

En el año que llegó al poder el gobierno de la Unidad Popular, de inmediato se dio a la tarea de difundir sus proyectos sociales y concientizar a los chilenos sobre los problemas nacionales. En 1971 compró a “Zig-zag” y la rebautizó como Editora Nacional Quimantú. A la par que continuaba publicando títulos extranjeros, Quimantú aprovechó el potencial didáctico de las historietas y sacó títulos de contenido histórico como *Ramona*.

A finales de 1973, la junta golpista aprovechó la popularidad de las historietas como herramienta de propaganda⁴⁰. Durante los siguientes años aparecieron en los quioscos, junto a *La pequeña Lulú* y los cómics de Walt Disney, títulos que enaltecían la imagen heroica y patriota del ejército chileno⁴¹. Pero para 1980 esta situación cambió, las historietas en Chile tenían un contenido apolítico dirigido principalmente al mercado infantil. Cualquier referencia o broma sobre la situación política o social chilena era censurada por el gobierno militar.

³⁷ En Sudamérica reciben este nombre los puestos fijos en la calle donde se venden revistas, periódicos y golosinas. Son el equivalente sureño de los puestos de revistas en México. Información obtenida en la clase “Análisis y crítica de textos filosóficos latinoamericanos” del doctor Miguel Ángel Esquivel el miércoles 26 de febrero de 2014.

³⁸ Cristian Eric Díaz Castro, “La historieta en Chile 3” en *Revista Latinoamericana de estudios sobre la historieta*, (La Habana), vol. 2, núm. 8, diciembre 2002, p. 219.

³⁹ Cristian Eric Díaz Castro, “La historieta en Chile 5” en *Revista Latinoamericana de estudios sobre la historieta*, (La Habana), vol. 3, núm. 10, junio 2003, p. 107.

⁴⁰ Cristian Eric Díaz Castro, “La historieta en Chile 6” en *Revista Latinoamericana de estudios sobre la historieta*, (La Habana), vol. 3, núm. 11, septiembre 2003, p. 137.

⁴¹ *Ídem*.



Imagen tomada de

<http://quimantuparatodos.blogspot.mx/2011/02/revis-ta-ramona.html>

Fecha de consulta: 7 de octubre de 2015

Durante los años ochenta, ante un panorama editorial estancado y cerrado, aparecieron fanzines de historieta y caricatura⁴². Pese a tener poco éxito inicial, estos proyectos son el antecedente de una nueva narrativa gráfica sustentada en una propuesta irreverente que incorpora experiencias cotidianas de los chilenos⁴³. El común de estos autores es que eran jóvenes universitarios que escuchaban rock y gustaban de la literatura contemporánea y contracultural⁴⁴. Aparecieron algunos fanzines durante los últimos años de la dictadura -como *Beso negro*⁴⁵- que abordaban temas como la influencia del movimiento punk en Chile, el pasivo descontento de muchos jóvenes de clase baja hacia el gobierno, así como la vida cotidiana de los chilenos que habitaban en barrios bajos y zonas marginales.

Trauko fue el fanzine con más éxito. Su primer número se publicó el 1 de abril de 1988 respaldado por Pedro Bueno y Emilio Ruíz (dibujantes españoles), la historietista argentina Inés Bagú y el chileno Emilio Ruiz. La revista retomó el nombre de un ser sobrenatural del imaginario

⁴² Cristian Eric Díaz Castro, "La historieta en Chile 7" en *Revista Latinoamericana de estudios sobre la historieta*, (La Habana), vol. 3, núm. 12, diciembre 2003, p. 251.

⁴³ Christian Gutiérrez, "Historieta chilena de la postdictadura. Renaciendo en la década del ochenta" en *Revista Latinoamericana de estudios sobre la historieta*, vol. 2, núm. 5, marzo 2002, p. 137.

⁴⁴ El concepto de contracultura aquí referido es entendido como las expresiones musicales y literarias que se oponían a la cultura oficial durante en los años setenta y ochenta en países como México y España. Tomado de Samuel Cruz, *op. cit.*, p. 83.

⁴⁵ Debido a su circulación por canales alternativos, no es posible encontrarlos.

chileno que hipnotiza doncellas para violarlas. Con una fuerte influencia de la movida madrileña⁴⁶, en *Trauko* se dieron a conocer propuestas e ideas de dibujantes chilenos que recurrían a la burla a las instituciones, el uso de las drogas, el desempleo y la actitud juvenil de echar relajo; dos de los personajes más emblemáticos de esto son “Checho López” (parodia del típico empleado chileno) de Martín Ramírez y “Meltor” (un sarcástico muerto viviente) de Miguel Hiza.

Trauko tuvo una buena recepción y se publicaron 30 números hasta 1991. Sin embargo, por sus contenidos irreverentes y sus portadas (donde aparecían mujeres semidesnudas en escenarios post apocalípticos o referentes a escenarios marginales) fue perseguida y censurada por el gobierno de la Concertación.⁴⁷



Imagen tomada de <http://ergocomics.cl/wp/2011/02/%E2%80%9Carranca-arranca-que-viene-el-trauko%E2%80%9D/>

Fecha de consulta: 7 de octubre de 2015

⁴⁶ Movimiento cultural que surgió en España a finales de los años setenta y principios de los ochenta como consecuencia a la censura e intolerancia heredadas del franquismo. Rafael Calero Palma, “Música y contracultura en España” en *Generación* (México), Año 26, núm 98, tercera época, abril-mayo 2014, pp. 12-17.

⁴⁷ <http://ergocomics.cl/wp/2011/02/%E2%80%9Carranca-arranca-que-viene-el-trauko%E2%80%9D/>. Fecha de consulta: 4 de octubre de 2015.

La industria editorial y los quioscos rechazaron desde el principio a los fanzines. Ante esta situación, los jóvenes historietistas optaron por distribuir fotocopias de su obra en universidades y parques públicos. Sin embargo para mediados de la década de los años noventa, editoriales independientes poco a poco comenzaron a publicar libros o “álbumes”⁴⁸ de historietas. Un ejemplo de esto es “Historias, planetas, cerebros y átomos” de Claudio Gallegos. También aparecieron colectivos artísticos como “Kiltraza” y “Ergocómics”, así como la revista *La Nueva Gráfica Chilena*, dirigida por Rodrigo Salinas.

Para el año 2000 la llegada y auge de internet dio un nuevo impulso al cómic chileno independiente. Disminuyeron los costos de publicación y aumentaron las posibilidades de difusión dentro y fuera de Chile; con el internet, los nuevos autores evitaron censura gubernamental y la discriminación del medio editorial. Precisamente ésta es la generación a la que pertenece “Grotesco”.

Las investigaciones sobre historieta chilena no tienen mucho tiempo. Recientemente la gente del medio comenzó a dialogar y deliberar sobre la situación actual de la historieta; estos debates se han dado en circunstancias un tanto informales –convenciones de cómics, fanzines, etc.- donde la información y documentos generados han tenido una difusión nula o limitada.

Hasta donde he podido averiguar⁴⁹ la historia de la historieta chilena apenas ha sido trabajada por investigadores. Sobre la historieta chilena de la primera mitad del siglo XX está *El Chile de Juan Verdejo*⁵⁰ elaborado por los historiadores Maximiliano Salinas, Judith Silva, Tomás Cornejo y Jorge Rueda. También debo mencionar a Cristian Eric Díaz Castro (dibujante), Mauricio Villafana (periodista) y Christian Gutiérrez (historietista y artista independiente).

En *El Chile de Juan Verdejo* se aborda la figura del roto chileno por medio de “Juan Verdejo”, personaje creado y dibujado en 1931 por Jorge Délano para la revista humorística *Topaze*. Este

⁴⁸ *Ídem*.

⁴⁹ Esta búsqueda comenzó en la primavera del 2013 y se basó exclusivamente en internet.

⁵⁰ Maximiliano Salinas, et. al, *El Chile de Juan Verdejo. El humor político de Topaze, 1931-1970*, Santiago, USACH, 2011.

texto se refiere a un estereotipo social del siglo XIX y principios del XX en Chile conocido como “el roto”; recibían este adjetivo las personas de clase baja que vivían en zonas urbanas marginales y que vestían ropas maltratadas o desgarradas; también se les consideraba groseros e irreverentes. El “roto” chileno es similar al “peladito” mexicano. Los autores de este texto consideran que ciertas expresiones de las clases bajas –como el lenguaje popular y el imaginario colectivo- tienen el mismo peso ideológico y estético que la llamada “alta cultura”. Esta afirmación se inserta en el debate que se dio en Chile durante la segunda mitad del siglo XX sobre qué es cultura. Muchos defendían la idea de que la cultura sólo se abarcaba a la pintura, la danza y la música provenientes de Europa; las expresiones locales (la narrativa gráfica, las canciones populares, la fotografía, etc.) eran menospreciadas ya que no encajaban con el concepto de cultura. Asimismo, los autores también señalan que es importante el personaje de “Juan Verdejo” ya que es un individuo que, viniendo de la clase baja, se atrevía a cuestionar a las instituciones por medio de su actitud picaresca e irreverente.

Al igual que los autores del texto anterior, Christian Eric Castro es un dibujante chileno que está interesado en la historieta chilena pero en la que se publicó entre 1970 y 1990. Es colaborador habitual de la *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*⁵¹, publicada en La Habana, así como de algunos periódicos en Chile y Argentina⁵².

Por su parte Mauricio Villafana es un periodista que regularmente escribe en el rotativo *La Nación*; en el 2005 comenzó un proyecto de investigación sobre los dibujantes y contenidos de los títulos publicados por Editorial Quimantú de 1971 hasta el golpe militar en septiembre de 1973⁵³.

Christian Gutiérrez, mejor conocido como “Christiano”, es un historietista chileno que comenzó sus andanzas en los fanzines de historieta en 1989. Está interesado en investigar y difundir los

⁵¹ Christian Eric Díaz Castro, “La historieta en Chile 1”, vol. 2, núm. 6, junio 2002; “La historieta en Chile 3”, vol. 2, núm. 8, diciembre 2002; “La historieta en Chile 5”, vol. 3, núm. 10, junio 2003; “La historieta en Chile 6”, vol. 3, núm. 11, septiembre 2003; “La historieta en Chile 7”, vol. 3, núm. 12, diciembre 2003.

⁵² http://www.meliwaren.cl/articulo.php?id_articulo=48. Fecha de consulta: 30 de enero de 2014.

⁵³ <http://www.elperiodista.cl/newtenberg/1809/propertyvalue-26892.html> Fecha de consulta: 29 de enero de 2014.

proyectos gráficos que aparecieron en Chile después de la dictadura. Asimismo, señala que dentro de este recuento todavía no se ha escrito sobre la nueva generación de creadores que da a conocer su obra en internet y eventos culturales⁵⁴.

En síntesis, la relación entre historieta y academia ha evolucionado durante la última década del siglo XX y principios del XXI. Si bien el estigma hacia los cómics todavía tiene unos cuantos partidarios, desde hace tiempo la academia viene reconociéndolos como potenciales objetos de estudio; sin embargo, este acercamiento ha priorizado a las historietas de Estados Unidos y Europa y ha dejado un tanto de lado a (parafraseando a Enrique Camacho) las potenciales vetas de otras partes del planeta⁵⁵.

Dentro de este panorama, las investigaciones sobre historieta chilena se han volcado sobre títulos como *Condorito*, *Dr. Mortis*, o lo que publicó Editorial Quimantú antes del golpe militar. Apenas ha comenzado a trabajarse tanto a los historietistas de la postdictadura como a los autores del *boom* del webcómic chileno.

3. *Hipótesis*

Las historietas de “Grotesco” no son enajenantes sino que -por el contrario- enriquecen a los Estudios Latinoamericanos, ya que al analizar su contenido irreverente se conoce la postura política de un joven artista chileno de inicios del siglo XXI. Dentro de esta aportación, el análisis iconológico suma elementos para un entendimiento más agudo de la historieta. Asimismo, “Grotesco” es la prueba de que en Chile los historietistas chilenos recurren a un nuevo espacio y canal de difusión, como lo es el internet, para crear y difundir sus obras.

4. *Objetivos*

Estudiar algunas historietas de “Grotesco”, atendiendo los temas y tópicos que, desde la perspectiva de los Estudios Latinoamericanos, revelan una fuerte crítica al poder chileno –y global- en un contexto de inicios del siglo XXI.

⁵⁴ Christian Gutiérrez, *op. cit.* p. 137.

⁵⁵ Enrique Camacho Navarro, *op. cit.* p.38.

5. Justificación

Mi tesis de licenciatura definió el interés profesional que mantengo, dentro del contexto latinoamericano de finales del siglo XX y principios del XXI, en la historieta alternativa y las expresiones de irreverencia contracultural en América Latina. El interés y gusto que tengo por los monitos se debe a tres cuestiones fortuitas: el acervo didáctico y bibliográfico de mi hogar, el descubrimiento del suplemento *Histerietas*⁵⁶ de *La Jornada* así como la lectura de la revista satírica infantil *Videorisa*. Respecto a lo primero debo de mencionar que, como vástago de profesores normalistas egresados del área de Ciencias Sociales, crecí en medio de libros del monero mexicano Eduardo del Río “Rius”, textos sobre códices e imágenes de civilizaciones mesoamericanas, así como con ejemplares de las revistas *La Garrapata*, *El azote de los bueyes*⁵⁷ y *Proceso*. De *La Garrapata* recuerdo los dibujos de autores como “Helioflores”, “Nerilicón” y “Naranja”; en el caso del semanario político *Proceso* me enganché con *Boogie el Aceitoso* del monero argentino Roberto Fontanarrosa. A pesar de que trataban temas de los que yo no sabía nada, las portadas e imágenes al interior de dichos materiales me hacían reír y su simple contemplación me daba indicios de su contenido. Hasta la fecha conservo periódicos, revistas, libros y demás materiales relacionados con estos autores y series.

Cuando recién aprendí a leer, me gustaba el suplemento dominical de historietas del periódico *La Prensa* donde aparecían personajes como *Quintín Pérez* y *Petronila*. Sin embargo, perdí todo mi interés en ellas después de que conocí *Histerietas*. Era un suplemento dominical de historietas y caricaturas que aparecía en el periódico izquierdista *La Jornada*. Ahí autores como Luis Fernando Enríquez, “Jis”, “Trino” y Manuel Ahumada conjugaban magistralmente en sus tiras la crítica al poder con el humor. Fui fiel seguidor de dicho suplemento hasta que desapareció a finales de la década de los años noventa.

⁵⁶ Samuel Cruz, *op. cit.* p. 28.

⁵⁷ Revista catorcenal mexicana de humor político que criticaba al gobierno. Apareció de noviembre de 1968 hasta mediados de 1980. Entre sus colaboradores estaban los dibujantes “Helioflores”, Rogelio Naranja, “Rius”, “AB” y el yucateco Carlos Dzib.

Mi tercera veta monera se originó gracias a que, al asistir a un curso de verano a mis ocho años, conocí la revista infantil de monitos *Videorisa*⁵⁸. Se trataba de una historieta semanal que, tomando como referencia un episodio de alguna serie o película del momento, construía todo un entramado satírico y humorístico plagado de lenguaje coloquial e ilustrado con sugerentes dibujos. Sin embargo, debo señalar que si mi familia vio con buenos ojos mi lectura de *Proceso e Histerietas*, no pasó lo mismo con *Videorisa*. En general las autoridades matriarcales (mi abuela y mi mamá) toleraron hasta cierto punto mi afición al *Videorisa*, aunque ocasionalmente hacían algún comentario negativo sobre el lenguaje y los dibujos que contenía. Dejé de comprar esta revista cuando entré a la secundaria (1993).

Gracias al *Videorisa* tuve mi primer encuentro –no tan afortunado– con el paradigma de la “alta cultura”. En cada reunión familiar hacía acto de presencia la “tía Maricela”. De profesión dentista, escuchaba música clásica y participaba en un coro que constantemente realizaba giras por todo el país, además de que se jactaba de ser una persona con un amplio bagaje cultural. Por esto, el resto de la familia la consideraba una persona “culto” y rara vez cuestionaban su palabra. Sin embargo, su trato hacia varios miembros de la familia (incluido yo) era sumamente despectivo, elitista e incluso racista. Ella evitaba que su hija jugara con nosotros y, a la menor oportunidad, tachaba mi afición por el *Videorisa* como una pérdida de tiempo que no me ayudaría a ser “una persona de bien”.

Si en su momento no entendí el por qué la actitud de esta obesa dama y su asco al *Videorisa*, mi formación interdisciplinaria en Estudios Latinoamericanos me dio luces al respecto años después. Comprendí que se debía a los prejuicios de “la alta cultura” que tanta fuerza tuvieron durante la segunda mitad del siglo XX; para la gente con esta mentalidad todas aquellas expresiones culturales que no encajan con lo refinado y lo bello (por ejemplo la historieta, la irreverencia, el caló cotidiano, etc.) son consideradas sinónimos de atraso.

⁵⁸ Era una revista semanal publicada por Editorial Ersá. Su equipo creativo estaba encabezado por el dibujante veracruzano “Moraliux” y la entintadora “Eme deis”. Estaba dirigida a un público infantil y juvenil y, además de burlarse de series y películas, tenía una sección de cartas de lectores así como consejos y recomendaciones para sus lectores.

Un domingo de verano del 2008, en la ciudad de Monterrey, mi novia Aracely yo curioseábamos en los puestos del bazar cultural del Barrio Antiguo. En uno de ellos me obsequiaron un pequeño fanzine con varias historietas; una de ellas era “Niños calamar” de “Grotesco”.

Me sorprendió que, en una entidad tan conservadora como el estado de Nuevo León, surgiera una propuesta por igual de irreverente y alegre. Cuando me enteré que el autor era chileno, decidí que el proyecto de investigación con el que me postularía a la maestría en Estudios Latinoamericanos sería sobre este creador y sus historietas.



Así pues, además de mi interés personal, mi intención es analizar las historietas de “Grotesco” desde la perspectiva interdisciplinaria de los Estudios Latinoamericanos ya que dentro de ellas se conjugan varios tópicos (como la irreverencia como arma política, la herencia de la dictadura, los efectos del neoliberalismo en Chile, o la crítica a Carabineros) que pasarían desapercibidas para un análisis unidisciplinario.

6. Metodología

No existe un modelo único de metodología en cuanto a analizar historietas. Sin embargo, en lo que coinciden cada uno de los trabajos que mencioné en el estado de la cuestión (Ariel Dorfman,

Irene Herner, Fausta Gantús, Annie Baron-Carvais, Genaro Zalpa, etc.) es que hicieron una búsqueda, clasificación y selección del material para construir sus respectivos análisis.

Tomaré dos ejemplos. Al inicio de *Caricatura y poder político*, Fausta Gantús estudia, por medio de un análisis estadístico de revistas (número de publicaciones, postura política de cada publicación y el perfil general de los caricaturistas de dicho periodo), la evolución del discurso del gobierno de Porfirio Díaz y cómo la prensa parodió dicho discurso; define el concepto de caricatura política a partir de su contextualización dentro de la primera etapa de gobierno de Porfirio Díaz. Otro modelo metodológico es el que utilizó Genaro Zalpa en *El mundo imaginario de la historieta mexicana*⁵⁹. El punto de partida para la redacción de dicho texto fue la recopilación y selección de historietas mexicanas para adultos que este sociólogo realizó en la ciudad de Aguascalientes. Este material lo trabajó a partir de la propuesta actancial del semiótico francés Julien Algirdas Greimas donde hay dos niveles de análisis y representación: el superficial y el profundo.

Entonces, tomando como referencia los dos ejemplos anteriores, una de mis primeras tareas con esta tesis fue ubicar la producción artística de “Grotesco”. El resultado fue una gran cantidad de material ya que en sus inicios como dibujante, produjo una gran cantidad de historietas y caricaturas (desde el año 2000 hasta aproximadamente el 2012). Esto se debe en parte a que si bien comenzó en el campo de la historieta, al paso de los primeros años del siglo XXI “Grotesco” incursionó en otras expresiones gráficas como el diseño de portadas de discos⁶⁰ de grupos chilenos de música punk, dibujo publicitario, el dibujo en acuarela y carboncillo así como en la decoración de playeras.

Pese a que las historietas fueron la forma en que su obra se dio a conocer, a partir del 2012⁶¹ las hizo un poco de lado ya que incursionó en el dibujo publicitario y la venta de productos decorados con su estilo corrosivo y ácido. Esto me lleva a afirmar que si su carrera comenzó en la historietista,

⁵⁹ Genaro Zalpa, *op. cit.*

⁶⁰ <https://www.flickr.com/photos/elgrotesco/6501763213/>. Fecha de consulta: 1 de octubre de 2014.

⁶¹ Esta afirmación la sustentó en las entradas de notas de su página de Blogspot y su perfil en Facebook.

al paso del tiempo se volvió un artista gráfico, es decir, sus historietas quedaron en un segundo plano cuando el autor se integró como dibujante profesional al mercado laboral.

6.1. *Clasificación de las historietas de “Grotesco”*

En el verano del 2013 comencé la búsqueda en internet de historietas de “Grotesco” y me encontré con que éstas se concentraban en tres páginas o sitios web: el blog dedicado al Señor Intestino (srintestino.blogspot.com), así como en los perfiles de Facebook de la obra de “Grotesco” y el dedicado al Señor Intestino. El resultado de este rastreo fueron 158 historietas que abarcan desde diciembre de 2009 hasta mayo del 2012.

Un primer obstáculo para clasificarlas fue que aquellas historietas descargadas de Facebook fueron “subidas” a internet en un mismo día y no cuentan con algún dato que indique la fecha exacta en que el autor las dibujó; en contraste las del blog del “Señor Intestino” sí tienen el día y mes exactos en que “Grotesco” las posteó. No obstante este detalle, en la mayoría de las historietas el autor agregó dos dígitos junto a su firma refiriendo el año en que dibujó cada una.

La extensa producción artística de “Grotesco” convierte en un considerable esfuerzo el intento de hacer un recuento total de su obra. La primera delimitación entonces viene en el hecho de que únicamente abordaré sus historietas.

Debo acotar que las 158 tiras que hallé tienen una gran riqueza de contenido y elementos intertextuales. Si bien lo ideal hubiera sido analizar cada una de ellas, el primer paso fue hacer una clasificación general de las temáticas y contenidos de las 158 historietas. Seleccioné aquellas tiras que justamente se ajustaron con los objetivos de esta tesis.

Después de leerlas todas fue evidente que –desde mi perspectiva– se podían agrupar en siete categorías generales:

1. Chistes ácidos sobre situaciones de la vida cotidiana en la capital chilena. 65 historietas.
2. Burlas a cantantes internacionales y figuras públicas de la televisión chilena de finales del siglo XX y principios del XXI. 14 historietas.

3. Chistes sobre los valores y paradigmas sociales en Chile (tanto conservadores como progresistas). 55 historietas.
4. Apología de la festividad relacionada con el consumo de alcohol y el estilo de vida despreocupado de algunos sectores de jóvenes urbanos en Chile. 36 historietas.
5. Crítica a ciertos paradigmas de la historieta chilena. 12 historietas.
6. Burla y parodia de las instituciones chilenas. 3 historietas.
7. Burla a la imagen del otrora presidente chileno Sebastián Piñera. 3 historietas.

A fin de delimitar aún más todo este material, me centré en aquellas que se adscriben a las dos últimas categorías.

El resultado de esta segunda selección fueron las siguientes historietas:

1. “Planeta Piñerog-7”. Subida al blog de “Grotesco” el 16 de septiembre de 2010. Al tomar posesión como presidente de Chile, Sebastián Piñera confiesa que es un reptil que viene de otro planeta.
2. “Paqueando las alpacas”. Subida al blog de “Grotesco” el 26 de diciembre de 2010. Un policía chileno pide su identificación a una alpaca pero terminan teniendo relaciones sexuales.
3. “Los Planetarios”. Subida al blog de “Grotesco” el 22 de mayo de 2011. Una parodia de una caricatura ecologista de los años noventa.

De éstas resulta que en “Presidente”, “Reptiloide” y “Los Planetarios” aparece una referencia a la figura presidencial. “Los Planetarios”, al igual que “Paqueando las alpacas”, tiene una mención importante sobre el cuerpo de policía nacional chilena conocida como Carabineros.

La metodología con la que las trabajé se sustentó en la propuesta de Erwin Panofsky mencionada por Peter Burke en *Visto y no visto*⁶². En dicho apartado se señala que toda aproximación a una imagen debe sustentarse en tres niveles de lectura:

1. La simple descripción de los elementos que lo integran.

⁶² Peter Burke, *op. cit.* p. 45.

2. El análisis iconográfico donde se identifican y vinculan los elementos.
3. El último es el de la interpretación iconológica donde se buscan los significados e imaginarios de la época en que se creó la imagen.

Cuando apliqué este esquema a las historietas me llevé una sorpresa. Al principio fue evidente que el primer nivel hace un inventario de los elementos que integran a la historieta, para el segundo es preciso tener nociones históricas de ciertos hechos que ocurrieron en Chile; en el tercero es donde se da una lectura más amplia y significativa ya que (desde la perspectiva de los Estudios Latinoamericanos) los resultados de los dos primeros niveles se insertaron e interpretaron dentro de un contexto histórico y cultural más amplio.

Si bien esperaba encontrar datos y referencias, conforme fui trabajando las historietas, el resultado del análisis superó mis expectativas. A pesar de que cuantitativamente sólo son tres itinerarios para abordar la imagen, esta cartografía didáctica me sirvió para hacer una lectura profunda que arrojó una gran riqueza de información y elementos. Ante esta diversidad, surgió la necesidad de anexar un apartado que diera cuenta de algunas cuestiones del presupuesto cultural de “Grotesco” como creador; así pues fue que surgió el capítulo III “El *habitus* de “Grotesco”, cuando ya tenía los borradores de los otros.

Esta tesis consta de cinco capítulos que se fueron redactando desde agosto del 2013 hasta diciembre del 2015. El capítulo I, “Contexto de Chile”, es un acercamiento al complejo panorama político-económico de dicha nación andina y da un vistazo general a la historieta chilena de finales del siglo XX y principios del XXI. En el apartado II, “Anclajes y conceptos teóricos”, abordé y desarrollé el quiebre estético en Chile a finales del siglo XX, así como los conceptos de la risa, lo grotesco y el webcómic. En el capítulo III, “El *habitus* de “Grotesco”, la propuesta de Pierre Bordieu me fue de utilidad para ahondar más en la actitud punk y contracultural de dicho dibujante chileno. El capítulo IV, “Carabineros en las historietas de “Grotesco”, trata sobre cómo percibe el autor las acciones de la policía militarizada chilena durante la primera década del siglo XXI. El

quinto y último apartado, “Sebastián Piñera en las historietas de “Grotesco”, se refiere a las apariciones del ex presidente chileno en dichos dibujos y la manera en que es representado.

Los ensayos y trabajos finales de las clases y seminarios que cursé en los cuatro semestres de la maestría fueron la semilla de esta tesis. En este proceso fueron muy valiosas las observaciones y correcciones de mi tutor y profesor, el doctor Enrique Camacho Navarro, el intercambio de ideas con compañeros de clase y con profesores como el doctor Miguel Ángel Esquivel, la doctora Alejandra González Bazúa, el doctor Giancarlo Delgado Ramos, el doctor Sergio Ugalde Quintana y la doctora Thelma Camacho Morfín.

I. CONTEXTO DE CHILE

El siguiente apartado se refiere a ciertos hechos y procesos que ocurrieron en Chile a finales del siglo XX y principios del XXI. La lectura de la obra de “Grotesco” necesita dar cuenta de ello ya que en sus historietas aparecen referencias o menciones a momentos y acontecimientos concretos de dicha nación sudamericana. A pesar de que formalmente entregó el poder al gobierno civil en 1990, la dictadura militar dejó una herencia en todo Chile. Al respecto, Luis Hernán Errázuriz y Gonzalo Leiva Quijada mencionan en *El Golpe Estético* que los regímenes autoritarios no sólo dejan huellas en la política y la economía sino también en la dimensión estética y cultural¹. La herencia de la dictadura también llegó al campo cultural. A fin de marcar distancia del derrocado gobierno de Salvador Allende, los militares construyeron su propio perfil estético sustentado en una idiosincrasia chilena “pura”, es decir, sin resabios de “ideologías externas”². Para lograrlo, eliminaron cualquier imagen, palabra o costumbre que recordara o se refiriera a los tiempos de la Unidad Popular (UP). La prohibición del pelo largo y la barba, el pintado de murales callejeros y la quema de libros “peligrosos” fueron algunas de las medidas para lograrlo. Los autores se refieren a esto como “una noción militarizada de la estética cotidiana”³, es decir, que el golpe no fue sólo militar sino también estético.

Esta estética militarizada se expresó en elementos cotidianos como las monedas (se cambiaron los símbolos de las monedas y billetes emitidos por el gobierno de la UP) y espacios públicos (calles, escuelas y plazas fueron rebautizados con nombres de personajes que participaron en la Independencia, la Guerra del Pacífico y la Junta Militar)⁴. El resultado fue que durante la década de los años ochenta el panorama cultural chileno era complejo en cuanto a interrelaciones emitidas por la dictadura; cualquier expresión cultural debía ser políticamente correcta por lo que estaba estrictamente prohibido criticar a las fuerzas armadas o interferir ante la paz pública.

¹ Luis Hernán Errázuriz y Gonzalo Leiva Quijada, *El golpe estético. Dictadura militar en Chile 1973-1989*, Santiago, Ocho Libros Editores, 2012. p. 7.

² *Ibid.* p. 29.

³ *Ibid.*, p. 127.

⁴ *Ídem.*

Pese la entrega del poder a los civiles en 1989, la herencia estética de la dictadura tuvo repercusiones y permeó en toda la sociedad chilena. Una de aquellas es que obstaculizó la democratización del país ya que había un vacío en cuanto a referentes culturales democráticos inmediatos. Dentro de esto, para muchos chilenos la herencia de la Unidad Popular resultaba desconocida y/o poco atractiva ya que los militares habían extirpado la mayor parte de sus expresiones culturales.

Los párrafos anteriores llevan a proponer que la obra de “Grotresco” se inserta en un contexto cultural con una profunda herencia autoritaria que se gestó y consolidó durante la dictadura.

I. El retorno a la democracia

Los últimos años de la década de los años ochenta en Chile avizoraban una apertura política. En la Constitución Política de 1980 decretada por la Junta se mencionaba que Augusto Pinochet debía entregar la presidencia el 11 de marzo de 1989. Unos meses antes la misma Junta debería proponer un nuevo candidato a presidente y éste debería ratificarse por medio de un plebiscito.

La consulta se fijó para el 5 de octubre de 1988. Los militares defendían el “SI” lo que implicaba que se designara un candidato que continuaría con el régimen. A pesar del recelo por prestarse al juego político del régimen, la oposición participó por medio de la defensa del “No”⁵; esto implicaba el rechazo al candidato propuesto por los militares por lo que se llamaría a nuevas elecciones presidenciales en un máximo de 90 días. Finalmente el plebiscito se realizó y triunfó el “No”⁶.

En los siguientes meses, aprovechando la ley 18603, que permitía a las agrupaciones opositoras al gobierno militar integrar partidos políticos, la oposición se movilizó para evitar que el régimen retomara el poder que había perdido con el plebiscito. En diciembre de 1989 hubo elecciones presidenciales donde el demócrata cristiano Patricio Aylwin (candidato de la Concertación de Partidos Por la Democracia⁷) se impuso sobre Hernán Büchi (centro) y Francisco Javier Errázuriz

⁵ Santiago Villalobos, *et. al. Historia de Chile*, Santiago, Editorial Universitaria, 2005. p. 23

⁶ *Ídem.*

⁷ A partir de estas elecciones, se conocerá como la Concertación a la alianza de partidos políticos de centro e izquierda.

Talavera (derecha). Este fue el punto de partida para 20 años de gobiernos de la Concertación. Pese a que la presidencia estaba en manos de civiles la figura de Augusto Pinochet seguía presente ya que se mantuvo como Jefe del Ejército hasta 1998. Si bien hubo una relación cordial entre Aylwin y Pinochet, se presentaron tensiones entre Patricio Rojas –Ministro de Defensa designado por la Concertación- y el otrora dictador. La presencia militar fue la espada de Damocles⁸ de los gobiernos civiles. Esto fue evidente en varias ocasiones como el Ejercicio de Enlace en noviembre de 1990 o el “Boinazo” en 1993. El primero se trató de una serie de ejercicios militares en todo Chile donde los soldados fueron acuartelados para posteriormente realizar simulacros de invasión y movilización de tropas. Pinochet los justificó como simples ejercicios de rutina pero muchos chilenos lo interpretaron como una amenaza de un nuevo golpe. El “Boinazo” ocurrió el 28 de mayo de 1993. Dirigidas por el propio Augusto Pinochet, tropas especiales del ejército se reunieron cerca del Palacio de la Moneda a fin de presionar para que no se dieran a conocer los resultados de una investigación gubernamental sobre el desvío de fondos públicos que involucraba a Pinochet y su hijo. Finalmente el gobierno de Patricio Aylwin cedió ante la presión militar y no se continuó con la investigación.

El gobierno de Aylwin concluyó en 1994. En las elecciones presidenciales de ese año compitieron Eduardo Frei Tagle por la Concertación y Arturo Alessandri por una alianza de centroderecha. Frei Tagle se alzó con la victoria y gobernó de 1994 a 2000. Durante su mandato las relaciones con los militares fueron un tanto más amables ya que Edmundo Pérez Yoma -Ministro de Defensa- tuvo una actitud más conciliadora con Pinochet. Pese a esta cordialidad, se presentaron

⁸ Se trata de un relato oral clásico sobre un cortesano llamado Damocles que vivía en la ciudad griega de Siracusa y era en extremo adulator con el gobernante Dionisio I. Éste, harto de la actitud de Damocles, le propuso vivir por un día como rey y disfrutar de las mieles del poder. Al atardecer se celebró un gran banquete teniendo Damocles el lugar de honor; cuando preguntó a su anfitrión cómo era vivir rodeado de placer y poder, éste le pidió que volteara hacia arriba. Había una espada afilada colgada sobre su cabeza sostenida únicamente por un delgado cabello de crin de caballo atado a la empuñadura. Dionisio le dijo que eso era el poder: estar en riesgo en todo momento sin ser consciente de ello.

Esta anécdota viene a colación ya que durante la década de los años noventa, a pesar de que formalmente habían entregado el poder a un gobierno civil, las fuerzas armadas chilenas tuvieron una silenciosa presencia en el escenario político de Chile. El Ejercicio de Enlace y el “Boinazo” fueron demostraciones de que los militares podían intervenir en cualquier momento.

situaciones delicadas con el ex dictador: una de ellas fue cuando se le nombró senador vitalicio⁹, la segunda comenzó cuando fue arrestado en Londres en 1998.

De 2000 a 2006 el socialista Ricardo Lagos ocupó la presidencia. Su gobierno comenzó con un gran nivel de aceptación¹⁰ aunque fue opacado por los escándalos de corrupción de 2001 y 2002 que involucraron a Patricio Trombolini (subsecretario de Transportes) y Carlos Cruz (Ministro de Obras Públicas). En septiembre de 2005 tuvo un roce con la prensa cuando acusó al director de *El Mercurio* de estar al servicio de un grupo de poder.¹¹ Precisamente *El Mercurio* es el diario más leído en Chile¹².

Lo mencionado en el párrafo anterior me sirve para tocar la cuestión de la prensa chilena. Es necesario profundizar un poco más en el contexto de la prensa chilena de inicios del siglo XXI ya que los medios de comunicación son en su mayoría propiedad de grupos empresariales¹³. Los principales periódicos son editados en Santiago: *El Mercurio*, *La Nación*, *La Cuarta* y *La Tercera*. Grupo Edwards está presidido por Agustín Edwards y es propietario de *El Mercurio* así como de otros periódicos locales a lo largo de Chile como *El Mercurio de Valparaíso*, *La Estrella de Árica* y *La Estrella de Chiloé*¹⁴. Grupo Consorcio Periodístico de Chile (COPESA) está controlado en su mayoría por Álvaro Saieh Bendeck; es dueño de *La Cuarta* y *La Tercera* así como de la aseguradora “Corpvida”, el hotel “Hyatt”, los centros comerciales “VIVO Rancagua” y “Piedra

⁹ Pinochet entregó la jefatura del ejército oficialmente, el 10 de marzo de 1998, a Ricardo Izurieta. Al día siguiente fue designado senador vitalicio en medio de protestas en Chile y el extranjero. A pesar de que no participaba mucho en las sesiones del Congreso, su mero cargo era un recordatorio de la herencia del régimen militar.

¹⁰ <http://www.adimark.cl/es/index.asp>. Fecha de consulta: 22 de abril de 2015. Se trata de una empresa dedicada a aplicar encuestas de opinión en Chile.

¹¹ <http://www.lanacion.cl/noticias/pais/ministros-piden-no-ser-ingenuos-en-polemica-por-carta-a-el-mercurio/2005-09-23/205348.html>. Fecha de consulta: 1 de junio de 2015. También se puede leer la carta de Lagos en <http://www.lanacion.cl/noticias/site/artic/20050921/pags/20050921113257.html>.

¹² Paúl Alonso, “The Clinic: La prensa satírica en Chile”. <https://paulalonso.wordpress.com/2007/04/10/the-clinic-la-nueva-prensa-satirica-de-chile> Fecha de consulta: 26 de marzo de 2015.

¹³ José Mogado, “El complejo escenario informativo que se viene”, en *La Nación*, 23 de enero de 2010.

¹⁴ César Jiménez Yáñez, “El rol del Estado y la concentración mediática en Chile” en *Diálogos de la comunicación. Revista Académica de la Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social*, Número 82, noviembre 2011.

Roja”, las estaciones de radio “97.7 Zero” y “Duna 89.7”.¹⁵ Andrónico Luksic es el principal accionista de Grupo Luksic-PUC y posee la mayor fortuna de Chile ya que es dueño de empresas como Grupo Antofagasta Minerals y el Banco de Chile así como del Canal 13 de televisión.¹⁶ Grupo Bethia es propiedad de la familia Solari Falabella y posee la radiodifusora “Radio Candela” así como el canal Etc TV; también es dueño de Financiera SInergy, Grupo Empresas Navieras (transportes), Lechera Ancalí y la cadena de tiendas departamentales Falabella.¹⁷

Volvamos con la cronología del poder chileno. El primer gobierno de Michelle Bachelet transcurrió del 2006 al 2010. Es interesante el dato de que en 1974 tuvo que huir a Australia cuando su padre, el general Alberto Bachelet, fue apresado y asesinado por las fuerzas armadas.

Sus primeras medidas de gobierno fueron reformar el sistema de salud chileno¹⁸, y aprobar la polémica regulación de la subcontratación laboral¹⁹. Sin embargo, el principal conflicto que se presentó a Bachelet fue la llamada “Revolución de los Pingüinos” protagonizada por estudiantes de educación secundaria²⁰ que exigieron la derogación de la Ley Orgánica Constitucional de Enseñanza (LOCE) heredada del gobierno de Pinochet. La Ley Orgánica Constitucional de la Enseñanza o (Ley 18962) fue promulgada el 7 de marzo de 1990. Establecía que el estado sólo es un ente regulador y protector por lo que delega la responsabilidad de educar a instituciones privadas a la par que reduce la participación estudiantil en la toma de decisiones de los centros educativos. También establece requisitos mínimos para crear establecimientos educativos. Los gobiernos de la Concertación se comprometieron a reformarla pero no fue hasta 2006 que lo lograron.

¹⁵ <http://www.infoamerica.org/grupos/copesa02.htm> Fecha de consulta: 29 de mayo de 2015.

¹⁶ <http://www.emol.com/noticias/magazine/2010/08/06/429128/grupo-luksic-entra-al-mercado-televisivo-como-dueno-mayoritario-de-canal-13.html> Fecha de consulta: 29 de mayo de 2015.

¹⁷ <http://www.bethia.cl/#quienes-somos> Fecha de consulta: 29 de mayo de 2015.

¹⁸ <http://www.lanacion.cl/noticias/bachelet-destaca-que-se-estudian-nuevas-medidas-para-mejorar-salud-publica/2006-03-15/151148.html> Fecha de consulta: 1 de junio de 2015.

¹⁹ <http://www.lanacion.cl/noticias/pais/presidenta-frena-criticas-quiere-ley-de-subcontratacion-para-el-21-de-mayo/2006-05-05/215354.html> Fecha de consulta: 1 de junio de 2015.

²⁰ Se dio entre abril y junio de 2006. Recibe este nombre por los colores del uniforme de los alumnos de colegios y liceos. Participaron cerca de 100,000 estudiantes que pedían echar atrás la LOCE así como derogar la municipalización de la enseñanza y pases escolares de transporte gratuitos.

El 10 de octubre de 2006 falleció Augusto Pinochet después de una larga agonía en Londres. Bachelet ordenó que no se hiciera un funeral de Estado; sólo se le veló como ex comandante del ejército. La presidenta no asistió al funeral y envió como representante suyo a la ministra de Defensa, Vivianne Blanlot.

Durante el primer año de gobierno de Michelle Bachelet el precio del cobre en el mercado internacional subió. Sin embargo, contrario a las peticiones de sus aliados políticos, el gobierno no invirtió estas ganancias en infraestructura social o servicios a la población sino que las destinó al ahorro. Sufrió duras críticas y ataques por dicha medida²¹. Se debe señalar que el gobierno de Bachelet tuvo un gran respaldo de los chilenos al inicio de su periodo pero las movilizaciones estudiantiles le restaron credibilidad; pese a esto en 2009 fue la figura presidencial de América Latina más respetada y respaldada²².

Para el 2010 ocurrió algo en la política chilena. La Concertación perdió el poder frente a las fuerzas de derecha lideradas por Sebastián Piñera. Se trata de un personaje miembro de una familia de políticos y empresarios que consolidó el neoliberalismo en Chile. Candidato de la Coalición por el Cambio²³, fue elegido presidente para el periodo de 2010 a 2014. Su gobierno se caracterizó por un enfoque empresarial y pro iniciativa privada; durante su mandato se dieron más movilizaciones estudiantiles así como un amplio movimiento de resistencia del pueblo mapuche en contra de los proyectos de construcción de presas hidroeléctricas en el sur de Chile. En el capítulo 4 de esta tesis, “Sebastián Piñera en las historietas de Grotesco”, abordaré con mayor detalle las movilizaciones mapuches y la represión gubernamental.

²¹ <http://www.lanacion.cl/noticias/leve-retroceso-en-precio-del-cobre/2006-07-06/100253.html> Fecha de consulta: 1 de junio de 2015.

²² www.terra.cl/Bachelet_se_mantiene_en_84%_pese_al_terremoto. Fecha de consulta: 2 de junio de 2015.

²³ Fue una coalición de partidos de derecha y centroderecha que se presentó en las elecciones de 2009. Estaba integrada por la Unión Demócrata Independiente (UDI- derecha), Renovación Nacional (RN-centroderecha), ChilePrimero (liberales económicos) y pequeños grupos conservadores.

II. Neoliberalismo en Chile

En el aspecto económico, Chile a inicios del siglo XXI es un caso particular en América Latina ya que es considerado como el laboratorio del neoliberalismo en la región. Éste, como doctrina política y económica de la segunda mitad del siglo XX retoma algunos elementos del liberalismo clásico del siglo XIX. Surgió en los albores de la 2ª Guerra Mundial cuando los planteamientos y premisas del liberalismo clásico estaban en crisis por la Gran Depresión de 1929. Durante la década de los años treinta de dicha centuria Estados Unidos y Europa –principalmente- sufrieron las consecuencias (desempleo, inflación, descontento social, pobreza, etc.) del desplome del mercado internacional. Así pues la “mano invisible²⁴” a la que se refirió Adam Smith puso en jaque a la economía mundial.

En la postguerra los gobiernos de EU y Europa se alejaron de los enfoques liberales clásicos; aplicaron las propuestas del economista inglés John Maynard Keynes en el sentido de que el Estado debiera ser el encargado de regular e intervenir el mercado para evitar situaciones similares a la de 1929. Debido a esto, de la década de los años cincuenta a los setenta las economías de varios países fueron reguladas y planeadas por sus respectivos estados.

A inicios de los años setenta salieron a la luz las opiniones de los llamados “Chicago Boy’s”²⁵ que criticaron duramente a las teorías keynesianas. Encabezados por Milton Friedman criticaron la participación estatal en la economía y argumentaban que el Estado keynesiano era un obstáculo para el mercado y el desarrollo. Respaldaron estas afirmaciones con los altos índices de inflación y problemas económicos de ese momento²⁶.

Los economistas de Chicago retomaron algunos aspectos del liberalismo clásico, como dejar que los mercados sean regulados por sus propias dinámicas y tendencias. También consideraron que

²⁴ Carlos Sabino, *Diccionario de economía y finanzas*, Caracas, Panapo, 1991. p. 198.

²⁵ Reciben este nombre la generación de economistas chilenos que continuaron sus estudios superiores en la Universidad de Chicago bajo la tutela de Milton Friedman durante las décadas de los años cincuenta y sesenta del siglo XX. Patricio Meller, *Un siglo de economía política chilena (1890-1990)*, Santiago, Andrés Bello, 2007. p. 193.

²⁶ *Ídem*.

la eliminación de aranceles y la disminución de la inversión estatal permitirían que otras fuerzas económicas intervinieran en el mercado y así éste recobraría la fuerza perdida²⁷. Otra propuesta importante fue que la economía fuera dirigida por grupos privados y empresarios ya que los Estados habían fracasado en dicha tarea. Creían ciegamente en que el liderazgo empresarial podría conducir a una economía fuerte donde no habría inflación y los vaivenes del mercado serían estables. Dentro de este tenor, el beneficio individual sería el primer paso para llegar al beneficio de toda la sociedad²⁸.

Desde que subieron al poder en septiembre de 1970, Salvador Allende y la Unidad Popular (UP) se enfocaron en sustituir la economía capitalista de Chile por otra de mayor enfoque social, es decir, modificar la propiedad de los medios de producción y que fuera más equitativa la distribución de los ingresos económicos. Dentro de esta propuesta el Estado sería el encargado de administrar y redistribuir los recursos obtenidos de la socialización de los medios de producción (minas, bancos, producción agrícola, etc.). Un objetivo importante del gobierno allendista era que Chile superara los problemas sociales (pobreza, inequidad, atraso económico, etc.) que arrastraba desde inicios del siglo XX.

Su proyecto de activación económica se basaba en aumentar el ingreso de los sectores populares para incentivar e incrementar el mercado interno. Las barreras arancelarias reforzadas por el gobierno de la Unidad Popular ayudaron a “proteger” el mercado interno ya que restringieron la inversión y presencia extranjera.

Los opositores a Allende (empresarios, políticos de derecha, latifundistas y clases medias) percibieron las medidas estatistas como una amenaza a sus intereses económicos. Apoyados por Estados Unidos desprestigiaron y sabotearon las medidas de la UP; resultado de esto fue el desabasto de productos básicos, el mercado negro y la inflación, lo cual daba la impresión de que Chile estaba sumido en el caos y había riesgo de anarquía. El golpe de estado del 11 de septiembre

²⁷ *Ibid.* p. 194.

²⁸ Gabriel Salazar, *Historia Contemporánea de Chile, Tomo 3. La economía, mercados, empresas*, Santiago, Lom Ediciones, 2002, p. 55.

de 1973 fue para “restaurar la chilenidad, la justicia y la institucionalidad quebrantadas”²⁹ ante la amenaza del “totalitarismo marxista”³⁰. En la mañana de ese día, cuando los chilenos se despertaron con la noticia de que tropas del ejército y la marina habían rodeado al Palacio de La Moneda, se rompió el tradicional esquema legal y político que había caracterizado a Chile durante buena parte del siglo XX. Una vez que Allende murió, los golpistas se dieron a la tarea de eliminar la presencia del gobierno de la Unidad Popular. Se declararon interinos a todos los empleados de la administración pública (12 de septiembre), se desconoció a la Central Única de Trabajadores (CUT) el 17 de septiembre y el Congreso Nacional fue disuelto el 24 de ese mismo mes³¹. El 1 de octubre se nombraron rectores militares al frente de todas las universidades chilenas. El 8 de octubre se decretó la ilegalidad de los ocho partidos que integraban la UP a la par que miles de sindicalistas, líderes sociales, militantes de izquierda y artistas comenzaron a huir de Chile ya que los golpistas los acusaban de haber ayudado a hundir al país³². Así fue cómo comenzó la etapa más oscura y sangrienta de la historia de esa nación andina.

Inicialmente los militares golpistas procedieron con cautela en su política económica ya que buscaban pacificar y mantener el control del país, sin embargo una de sus primeras medidas fue restringir y eliminar la intervención estatal en la economía. En 1975 el gobierno de Augusto Pinochet se acercó con los “Chicago Boy’s” buscando asesoría. Así pues el 24 de abril de 1975 Jorge Cauas, ministro de Hacienda, anunció que la política económica en Chile seguiría el rumbo y estrategias diseñados por los “Chicago Boy’s”³³.

La premisa principal del nuevo modelo fue confiar el manejo de la economía nacional a las fuerzas del mercado. La participación del Estado sería eliminada ya que (de acuerdo a los asesores económicos de Pinochet) el estatismo era el responsable de la inflación, la baja productividad y el

²⁹ Cristian Gazmuri, *Historia de Chile 1891-1994. Política, economía, sociedad, cultura, vida privada, episodios*, Santiago, RIL editores, 2012. p. 362.

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.* p. 366.

³² *Ibid.*

³³ Santiago Villalobos, *op. cit.* p. 78.

estancamiento del crecimiento económico en Chile³⁴. Es conveniente mencionar que la coyuntura ayudó a que dichas medidas se aplicaran íntegramente ya que cualquier posible oposición o cuestionamiento político era duramente reprimido por el gobierno militar.

La política neoliberal del gobierno de Pinochet se puede dividir en dos etapas. La primera abarcó de 1974 a 1982 donde se aplicaron ortodoxamente las propuestas de los economistas de Chicago. La segunda va de 1983 a 1989 donde continuaron los proyectos neoliberales pero de una forma más moderada³⁵.

La primera etapa se caracterizó porque al Estado se le replegó económicamente. A pesar de que la devolución de empresas intervenidas por el gobierno allendista comenzó casi desde el inicio del golpe militar, bancos y empresas públicas fueron puestos en licitación para evitar que el Estado pudiera competir en el mercado o volverse un agente económico determinante. Asimismo inició una política desregulatoria que liberó los precios de los productos básicos; se creó un mercado financiero con la intención de atraer inversiones privadas del extranjero así como de fomentar el mejor aprovechamiento de los recursos naturales.

Durante la segunda mitad de la década de los años setenta comenzó lo que Milton Friedman llamó “el milagro chileno”. El nuevo modelo apostó por el incremento y diversificación de las exportaciones como reemplazo de la industrialización sustitutiva como motor desarrollo. Un logro que presumen los neoliberales es que en 1975 bajó la inflación en Chile, sin embargo, omiten el dato de que ni el PIB ni los índices de ahorro e inversión crecieron en los primeros años de la dictadura³⁶.

En estos años surgió un sector económico que tendrá gran relevancia en los siguientes años: los empresarios. Los principales beneficiados con la liberalización y la privatización de empresas estatales fueron un reducido número de personas cercanas a Pinochet y su gente. Compraron y operaron los bancos que licitó el gobierno militar; el resultado es que en poco tiempo controlaron

³⁴ Patricio Meller, *op. cit.* p. 320.

³⁵ *Ídem.*

³⁶ Gabriel Salazar, *op. cit.* p. 55.

puntos estratégicos de la economía nacional. También se inmiscuyeron en la especulación financiera y recurrieron al autopréstamo; esto abonaría el camino para la crisis de 1982³⁷.

En la actualidad, en Chile están privatizados los fondos que han ahorrado los trabajadores para su retiro. Los neoliberales se enorgullecen especialmente de este logro ya que lo consideran uno de los motores del desarrollo económico de dicho país. No sólo los neoliberales chilenos lo alabaron sino también colegas suyos de otros países latinoamericanos como México, Argentina y Colombia.

La privatización de fondos comenzó hacia 1980 cuando el gobierno militar, de acuerdo a su política económica anti estatista, sustituyó el sistema nacional de seguridad social. Se basaba en aseguradoras de fondos colectivos administrados por el gobierno; cuando un trabajador decidía jubilarse tenía asegurado que para el resto de sus días recibiría mensualmente cierta cantidad de dinero por parte del gobierno. Para los “Chicago Boy’s” esta situación era un suicidio financiero ya que se “dilapidaban” recursos del Estado y se perdía la potencialidad de los ahorros de los trabajadores³⁸.

A partir de 1981 se implementó el sistema de ahorro de cuentas individuales para cada trabajador, mejor conocido como Administradoras de Fondos de Pensiones (AFP). La administración y cuidado de dichos fondos estaría en manos privadas; la finalidad era invertir y lograr que, a partir de las ganancias generadas por los intereses, creciera el dinero que reunían los trabajadores. La empresa administradora se quedaría con una comisión por sus servicios³⁹.

En poco tiempo las AFP reunieron una considerable cantidad de recursos económicos y los invirtieron en acciones bancarias, construcciones de carreteras e infraestructura así como en bonos financieros. En teoría, se buscaba incentivar la economía chilena para que los ahorros crecieran y el trabajador recibiera una mayor cantidad cuando decidiera retirarse. Si antes los trabajadores se jubilaban (continuarían recibiendo recursos del estado hasta que fallecieran), con el nuevo sistema se “retirarían” (recibirían el dinero que hayan ahorrado mientras trabajaron).

³⁷ *Ibid.* p. 57.

³⁸ Patricio Meller, *op. cit.* p. 334.

³⁹ Santiago Villalobos, *op. cit.* p. 176.

Los hechos demostraron que la teoría neoliberal no era tan perfecta como creían los “Chicago Boy’s”. Si bien los trabajadores podían recibir una considerable cantidad cuando se retiraran, ésta dependía de los movimientos del mercado bursátil, es decir, los ahorros de los trabajadores quedaban a merced de “la mano invisible” que mencionó Adam Smith.

Otro punto débil del sistema de pensiones es el hecho de que considera que la empresa administrará el dinero de los trabajadores con ética y buena voluntad. Lamentablemente la visión de mercado es prioritaria para las empresas; con tal de obtener ganancias muchas de ellas juegan sucio al trabajador y le ocultan información sobre sus ahorros y/o las comisiones que se cobrarán. Es lo que Berenice Ramírez llamaría acciones pensadas a “corto plazo”⁴⁰.

En 1982 hubo una crisis económica en Chile; de acuerdo a Gabriel Salazar fue ocasionada por la vulnerabilidad de la economía chilena que dependía totalmente de los movimientos y tendencias de los mercados internacionales⁴¹. También contribuyeron los problemas internos como los monopolios (apoyados por el gobierno militar) y la nula regulación de actividades financieras.

La economía chilena no creció en 1982 y, además, entró en recesión. El desempleo llegó a un 30% de la población⁴² mientras que centenares de empresas quebraron. Pese a las críticas exteriores, la reacción inicial del gobierno pinochetista fue esperar a que la “mano invisible” resolviera y solucionara la situación; sin embargo no sucedió así y en 1983 tuvo que intervenir por medio del “rescate” del sistema financiero asumiendo las deudas de las empresas privadas. Otras medidas de emergencia fueron establecer aranceles, regular y supervisar el sistema financiero, así como incentivar la industria y la construcción por medio de la inversión estatal⁴³.

En la segunda etapa del neoliberalismo en Chile las privatizaciones se extendieron a las instituciones de salud, la educación y el campo laboral. Para 1985 los “Chicago Boy’s” reajustaron su modelo y se enfocaron más a las privatizaciones. El gobierno chileno se dio a la tarea de

⁴⁰ Berenice Ramírez López, “América Latina. Los saldos de la reestructuración neoliberal” en *Hacia un nuevo modelo económico*, México, Juan Pablos-Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998, p. 57.

⁴¹ Gabriel Salazar, *op. cit.* p. 62.

⁴² *Ibíd.* p. 51.

⁴³ Santiago Villalobos, *op. cit.* p. 181.

renegociar su deuda con organismos financieros internacionales; canjearon una parte de la deuda por acciones de las empresas privatizadas. Así fue como la economía chilena comenzó a quedarse en manos extranjeras⁴⁴.

En 1985 el ministro de Hacienda, Hernán Büchi, anunció que se eliminarían nuevamente los aranceles. Esto ocasionó un nuevo auge de exportaciones lo cual fortaleció aún más al empresariado chileno; el aumento de las exportaciones explica por qué a finales de los años ochenta hubo un considerable crecimiento económico en Chile. Como lo mencioné en páginas anteriores, a esto se le conoce como “el milagro chileno” donde la economía chilena creció bastante como consecuencia de las exportaciones y la actividad financiera.

En 1989 con el retorno a la democracia parecía que la política económica cambiaría, sin embargo, no fue así. Para sorpresa de muchos, el gobierno civil mantuvo el rumbo neoliberal en la economía.

¿Por qué el nuevo gobierno mantuvo intacto el modelo pinochetista? Una primera respuesta es que la opción más cercana al neoliberalismo -el estado de bienestar- atravesaba por muchos problemas en aquellos años en otros países. A esto hay que agregarle que los empresarios no estaban dispuestos a ceder un ápice del considerable poder económico y político obtenido bajo el régimen de Pinochet.

En resumen, para finales del siglo XX e inicios del XXI la economía chilena todavía depende de la exportación de recursos naturales básicos y de las inversiones extranjeras. Si bien hay un crecimiento económico considerable y con buen ritmo, los costos sociales han sido altos. De acuerdo a Gabriel Salazar, para 1999 un 23% de la población chilena vivía en condiciones de pobreza similares a las de países africanos⁴⁵.

Como mencioné en líneas anteriores, el gobierno civil de 1990 no pudo cambiar el rumbo en cuanto a política económica. Una medida fue promover e incentivar el crédito privado entre la

⁴⁴ Patricio Meller, *op. cit.* p. 320.

⁴⁵ Gabriel Salazar, *op. cit.* p. 10.

población con la intención de incluir a los pobres en el desarrollo. Esperaban que en los siguientes años el crecimiento económico de Chile fuera estable y permitiera que las familias liquidaran sus préstamos en poco tiempo. Sin embargo, con la desigual distribución de la riqueza de una economía abierta al mercado, esto no fue posible. La intención del gobierno de la Concertación fue volver consumidores a las clases bajas para incorporarlas a la dinámica del mercado nacional.

La llegada al poder en 2010 de Sebastián Piñera trajo como consecuencia la consolidación de políticas económicas que privilegiaron la explotación de recursos naturales así como la inversión extranjera en Chile. Si bien aumentó el Producto Interno Bruto (PIB) en los años que gobernó Piñera, el descontento social e indígena fue muy fuerte⁴⁶.

Como diría Atilio Boron, “*nuestros gobiernos no se contentaron con establecer una economía de mercado sino que, yendo más lejos, dieron paso a una sociedad en la cual los derechos ciudadanos son redefinidos desde una lógica mercantil.*”⁴⁷ Esta idea ayuda a entender el porqué del auge del crédito en Chile a inicios del siglo XXI.

III. Panorama de la historieta chilena de inicios del siglo XXI

En “Roturas, memoria y discontinuidades (En homenaje a W. Benjamin)”⁴⁸ Nelly Richard menciona que en 1990 la sociedad chilena tuvo que enfrentarse con aquello que se creó durante la dictadura en el campo de la cultura y las expresiones artísticas. La postura de los militares fue dar una vuelta de hoja y sepultar el pasado; la izquierda respondió denunciando las torturas y atrocidades cometidas. Si bien muchos sectores de izquierda respaldaron este posicionamiento,

⁴⁶Guillermo Cabieses, “Chile, los Chicago Boys, Sebastián Piñera y el nuevo panorama en Latino América”. <http://www.eldesconcerto.cl/pais-desconcertado/politica/2014/04/28/tras-las-riendas-del-neoliberalismo-chileno-balance-economico-del-gobierno-de-pinera/> Fecha de consulta: 29 de enero de 2016.

⁴⁷ Atilio Boron, “Después del saqueo: el capitalismo latinoamericano a comienzos del nuevo siglo”, en Boron, Atilio A; Lechini, Gladys. *Política y movimientos sociales en un mundo hegemónico. Lecciones desde África, Asia y América Latina*, Buenos Aires, CLACSO, 2006, p. 28.

⁴⁸ Nelly Richard, “Roturas, memoria y discontinuidades (En homenaje a W. Benjamin)” en *La insubordinación de los signos (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*, Santiago, Cuarto Propio, 1994. p. 19.

entre creadores surgió una tendencia que hizo a un lado el discurso del pasado y apostó por nuevas teorías y paradigmas artísticos⁴⁹.

Así pues, en el periodo del retorno a la democracia tenemos dos tendencias dentro de la creación artística de izquierda⁵⁰. Un grupo es el duro o tradicional que, desde la cultura de la denuncia, todavía resaltaba a los obreros y el movimiento social como sujetos del arte, además de que consideraba a la identidad andina y la herencia cultural chilena como elementos importantes. Ante la primera postura apareció la “socialista⁵¹”; superó lo tradicional y se acercó a la academia y la teoría en una búsqueda de nuevas propuestas y modelos. Su crítica va hacia cualquier forma de autoritarismo (llámese dictadura, tradición o estalinismo); asimismo acepta el cambio y vincula la producción artística con otros campos y temáticas⁵².

La dicotomía al interior de la izquierda que propone Nelly Richard sirve para abordar la historieta chilena a finales del siglo XX y principios del XXI. Sin embargo, ésta propuesta se comprende mejor si se vincula con el breve recuento de la historia de la historieta chilena que aparece en la introducción de esta investigación.

La caricatura y humor político aparecieron en Chile con el periódico *El Correo Literario*⁵³. Su primer número apareció el 18 de julio de 1858 y su director fue José Antonio Torres. En esta publicación colaboraron los dibujantes Antonio Smith y Benito Basterrica. A Smith se le considera el primer caricaturista chileno⁵⁴. Su estilo creativo era dibujar y burlarse de cualquier personaje celebre que se le cruzara; incluso el propio presidente chileno Manuel Montt le envió una carta donde le pidió ya no publicar sus dibujos⁵⁵.

⁴⁹ *Ídem*.

⁵⁰ Nelly Richard, “Destrucción, reconstrucción y deconstrucción”, en *La insubordinación de los signos (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*, Santiago, Cuarto Propio, 1994. p. 57.

⁵¹ *Ibid.* p. 58.

⁵² *Ibid.* p. 61.

⁵³ Mauricio García, “Historia antigua”. ergocomics.cl/wp/2005/08/historia-antigua Fecha de consulta: 3 de junio de 2015.

⁵⁴ *Ídem*.

⁵⁵ *Ídem*.

En las primeras décadas del siglo XX resalta la revista infantil *El Peneca*⁵⁶. Esta publicación destacó por la colaboración del dibujante Mario Silva Ossa “Coré” quien tuvo una destacada trayectoria ilustrando libros (“Silabario latinoamericano”) y revistas. Graciela Marín incluso menciona que el mismo Walt Disney lo invitó a colaborar en sus películas animadas⁵⁷.

En la década de los años cincuenta llegaron a Chile cómics estadounidenses como *Dick Tracy*, *Daniel el Travieso* y varios títulos de Walt Disney. Paralelamente aparecieron títulos nacionales que, al paso del tiempo, se volvieron emblemáticos; es el caso de *Condorito* de René Ríos “Pepo”, *Siniestro Dr. Mortis* de Juan Marino Cabello y *Juan Verdejo* de Jorge Délano. El común denominador de esos títulos era que sus historias transcurrían en lugares cotidianos y -muchas veces- utilizaban un lenguaje coloquial como el de sus lectores⁵⁸. Estos y otros títulos tuvieron una publicación quincenal o mensual y se compraban en quioscos. Durante este periodo destacan las editoriales “Zig-zag” y “Lord Cochrane” como las que dieron mayor difusión de historietas.

Estudiosos de la historieta chilena como Cristian Eric Díaz Castro⁵⁹, Moises Hasson⁶⁰ (cuyo libro muestra y documenta 360 portadas de 290 revistas chilenas de historietas de 1930 al 2000) y Carlos Reyes (impulsor del podcast “Viñetas del fin del mundo” enfocado a investigar y difundir al cómic chileno alternativo) concuerdan con que entre 1962 y los primeros años de la dictadura hubo una “Época de oro” de la historieta chilena. Esto coincide con lo que pasó en las décadas de los años cincuenta y sesenta en México⁶¹ y Argentina⁶² donde los mercados locales tuvieron un auge de

⁵⁶ Cristian Eric Díaz Castro, “La historieta en Chile 1” en *Revista Latinoamericana de estudios sobre la historieta*, (La Habana), vol. 2, núm. 6, junio 2002, p. 75.

⁵⁷ Graciela Marín, “De Coré al cómic de los 90: libros rescatan clásicos de la historieta chilena”. <http://www.latercera.com/noticia/cultura/2013/02/1453-506868-9-de-core-al-comic-de-los-90-libros-rescatan-clasicos-de-la-historieta-chilena.shtml> Fecha de consulta: 3 de junio de 2015.

⁵⁸ *Ídem*.

⁵⁹ Sus investigaciones y artículos sobre la historieta chilena de la segunda mitad del siglo XX son sumamente importantes y enriquecedoras al respecto. Recuperaron y rescataron información valiosa que difícilmente se hubiera podido encontrar en fuentes tradicionales.

⁶⁰ Moises Hasson, *Chile: Catálogo de revistas (1908-2000)*, Santiago, Nauta Colecciones Editores, 2014.

⁶¹ En general, hay dos posturas respecto a las historietas de esos años. La primera sugiere que no aportan nada bueno a sus lectores; entre los defensores de esa idea está el texto *Mitos y monitos* de Irene Herner y las afirmaciones de Eduardo del Río “Rius”. Herner afirmó en su texto que los monitos son un canal de difusión de la ideología de las élites dominantes. Por su parte, Eduardo del Río “Rius” siempre ha dicho que no hay nada digno de rescatarse de los monitos mexicanos de esa época. En contraste con las posturas de Herner y

historietas dibujadas y publicadas localmente. Volviendo a Chile, en aquellos años si bien en el mercado editorial era fuerte la presencia de títulos provenientes de Estados Unidos y Europa, las editoriales chilenas apoyaron el talento local. Un ejemplo es “Zig-zag” que creó un departamento dedicado enteramente a producir historietas; producto de este esfuerzo fueron títulos como “Mampato” y “Siniestro Dr. Mortis”.

Para inicios de 1973 en Chile circulaban cerca de 30 publicaciones de historietas y caricaturas⁶³. Los chilenos leían historietas y estaban familiarizados con ellas. Esto lo tuvo en cuenta el proyecto de difusión de la Unidad Popular cuando sacó títulos de historietas e incorporó dibujos y caricaturas en lo que publicó Editora Nacional Quimantú. La junta militar aprovechó la cercanía de los chilenos con las historietas y apoyó la publicación de títulos que enaltecían al ejército y a la historia chilena desde un punto de vista patriótico⁶⁴; sin embargo, la crisis económica de inicios de la década de los años ochenta golpeó a estos títulos pro-junta militar por lo que se estancó la producción de historietas chilenas. Los títulos de 1973 a 1982 tenían un contenido apolítico dirigido principalmente al mercado infantil; cualquier referencia o broma sobre la situación política o social chilena significaba la censura por parte del régimen⁶⁵.

Conforme transcurrió la década de los ochenta la historieta chilena se retiró de los quioscos y apareció en otros espacios. Es cuando surgieron los fanzines de historieta y caricatura⁶⁶. Tachados como obscenos y violentos por la industria editorial, los jóvenes historietistas optaron por dar a

Rius, están quienes defienden a las historietas mexicanas de esos años (*Pepín, Paquín, Chamaco chico*, etc.) Desde mi perspectiva el estudio más importante al respecto es *Puros cuentos* de Juan Manuel Aurrecochea y Armando Bartra donde señalan que la gran cantidad de revistas y publicaciones de la “edad de oro” ayudaron a que buena parte de la población mexicana practicara la lectura. Samuel Cruz, *op. cit.* p. 12.

⁶² Durante la segunda mitad del siglo XX en Argentina surgieron muchos historietistas que aportaron nuevas técnicas, estilos y personajes al panorama mundial de los cómics. Algunos de los autores más conocidos de esta época son Joaquín Salvador Lavado “Quino”, Roberto Fontanarrosa y Alberto Breccia. Entre los estudios sobre historieta argentina puedo mencionar *La historieta en el mundo moderno* del semiólogo Oscar Steimberg, así como la obra de Laura Vázquez y *La historieta en la edad de la razón* de Pablo de Santis.

⁶³ Cristian Eric Díaz Castro, “La historieta en Chile 5” en *Revista Latinoamericana de estudios sobre la historieta*, (La Habana), vol. 3, núm. 10, junio 2003, p. 107.

⁶⁴ Cristian Eric Díaz Castro, “La historieta en Chile 6” en *Revista Latinoamericana de estudios sobre la historieta*, (La Habana), vol. 3, núm. 11, septiembre 2003, p. 137.

⁶⁵ *Ídem.*

⁶⁶ Cristian Eric Díaz Castro, “La historieta en Chile 7” en *Revista Latinoamericana de estudios sobre la historieta*, (La Habana), vol. 3, núm. 12, diciembre 2003, p. 251.

conocer su obra en fotocopias distribuidas en universidades y parques públicos. En contraste con las historietas infantiles que se vendían en los quioscos, las temáticas de estos títulos se sustentaron en la irreverencia, la burla al autoritarismo del régimen y los devenires de la vida cotidiana de las ciudades chilenas⁶⁷. Es por esto que la historieta chilena de los ochenta tiene un componente marginal ya que abordó temas que nadie había considerado “dignos” de tratar.

Los jóvenes historietistas chilenos de los años ochenta provenían del medio universitario; pese a la censura oficial, escuchaban grupos de rock en inglés y tenían nociones de lo que ocurría en el campo de la música y literatura en otras partes del mundo⁶⁸. A pesar de que no tenían un circuito de difusión establecido, al paso del tiempo estos proyectos tuvieron buena recepción entre los jóvenes chilenos de clase media y baja; sin embargo, precisamente por esta marginalidad y falta de difusión es muy complicado en la actualidad (2015) conseguir ejemplares de estas publicaciones. Los títulos que destacan en esta época son las revistas “Matucana” (1984), “Trauko” (1986) y el cómic “Pato Lliro” (1989) dibujado por “Christiano”.

En este punto es conveniente retomar unos de los señalamientos de Nelly Richards. Esta generación de fanzineros chilenos encaja muy bien con la tendencia artística de izquierda que rechazó los modelos tradicionales (tanto de la dictadura como de la oposición al régimen) por obsoletos y se adaptó al nuevo itinerario cultural dentro del Chile postdictatorial. Durante la década de los años noventa algunas editoriales, ante un mercado nacional dominado por los grandes consorcios, voltearon su mirada hacia las historietas chilenas que no tenía grandes espacios de difusión. De 1995 en adelante aparecieron recopilaciones y libros de historietas. Tenemos el caso de “Historias, planetas, cerebros y átomos” de Claudio Gallegos “Clamton”⁶⁹ publicada en 1990 por

⁶⁷ Christian Gutiérrez, “Historieta chilena postdictadura. Renaciendo en la década del ochenta” en *Revista Latinoamericana de estudios sobre la historieta*, vol. 2, núm. 5, marzo 2002, p. 137.

⁶⁸ El concepto de contracultura aquí referido debe entender como las expresiones musicales y literarias que se oponían a la cultura oficial durante en los años setenta y ochenta en países como México y España. Tomado de Samuel Cruz, *op. cit.* p. 83.

⁶⁹ Claudio Gallegos (1968-1994) falleció por asfixia a los 24 años en su domicilio. <http://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/18/crea18.html> Fecha de consulta: 1 de octubre de 2015.

Editorial Trauko. Se trata de historias fantásticas y melancólicas donde el autor recurre a elementos surrealistas y místicos para mostrar una sensibilidad creativa.

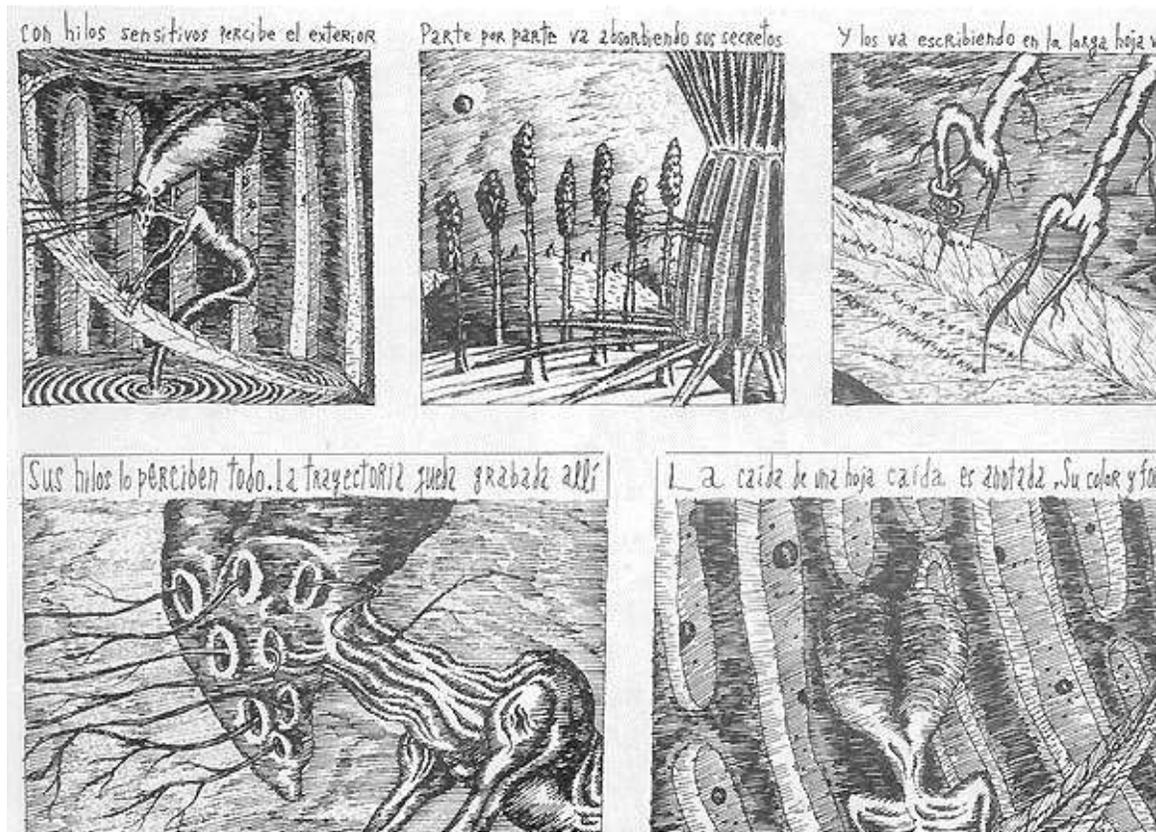


Imagen tomada de <http://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/18/flores6.html> Fecha de consulta: 3 de abril de 2015.

El colectivo “Kiltraza” fue fundado por Flavio Montenegro y Rodrigo Adaos. En 1994 lanzaron un fanzine que contenía historietas y dibujos; pese a su modesto tiraje y diseño, tuvieron cierto éxito y continuaron publicando su revista. Sus integrantes se adscriben al transrealismo, es decir, le apuestan a la ucronía (universos alternativos) expresada en la pintura, la historieta y la música. Tienen una fuerte influencia vanguardista y constantemente hacen exposiciones e instalaciones en Chile, Estados Unidos y Europa⁷⁰.

⁷⁰ <http://www.lanacion.cl/noticias/mas-raros-que-kiltraza/2008-09-06/173449.html> Fecha de consulta: 1 de octubre de 2015.

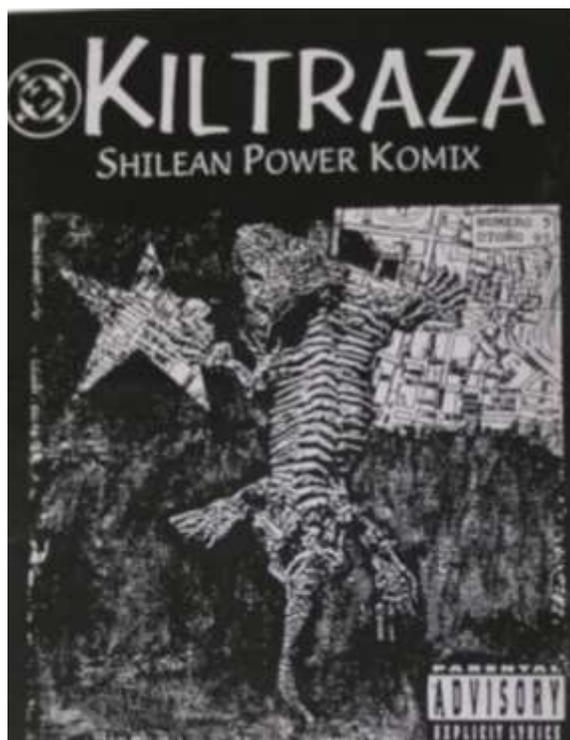


Imagen tomada de <http://www.humorsinvinetas.com/chilean-power-comix/> Fecha de consulta: 29 de diciembre de 2015
La revista “Nueva Gráfica Chilena” está respaldada por el colectivo del mismo nombre que se fundó en el año 2000. Buscan difundir, rescatar y apoyar las artes y oficios tradicionales en Chile por medio de tatuajes, juguetes, fanzines, animaciones, serigrafías e historietas. Sus miembros son Pablo Castro Zamorano, Rodrigo Lagos Garcés, Tomás Vega Zúñiga y Rodrigo Salinas⁷¹.



Imagen tomada de <http://cincuentamas.tumblr.com/post/10194370681/news-recuento-chaco> Fecha de consulta: 1 de octubre de 2015

⁷¹ <http://lngch.cl/blog/acerca-de/> Fecha de consulta: 1 de octubre de 2015.

“Ergócomics” es otro colectivo autogestivo. Tiene como objetivo difundir, desarrollar y estudiar la narrativa gráfica chilena. En su página ergocomics.cl dan a conocer nuevos autores así como reportajes y entrevistas sobre el medio del cómic chileno⁷².

En la primera década del siglo XXI la historieta chilena ha tomado una dinámica estrechamente relacionada con las redes sociales y blogs⁷³; pese a que no tiene un gran público como en años anteriores, en internet se debate, reflexiona y difunde constantemente sobre cómic chileno. Han surgido proyectos como el del blog webcomicschile.blogspot.mx creado en 2011 con la intención de consolidar una biblioteca de webcómic chilenos así como de dar a conocer lanzamientos de nuevos títulos, presentaciones de libros y eventos relacionados al respecto⁷⁴.

También se han abierto espacios dedicados a rescatar y difundir la historia de la historieta chilena. Es el caso de la galería “Plop!” y el Museo de la Historieta de Chile. La galería “Plop!” es un espacio en el centro de Santiago de Chile dedicado a la narrativa gráfica, la ilustración y la historieta chilena. En sus salones se montan exposiciones, se imparten talleres y se venden productos relacionados son los cómics chilenos y latinoamericanos. Su nombre es un homenaje a la onomatopeya que aparece en la última viñeta de las historietas de *Condorito*⁷⁵. Por su parte El Museo de la Historieta Chilena fue otro proyecto en la capital chilena que comenzó en el 2010 a iniciativa del investigador Mauricio García Castro. Logró reunir una colección de aproximadamente 3,000 historietas, libros y revistas desde 1920 hasta el 2014. Cerró sus puertas el 27 de diciembre de 2014 ya que el espacio era insuficiente para la conservación y resguardo de su acervo; afortunadamente la colección se trasladó al Museo Histórico Nacional con la intención de mantenerla en buen estado⁷⁶.

⁷² <http://ergocomics.cl/wp/contacto/> Fecha de consulta: 1 de junio de 2015.

⁷³ Carlos Lechuga, “10 desmentidos: para dejar de llorar”. <http://ergocomics.cl/wp/2007/11/10-desmentidos-para-dejar-de-llorar/> Fecha de consulta: 28 de mayo de 2015.

⁷⁴ <http://www.guioteca.com/comics/webcomics-chilenos-el-nuevo-papel-de-la-historieta/> Fecha de consulta: 2 de octubre de 2015.

⁷⁵ <http://plopgaleria.blogspot.mx/> Fecha de consulta: 15 de diciembre de 2015.

⁷⁶ <http://www.loseternautas.com/2015/02/16/museo-de-la-historieta-de-chile-cierre/> Fecha de consulta: 12 de octubre de 2015.

Otro ejemplo de la revalorización de la historieta en Chile es el proyecto *Historia de Chile en Cómic*. Enmarcado en los festejos por el Bicentenario del inicio de la Independencia chilena, se trató de 71 facsímiles semanales de 8 páginas que aparecieron a partir de 2008 en el popular diario vespertino “Las Últimas Noticias” (LUN⁷⁷) y fueron realizadas por un veterano equipo de guionistas (como Francisco Ortega y Alejandro Lecaros, entre otros) y dibujantes (como Javier Bahamonde, Karla Díaz, Eduardo Bromhbley y Andrés Daza, por mencionar algunos) asesorados por especialistas del Instituto de Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile (PUC). En las 71 entregas se abordan diferentes episodios y hechos de la historia de Chile (desde los primeros pobladores hasta inicios del siglo XXI). El proyecto no estuvo exento de polémicas; la primera surgió a mediados del 2008 cuando Cristián Olivares Salas “Varas” (historiador y dibujante) y Matías Errázuriz (guionista) de *Histocomix*⁷⁸ expresaron su molestia en varios medios por la aparición de *Historia de Chile en Cómic*⁷⁹; la otra se dio en septiembre de 2011 cuando gente de la PUC rechazó el borrador del número 20 porque abordaba el tema de la masonería chilena y pidió a los creadores que se modificara el contenido de dicha entrega⁸⁰. A pesar del desprestigio de LUN⁸¹, *Historia de Chile en Cómic* tuvo un buen recibimiento entre los lectores e incluso atrajo la atención de interesados en el cómic chileno, profesores de educación básica e historiadores.

A principios del siglo XXI ha surgido y consolidado un interés en sectores académicos y culturales por investigar, recuperar y difundir la historia de la narrativa gráfica chilena. Ejemplo de

⁷⁷ <http://saladehistoria.com/Comic/Historia-de-Chile-en-Comic.html> Fecha de consulta: 12 de noviembre de 2014.

⁷⁸ Se trató de una historieta de contenido histórico que esperaba tener 20 entregas que abordó la conquista, la Independencia, la República y la Guerra del Pacífico. Apareció en el 2005 y estuvo respaldado por la Comisión del Bicentenario, la Academia de Historia Naval y Marítima de Chile así como por el Ministerio de Educación. <http://ergocomics.cl/wp/2005/05/histocomix/> Fecha de consulta: 12 de noviembre de 2014.

⁷⁹ www.womics.cl/blog/historia-de-chile-en-comics-francisco-ortega/ Fecha de consulta: 30 de noviembre de 2014.

⁸⁰ Fernando Ortega, (9 de octubre de 2011) “El episodio prohibido de la Historia de Chile en Cómic: la logia Lautaro”, (Entrada de blog), <https://fortegaverso.wordpress.com/2011/10/09/el-episodio-prohibido-de-la-historia-de-chile-en-comic-la-logia-lautaro/> Fecha de consulta: 12 de noviembre de 2014.

⁸¹ http://inciclopedia.wikia.com/wiki/Las_%C3%9Altimas_Noticias Fecha de consulta: 2 de febrero de 2015.

esto es la aparición de libros como *El Chile de Juan Verdejo*⁸² de Maximiliano Salinas y *Cómics en Chile: Catálogo de revistas (1908-2000)*⁸³ de Moisés Hasson.

Para la primera década del siglo XXI, con el auge y uso masivo de internet, la historieta chilena tomó nuevos bríos. Para la gente de Ergócomics se trata de una “primavera de la historieta chilena⁸⁴” ya que, gracias a la disminución de costos de publicación y la casi infinita difusión que tiene internet, nuevos proyectos han surgido y crecido. La censura gubernamental y la cerrazón de las grandes editoriales se volvieron cosas del pasado. Justamente este es el escenario donde apareció la obra de “Grotesco”.

⁸² Obra ya mencionada en la introducción de esta investigación.

⁸³ Moises Hasson, *op. cit.*

⁸⁴ <http://ergocomics.cl/wp/2007/11/la-primavera-de-la-historieta> Fecha de consulta: 1 de junio de 2015.

II. ANCLAJES Y CONCEPTOS TEÓRICOS

En este apartado señalaré y explicaré los anclajes teóricos desde los cuáles analizaré algunas historietas de “Grotesco”. Partiré del concepto de intertextualidad propuesto por la investigadora francesa Julia Kristeva en el sentido de que el significado de un texto es mediado por una serie de códigos que involucran otros textos¹. Esta idea se complementa por lo señalado por el semiólogo francés Roland Barthes cuando afirma que dentro de un texto hay otros textos (contemporáneos y de culturas anteriores) y están presentes dentro de él en distintos niveles². Por su parte, Lauro Zavala menciona que es necesario tomar conceptos y propuestas desde varias disciplinas ya que todo producto cultural debe ser estudiado en los términos de las redes de significación a las que pertenece³. A partir de las propuestas de Kosteva, Barthes y Zavala se puede entender a las historietas de “Grotesco” como producto de redes y relaciones sociales de inicios del siglo XXI en Chile y América Latina.

I. *El quiebre*

En su poema *Todo cambia* el poeta chileno Julio Numhauser menciona que el cambio es algo natural y constante⁴. Justamente esta noción del cambio ayuda a entender lo que pasó en Chile durante la década de los años ochenta y principios de los noventa del siglo XX cuando, dentro del contexto cultural chileno, este cambio continuó y surgieron dos tendencias dentro de los creadores de izquierda. Por un lado está la generación que apoyó al gobierno de Salvador Allende y sufrió la

¹ Lauro Zavala, “Elementos para el análisis de la intertextualidad”, en *Cuadernos de literatura* (Bogotá), v. 5, n. 10, nov. 2013. <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/6764>

Fecha de consulta: 1 de mayo de 2016.

² *Ibid.* p. 32.

³ Retomando a Barthes, Zavala argumenta que todo producto cultural –o “texto”- no es fruto de la generación espontánea sino que es parte de un gran tejido artístico, oral e ideológico. Las redes de significación son las relaciones y vínculos que tiene un texto o producto cultural con otros textos. Lauro Zavala, *Cómo estudiar el cuento (con una guía para analizar minificción y cine)*, Guatemala, Palo de Hormigo, 2002. p. 9.

⁴ Compositor y músico chileno nacido en 1940. Colaboró en grupos musicales como *Quilapayún* y *Amerindios* donde se mezclaba la música tradicional sudamericana con ritmos e instrumentos de otras partes del mundo. Con el golpe militar de 1973 se exilió en Suecia. Este poema se hizo famoso gracias a la interpretación de la cantante argentina Mercedes Sosa. La canción menciona que todas las cosas tienen el cambio dentro de ellas, sin importar si son personas o ideas.

represión del régimen militar; por el otro, están los chilenos que nacieron y/o crecieron bajo el gobierno de Pinochet⁵.

Si bien hay ciertas coincidencias y diálogo entre ambas generaciones, también se presenta un choque o ruptura entre ellas. Trataré de dar un panorama general a partir de lo que menciona Nelly Richards, quien señala que, aunque los militares dejaron el poder en 1990, la sociedad chilena tuvo que lidiar con la herencia cultural e ideológica de la dictadura. Esta herencia comenzó cuando, una vez que Salvador Allende fue derrocado y se echaron abajo los proyectos sociales, económicos y culturales de la Unidad Popular, la Junta Militar se dio a la tarea de controlar la producción cultural⁶ así como toda actividad artística. Un primer vistazo supondría que el poder de facto estaría peleado con la cultura, pero esto cambió cuando este poder cayó en la cuenta de que la cultura es una potencial herramienta para difundir un discurso y programa político.

Así pues, los golpistas construyeron un paradigma estético propio sustentado en el nacionalismo conservador; este perfil estético esperaba que los chilenos se sumaran voluntariamente a él⁷. Todo aquello que fue fomentado y respaldado por los programas de la Unidad Popular (los murales de la brigada callejera “Ramona Parra”, las publicaciones de Editorial Quimantú, las canciones de Víctor Jara e Illapú, etc.) fue tachado de “contaminación marxista”. Ésta fue contrarrestada por medio de medidas que trataban de aproximarse a la vida cotidiana de los chilenos como la construcción en plazas públicas de monumentos a las Fuerzas Armadas, la exaltación de símbolos nacionales chilenos en billetes, monedas y timbres postales, etc⁸.

Esta es la herencia de la dictadura con la que la Concertación rehuyó a enfrentarse y, por el contrario, la asumió y toleró. Cuando llegó al poder, Patricio Aylwin pretendió echar tierra a los crímenes de Pinochet y compañía por lo que, familiares de los desaparecidos, sobrevivientes,

⁵ Nelly Richards, “Roturas, memoria y discontinuidades (En homenaje a W. Benjamin)” en *La insubordinación de los signos (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*, Santiago, Cuarto Propio, 1994. p. 19.

⁶ Luis Hernán Errázuriz y Gonzalo Leiva Quijada, *El golpe estético. Dictadura militar en Chile 1973-1989*, Santiago, Ocho Libros Editores, 2012. p. 7.

⁷ *Ídem.*

⁸ *Íbid*, p. 87.

exiliados y otros sectores sociales, condenaron este silencio cómplice y se movilizaron al respecto. Nelly Richards considera que este debate, si bien es de suyo importante para la historia chilena, atrajo casi todos los reflectores al respecto y opacó la atención a otras cuestiones que paralelamente se dieron⁹.

Una de ellas fue el quiebre generacional dentro de los sectores progresistas de la sociedad chilena. Por un lado están quienes vivieron el golpe militar y fueron perseguidos; por el otro tenemos a aquellos que eran niños y/o crecieron durante la dictadura. Esto podría parecer un tanto burdo pero hay una diferencia generacional que da la pauta para que cada uno tenga una perspectiva distinta¹⁰.

Los primeros recuerdan con respeto y solemnidad a la Unidad Popular (UP) y, en este tenor, se identifican más con el folklore latinoamericano, la herencia cultural indígena latinoamericana y las canciones de Víctor Jara y Violeta Parra. Son el sector que ha luchado para que se investiguen y castiguen las violaciones a los derechos humanos que cometió la Junta Militar y que dejaron cientos de chilenos muertos, desaparecidos y/o exiliados. El único camino para enfrentar al poder, desde la perspectiva de muchos de ellos, era la militancia y la movilización política¹¹.

A pesar de que los jóvenes chilenos crecieron bajo el discurso militar y saben qué era la UP, hay un sector de ellos que no se identifican con el concepto de “El Hombre Nuevo”¹² ni con el autoritarismo de Pinochet¹³. Este desencanto se reforzó por el hecho de que, a pesar de que hubo una gran participación juvenil en organizaciones políticas y en la campaña por el NO, hubo poco

⁹ Nelly Richard, “Destrucción, reconstrucción y deconstrucción”, en *La insubordinación de los signos (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*, Santiago, Cuarto Propio, 1994. p. 57.

¹⁰ Nelly Richard, *op. cit.*, p. 19.

¹¹ Gabriel Salazar, *Historia contemporánea de Chile. Tomo V. Niñez y juventud (Construcción cultural de actores emergentes)*, Santiago, LOM Ediciones, 1999. p.270.

¹² Es un concepto que, a pesar de que tiene su origen en el discurso estalinista soviético, se refiere al hombre que surgirá de la Revolución socialista en América Latina. Fue planteado por Ernesto Guevara y otros líderes revolucionarios latinoamericanos (como Salvador Allende). Este “Hombre Nuevo” entenderá, defenderá y mantendrá vivo el proceso revolucionario. Tomado de Ernesto Guevara, “El Hombre Nuevo”. <http://www.ensayistas.org/antologia/XXA/Che/> Fecha de consulta: 1 de octubre de 2015.

¹³ Salazar indica que no debe considerarse a la juventud chilena como una masa homogénea sino que, dentro de ella, hay una gran diversidad. Estas diferencias están sustentadas por las relaciones y dinámicas socioeconómicas del país andino. *Ibid.* p. 8.

reconocimiento dentro de Chile a estas acciones¹⁴. Sus gustos y preferencias culturales tienen que ver más con la corriente de rock iberoamericano de finales de los años ochenta, la influencia del punk inglés¹⁵ y otros movimientos contraculturales de esos años que eran un contrapeso a la cultura oficial” ya que la cuestionaban y ponían en evidencia su autoritarismo y su intolerancia.¹⁶

Además del estigma de “la izquierda”, también se enfrentaron a un sistema que, en palabras del mexicano José Agustín, “piensa que ser joven equivale a ser retrasado mental”¹⁷. Esta afirmación coincide con lo que menciona Gabriel Salazar sobre que el discurso de la dictadura en Chile promovía la idea de que quien trabajara duro y respetara a la ley y a la autoridad, tendría posibilidades de mejorar su vida¹⁸.

Este distanciamiento entre la vieja guardia y algunos jóvenes generó dimes y diretes al paso de los años.¹⁹ Las crisis y escándalos de los gobiernos de la Concertación ocasionaron que muchos jóvenes chilenos de clase media y baja desconfiaran del sistema político y se mostraran escépticos de las instituciones. Para ellos no hay diferencia entre Sebastián Piñera y Michelle Bachelet. Parafraseando algo que mencioné en mi tesis de licenciatura, no es lo mismo ser joven en los años noventa que en los años setenta²⁰.

Gabriel Salazar señala que, desde hace unas décadas, el mundo adulto no tiene nada nuevo para ofrecerle a los jóvenes. Si en 1987 comenzó el desencanto juvenil hacia el partidismo, tal desilusión se consolidó en 1992 con las acciones de gobierno de Patricio Aylwin. Muchos chicos y chicas desconfiaban de la Concertación porque había negociado con las élites.

¹⁴ *Ibíd.* p. 249.

¹⁵ *Ibíd.* p. 53.

¹⁶ Guillermo Fadanelli, “Cultura subterránea”, en Martínez Rentería, Carlos (Compilador) *CulturaContraCultura*, México, Plaza & Janes, 2000. p. 19-22.

¹⁷ José Agustín, *La contracultura en México. La historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas*, México, Debolsillo, 2004. p. 107.

¹⁸ Salazar menciona que este discurso no es exclusivo de Pinochet sino que es parte de un proyecto de unidad nacional elaborado desde las élites chilenas del siglo XIX. Gabriel Salazar, *Historia contemporánea de Chile. Volumen II. Actores, identidad y movimiento*, Santiago, LOM Ediciones, 1999. p. 56.

¹⁹ Nelly Richard, *op. cit.* p. 59.

²⁰ Samuel Cruz, *Un historietista mexicano de finales del siglo XX. La obra de José Quintero*. Tesis de Licenciatura en Estudios Latinoamericanos, Colegio de Estudios Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2010. p. 95.

Como le mencioné en líneas anteriores, todavía estaba vigente entre muchos adultos la idea de que sólo se podía protestar de acuerdo al manual del militante; cualquier expresión o forma de protesta que saliera de esto era percibida como vandalismo o expresión de lumpenización²¹. Pese a esto, conforme avanzó la década de los años noventa, muchos jóvenes se desvincularon y/o abandonaron la lucha política pero no hicieron a un lado sus actividades colectivas. Este es el escenario donde surgió la cultura del “carrete”; se trata de una reunión de chicos y chicas de la misma edad donde platican, escuchan música, juegan futbol, se divierten y se olvidan de los problemas de su vida cotidiana. En un contexto saturado de “pajeos intelectuales²²”, los jóvenes chilenos han encontrado en la interacción entre pares un refugio donde no son excluidos y pueden manifestar y debatir sus ideas. Los gobiernos chilenos (ya sean de derecha o de la Concertación) no han entendido esta dinámica y, por el contrario, la han satanizado²³ y han tratado de atender las demandas de los jóvenes de clase media y baja con programas paternalistas.

Para muchos jóvenes, las dos grandes tradiciones culturales (la de la dictadura y la de la vieja izquierda) eran igual de intolerantes y cerradas ya que estigmatizaban y satanizaban a quien no las aceptara y/o estuviera de acuerdo con ellas. Este momento de quiebre encaja con varios planteamientos de Alberto Híjar. En su ensayo “Para comprender imágenes²⁴” señala que quienes están en el poder (ya sean de derecha o izquierda aburguesada) hacen creer que, fuera de sus paradigmas, otros modelos o técnicas de creación no son válidos. En este tenor, considera que hubo una omisión por parte del marxismo ortodoxo al hacer a un lado al amor fraterno; las teorías revolucionarias se impregnaron de un cientificismo marxista que despreció el potencial de las ideologías sensoriales y sentimentales²⁵. Eso adquiere validez si recordamos que durante el

²¹ Gabriel Salazar, *op. cit.* p. 247.

²² Gabriel Salazar, *op. cit.* p. 269.

²³ *Ibid.* p. 265.

²⁴ Alberto Híjar, “Para comprender imágenes” en María Rosa Palazón Mayoral (compiladora), *Antología de la estética en México. Siglo XX*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Serie Lecturas Universitarias 46, 2006. p.213-230.

²⁵ Alberto Híjar, “El comunismo tosco” en *La praxis estética. Dimensión estética libertaria*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2014. p. 87.

gobierno de la Unidad Popular hubo una apuesta inicial de la izquierda por la sentimentalidad²⁶ pero, como consecuencia del golpe y los subsecuentes hechos sangrientos, se enraizó el dolor por el pasado y no se tomó en cuenta lo que sentían y pensaban las nuevas generaciones.

Pese a este panorama opresivo, han habido alternativas para romper con las categorías y barreras dictadas desde el poder. Híjar argumenta que hay expresiones artísticas y culturales que, a pesar del estigma y el rechazo, han trazado nuevos itinerarios para difundir y plasmar sus ideas. Su concepto de “sabrosura” sirve para comprender aquella virtud-acepción-particularidad que surge en la unión e interacción de las partes que integran a dichas expresiones.

Lo mencionado por Híjar ayuda a entender que, para 1990, es evidente que en Chile hubo un quiebre o ruptura no sólo por el fin del gobierno militar sino también por un relevo generacional. Entre 1973 y 1990 cambiaron muchas cosas y, además del debate entre el “SI” o el “NO”, se presentó una lucha en los campos de la tradición y la identidad entre los jóvenes y el poder²⁷. La vieja guardia se resiste al cambio y ve, ya sea con miedo o con desconfianza, los gustos e ideas de quienes son menores a ella, a la vez que les cierra los espacios de expresión.

II. Lo grotesco

Uno de los motivos por los que la vieja guardia tiene prurito hacia lo nuevo es porque éste rompe con los esquemas establecidos; justamente uno de ellos es aquel que se refiere a lo bello y lo refinado como modelo a seguir en la creación artística²⁸. He aquí un primer sentido de la palabra “grotesco”; es algo que rompe con el canon de lo refinado y se acerca a lo que está fuera de éste.

Comenzaré mi acercamiento al apodo de César Fuentes con las tres definiciones que da el diccionario de la Real Academia Española de la Lengua para la palabra “grotesco”²⁹. La primera señala que es un adjetivo referido a lo ridículo o extravagante; la segunda menciona que es algo

²⁶ Se puede apreciar en las canciones de Víctor Jara y Violeta Parra.

²⁷ Alberto Híjar, “Por la insurgencia” en *La praxis estética. Dimensión estética libertaria*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2014. p. 112.

²⁸ El paradigma de lo bello y lo refinado ha estado presente desde hace varios siglos en Europa y América. Un ejemplo de esto son los ensayos *Observaciones sobre el sentimiento y lo sublime* de Immanuel Kant donde desarrolla los conceptos de lo bello y lo sublime, además de establecer categorías dentro de lo bello.

²⁹ Real Academia Española de la Lengua, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, 2014. 23ª edición. p. 498.

irregular, grosero y de mal gusto; la última hace referencia a que pertenece o se relaciona con una gruta artificial.

Esta referencia a la gruta llamó mi atención. La misma fuente abunda más en el sentido de que dicha palabra también puede referirse -en la escultura y la arquitectura- a un estilo de decoración o adorno que utiliza sabandijas, bichos y quimeras para imitar el ambiente lóbrego de las grutas o ruinas romanas conocidas como *Domus Aurea*³⁰. Este tipo de adorno contrasta con los querubines, vírgenes y demás personajes estéticamente bellos y refinados a los que tanto recurre la alta cultura.

Para Zygmunt Bauman la palabra “cultura” ha tenido varios significados a lo largo de la historia³¹. En su origen infería una división entre unos cuantos educadores y una mayoría que sería educada; ya que los educadores poseían el conocimiento y la instrucción, ellos mismos debían llevar las riendas de la sociedad. Con el nacimiento del Estado europeo la cultura asumió un rol importante que llegó a nuestros días; moldear y educar ciudadanos era la misión de las clases “cultas” o poseedoras del conocimiento. Con el tiempo los diferentes Estados naciones europeos prosperaron por lo que colonizaron nuevos territorios; según Bauman esto sirvió para difundir la idea iluminista de la cultura del hombre blanco³².

Durante muchas décadas, en los territorios colonizados la cultura del hombre europeo fue el modelo a seguir; las ideas y valores de los grupos originarios fueron consideradas atrasados -en el mejor de los casos- o simplemente se les dio el adjetivo de salvajes³³. Muchos pueblos y grupos fueron reprimidos y/o eliminados bajo el pretexto de eliminar este salvajismo y llevarles la luz de la civilización europea. La cultura del hombre blanco se impuso durante mucho tiempo y, a su vez, influyó en el desarrollo de los pensamientos y culturas de cada territorio.

Volvamos al otro lado del Atlántico. A partir de finales del siglo XIX en Europa comenzó a considerarse como “cultura” a la producción artística fomentada y consumida por las élites políticas

³⁰ *Ídem.*

³¹ Zygmunt Bauman, *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*, México, Fondo de Cultura Económica, 2008. p. 13.

³² *Ibíd.* p. 19.

³³ *Ibíd.* p. 15.

y económicas. La cultura europea de dicha época apelaba a la herencia griega y romana como cánones a seguir en la creación artística.

¿Y dónde entran las expresiones literarias y artísticas del resto de la población? Muchos creían que la mayor parte del populacho no era capaz de crear algo, o bien, que era necesario “guiarlos” para que se pudieran expresar. También se dio el caso de que, al paso de los años, la obra de muchos creadores de origen humilde fue reconocida y alabada por las élites. En pocas palabras, la cultura de las élites o alta cultura desprecia a lo que está fuera de ella.

Bolívar Echeverría menciona que la alta cultura puede entenderse como aquella expresión artística que es espiritual, reflexiva y que implica una alta calidad técnica; dentro de este esquema pareciera que todo lo demás no es digno de ser estudiado³⁴. Históricamente se ha vinculado a la alta cultura con las minorías ilustradas y con el prejuicio de que no cualquiera puede tener la educación y las nociones estéticas requeridas para interpretar una obra de arte.

Me pareció pertinente incluir a Mijaíl Bajtín con su texto titulado *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*³⁵ porque las obras de Rabelais y “Grotesco” coinciden en que rompieron con lo establecido. También porque, al inicio de su texto, señala que para acercarse a obras que rompen con lo establecido, es necesario que el investigador busque caminos no ortodoxos³⁶. Allí afirma que durante el Medioevo había dos modelos respecto a la vida cotidiana: el oficial y “el segundo mundo”. El oficial es donde impera la formalidad y la disciplina que proclama la iglesia; por su parte, el “segundo mundo”, además de ser grotesco y humorístico, tiene que ver con los días de carnaval y fiestas populares³⁷. Define al “realismo grotesco” como una concepción estética de la vida práctica que recurre a imágenes de la vida

³⁴ Bolívar Echeverría, *Vuelta de siglo*, México, Editorial Era, 2010. p. 15.

³⁵ Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Buenos Aires, Alianza Universidad, 1987.

³⁶ Caminos no ortodoxos que pueden partir de propuestas como las de Mijaíl Bajtín, Peter Burke, Alberto Híjar o Lauro Zavala.

³⁷ Mijaíl Bajtín, *op. cit.* p. 16.

material y corporal³⁸. En este sentido, dentro del adjetivo “grotesco” se conjugan una noción de cambio y renovación así como de la risa en su sentido innovador.

Lo grotesco tiene varias características. Tomando las tradiciones orales, los carnavales en la Europa medieval y una gran tradición iconológica como ejemplos grotescos, Bajtín afirma que dicho adjetivo tiene un sentido repulsivo porque se ha utilizado desde la perspectiva excluyente y estigmatizadora de la época moderna³⁹. Constantemente recuerda que, a fin de entender su sentido de cambio e innovación, hay que tener en cuenta que lo grotesco tiene su origen en la Antigüedad.

Lo grotesco caracteriza a un fenómeno en proceso de cambio y metamorfosis incompleta; es completamente visual y sensible por lo que cuestiona lo que Tomás Pérez Vejo llamó “la tiranía de la palabra escrita”⁴⁰. Aquí aparece de nuevo su tendencia subversiva ya que cuestiona a un sistema que prioriza las letras y el uso de la razón.

En las obras “grotescas” se rompen las fronteras de las formas. Un ejemplo de esto lo vemos cuando en ellas aparecen cuerpos deformes, enfermos, zoomorfizados y/o desnudos; esta propuesta rompe con los cánones modernos que constantemente recurren a cuerpos jóvenes, perfectos y acabados que se presentan aislados y desvinculados del cuerpo popular y colectivo en que fueron producidos⁴¹.

El rechazo a lo grotesco comenzó en la modernidad ya que durante el auge del Racionalismo se hizo a un lado su significado dicotómico -el cambio y la ruptura de lo bello- y se le cargó más hacia lo último con toques tétricos. Para Bajtín el grotesco no tiene que ser lúgubre y terrible sino alegre; si bien estos adjetivos se pueden aplicar al “grotesco moderno”, esta aseveración omite al “grotesco romántico” y al “grotesco medieval”. Cuando una corriente ideológica o de pensamiento incorpora

³⁸ *Ibid.* p. 26.

³⁹ *Ibid.* p. 17.

⁴⁰ El profesor español menciona que, a pesar de que tiene una gran tradición historiográfica, las imágenes han sido relegadas a un lugar subalterno a las fuentes escritas. Más que como fuentes de información u objeto de análisis, se les ha situado en un lugar de contemplación para los iletrados y el vulgo analfabeta. En cambio, la palabra escrita está reservada para unos cuantos afortunados que pueden llegar a la sabiduría y el conocimiento. Tomás Pérez Vejo, “Imágenes e historia social: una reflexión teórica” en Camacho Navarro, Enrique, et. al. *El rebelde contemporáneo en el Circuncárite: imágenes y representaciones*, México, UNAM, 2006. pp. 65-82.

⁴¹ Mijaíl Bajtín, *op. cit.* p. 29.

lo grotesco puede ocurrir que éste adquiriera una connotación negativa o cargada hacia una posición política.⁴²

III. La risa

El humor y la risa son una característica importante de lo grotesco según Bajtín. Esta afirmación sirve para entender por qué el humor está presente en las historietas de César Fuentes “Grotesco”. A continuación ampliaré un poco más los conceptos de la risa y el humor en los cuales sustenté mi análisis.

En la dicotomía planteada por Bajtín, la risa corresponde al “segundo mundo”. Esta parte coincide con lo que Claudio Maíz señaló sobre la realidad predominante y los “sub universos”. La realidad dominante es aquella que es más fuerte y en la que el poder nos tiene sometidos; dentro de esto la literatura, la pintura, la poesía y otras expresiones culturales son parcelas o “sub universos” alternativos a esta realidad. En este planteamiento, el humor de “Grotesco” es precisamente un “sub universo” ya que rompe con la realidad dominante por medio de la burla a la realidad en Chile, además de que se vincula con burlas y parodias que otros creadores (en otros lugares y momentos) han hecho⁴³.

Volviendo con Bajtín, éste señala que (cuando fue publicado su libro) la academia tenía una visión un tanto despectiva del humor ya que lo considera algo negativo o vacío⁴⁴. Este prejuicio proviene de la visión del siglo XVII según la cual sólo el tono serio y la formalidad son válidos para transmitir el conocimiento y la verdad del mundo.

Ante esta visión negativa, Bajtín responde que la risa tiene un carácter universal y ayuda a reflexionar sobre la vida cotidiana y el mundo. La risa tiene un alto grado de sensibilidad y le permite acercarse y/o interpretar hechos y cosas que sería difícil abordar desde una posición

⁴² Según Bajtín, el grotesco moderno está fuertemente influenciado por la teoría de Sigmund Freud. Esto explica por qué adquirió el sentido peyorativo y terrible que critica Bajtín. *Ibid.* p.34.

⁴³ Claudio Maíz, “La novela no-ve-la realidad salvo que sea Rulfo quien la escriba. Novela y humor en América Latina”. Septiembre de 2011. dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4033691.pdf Fecha de consulta: 5 de octubre de 2015.

⁴⁴ Mijaíl Bajtín, *op. cit.* p. 9.

únicamente racionalista. Así pues, el humor puede captar ciertos aspectos excepcionales de un mundo que está en plena evolución y constante cambio⁴⁵.

Otro texto que aborda la cuestión de la risa es *La imagen y la risa*⁴⁶ de José Emilio Burucúa. A partir del texto de Bajtín y *Risa redentora* de Peter Berger, Burucúa señala que hay tres formas básicas de risa: la risa carnavalesca, la risa satírica y crítica y –finalmente- la risa humorística. En la segunda es dónde ahondaré un tanto más ya que es donde entran las historietas de “Grotesco”.

La risa carnavalesca aparece cuando –en determinadas situaciones y periodos- se invierten los papeles sociales temporalmente. Es una válvula de escape para los hombres ya que los consuela de los pesares de la cotidianeidad y ayuda a que recuperen fuerzas. Se podría decir que tiene una función terapéutica y cicatrizante.

La risa satírica o crítica es la que, sin recurrir a la agresión física o injuria alguna, ataca a quienes tienen el poder político, intelectual y religioso. La sátira, de acuerdo a Berger, es el uso de lo cómico con fines agresivos. Dentro de la sátira, los elementos cómicos se funden en un arma de tono malicioso contra alguna institución o autoridad⁴⁷. Para que las sátiras tengan efecto, el creador o autor de ellas (el satírico) y su público tienen que compartir un contexto social común; sin embargo, esto no quiere decir que el público esté de acuerdo con el satírico. También puede darse el caso de que la sátira “convierta” al público a la postura del satírico. Según Burucúa las imágenes tienen un fuerte vínculo histórico con la risa satírica ya que, gracias al auge de la imprenta, los primeros grabados que se produjeron masivamente tenían una fuerte carga burlona de la estamentación socio-política. También menciona que la risa satírica no se mantiene intacta sino que se mezcla y cruza con las otras dos. Por su contenido y estilo, las historietas de “Grotesco” entran en esta categoría.

⁴⁵ *Ibid.* p. 109.

⁴⁶ José Emilio Burucúa, *La imagen y la risa*, Mérida, Periférica, 2007.

⁴⁷ Peter Berger, *Risa redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana*, Barcelona, Kairós, 1999. p. 255.

La última forma de risa es la humorística. Según Burucúa tiene una función cognitiva ya que recurre al absurdo o la ironía para entender y conocer al mundo. La realidad se representa a partir de la secuencia de tres fenómenos: inicialmente aparece la coexistencia en tensión de los opuestos, enseguida se da el efecto desenmascarador de lo absurdo y, finalmente, una dicotomía de desasosiego-alivio donde la risa “cura” la angustia o incertidumbre causada por lo absurdo.

En esta parte me parece conveniente incorporar algunos planteamientos contenidos en los dos capítulos de la novela *El nombre de la rosa* de Umberto Eco ya que, a pesar de ser una fuente literaria, abordan ciertas cuestiones sobre la risa y la palabra de Dios⁴⁸.

La risa es la debilidad, la corrupción, la insipidez de nuestra carne. Es la distracción del campesino, la licencia del borracho..... La risa sigue siendo algo inferior, amparo de los simples, misterio vaciado de sacralidad para la plebe.⁴⁹

Durante la Edad Media existía la creencia de que en cuestiones de conocimiento e inteligencia humana había dos categorías entre los hombres. Por un lado se encontraban aquellos “elegidos” que tenían acceso a la palabra escrita y por tanto eran los poseedores de la sabiduría. Por el otro, se encontraba la plebe o “chusma” que, dentro de su ignorancia y su estrechez de pensamiento, era incapaz de acceder ni muchos menos comprender aquello que se ocultaba en las letras.

Los poseedores del conocimiento eran reverenciados y agasajados por los poderosos como reconocimiento a su sabiduría. La “chusma” por igual debía rendirles pleitesía y reconocer que los letrados eran superiores a ellos. Así pues, en muchas ocasiones los letrados del medioevo eran parte de la elite social. La sabiduría era motivo de veneración⁵⁰. A pesar de que las sociedades de antiguo régimen colapsaron y surgieron las burguesas, los letrados y sabios conservaron este lugar.

En este sentido, la risa estaba vedada para los letrados. Eco coincide con Bajtín en que la risa era considerada como una simple expresión-función corporal más similar a los eructos y a las

⁴⁸ En resumen, tenemos un diálogo entre Guillermo de Baskerville y Jorge de Burgos donde éste último es partidario de mantener en secreto “La poética” (libro apócrifo) de Aristóteles ya que contribuiría a que la fe cristiana entrara en declive.

⁴⁹ Umberto Eco, *El nombre de la rosa*, Barcelona, Lumen, 1993. p. 447.

⁵⁰ Según el diccionario de la RAE, venerar tienes dos significados. El primero es cuando se respeta en sumo grado a alguien por su santidad, dignidad o grandes virtudes. El segundo se refiere al culto que se le da a la divinidad, a los santos o las cosas sagradas. Real Academia Española de la Lengua, *op. cit.*

flatulencias⁵¹. El sabio no ríe, sino que lee y piensa y posteriormente ilumina y escribe; en cambio, la muchedumbre puede reír cuanto desee ya que es incapaz de pensar complejamente.

La risa libera al aldeano del miedo al diablo, porque en la fiesta de los tontos también el diablo parece pobre y tonto, y, por tanto, controlable. Cuando ríe, mientras el vino gorgotea en su garganta, el aldeano se siente amo, porque ha invertido las relaciones de dominación. ...La risa distrae por un momento al aldeano del miedo.

El aldeano que ríe, no le importa morir, pero después, concluida su licencia, la liturgia vuelve a imponerle, según el designio divino, el miedo a la muerte⁵².

La risa exorciza al miedo⁵³. El miedo ayuda a que se conserven las relaciones de dominación. El miedo es una herramienta de los poderosos. Maquiavelo sugirió en “El Príncipe” que es más fácil gobernar a un pueblo que teme a su gobernante. La risa es una respuesta al miedo y elimina las relaciones de poder y pone a todos en el mismo nivel por igual. Lo que debía ser reverenciado o temible, es degradado por la risa hasta ubicarlo en un nivel donde su otrora víctima lo puede manejar o manipular.

El miedo también es una herramienta de la divinidad; este planteamiento se refuerza si recordamos que el temor a la ira de Dios fue de gran utilidad para que aventureros europeos pudieran conquistar y someter a otros pueblos. El sentido carnavalesco de la risa que mencionan Bajtín y Burucúa entra en escena. El momento de la risa es pasajero; aunque sea efímera, deja la semilla de la crítica al poder y al orden establecido. La risa hace que el oprimido cuestione y critique las relaciones de poder que le afectan. Por medio de la risa se pierde el temor al rey, a la iglesia y a Dios mismo. Esto es justo lo que el historiador francés Maurice Agulhon⁵⁴ señala sobre que cada sistema dominante crea un inventario de signos emblemáticos que lo define y le sirve para difundir sus principios ideológicos y transmitir las relaciones de dominio y subordinación. En esta propuesta, la risa se apropia del discurso dominante y crea un mundo análogo donde se invierten las relaciones de poder.

⁵¹ Mijaíl Bajtín, *op. cit.* p. 134.

⁵² Umberto Eco, *op. cit.* p. 448.

⁵³ Mijaíl Bajtín, *op. cit.* p. 112.

⁵⁴ Citado por Fausta Gantús en *Caricatura y poder político. Crítica, censura y represión en la ciudad de México, 1876-1888*, México, Colegio de México-Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2009. p. 98.

Es conveniente acotar que desde el poder también se ha utilizado al humor. Un ejemplo de ello lo encontramos en los programas “cómicos” que pululan en la televisión mexicana de inicios del siglo XXI⁵⁵. En general el humor que manejan no tiene un sentido de cambio y renovación, por el contrario, son producciones estériles que no salen de lo establecido y muestran al sistema de dominación como algo inminente contra la cual no tiene sentido resistirse.

En Chile la situación no es muy diferente; si bien no hay una sola empresa que controle la televisión chilena⁵⁶, sus contenidos no tienen opciones culturales y los programas “cómicos” recurren a estereotipos racistas y clasistas. Al igual que su par mexicana, la televisión chilena le apuesta a tener un espectador pasivo y acrítico⁵⁷ que se divierta con humor estéril.

IV. El webcómic

Otro punto de quiebre de las historietas de “Grotesco” es que ya no son parte de la historieta del siglo XX sino de un nuevo formato conocido como “webcómic”⁵⁸. Esto se puede entender a partir de otro señalamiento de Alberto Híjar; una ruptura no se da sólo en términos estéticos, sino que también tiene que ver con la innovación técnica que pone en crisis las condiciones de producción y dominación capitalista⁵⁹. A inicios del siglo XXI, el webcómic ha contribuido a que la otrora poderosa industria editorial, que creía que sería eterno y universal su control sobre el mercado de publicaciones, esté sumida en una crisis.

Como señaló Armando Bartra, para finales del siglo XX la historieta de masas ha muerto⁶⁰. Hasta la década de los años ochenta las historietas tenían grandes tirajes y se distribuían en puestos de revistas y lugares de gran afluencia. Con la llegada de los años noventa las revistas de monitos

⁵⁵ Me refiero específicamente a casos como *La hora pico*, *Las lavanderas* y *Platanito Show*, como unos ejemplos, que aparecen en canales de Televisa.

⁵⁶ Raúl Trejo Delarbre, “Muchos medios en pocas manos: Concentración televisiva y democracia en América Latina” En *Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, Enero 2010, v. 33, no. 1. p. 17-51.

⁵⁷ <http://www.elmostrador.cl/cultura/2013/10/22/clasismo-racismo-y-basura-el-duro-diagnostico-de-los-expertos-sobre-la-televison-abierta-en-chile/> Fecha de consulta: 12 de septiembre de 2015.

⁵⁸ Este término proviene de la conjunción de las palabras en inglés *web* (red) y *cómic* (acrónimo de historieta). Se refieren a las historietas que tienen difusión por internet.

⁵⁹ Alberto Híjar, “Para comprender imágenes”. *op. cit.* p. 228.

⁶⁰ Armando Bartra, “Introducción. Debut, beneficio y despedida de una narrativa tumultuaria. Piel de papel. Los pepines en la educación sentimental del mexicano”. En *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*. Junio 2001, v. 1, no. 2.

estaban estancadas –el consumo y gusto por ellas estaba en decadencia⁶¹- y el mercado latinoamericano estaba dominado en su mayoría por títulos extranjeros.

Es necesario señalar que, a pesar de sus semejanzas, el llamado webcómic evolucionó de la historieta de masas del siglo XX. Para entender este proceso es necesario hacer un recuento de ciertos acontecimientos y hechos que ayudaron a que las historietas abandonaran los puestos de periódicos y aparecieran en internet.

Carlota Pérez llamó la cuarta revolución tecnológica⁶² al boom de las computadoras personales que se dio a finales del siglo XX. Hasta la década de los años ochenta para la mayor parte de la población de América Latina era costoso y complicado tener una computadora en casa. Años después, debido en parte a la apertura comercial y eliminación de aranceles a las importaciones, esta situación tuvo un giro drástico.

El desarrollo del microprocesador y la disminución del costo de hardware, así como las estrategias de mercadeo de empresas como Apple y Microsoft, ayudaron a que las computadoras llegaran a muchos hogares y centros educativos latinoamericanos. En este sentido, el microprocesador tuvo el mismo impacto cultural y tecnológico que la imprenta.

Gutenberg y su imprenta causaron una revolución en las letras. Anteriormente los libros eran escritos a mano y no cualquier persona poseía uno. A partir del siglo XVI la imprenta ayudó a que las letras tuvieran una difusión considerable y, por medio de la producción masiva de textos, contribuyó a que ideas, tradiciones y expresiones literarias llegaran a sectores que hasta entonces no tenían acceso a los libros. El mercado de la lectura había nacido.

En América Latina la industria editorial se consolidó a partir de la segunda mitad del siglo XX. Como consecuencia de la relativa estabilidad económica de la postguerra en nuestro continente, se consolidó un discreto hábito de la lectura entre clases medias y bajas. A la sombra del discurso

⁶¹ Esto se debe, en parte, a la popularización de otras formas de entretenimiento como la televisión, los videojuegos y las videocasetas.

⁶² Carlota Pérez, *Revoluciones tecnológicas y capital financiero. La dinámica de las grandes burbujas financieras y épocas de bonanza*, México, Siglo Veintiuno Editores, 2007, p. 32.

nacionalista de entonces, muchos latinoamericanos leyeron novelas, cuentos y obras que se desarrollaban en sus propios países. Aprovechando este atractivo mercado, aparecieron muchas editoriales desde la Patagonia hasta México. Este fue el inicio de la industria editorial latinoamericana. Al paso de los años algunas de estas editoriales se aliaron con los grupos en el poder y evolucionaron en monopolios y poderosas empresas que se hicieron del control de los mercados locales de libros, revistas y periódicos. Desde 1950 hasta el año 2000 era común que estas empresas publicaran sólo los autores y títulos que no salían del paradigma cultural vigente así como que no dieran muchas oportunidades para la publicación independiente. Este era el panorama donde la masificación de internet hizo su aparición.

Una buena parte del mercado latinoamericano estaba dominado por grandes editoriales y cualquiera que tocara puertas con la esperanza de publicar sus textos o creaciones se encontraba con negativas o respuestas sin sentido. Ante esta situación, muchos autores decidieron dar a conocer su obra por internet.

El webcómic tuvo sus orígenes en 1991 cuando el dibujante estadounidense Hans Bjordahl creó una tira llamada *Where the Buffalo* que se difundía por el sistema de discusión en internet Usenet⁶³. Para finales de dicha década, con el auge de internet y la difusión de computadoras dirigidas a diseñadores gráficos, en la red había miles de tiras dibujadas por gente de todo el mundo. América Latina no fue la excepción; autores reconocidos como “Quino” y Roberto Fontanarrosa crearon sus sitios web. Asimismo, jóvenes dibujantes –principalmente de México, Argentina, Colombia y Chile- encontraron en la red los espacios y la libertad creativa que hasta entonces les había negado la industria editorial.

El choque generacional aparece de nuevo en escena ya que muchos de los usuarios de internet son jóvenes. La nueva generación de dibujantes e historietistas prácticamente no ha publicado nada impreso y han dado a conocer su obra desde sus blogs y páginas personales. En el caso de México

⁶³ Francisco Molina Arcas, “Historia y evolución de la presencia del cómic en internet”, 2007. p. 3. <http://webcomiqueros.files.wordpress.com/2009/02/historiaevolucionweb.pdf>. Fecha de consulta: 12 de septiembre de 2014.

muchos interpretaron esta migración como la crisis de la historieta mexicana; en mi tesis de licenciatura concluí que tal crisis era imaginaria ya que los monitos se habían mudado de los puestos de revistas a los blogs y a las publicaciones independientes:

El bache que sufrió la historieta mexicana a finales de la década de los años ochenta ha sido superado. Contrario a lo que algunos historietistas comentan, las dificultades a las que se enfrentaron los nuevos historietistas mexicanos durante estos años resultaron de gran utilidad ya que, a fin de dar difusión a sus propuestas gráficas, recurrieron a nuevos formatos y canales de difusión alternativos que hasta entonces no habían sido explotados por los monitos

La historieta mexicana se ha mudado de los puestos de revistas a Internet, a espacios culturales alternativos... y a tiendas especializadas...⁶⁴

Ejemplos de historietas que se publican en internet hay muchos. Podría mencionar a *Conejo frustrado* del español Mike Bonales⁶⁵, *Bear* de la brasileña Bianca Pinheiro⁶⁶, *Mandacaru Vermelho* del brasileño de Rafael Dantas⁶⁷, *Puny Parker* del brasileño Vittor Caffaggi⁶⁸, *Caballo negro* de Jorge Cavazos⁶⁹, *Bunsen* del mexicano Jorge Pinto⁷⁰, *Moco cómics* del también mexicano Juanele⁷¹ y, precisamente, *Señor Intestino* de César Fuentes “Grotesco”.

Finalmente, es necesario mencionar que la piratería y la crisis económica complicaron el panorama a muchas editoriales a finales del siglo XX y principios del XXI. A esto hay que agregarle el hecho de que las bibliotecas y librerías han sido desplazadas por la información electrónica como punto de consulta y acervo de saberes. De acuerdo a Francisco Molina Arcas⁷², los dibujantes y artistas gráficos tienen a su alcance hardware especializado así como paquetería y programas de edición que facilitan la creación de una obra gráfica. Una vez que tienen el archivo listo lo “suben” a sus blogs personales, dominios propios o perfiles de redes sociales.

Dibujar historietas en la computadora tiene ventajas considerables sobre trabajarlas en un restirador; los errores de dedo y manchas de tinta que podrían ocurrir en una hoja de papel no se

⁶⁴ Samuel Cruz, *op. cit.* p. 96.

⁶⁵ <http://www.conejofrustrado.com/>

⁶⁶ <http://bear-pt.tumblr.com/>

⁶⁷ <http://qomics.com.br/hq/mandacaru-vermelho>

⁶⁸ <http://punyparker.blogspot.com.br/>

⁶⁹ <http://www.caballonegro.mx/>

⁷⁰ <https://www.facebook.com/PresidenteMono>

⁷¹ <http://moco-comics.com/>

⁷² Francisco Molina Arcas, *op. cit.* p. 15.

pueden borrar pero en la computadora sí; el entintado de las páginas se puede hacer rápidamente a partir de una variada paleta de colores⁷³. Gracias a esta diversidad tecnológica hay una infinidad de estilos de dibujos como el manga japonés, los fotomontajes o el entintado. Un aspecto muy importante de las historietas en internet es que, en su gran mayoría, son de acceso gratuito. Cada autor “sube” sus tiras de acuerdo a su carga de trabajo o periodicidad acordada previamente. Para que un lector pueda disfrutar de una tira basta que ingrese en su navegador la dirección del blog o página deseada. El autor de un webcómic puede obtener ganancias de varias formas. La primera es por renta de espacios de publicidad en su página; es común que empresas ofrezcan patrocinar una tira o serie que diariamente recibe miles de visitas. También es común que el mismo autor incluya en su página una tienda virtual donde ofrece productos relacionados con su cómic (tazas, playeras, calcomanías, etc.). Otras formas son obtener donaciones por el servicio de *Paypal*⁷⁴ así como autoeditar y vender recopilaciones de sus tiras.

Las temáticas predominantes en el webcómic son aquellas relacionadas con la comedia. Molina Arcas señala que la libertad de la red y la ausencia de censura han ayudado a que muchos autores experimente con sus obras y exista una gran variedad de géneros al respecto⁷⁵. La difusión del internet ha sido de gran ayuda en la evolución del cómic. Si bien al principio el número de lectores no era el mismo que tenía la historieta de masas de buena parte del siglo XX, en los años recientes cada título y autor han formado círculos de lectores leales. Gracias a internet podemos conocer tiras y títulos de prácticamente todo el mundo. Como dice Molina Arcas: *De no ser por internet, muchas de esas obras quedarían aparcadas en un cajón sin ver jamás la luz*⁷⁶.

Las historietas de “Grotesco” son subversivas por diversos motivos. Antes de argumentar esta afirmación necesito profundizar en el sentido de la palabra subversión. Aunque pareciera un simple vocablo, este término implica varias cuestiones. Etimológicamente proviene del latín *subvertere* que

⁷³ *Ibid.* p. 12.

⁷⁴ Empresa estadounidense enfocada principalmente al comercio electrónico. Permite transferencias monetarias entre usuarios siempre y cuando éstos dispongan de una dirección de correo electrónico.

⁷⁵ Francisco Molina Arcas. *op. cit.* p.12.

⁷⁶ *Ibid.* p. 21.

significa trastocar o dar vuelta y se relaciona con una revuelta o rebelión⁷⁷. En el contexto latinoamericano de la segunda mitad del siglo XX adquirió un nuevo significado⁷⁸; fue utilizada por regímenes y dictaduras como sinónimo de terrorismo u oposición al gobierno establecido; no debe confundirse la subversión con la sedición ya que la primera se relaciona con una resistencia silenciosa y sigilosa mientras que la segunda se refiere a un levantamiento abierto contra el gobierno⁷⁹. Así pues, también puede entenderse la subversión como un tipo de acción social que no recurre a la violencia⁸⁰.

Ser subversivo implica poner en crisis al discurso oficial; en esta dinámica criticar, reflexionar y reír son actividades de suyo subversivas. En el contexto de Chile inicios del siglo XXI “Grotesco” es un creador que, mientras se ríe y satiriza, también está criticando y cuestionando su contexto político, cultural y social. Dentro de la imagen, sus dibujos echan por tierra al paradigma de los cuerpos bellos y refinados ya que su propuesta se sustenta en la deformación de dichos cuerpos. Sus discursos y críticas contra la sociedad chilena rompen por igual con los cánones de la vieja izquierda chilena como con el discurso pinochetista; recurre a la risa en el sentido “bajtiano” de cambio, es decir, su humor incorpora elementos de su época de creación y muestra que la sociedad chilena no es estática.

En “El dolor de la luz. Una ética de la realidad⁸¹” Diego Lizarazo menciona que el uso de las imágenes reclama una ética. La ética de las imágenes es la cuestión de lo que los humanos hacemos

⁷⁷ Pedro T. Pérez, “Subversión” en Ángel Rama (coordinador) *Términos Latinoamericanos para el diccionario de Ciencias Sociales*, Buenos Aires, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales-Instituto Latinoamericano de Ciencias Sociales, 1976. p. 214.

⁷⁸ No se le debe confundir con el concepto de rebeldía. De acuerdo a Ignacio Sosa, la rebelión es una acción política orientada a establecer un gobierno; dentro de esto, los movimientos armados del siglo XX en AL pueden considerarse rebeliones ya que su objetivo era derrocar a regímenes para así alcanzar el poder. Esta definición es pertinente ya que a la subversión se la ha considerado sinónimo de otros términos como motín, revuelta o asonada. Tomado de Ignacio Sosa, “De la rebeldía a la revolución y a la resistencia: héroes, bandidos-sociales y revolucionarios en la historia contemporánea de América Latina” en Enrique Camacho Navarro (Coordinador), *El rebelde contemporáneo en el Circuncárite*, México, CCyDEL- Édere, 2006. pp. 35-64.

⁷⁹ Tomado de <http://definicion.de/subversion/> Fecha de consulta: 14 de octubre de 2015.

⁸⁰ Pedro T. Pérez, *op. cit.* p. 216.

⁸¹ Diego Lizarazo “El dolor de la luz. Una ética de la realidad”, en *Ética, poética y prosaica: ensayos sobre fotografía documental*, Ireri de la Peña (coordinadora), México, Siglo XX, 2008. pp. 11-29.

con ellas al producirlas, ponerlas a circular y consumirlas. Los autores deben involucrarse más con esta ética ya que va de por medio todo el contexto en el que producen o crean. Las personas se relacionan con las imágenes según diversos propósitos, condiciones y distintas circunstancias. En este sentido, el lector tiene cierta iniciativa ante lo visto; la interpretación que hagamos parte de una reglamentación cultural, es decir, se sustenta en recursos, formaciones y condiciones culturales en las que nos inscribimos. El hecho de ver una imagen implica fijar una postura intelectual y respecto de la sensibilidad particular.

En los tiempos actuales las imágenes han asumido una vigencia y papel importantes. Debido a la última revolución tecnológica⁸², la imagen se ha vuelto más accesible al espectador que un texto escrito o mensaje auditivo. Esta situación ha favorecido a autores como “Grotesco” ya que no es necesario que el lector vaya a una librería o kiosco para ver sus historietas. Es parte de lo que Lizarazo llama una sociedad *hiperdensa en imágenes*. Lizarazo también propone el concepto de contrato icónico que implica varias cuestiones; por un lado es un acuerdo social que define el encuentro entre un observador y un texto icónico; también se trata de un sistema de reglas culturales que aborda las relaciones imaginales a la par que es un convenio social que establece los vínculos icónicos y condiciona la experiencia de las imágenes⁸³. Se relaciona con el señalamiento de Peter Berger en el sentido de que el satírico y su público deben compartir o tener las mismas referencias y conocimientos⁸⁴. El contrato icónico al que pertenece “Grotesco” está marcado por varios quiebres. El primero es el choque generacional que ocurrió en Chile durante el fin de la dictadura; el segundo es el rompimiento con el paradigma del siglo XX de lo bello y lo refinado; el tercero se relaciona con la burla y el humor como armas ante el poder y, finalmente, el cuarto se refiere a la innovación en la producción técnica que implica el webcómic.

A fin de complementar y retomar los conceptos desarrollados en este capítulo, en el siguiente ahondaré más sobre el presupuesto cultural de “Grotesco” como autor.

⁸² Tal como lo menciona Carlota Pérez.

⁸³ Diego Lizarazo, *op. cit.* p. 27.

⁸⁴ Peter Berger, *op. cit.* p. 255.

III. EL *HABITUS* DE “GROTESCO”

Redacté este tercer capítulo ante la inquietud de adentrarme en “Grotesco” como creador debido a que los dos primeros apartados no son suficientes para dar cuenta del contenido de sus historietas. La propuesta del sociólogo francés Pierre Bourdieu me pareció pertinente ya que por medio de ella se pueden identificar y desarrollar elementos que enriquecen el acercamiento y análisis no sólo de las tres historietas seleccionadas de “Grotesco” sino del resto del material que recopilé.

Para Bourdieu, el *habitus* es la forma en que el artista se relaciona, actúa, sistematiza y concibe al campo en que está inserto; el *habitus* también es el resultado de sus condiciones sociales, históricas, económicas y estéticas así como de sus itinerarios personales¹. Dentro de esto, el mundo del arte es un microcosmos con leyes y dinámicas que le son propias²; es como un campo de juego donde los jugadores ocupan posiciones y estrategias de acuerdo a su capital simbólico y *habitus*.

A partir de lo planteado por Bourdieu, surge la pregunta ¿cuál sería, entonces, el *habitus* de “Grotesco”? Pretender dar una visión total de ello sería de suyo una tarea ingenua de mi parte ya que se podría escribir mucho al respecto.

Lo que sí debo señalar es que una parte del *habitus* de César Fuentes tiene que ver con el hecho de que su infancia transcurrió durante los estertores de la dictadura de Pinochet. Así pues, desde niño tuvo noticias sobre el autoritarismo y ambiente represivo de la Junta Militar. A su vez, su pubertad y adolescencia corresponden a los años del regreso a los gobiernos civiles y primeros gobiernos de la Concertación. Es justo en la infancia en que se forja parte del carácter y personalidad de las personas; fue testigo de cómo, inicialmente, los gobiernos de “izquierda” no hicieron mucho para contrarrestar la herencia del pinochetismo, y, por el contrario, pactaron con ella y la dejaron intacta mientras asumían posturas y discursos cercanos al neoliberalismo y el discurso de las elites chilenas.

¹ Pierre Bourdieu, “Cuestiones sobre el arte a partir de una escuela de arte cuestionada”, en *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2010. p. 39.

² *Ídem*.

Contrario a lo que muchos adultos afirman, hay un sector de adolescentes de clase media y baja que está al pendiente del mundo que los rodea y tienen interés en los problemas que atraviesa su país³. Cuando la generación de “Grotesco” vio que la Carta Magna promulgada por Pinochet no fue modificada por los gobiernos de la Concertación, asumieron una postura de desencanto y escepticismo frente al sistema partidista chileno. Un común denominador de estos jóvenes es que mantienen distancia y critican a los paradigmas socioculturales vigentes en Chile a inicios del siglo XXI. Ante un panorama cerrado y autoritario, muchos chicos chilenos encontraron un refugio en otros espacios.

Para profundizar en el *habitus* de “Grotesco” como creador, en este apartado, desarrollé algunas de sus posturas frente a situaciones y cuestiones dentro de la historieta chilena (categoría 5 de clasificación mencionada en la introducción de esta tesis).

I. Lo contracultural

En términos generales, al concepto de contracultura se le puede relacionar con dos cuestiones. La primera tiene que ver con lo que señala Juan Carlos Kreimer en *Contracultura para principiantes*⁴, donde indica que es una referencia histórica en la que entran movimientos culturales de la segunda mitad del siglo XX de Europa y Estados Unidos (beatniks, hippies, punks, etc.). La segunda es más amplia y tiene que ver con lo que Guillermo Fadanelli mencionó⁵ sobre que la contracultura es un contrapeso y una alternativa a la “cultura” establecida.

Al aplicar este planteamiento en Chile a inicios del siglo XXI tenemos que en la cultura oficial surgen dos elementos importantes; por un lado está el autoritarismo oficial heredado de la dictadura⁶ y por el otro, la sospechosa reconciliación por la que apostaron los gobiernos de la

³ Samuel Cruz, *El cine como estrategia didáctica en la enseñanza de la Historia Universal*, Documento recepcional de Licenciatura en Educación Secundaria con especialidad en Historia, Colegio de Historia, Escuela Normal Superior de México, 2010. p. 12.

⁴ Juan Carlos Kreimer, *Contracultura para principiantes*, Buenos Aires, Era Naciente, 2006.

⁵ Guillermo Fadanelli, “Cultura subterránea”, en Martínez Rentería, Carlos (Compilador) *CulturaContraCultura*, México, Plaza & Janes, 2000. p. 19-22.

⁶ Nelly Richards, “Roturas, memoria y discontinuidades (En homenaje a W. Benjamin)” en *La insubordinación de los signos (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*, Santiago, Cuarto Propio, 1994. p. 19.

Concertación⁷. No es de extrañar que buena parte de los jóvenes chilenos de clase media y baja estuvieran desencantados con las instituciones chilenas.

Gabriel Salazar menciona que “el carrete” fue, para muchos chicos y chicas, una alternativa a las políticas gubernamentales y promesas de campaña de políticos⁸. Se trataba de reuniones de muchachos y muchachas de la misma edad en parques, casas y esquinas, donde charlaban sobre sus problemas cotidianos mientras compartían una cerveza, un cigarro o un café. Si el discurso oficial lucía anacrónico, poco atractivo y sin sentido, el carrete se caracterizaba por ser divertido e informal. El carrete es un espacio contracultural ya que es una alternativa o espacio de escape al bombardeo cotidiano del discurso institucional⁹.

A pesar de que no aparece directamente en ellas, las historietas de “Grotesco” tienen elementos provenientes del carrete: la defensa del consumo del alcohol así como la crítica y cuestionamiento a los buenos modales de la sociedad chilena. La herencia del carrete y la contracultura se pueden ver en la historieta “Café” que fue subida al blog de “Grotesco” el 10 de enero de 2010. Trata sobre una propuesta del Señor Intestino de crear un local de venta de café con música punk y meseras semidesnudas.



⁷ Gabriel Salazar, *Historia contemporánea de Chile. Volumen V. Niñez y juventud (Construcción cultural de actores emergentes)*, Santiago, LOM Ediciones, 1999. p.270.

⁸ *Ibid.* p.265.

⁹ Daniel Contreras, “Sujeto juvenil y espacios rituales de identidad: Comentarios sobre el caso del carrete”, en *Última Década* (Valparaíso), núm. 5, 1996, Centro de Estudios Sociales. pp. 1-17.

En las viñetas 3 y 4 aparecen referencias a la música punk. En la viñeta 3 se menciona a “Eskorbuto”, “GG Allin” y “Prostitute Disfigurement”; en la 4 el Señor Intestino canta “No hay amigos, ni enemigos (sic) lucha necia, todos contra todos”. A partir de ellas, daré un breve repaso de la influencia del movimiento punk en el *habitus* de “Grotesco”.

“Eskobuto” fue un grupo punk de origen vasco fundado en 1981 y disuelto en 1998; fue fundado por José María Expósito “Yous” (guitarra) y Juan Manuel Suárez (voces). Influidos por el punk inglés y el contexto cultural post franquista, “Eskorbuto” interpreta canciones cacofónicas que critican por igual a la policía, al rey de España, a ETA y a la soberbia del separatismo vasco¹⁰. Una de sus canciones más conocidas es “Mucha policía, poca diversión”. A pesar de que desde su fundación han sufrido la censura y ataques de los medios de comunicación, se asumen como “la banda más honrada” del mundo ya que no toman ninguna postura política ni ideológica¹¹. Justamente en la viñeta 4 el Señor Intestino canta algunos versos de su canción “Anti todo”:

Nada más nacer
comienzan a corrompernos
Crecemos y envejecemos
En absoluta sumisión
No hay amigos, ni enemigos
Lucha necia, todos contra todos
Los que trabajan
se olvidan de los parados
y los que están libres
de los encarcelados
No hay amigos, ni enemigos
Lucha necia, todos contra todos!!
¿De qué nos sirven manifestaciones?
¿De qué nos sirven huelgas generales?
¿De qué nos sirven? No sirven!!
¿De qué nos sirven? No sirven!!
No hay amigos, ni enemigos
Lucha necia, todos contra todos
Nada más nacer
comienzan a corrompernos
Eso nos demuestra
que somos anti todo
No hay amigos, ni enemigos
Lucha necia, todos contra todos!!!¹²

¹⁰ <http://www.jotdown.es/2014/01/eskorbuto-de-su-maldito-pais-espana-al-a-la-mierda-el-pais-vasco> Fecha de consulta: 20 de octubre de 2015.

¹¹ *Ídem*.

¹² Se puede escuchar la canción en internet. <https://www.youtube.com/watch?v=wMEP6pPsTDc>

Por su parte, “GG Allin” fue el nombre artístico de Kevin Michael Allin o Jesus Crhist Allin (1956-1993). Fue un cantante de punk que se dio a conocer por orinar, defecar y flagelarse durante sus presentaciones en vivo. Aunque sus canciones no tienen calidad óptima de grabación y producción, abarcan temas como el desamor y el rechazo, e incluso, el racismo, la violencia y la misoginia. Su vida transcurrió entre escándalos, estancias en prisión y problemas con sus productores y representantes; era aficionado a la cocaína y la heroína, casi nunca se bañaba y tenía una gran admiración por los asesinos seriales de EU. Falleció el 28 de junio de 1993 como consecuencia de una sobredosis de heroína¹³.

“Prostitute Disfigurement” fue un grupo holandés de metal extremo¹⁴ que estuvo activo desde el 2000 hasta el 2008. En palabras del ex vocalista del grupo, Niels Adams, PD buscaba hacer daño mental y devastar –literalmente- los escenarios donde se presentaran¹⁵.

Estas bandas se insertan en el contexto del movimiento punk de finales del siglo XX. Esta historia se remite hasta 1974 cuando en Nueva York y Londres aparecieron grupos de músicos y artistas que estaban desencantados del hipismo y del rock por haberse integrado al discurso dominante¹⁶. Los integrantes de este movimiento recibieron el nombre de “punk” y asumieron un código propio de vestimenta (pantalones rotos y maltratados, botas industriales, accesorios de piel, peinados en picos y/o teñidos de colores). La palabra punk es un adjetivo despectivo en inglés que se refiere a una actitud destructiva y agresiva¹⁷.

Los primeros grupos de punk adoptaron nombres relacionados con la sexualidad o la exclusión como “Sex Pistols”, “The Damned” y “The Clash”. Su visión del mundo era de escepticismo y rechazo violento ante un panorama de pobreza y opresión como mano de obra dentro del sistema.

¹³ <http://www.jotdown.es/2015/03/gg-allin-mesias-de-la-infamia/> Fecha de consulta: 20 de octubre de 2015.

¹⁴ El *death metal* es una variante del género musical *trash metal*, y éste, a su vez, proviene del punk y el rock. Utiliza batería, bajo y guitarra eléctrica; también se caracteriza por ser rápido, cambiar de ritmos y usar voces al estilo de gruñidos o gritos. Tomado de: <http://inearthed.galeon.com/> Fecha de consulta: 19 de octubre de 2015.

¹⁵ Gonzalo Deubelbeis, “Entrevista a Prostitute Disfigurement”, <http://risemetal.com/2010/12/13/entrevista-prostitute-disfiguremen> Fecha de consulta: 20 de octubre de 2015.

¹⁶ José Agustín, *La contracultura en México. La historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas*, México, Debolsillo, 2004. p. 56.

¹⁷ *Ídem*.

A principios de la década de los años ochenta el punk tomó nuevos bríos. Como consecuencia del neoliberalismo económico implementado en Inglaterra y otros países, durante esos años surgió una nueva generación de jóvenes de clase baja que estaban conscientes de que eran tiempos de crisis y, como consecuencia (a diferencia de años anteriores), el futuro no les deparaba nada. Desconfiaban de la religión, la familia y las instituciones de gobierno, por lo que se acercaron a las drogas y otras prácticas no ortodoxas que atentaban en contra de la moral establecida¹⁸.

El punk también tuvo presencia en Chile. De acuerdo a Loreto Aguayo, el punk chileno nació a inicios de los ochenta¹⁹. Durante esos años un sector de la juventud no se identificaba con la Nueva Canción Chilena (vinculada estrechamente con la oposición) ni con el Nuevo Pop Chileno (música respaldada y promovida por los medios de comunicación).

En 1983 apareció en Santiago de Chile el primer grupo chileno de punk: “Orgasmo”. Sus integrantes -Gustavo Gurreri “Gureh” (bajo), Miguel Serrano “Mikeh” (batería), Víctor Trabucco (voz) y Sean Bratt (guitarra)- tenían una noción de los avatares del punk en Inglaterra y Estados Unidos. También imitaron su forma de vestir (playeras rotas y con lemas antisistema, chamarras viejas de piel, botas militares, etc.). Las letras de este grupo aludían al opresivo ambiente en Chile y el negro panorama –cortesía de la dictadura- que le esperaba a la juventud chilena de clase media y baja. El grupo cambió su nombre a “Censurado” y se disolvió a finales de los años ochenta²⁰.

Otro grupo importante fue “Pinochet Boys”. Sus integrantes –Daniel Puente (bajo), Iván Conejeras “Vanchi” (vocalista y guitarrista), Miguel Conejeros (teclado) y Sebastián Levine “Tan” (batería)- mencionan que sus influencias provenían de los fanzines que leían y del poco material musical de punk que ingresaba clandestinamente a Chile.

La reacción del gobierno fue censurar y reforzar los (de por sí) cerrados espacios de difusión. También fue común que las pocas presentaciones de estas bandas fueran interrumpidas por

¹⁸ *Ibid.* p. 59.

¹⁹ Loreto Aguayo, “No hay futuro!: La importancia del punk como objeto de estudio y la llegada y construcción del punk en Chile (1981-1988)”. http://www.udp.cl/descargas/facultades_carreras/historia/revista/loretoaguayo_2.pdf Fecha de consulta: 29 de octubre de 2015.

²⁰ *Ibid.* p. 5.

elementos de Carabineros. La oposición también condenó al punk chileno y lo consideró defensor del imperialismo ya que sus canciones estaban en inglés²¹. Iván Conejeras se refiere a esto como que el movimiento punk chileno se encontraba en “tierra de nadie”, es decir, desterrado al paramo cultural tanto por la dictadura como por la izquierda partidista (Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), Izquierda Cristiana, Partido Socialista y Partido Comunista)²².

Ante esta cerrazón y nula voluntad de diálogo, los punks chilenos recurrieron al “Hazlo tú mismo”, vieja propuesta autogestiva del punk inglés setentero. En este sentido, hubo una alianza de facto entre el punk chileno y el movimiento fanzinerero que surgió durante los años ochenta.

Para principios de los años noventa surgieron más bandas de música punk como “Caos”, “Anarka”, “KK Urban”, “Fiskales Ad Hok” y “Los Miserables”. Si bien compartían la actitud de los pioneros del género, se diferenciaban de éstos en que tenían una postura política y contestataria más definida y contundente que se arraigó y estrechó lazos con sectores populares y barrios bajos²³. Durante la transición política iniciada en 1989, el movimiento punk chileno mantuvo su rechazo al sistema partidista y económico heredado del gobierno militar.

El punk fue un movimiento anti sistema que tuvo una gran influencia en varios países durante las últimas décadas del siglo XX y la primera del XXI. Si bien para entonces habían cambiado algunas cosas, todavía siguen vigentes sus ideales ya que a la fecha, en muchos lugares, todavía existen condiciones desfavorables para los jóvenes de clases bajas²⁴. Gregg Graffin señala que el miedo es una herramienta que el sistema, por medio de sus esbirros (políticos, especuladores bursátiles, ministros religiosos y jueces), utiliza para acallar y reprimir la singularidad humana que ha enriquecido a la raza humana²⁵. En el caso de Chile, el punk chileno fue una más de las voces que denunció que el sistema partidista (heredado de la dictadura) no era más que una farsa donde las élites en el poder cambian de bando y se sustentaban en anticuados paradigmas políticos. Para

²¹ *Ibid.* p.8.

²² *Ídem.*

²³ *Ibid.* p.9.

²⁴ José Agustín, *op. cit.* p. 59.

²⁵ *Ídem.*

quienes no creen en el sistema político chileno, el movimiento punk luce como una propuesta atractiva ya que en ningún momento se integró al discurso oficial.

A partir de los párrafos anteriores es evidente que las historietas de “Grotesco” tienen una fuerte actitud punk visceral y perturbadora que confronta y desafía (sin distinguir colores y etiquetas) a quienes están el poder; “Grotesco” ataca al sistema pero, como lo menciona Gregg Graffin con su *Manifiesto punk*²⁶, dentro la actitud punk la deconstrucción y rompimiento de paradigmas tienen un papel didáctico ya que son el punto de partida para crear y construir algo nuevo.

II. Burla al manga en Chile

“Fyto Manga” es una historieta subida al blog del Señor Intestino el domingo 10 de agosto de 2008.



²⁶ Hay varias versiones de este documento. Gregory Walter Graffin III es fundador y vocalista de la banda californiana de punk “Bad Religion”. A la par de su carrera como músico, es profesor en la Universidad de California de Los Ángeles (UCLA) donde se ha enfocado a la filosofía de la ciencia y la biología evolutiva. Tomado de Wikipedia.org.

Su trama empieza cuando el Señor Intestino suple a un profesor de cómic en un colegio privado. Uno de sus alumnos se declara seguidor del manga (o historieta japonesa) a lo que el profesor suplente responde burlándose y diciéndole que es un nerd. Esta historieta muestra la postura que tiene “Grotesco” frente al auge del manga o historieta japonesa en Chile.

La primera referencia al manga aparece en la tercera viñeta cuando el alumno menciona que: “mi sueño es ser el mejor dibujante de manga”. Para profundizar al respecto, es necesario acotar que “manga” se refiere a las historietas originarias de dicho país y a su estilo de dibujo. Implica toda una industria cultural dentro de Japón que ha influido en otros campos como las series de animación, el cine, los videojuegos y la literatura. Se considera a Yasuji Kitazawa (1876-1955) y Osamu Tezuka (1928-1989), creador de series como *Astroboy* y *Kimba el león blanco* como los iniciadores del manga moderno. Entre los autores más conocidos en la actualidad tenemos a Akira Toriyama (creador de *Dragon Ball* y *Dr. Slump*) y Masami Kurumada (*Caballeros del Zodiaco*)²⁷.

A diferencia de otros estilos de dibujo, los personajes del manga tienen ojos muy grandes y, en sus ediciones japonesas, sus volúmenes se leen de derecha a izquierda; dentro del manga hay varios géneros como el romance, las aventuras, historias de terror, humor y ciencia ficción²⁸.

Para finales del siglo XX, el manga tuvo una gran difusión en otras partes del mundo. En la mayoría de América Latina su presencia ha sido muy fuerte en la televisión, el mercado editorial e internet por medio de series como *Sailor Moon*, *Naruto*, *Akira* y *Ranma ½*. También ha debilitado la otrora hegemonía de las historietas estadounidenses y europeas en los mercados editoriales latinoamericanos.

Al lector de manga se le considera como una persona introvertida cuya vida cotidiana gira en torno al consumo de revistas, libros, series, películas y videojuegos. Cuando en la cuarta viñeta el Señor Intestino grita “No podís (sic) ser más nerd!” justamente se refiere a este estereotipo y prejuicio. La palabra “nerd” es un vocablo en inglés que se refiere a una persona dedicada al estudio

²⁷ Fernando Blancas, “Cómic japonés: El manga, tsunami oriental” en *Muy interesante. Edición Muy especial: ¡Cómics!* (México), septiembre 2015. p. 51.

²⁸ *Ibíd.*, p. 53.

y con alto coeficiente intelectual, pero de personalidad reservada y con dificultades para socializar con otros. A finales del siglo XX y principios del XXI, dentro de la dinámica juvenil urbana, un nerd es un joven (o chica) tímido que prefiere dedicarse a sus gustos personales en vez de interactuar con sus pares y/o hacer actividades físicas o al exterior. Debido a la industria del entretenimiento, se ha difundido el estereotipo del nerd como una persona con anteojos, tímida, torpe y vestida con mal gusto que es rechazada por personas del sexo opuesto²⁹.

Volvamos con la viñeta 3 y el resto de la frase que dijo el alumno: “trabajar en Mitos y Leyendas y conocer a Fyto Manga”. *Mitos y Leyendas* es un juego de cartas lanzado en el 2000 por editorial Salo. Las cartas se venden en sobres en comercios dedicados a la comercialización de productos relacionados con el manga y el anime japonés. Se trata de un juego de rol³⁰ y estrategia de dos o más personas cuyas temáticas transcurren en mundos épicos llenos de elementos de fantasía. Cada carta corresponde a un héroe, hechizo, trampa o criatura. Desde que apareció en el 2000, cada año han salido diferentes ediciones de cartas con historias y escenarios diferentes³¹. Tal como lo refiere el Señor Intestino en la historieta, muchos de los seguidores de este juego de cartas son estigmatizados socialmente como nerds³².

“Fyto Manga” es el apodo de Marcos Borcosky, uno de los dibujantes pioneros del manga en Chile. Su carrera comenzó en 1994 cuando autoeditó un fanzine llamado *Banzai! Manga!* que contenía dibujos de estilo oriental y tuvo poco éxito. Del 2000 al 2005 tuvo un programa televisivo llamado *Bakania* en la cadena Chilevisión donde invitaba a dibujantes y gente relacionada con el medio; también en el 2011 colaboró en la revista *Caleuche Cómic* como coordinador editorial³³. Se le considera uno de los autores de manga más importante en Chile.

²⁹ <http://www.significados.com/nerd/> Fecha de consulta: 1 de octubre de 2015.

³⁰ Juego interpretativo narrativo donde cada participante asume el “rol” de un personaje imaginario con características propias. No hay un guion prefijado en la sesión de juego. https://es.wikipedia.org/wiki/Juego_de_rol Fecha de consulta: 29 de septiembre de 2015.

³¹ <https://phoenyx.wordpress.com/2007/03/06/mitos-y-leyendas-para-jugar-a-cartas-magic-online-gratis/> Fecha de consulta: 29 de septiembre de 2015.

³² http://inciclopedia.wikia.com/wiki/Juegos_de_rol Fecha de consulta: 29 de septiembre de 2015.

³³ http://www.lajiribilla.co.cu/2009/n406_02/406_51.html Fecha de consulta: 29 de septiembre de 2015.

En la historieta antes mencionada de “Grotesco”, hay una burla a los aficionados a este género ya que los hábitos pasivos de los “nerds” contrastan con la actitud inquieta e irreverente de “Grotesco”. Dentro de esta dicotomía, un nerd es alguien que está distanciado de la realidad y se refugia en su inmaduro mundo de fantasía y aventuras oníricas.

Para “Grotesco” la realidad es dura y cruel. Su postura es asumirse como parte de ella, reírse y sacar todo el provecho posible. Critica que haya quienes quieran evadirse de ella en un mundo infantil que no tiene nada que ver con lo que pasa a su alrededor. Se asume como un cínico e irreverente capaz de burlarse por igual de desgracias ajenas como de los problemas sociales en Chile. Donde los demás ven algo inocente e inofensivo, él encuentra caos y destrucción generados por el sistema social. Esta es una actitud contracultural. También reconoce que las historietas extranjeras tienen mucha demanda en el contexto editorial chileno. Denuncia que en escuelas de dibujo y editoriales hay más interés en obtener ganancias que en apoyar al talento chileno.

Para lograr esto, “Grotesco” toma elementos del manga y la televisión; los desvincula de su mundo ideal e irreal y los aterriza en el contexto chileno de inicios del siglo XXI donde hay crisis económica, desintegración familiar y pocas oportunidades para desarrollarse.

III. Polémica con el heredero de “Pepo”

A mediados de 2010 “Grotesco” protagonizó una polémica con los herederos de René Ríos “Pepo”, autor de *Condorito*. El motivo fueron dos historietas de Grotesco: “Padres” (31 de enero de 2010) y “Plop!” (24 de mayo de 2010) que éste publicó en su blog.





Ambas son parodias de *Condorito* con el típico humor de “Grotesco”. En “Padres” *Condorito* se vuela la cabeza de un escopetazo después de que su sobrino le pregunta quiénes son sus padres. Por su parte, en “Plop” aparece *Condorito* tratando de que su sobrino haga su primera caída onomatopéyica (Plop!) pero se desespera y termina azotando en el suelo la cabeza del pequeño.

En la entrada de su blog del 24 de agosto de ese mismo año “Grotesco” publicó (junto a una historieta que se burla del personaje de la televisión chilena “el Gato Juanito”) una nota del periodista Francisco Núñez que apareció en el periódico *Las Últimas Noticias* titulada “Hasta que hicieron la pregunta del millón: ¿Quiénes son los papás de Coné?”. En la parte inferior de dicho artículo apareció una entrevista a Sebastián Ríos (nieto y heredero de “Pepo”) donde expresa su indignación y rechazo ante las historietas de “Grotesco”³⁴. Por el contrario, los 34 comentarios que tiene la entrada del blog son favorables a “Grotesco” y aplauden el atrevimiento del autor³⁵.

Condorito debutó en 1949 en la revista *Okey*. Fue dibujado por “Pepo” y tuvo un éxito inesperado. En 1955 tuvo su propia revista. Se trata de un cóndor, ave endémica de América del Sur

³⁴ <http://grotescomics.blogspot.mx/2010/08/gato-juanito.html> Fecha de consulta: 2 de diciembre de 2015.

³⁵ El número de comentarios de las publicaciones del blog de “Grotesco” no quiere decir que ése sea el número real de lectores, es decir, muchas personas visitan y leen la historieta sin dejar un comentario. Las historietas de “Grotesco” tienen una difusión considerable y se puede percibir en la gran cantidad de personas que saturan sus presentaciones en eventos relacionados con la historieta.

que aparece en varios escudos y emblemas nacionales por su gran tamaño. De rasgos antropomorfos, comparte sus aventuras con otros personajes clasemedieros como “Yayita”, “Comegato” y “Pepe Cortisona”. La mayoría de sus historietas terminan con los protagonistas cayendo hacia atrás acompañados de la onomatopeya “Plop!”. Es necesario acotar que *Condorito* comenzó siendo un roto chileno (individuo de clase baja) pero al paso de los años se integró a la clase media. Al principio su humor tenía una fuerte crítica social ya que *Condorito* aparecía como un desempleado que, mientras buscaba satisfacer sus necesidades básicas, lidiaba con agentes del orden y/o situaciones cotidianas de los barrios bajos. Sin embargo, cuando los derechos de la historieta fueron comprados por Televisa en 1980, la picardía y el humor social fueron eliminados. Lo que quedó fue un humor estéril e inofensivo.



Imágenes tomadas de <http://www.condorito.cl> Fecha de consulta: 2 de diciembre de 2015.

Pese a esto, *Condorito* es toda una institución en la historieta chilena y latinoamericana. Ha recibido reconocimiento dentro y fuera de Chile. Incluso, como lo mencioné en el capítulo anterior, hay una galería que tomó el nombre de “Plop!” para homenajear a dicha historieta.

A partir de las parodias que le hizo “Grotesco”, se puede entender a *Condorito* como un símbolo de la sociedad chilena contemporánea en el sentido de que fue una experiencia irreverente e innovadora que, por la intervención de los intereses económicos de una élite, se volvió aburrida y anticuada a la par que se integró a la cultura oficial.

Para “Grotesco”, *Condorito* es un símbolo más del discurso del poder político y económico chileno. La deconstrucción que hace “Grotesco” de *Condorito* es una expresión de la risa satírica

que ataca a los paradigmas del cómic chileno. “Padres” y “Plop!” se pueden leer como una denuncia del hartazgo y fastidio que provocan *Condorito* a los jóvenes chilenos.

IV. Polémica con Alberto Montt

Alberto Montt nació en Quito en 1972 de madre ecuatoriana y padre chileno. Fue llevado a Chile en infancia y creció ahí. Es un dibujante e historietista chileno que se hizo famoso gracias a su blog *Dosis diarias*, donde, por medio de caricaturas de una sola viñeta, aparecen situaciones de su vida cotidiana. En el 2011 ganó el premio de la cadena televisiva alemana Deutsche Welle al mejor blog en español³⁶. Hay varias recopilaciones de su obra publicadas por Ediciones La Flor³⁷ como *Dosis diarias I, II y III*, *Quién es Montt?*, *Rompe, paga, ¡Mecachendí!*, *Sí, pero no* y la novela gráfica *Achiote*³⁸. También trabaja en publicidad y marketing. Destaca un proyecto del 2011, en colaboración con la marca deportiva “Puma”, de una edición limitada de tenis³⁹.

Sus caricaturas se sustentan en una sola viñeta con un dibujo central acompañado de una o dos líneas de texto. Los temas de sus obras abarcan varios rubros como la religión, el fútbol soccer, la cultura pop, el cine y las relaciones de pareja.



³⁶ José Playo, “Alberto Montt: No me burlo de lo que una persona no puede cambiar” <http://www.lavoz.com.ar/ciudad-equis/alberto-montt-no-me-burlo-de-lo-que-una-persona-no-puede-cambiar> Fecha de consulta: 9 de octubre de 2015.

³⁷ Editorial dedicada casi exclusivamente a la historietista.

³⁸ José Playo. *Ídem*.

³⁹ <https://www.wacom.com/es-co/createmore/alberto-montt> Fecha de consulta: 9 de octubre de 2015.

El 8 de junio de 2010, “Grotesco” subió a su blog una ilustración titulada “Corazonada” que constaba de una sola viñeta como si hubiera sido dibujada por Alberto Montt⁴⁰.



Los comentarios a esta entrada muestran dos posturas de los lectores al respecto. Por un lado están aquellos que entendieron que era una parodia y lo tomaron con humor (es el caso de “Christiano”⁴¹ quién escribió algo al respecto⁴²). Pero hubo quienes vieron la viñeta como un intento de “Grotesco” por llamar la atención y/o un insulto a la obra de Montt⁴³; lejos de molestarse o descalificarlos, “Grotesco” respondió con su característico tono sarcástico e irreverente⁴⁴.

⁴⁰ César Fuentes, “Grotesco”, (8 de junio de 2010). “Corazonada” (Entrada de blog). <http://grotescomics.blogspot.mx/2010/06/corazonada.html> Fecha de consulta: 7 de octubre de 2015.

⁴¹ Como lo mencioné en la introducción de esta tesis, Christian Gutiérrez (mejor conocido como “Christiano”) es un veterano historietista chileno que, a la par de su labor de dibujar monitos, se dedica a investigar y difundir la historieta chilena de finales del siglo XX y principios del XXI. “Grotesco” tiene una relación profesional y de amistad con él.

⁴² Christian Gutiérrez, (8 de junio de 2010). : “Ja,ja,ja,ja. Ahora quiero ver la parodia de Montt al Sr. Intestino” (Comentario número 6 a la entrada del blog). <http://grotescomics.blogspot.mx/2010/06/corazonada.html> Fecha de consulta: 7 de octubre de 2015.

⁴³ Comentarios 10, 26, 27 y 57 a dicho post. <http://grotescomics.blogspot.mx/2010/06/corazonada.html> Fecha de consulta: 7 de octubre de 2015.

⁴⁴ Comentario 11 (sic): *OH NO! HAN DESCUBIERTO MIS PLANES! jajaja*

Comentario 30 (sic):

oye zarko: SIIIII LO ACEPTOOOOOOOOOOOO

QUIERO SER COMO ALBERTO MONTT!!!!!!!!!!!!!!!

LE TENGO ENVIDIA!!!!!!!!!!!

TODOS LOS DIAS LEO SU BLOG Y ME LLEGAN A SALIR ULCERAS DE LA

ENVIDIAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA!!!!

SUFROOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOO!!!!!!!!!!!!!!!

La respuesta de Montt vino a los pocos días. El 16 de junio subió a *Dosis Diarias* una historieta de dos viñetas dedicada a “Grotesco”⁴⁵.



“Grotesco” no respondió a esta imagen aunque, en una entrevista posterior, señaló que Montt no entendió el juego⁴⁶. “Grotesco” reconoce que le gusta la obra de Montt e intentó imitar su estilo pero en ningún momento dibujó a Montt mismo. “Grotesco” creyó que su interlocutor respondería

decir q alguien le tiene envidia a otro solo por hacer una talla es el recurso mas facil (sic) y repetido q hay jajajajaja

pd: agarra un diccionario y busca esta palabra... "PARODIA" seguro la encontrari (sic) como por la mitad, por la letra T... jajajaja

⁴⁵ <http://www.dosisdiarias.com/2010/06/2010-06-16.html> Fecha de consulta: 8 de octubre de 2015.

⁴⁶ Christian Álvarez Roja, “Compulsivo y Grotesco: “El cómic es absurdo porque el mundo es absurdo”, en <http://www.museointernacionaldechile.cl/compulsivo-y-grotesco-el-comic-es-absurdo-porque-el-mundo-es-absurdo/> Fecha de consulta: 8 de octubre de 2015.

en términos humorísticos pero se sorprendió de que Montt recurriera a una descalificación personal⁴⁷.

En esta polémica pueden dilucidarse varias cuestiones sobre la historieta chilena actual. En primer lugar muestra que, si durante la década de los años ochenta tenía un carácter marginal y se difundía en canales alternativos, para la primera década del siglo XXI la historieta chilena ha crecido y tomado una dinámica creativa y económica compleja. Esto ha ocasionado que, a pesar de que haya muchos autores y propuestas, no todos tengan el mismo estatus. A partir de la polémica entre “Grotesco” y Montt es evidente que, por un lado, hay un sector independiente y, por el otro, están quienes han consolidado su carrera.

Esto puede entenderse a partir de algunos señalamientos de Walter Benjamin. Algunos historietistas chilenos “se han vuelto una casta”⁴⁸, es decir, se han vuelto parte del aparato de producción como abastecedores de creaciones artísticas⁴⁹. Si bien en el contexto chileno de inicios del siglo XXI se han abierto espacios y cualquiera puede dar a conocer su obra –sin importar su contenido- también han surgido posturas envanecidas sustentadas en éxitos comerciales y premios obtenidos en el extranjero⁵⁰. Justamente en un correo electrónico que me envió⁵¹, “Grotesco” escribió que le irritan los protagonismos y posturas “intelectualoides” de ciertas personas del medio.

Esta entronización de un sector de historietistas chilenos encaja con lo que Benjamin señaló en el sentido de que el creador que no reconozca la capacidad de otros para producir una propuesta intelectual asume una función contrarrevolucionaria⁵². Esta postura excluyente y cerrada no permite un diálogo e intercambio de ideas que enriquecería y/o sería un punto de partida para nuevas propuestas artísticas. Los creadores que han asumido esta postura petulante se han integrado al discurso de la alta cultura que tantos ha discriminado y golpeado a la historieta.

⁴⁷ *Ídem*

⁴⁸ Walter Benjamin, *El autor como productor*, México, Ítaca, 2004. p. 12.

⁴⁹ *Ibid.* p.42.

⁵⁰ (Sin autor), “Demoliendo mesas redondas”. <http://ergocomics.cl/wp/2003/11/demoliendo-mesas-redondas/>
Fecha de consulta: 23 de febrero de 2014.

⁵¹ César Fuentes, “RE: Preguntas”. Correo electrónico para Samuel Cruz, 4 de marzo de 2013, urogenital.implosion@gmail.com.

⁵² Walter Benjamin, *op. cit.* p.33.

El fenómeno en el que algunos pensadores y creadores se integran al sistema, aun cuando eran inicialmente opositores a él, no es exclusivo de la historieta. Como lo expliqué en el capítulo 1, “Contexto de Chile”, de esta tesis, en el país andino el caso más evidente es la Concertación (antiguos miembros de la Unidad Popular, nuevos socialistas y demás sectores de la izquierda partidista) que pactó con la derecha y los militares a fin de garantizar la gobernabilidad de Chile.

Volviendo con la polémica entre “Grotesco” y Alberto Montt, llama la atención otra cuestión. Si bien César Fuentes muestra en sus historietas un *habitus* contracultural y alternativo, el de Alberto Montt (a partir de la lectura de su blog y sus libros publicados) es más cercano a una postura intelectual e ilustrada. A pesar de su contenido humorístico y referencias a la cultura, la literatura y el cine de autor, la obra de Montt no ha roto con la inequidad del mercado editorial chileno.

Walter Benjamin mencionó que el aparato burgués de producción permite que haya temas y tendencias revolucionarias laxas, es decir, que no cuestionan al sistema en su conjunto y carecen de trascendencia en cuanto a acciones⁵³. La postura de Montt podría insertarse en esta dinámica ya que es una de las voces que, a pesar de ser “progresista”, está sujeta al entretenimiento del público. Su contenido innovador y propositivo se volvió uno más de los objetos de distracción “integrables” al espectáculo y sistema de entretenimiento burgués. Para entender esto hay que recordar que muchos creadores provenientes de sectores bajos han sido cooptados por el poder de las instituciones burguesas. El poder, con el fin de no parecer obsoleto y asegurar su reproducción, es capaz de apropiarse e imitar elementos subversivos y alternativos⁵⁴. Como lo mencionó Alberto Híjar *el poder reproduce y controla lo que ayer le molestó*⁵⁵. A diferencia de Montt, “Grotesco” no pretende integrarse al sistema ni volverse rico con sus historietas. Está consciente de que, al asumir un compromiso contractual con un periódico o una gran editorial, tendría que cumplir con tiempos de entrega y producción específicos; esto limitaría considerablemente su estilo creativo ya que

⁵³ *Ibid.* p. 46.

⁵⁴ *Ibid.* p. 42.

⁵⁵ Alberto Híjar, “Para comprender imágenes” en María Rosa Palazón Mayoral (compiladora), *Antología de la estética en México. Siglo XX*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Serie Lecturas Universitarias 46, 2006. p. 224.

(como lo pude apreciar en la revisión de las entradas de su blog, su perfil de DevianArt y sus perfiles en redes sociales) no es un historietista que esté sujeto a una disciplina creativa rutinaria.

“Grotesco” tiene lo que Walter Benjamin definió como la “espontaneidad” del carácter revolucionario de la creación artística⁵⁶. La fuerza revolucionaria de esta viñeta de “Grotesco” (al igual que toda su obra) se debe a que, a partir de algo “establecido” (las historietas de *Condorito* y el estilo de Alberto Montt) creó cosas nuevas (parodias y burlas) que se insertan en el cambio constante de la sociedad chilena.

Dentro de este señalamiento, las dos polémicas muestran que, dentro de la historieta chilena, hay sectores que han asumido una postura cerrada e intolerante ante las críticas que provienen de creadores independientes. Esto encaja con lo que Alberto Híjar mencionó sobre que lo irrespetuoso es una forma de crítica a quienes tienen el poder ya que se pone en entredicho la imagen que pretenden dar a la población⁵⁷. La falacia *ad hominem* que usó Montt cuando respondió a “Grotesco” fue desde su postura como figura “intelectual” y, pese a todo, evidenció que no entendió el lenguaje o código con que se dibujó la viñeta en cuestión.

“Grotesco” intentó dialogar con Montt pero éste, al igual que el nieto de “Pepo”, no aguantó la broma. Como dirían los chilenos, Montt y el nieto asumieron una postura “fome”⁵⁸ que, desde una posición excluyente, no fue capaz de entablar un diálogo con un interlocutor con ideas diferentes a las suyas. No asumieron la actitud que, según Benjamín, debe tener el pensador y hombre de espíritu en el sentido de que debe estar con aquellos que lo necesitan (el proletariado y otros creadores) a fin de colaborar con ellos y apoyarlos ideológicamente. Retomando a Bajtín, es evidente que el humor es un arma que molesta no sólo a quienes están en el poder, sino también a quienes han conseguido un poco de poder.

⁵⁶ Walter Benjamin, *op. cit.* p 12.

⁵⁷ Alberto Híjar, “Canción política” en *La praxis estética. Dimensión estética libertaria*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2014. p. 45.

⁵⁸ En Chile significa aburrido, estancado o cobarde. <http://etimologias.dechile.net/?fome> Fecha de consulta: 2 de octubre de 2014.

El humor de “Grotesco” es un arma que cuestiona y critica a las posturas “fomes” dentro de Chile. Justamente el capítulo siguiente se refiere a cómo este creador muestra en sus historietas a una de las instituciones más formales y cuadradas de su país: el Cuerpo de Carabineros.

IV. CARABINEROS EN LAS HISTORIETAS DE “GROTESCO”

Existen varias interpretaciones y definiciones sobre el concepto de Estado. No me adentraré en ellas por dos motivos. El primero es que sería extenuante hacer un recuento de ellas y esta investigación no es una tesis de ciencia política; en segundo lugar, no me parece pertinente un gran entramado teórico para analizar las historietas de César Fuentes “Grotresco” que elegí. Una de tantas cosas que me atrae de cómics e historietas -en general- es que usan un lenguaje sencillo y claro que permite una lectura ágil y amena de ellos. Esto contrasta con la complejidad y alto grado de abstracción que, en muchas ocasiones, se utiliza en textos académicos.

Mi punto de partida sobre “estado” es la definición del *Diccionario de Ciencia Política* de Dieter Nohlen: *totalidad de las instituciones públicas que garantiza o debe garantizar la vida en común de las personas en una comunidad*¹. A partir de esto entiendo que el Estado chileno tiene órganos de gobierno que regulan y administran su vida institucional.

“Grotresco” enfoca sus irónicas baterías contra dos de ellos en particular: el cuerpo de Carabineros y la figura presidencial de Sebastián Piñera. En el presente capítulo abordaré lo que “Grotresco” dibujó sobre dicha institución de seguridad pública.

I. Breve historia de Carabineros

El Estado tiene el monopolio de la coerción y lo ejerce por medio de las Fuerzas Armadas (operan al exterior) y la Policía (al interior)². Sin embargo, en varios momentos de la historia chilena ha pasado que las Fuerzas Armadas han asumido las funciones de la policía. El aparato policial chileno está organizado de tal forma que está militarizado, centralizado y organizado a imagen y semejanza del Ejército, la Marina y la Fuerza Aérea³.

¹ Dieter Nohlen, *Diccionario de Ciencia Política*, México, Porrúa, 2006. p.218.

² Pablo Policzer, “Si con el diablo hay que hablar, con el diablo se habla”: La policía y la política de información en Chile durante Pinochet”, en *Revista Jurídica de la Universidad de Palermo*, Año 3, No. 2.

³ Carlos Maldonado Prieto, “Militarización de la policía: Una tendencia histórica chilena”. <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0018154.pdf> Fecha de consulta: 20 de junio de 2015.

El Cuerpo de Carabineros de Chile es la institución policial de carácter militar encargada de mantener y vigilar la paz pública y el estado de derecho dentro del país⁴. Su nombre viene del arma de fuego (carabina) que utilizaban los cuerpos de caballería que el ejército chileno destinó para cuidar fincas y minas. Tiene sus antecedentes en los cuerpos de policía rurales y urbanos creados en el siglo XIX para perseguir el bandidaje así como vigilar poblados y ciudades. Aunque jurídicamente dependían de las autoridades locales, en su mayoría estaban controlados por latifundistas y elites locales⁵. El proceso de militarización de los cuerpos policíacos chilenos comenzó en los albores del siglo XX. Ante la corrupción interna, el desprestigio ante la sociedad y la nula eficiencia de los diferentes cuerpos de policía, las élites mineras y rurales pidieron una mano fuerte que impusiera la disciplina a partir de una nueva policía honesta y profesional⁶.

En 1906 dentro del ejército chileno se creó el Regimiento de Carabineros a partir de la fusión del Regimiento de Gendarmería Militar (caballería) y algunos cuerpos policíacos que operaban en las provincias del sur. En 1924, como consecuencia del golpe militar que depuso al gobierno de Arturo Alessandri Palma, se unificó bajo una sola institución a algunas policías locales y al regimiento de Carabineros del ejército. Este cuerpo dependería del Ministerio del Interior y tendría jurisdicción en todo el territorio chileno.

Carabineros de Chile nació oficialmente en abril de 1927 durante la presidencia de Carlos Ibáñez del Campo. La Ley Orgánica de Carabineros decretada en ese mismo año estableció que dicho cuerpo es una institución militar que vigilará y protegerá la seguridad interna, también dispuso que el Presidente de la República sería Comandante en Jefe del Cuerpo de Carabineros. Su estructura y organización fue copiada de las Fuerzas Armadas; a sus tareas tradicionales (vigilancia de la paz pública, persecución del bandidaje, etc.) se les sumó el control y resguardo de las Aduanas así como la supervisión de las fronteras nacionales. La intención del gobierno chileno era que Chile tuviera

⁴ Tomado de <http://www.carabineros.cl/>. Fecha de consulta: 24 de junio de 2015.

⁵ Carlos Maldonado, *op. cit.* p. 3.

⁶ *Ídem.*

un cuerpo de policía profesional y honesto como los *Carabinieri* de Italia o la Guardia Civil de España⁷.

En los siguientes años el Cuerpo de Carabineros de Chile, además de sus funciones básicas, fue la institución de fuerza pública que se encargó de perseguir y reprimir a sindicalistas y opositores al gobierno. En 1960 se decretó una nueva Ley Orgánica de Carabineros. Además de la creación de nuevas unidades, dispuso que Carabineros regresaría a jurisdicción del Ministerio del Interior aunque el nombramiento de Director General y oficiales sería una atribución del Presidente de la República⁸.

Durante las tensiones y conflictos sociales de la década de los años sesenta, Carabineros también reprimió y persiguió a los inconformes al gobierno⁹. En 1963 se creó el Grupo Móvil, encargado de contener y dispersar las manifestaciones en vía pública; fue la primera unidad de Carabineros que estuvo equipada con cascos y equipo antimotines. En esos años comenzó la colaboración con instituciones de Estados Unidos por medio de equipamiento y asesoría de instructores de la Escuela de las Américas y el Centro de Guerra Especial. En 1967 se incorporaron vehículos blindados así como armas automáticas que hasta entonces sólo tenían las Fuerzas Armadas. Esta faceta represiva y las acciones del Grupo Móvil despertaron el rechazo y desprestigio entre la mayor parte de la población chilena¹⁰. Cuando la Unidad Popular llegó al poder en 1971, una de las primeras acciones de Salvador Allende como presidente fue disolver a Carabineros y sustituirlo por cuerpos de policía locales.

Durante el golpe del 73, Carabineros participó en la junta militar; en ese mismo año la institución fue rehabilitada bajo el nombre de “Fuerzas Especiales”. En 1974 se les transfirió a las órdenes del Ministerio de Defensa y, como parte de las Fuerzas Armadas, también asumió la misión de “defender” la patria chilena. Sin embargo, en 1975 se decretó una nueva Ley Orgánica de

⁷ *Ibid.* p. 7.

⁸ *Ibid.* p. 9.

⁹ Gabriel Salazar, *Historia contemporánea de Chile. Volumen II. Actores, identidad y movimiento*, Santiago, LOM Ediciones, 1999. p. 25.

¹⁰ Carlos Maldonado, *op. cit.* p. 12.

Carabineros en la cual quedó establecido su papel secundario respecto a las otras ramas de las Fuerzas Armadas. Así pues, para 1978 Carabineros tenía una participación más simbólica que real en la Junta¹¹. La Constitución de 1980 le dio a Carabineros varias prerrogativas. Su ex director general fue nombrado senador y a la institución se le asignó un puesto del Consejo de Seguridad Nacional y varios cargos en el gobierno¹².

Gabriel Salazar menciona que si la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) y la Central Nacional de Informaciones (CNI) se dedicaron a la represión selectiva, Carabineros se enfocó a la represión masiva¹³. En 1983 tuvo su propia agencia de inteligencia, la Dirección de Comunicaciones de Carabineros (DICOMCAR). Aunque esta oficina cooperó con la CNI también tuvo roces con ella. En marzo de 1985 se dio el caso “Degollados” donde agentes de la DICOMCAR secuestraron, torturaron y degollaron a tres miembros del Partido Comunista de Chile. La CNI investigó y encontró a los responsables materiales; ante el escándalo dentro y fuera de Chile, renunció el general César Mendoza (director de Carabineros y miembro de la Junta) y la DICOMCAR fue disuelta¹⁴.

Después del escándalo “Degollados”, en Carabineros creció el descontento y desconfianza hacia el gobierno. El nuevo director, general Rodolfo Stange, logró acallar las voces inconformes por medio de ascensos y castigos. Con los gobiernos de la Concertación, los diferentes presidentes trataron de que Carabineros regresara a jurisdicción del Ministerio del Interior aunque el principal obstáculo fue justamente la Constitución que dejó la Junta Militar. Pese a esto, en 2011 se dio una reforma que por fin puso a Carabineros bajo las órdenes del Ministerio del Interior.

En la historia de Chile se han presentado varios casos donde las elites se sirven de los cuerpos de seguridad pública para defender sus intereses políticos y económicos¹⁵. Está el caso de “las Ligas Patrióticas” que tuvieron un sangriento papel en la “chilenización” de la provincia de Tarapacá en

¹¹ Gabriel Salazar, *op. cit.* p. 23.

¹² Pablo Policzer, *op. cit.* p. 2.

¹³ Gabriel Salazar, *op. cit.* p. 27.

¹⁴ Carlos Maldonado, *op. cit.* p. 14.

¹⁵ Gabriel Salazar, *op. cit.* p. 25.

1908. Se trataba de grupos paramilitares que, ante la indiferencia y/o complicidad de la policía local, atacaron a la población peruana y boliviana con la intención de expulsarlos¹⁶. Desde su creación en 1927, Carabineros nació como una policía militarizada al servicio de los intereses del gobierno. Es parte del discurso que ha justificado la represión en Chile como la única herramienta para mantener el orden público y garantizar la estabilidad institucional del país.

A pesar de que para 1990 muchos países latinoamericanos ya no eran gobernados por juntas militares, en las nuevas democracias quedaron lo que Pablo Policzer llama “enclaves autoritarios”¹⁷. En estos enclaves persisten poderes de facto que intervienen en la vida política cuando hay un cambio que amenace sus intereses y/o existe la posibilidad de que sean juzgados por tribunales civiles.

Con los gobiernos de la Concertación, Carabineros prácticamente quedó intacta como institución, por lo que su labor represiva continuó. Este es el contexto donde se han dado los casos en que sus efectivos han asesinado a jóvenes y campesinos que protestaban. Entre ellos puedo mencionar los casos de Alex Lemun (joven de 17 años muerto por un balín de escopeta el 12 de noviembre de 2002 en la región de Araucanía cuando estaba en una ocupación de tierras¹⁸), Rodrigo Cisternas (trabajador forestal baleado en mayo de 2007 en medio de protestas obreras contra los subcontratos en empresas de celulosa en la región del Bio Bío¹⁹), Matías Catrileo (estudiante de 23 años baleado por la espalda en enero de 2008 en la región de Araucanía mientras participaba en una protesta mapuche²⁰) y Jaime Mendoza Collio (comunero mapuche de 23 años muerto a tiros de Carabineros durante una toma de tierras en Araucanía en agosto de 2009²¹).

¹⁶ Sergio González Miranda, “Las Ligas Patrióticas”, en *Revista Ciencias Sociales*, 2, p. 54-72.

¹⁷ Pablo Policzer, *op. cit.*

¹⁸ <http://www.mapuche-nation.org/espanol/html/noticias/ntcs-139.htm> Fecha de consulta: 12 de septiembre de 2015.

¹⁹ <http://www.centrosindical.cl/rodrigo-cisternas/> Fecha de consulta: 12 de septiembre de 2015.

²⁰ https://es.wikipedia.org/wiki/Mat%C3%ADas_Catrileo Fecha de consulta: 12 de septiembre de 2015.

²¹ <http://www.radiovillafraancia.cl/cinco-anos-sin-justicia-jaime-mendoza-collio-asesinado-por-la-espalda-por-el-estado-de-chile> Fecha de consulta: 12 de septiembre de 2015.

A pesar de que en Chile han ocurrido muchos procesos sociohistóricos y hechos desde 1927 a la fecha, la faceta represiva de Carabineros se ha mantenido intacta. Esta faceta la tiene presente “Grotesco” en dos historietas de su creación: “Paqueando las alpacas” y “Los Planetarios”.

II. Análisis de “Paqueando las alpacas”

Esta tira apareció el domingo 26 de diciembre de 2010 en el blog grotescomics.blogspot.com.mx. La última vez que la consulté (1 de agosto de 2015) tenía 29 comentarios²². Está coloreada en varias tonalidades de gris, además de que está integrada por cuatro viñetas divididas en dos filas; al inicio de la primera y al final de la segunda hay líneas de texto.



²² En su mayoría celebran la historieta y aplauden la burla que “Grotesco” hizo de Carabineros. Sin embargo, el comentario 18 del usuario Leonardo Bran muestra una postura despectiva hacia la tira que expresa lo siguiente:

Me cuesta creer que un imbécil como tú tenga tanta difusión, pero claro, en un país que tiene tan poca cultura estética e intelectual se puede esperar muy poco respecto a visiones como esta (sic). Esta tira no tiene ningún valor crítico (como muchas que publicas), solo son MALOS DIBUJOS haciendo CLICHÉS VIEJOS.

Desprestigias la calidad expresiva del cómic y das la impresión de que cualquiera que le ponga un globo de dialogo a una forma x ya está haciendo arte. No eres nada, eres parte de ese "cualquiera" y la gente te aplaude tus asquerosidades. ¿Qué si no me gustan no opine y no las mire? Lo siento, al subir tus tiras a internet te expones y (sic) malas críticas. (PS: Yo critiqué eso siempre desde un criterio estético que yo apruebo, si no lo crees no tengo mucho que hacer.)

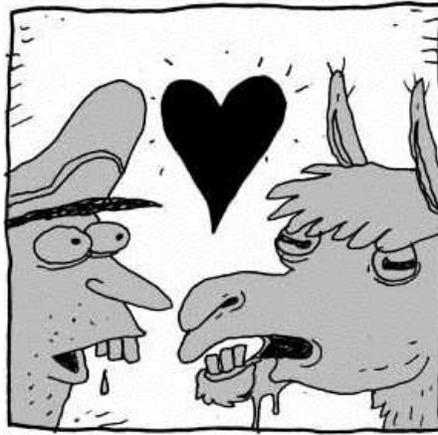
“Grotesco” no respondió al comentario de “Leonardo Bran”. La opinión de éste último es parte del discurso que maneja el entronizado sector de la historieta chilena que mencioné al final del capítulo anterior. Justamente una característica de estos creadores es la descalificación hacia otros estilos de dibujo y su defensa a ultranza de un modelo único de crear y leer historietas.

En la primera viñeta aparece un personaje masculino del que sólo se aprecia la parte superior del torso. Lleva una prenda con cuello, manga corta y tres círculos en medio de ella. En la testa tiene una visera o gorro militar. Su rostro está conformado por dos círculos con un punto dentro de ellos (ojos), una protuberancia larga inclinada hacia abajo (nariz) y una mancha negra frente a la cual hay dos barras blancas (boca y dientes). Hay una franja blanca pegada a su cuerpo (brazo) y en la punta hay líneas más pequeñas de donde sobresale una más larga (mano y dedos). Arriba de él hay un globo de diálogo con la frase “Zu carné porfavó”.



El segundo personaje es un animal de color blanco; sólo se ve la parte superior de su cuerpo con el cuello y su cabeza. Tiene cara alargada, ojos conformados por dos círculos con dos franjas pequeñas, además de orejas cortas. Su boca está dibujada como un semicírculo de fondo negro en donde se aprecian cuatro figuras blancas (dientes); de la parte inferior de la boca sale una figura blanca similar a una mancha de agua (saliva).

En la segunda viñeta hay un acercamiento a los rostros de los personajes. Prácticamente es la misma descripción de ambos aunque están coloreados de gris. En medio de ellos está la figura de un corazón con fondo negro.



La tercera viñeta muestra al animal sobre el uniformado de forma horizontal. El animal tiene un cuerpo de color blanco con forma elíptica y sobresalen cuatro extremidades en cuyas partes finales aparecen puntas negras (pezuñas). Su cuello es alargado y su rostro es el mismo de las anteriores viñetas. Tiene la boca abierta y de su mandíbula sobresalen tres dientes blancos. Nuevamente la saliva escurre de su boca a la vez que sobre su cabeza ella hay un globo de diálogo con la palabra “Aaaaahghg!!”.

El personaje uniformado está debajo del segundo en una posición inclinada. A diferencia de las viñetas anteriores, no porta prenda alguna en el cuerpo o la cabeza. Su cuerpo y su cara están orientados hacia la derecha mientras sus extremidades traseras están flexionadas. Su rostro es el mismo con la diferencia de que no trae gorra, en cambio, tiene una franja blanca que rodea la parte superior y lateral de su cabeza (cabello). Sus dientes frontales aparecen nuevamente. Frente a su boca abierta hay una almohada con un charco o mancha de saliva en el centro. Los dos personajes están a su vez sobre una cama o colchón.



Para la cuarta viñeta ambos personajes están recostados en una cama; la parte inferior es blanca y llega hasta el rostro del primer personaje y una de las extremidades del segundo. Al centro asoma sólo el rostro del primer personaje, conserva los mismos rasgos que la tercera viñeta aunque sus globos oculares tienen en el centro una raya. Una mano con cuatro dedos sobresale del lado izquierdo. Más a la izquierda tenemos el cuello y cabeza del segundo personaje. Es el mismo de la viñeta anterior aunque ya no le escurre saliva de la boca; en la única extremidad que aparece sostiene un cigarro del que sale una franja de humo.



La historia tiene cuatro episodios y un epílogo; en la primera viñeta se da el encuentro entre los protagonistas de esta historia; en la segunda se da el flechazo o el inicio de la relación amorosa; en el tercero se consuma el acto sexual entre ambos por medio de la penetración; la historia concluye en la cuarta ya que se muestra la calma postcoital cuando ambos yacen en el lecho. El texto que está a la derecha de la cuarta viñeta es una especie de epílogo o explicación de la historia.

Esta historieta corresponde a este capítulo de tesis justamente porque el primer personaje que aparece es un carabinero o policía chileno. Comenzaré su interpretación analizando el título de la historieta.

En Chile, el verbo “paquear” significa vigilar o supervisar²³. Se puede inferir que el personaje uniformado es un policía o carabinero gracias al título de la historieta; en casi todo Chile se les conoce como “pacos” a los miembros de dicho cuerpo policiaco. En la página de etimologías

²³ <http://www.tubabel.com/definicion/51696-paquear> Fecha de consulta: 19 de mayo de 2016.

chilenas en línea²⁴ se menciona que la versión más difundida es la que señala que proviene de la palabra quechua p'akú (verde); así era como se referían los mineros indígenas y mestizos al uniforme de los vigilantes de zonas mineras y ciudades. Otra versión²⁵ indica que proviene de las siglas de Personal A Contrata de Orden y Seguridad (PACOS), término administrativo que recibía la tropa de las primeras generaciones de Carabineros. Sea cual sea su origen, la palabra es usada por muchos chilenos desde una visión despectiva o burlona hacia Carabineros. Así pues, en el título “Paqueando las alpacas” puede interpretarse que el agente que aparece en la historieta tiene poder y por ello tiene la misión de cuidar a la alpaca; pero (muy al estilo de “Grotesco”) esta situación se invierte y quien termina dando un abrazo protector al policía es el camélido.

Otro elemento que indica que este personaje es un policía, es la única frase que dice en toda la historieta “zu carné por favó” (sic). Se refiere a la cédula de identidad (o carnet) que por ley todo chileno mayor de 18 años residente en el país debe tener consigo todo el tiempo²⁶; cada que algún agente de Carabineros aborda a un ciudadano le solicita dicho documento. Si a este procedimiento de rutina le agregamos la actitud de burla y desconfianza de muchos chilenos hacia la policía (como el mismo “Grotesco”) se entiende que dicha frase se refiere a un “paco” o carabinero.

En páginas anteriores mencioné que una de las características de Carabineros es su organización y estructura militar. Es por esto que el trato cotidiano con la población por parte de su personal tiene un aire de marcialidad y formalismo que refuerza su autoridad. Sin embargo, el personaje que aparece en esta historieta está lejos de la imagen que tanto pregonan los carabineros. En primer lugar los dientes frontales y la gota de saliva que dibujó “Grotesco” en la segunda viñeta le imprimen un toque tonto que no inspira autoridad; al conjuntar estos dos elementos tenemos un personaje que podría pasar por un loco o un retrasado mental (en el sentido bajtiano de lo grotesco).

De acuerdo al título, el segundo personaje de esta historieta es una alpaca; es un camélido sudamericano pariente de la vicuña, del guanaco y de la llama, que se utilizan como fuente de fibra

²⁴ <http://etimologias.dechile.net/> Fecha de consulta: 28 de julio de 2015.

²⁵ <http://www.elobservatodo.cl/admin/render/noticia/10311> Fecha de consulta: 28 de julio de 2015.

²⁶ http://www.registrocivil.cl/f_cedula.html Fecha de consulta: 30 de julio de 2015.

en la industria textil. Al igual que el guanaco, se defiende por medio de escupitajos²⁷; esta característica aparece en las tres primeras viñetas ya que de su boca escurre saliva. Podría entenderse esto como que la vicuña tiene un papel pasivo en la narración. Sin embargo, en la tercera (cuando eyacula dentro del policía) y cuarta viñeta (cuando sostiene el cigarro mientras el policía dormido lo abraza) asume un rol activo y dominante en la relación con el “paco”.

Por otra parte, el acto sexual que aparece en la historieta se puede abordar desde tres perspectivas: como una relación de poder, como un acto carnavalesco, o bien, como degradación y animalización de la figura del “paco”.

Comenzaré con la degradación simbólica que sufre el policía. Para el paradigma judeocristiano, las relaciones sexuales tienen que darse con fines reproductivos dentro del matrimonio conformado por una mujer y un hombre; cualquier interacción sexual que rompa con esto (hombre-hombre, mujer-mujer, mujer-hombre-mujer, etc.) es condenada y castigada por la divinidad²⁸. Gracias al discurso eclesiástico, este paradigma aún tiene mucha vigencia en los países latinoamericanos. Desde esta perspectiva, la escena de sexo entre la alpaca y el policía es doblemente transgresora ya que es una relación zoofílica y sodomita²⁹; al dibujarlo penetrado analmente por una alpaca, “Grotesco” muestra a un policía sometido y rebajado moralmente, es decir, hace pública la escasa o nula virilidad de un hombre sodomizado³⁰. Esto viene a colación por un señalamiento de Rita Segato de que, dentro de un acto sexual entre dos personas, hay un sujeto dominante y uno cargado hacia la femineidad (asume un rol más pasivo o sensible)³¹. A partir de esto, la viñeta 3 puede entenderse como una relación de poder donde (literalmente) la fuerza pública ha sido sometida por lo animal.

²⁷ https://es.wikipedia.org/wiki/Vicu%C3%B1a_pacos. Fecha de consulta: 30 de julio de 2015.

²⁸ Esto puede verse en varios libros del Antiguo Testamento que abordan la moral y los paradigmas sexuales. En el siguiente link aparecen algunos pasajes que abordan la cuestión sexual: <http://archivo.eluniversal.com.mx/notas/627657.html> Fecha de consulta: 1 de agosto de 2015.

²⁹ *Idem*.

³⁰ Rita Segato, “Mandato de violación”, en *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*, Buenos Aires, Bernal-Universidad Nacional de Quilmes, 2003. p. 37.

³¹ *Ibid.* p. 23.

Por otra parte, esta historieta constituye un acto carnavalesco bajtiano ya que la alpaca asume un rol antropomórfico; fuma un cigarro, se enamora de un hombre y duerme en una cama. La aparición de animales en actividades humanas es justamente una de las características del “segundo mundo” y del realismo grotesco que menciona Mijaíl Bajtín.

Una lectura superficial del “epílogo” que cierra la historieta, que a la letra nos dice: “Así es, este comic (sic) no tiene sentido, solo (sic) queria (sic) dibujar una alpaca metiendoselo (sic) a un paco... ¿Y que? (sic)”, afirmarí que “Grotesco” sólo tenía la intención de dibujar a un policía sodomizado. Sin embargo, si se toma en cuenta lo que Diego Lizarazo menciona sobre la ética de las imágenes³², sale a la luz que “Grotesco” buscaba exhibir y degradar la figura de autoridad de Carabineros. El cuestionamiento y rechazo a una institución de poder es muy evidente en esta historieta.

III. El carabinero de “los Planetarios”

“Los Planetarios” es una historieta “subida” al blog de “Grotesco” el domingo 22 de mayo del 2011. Los 16 comentarios que tiene la entrada del blog contienen críticas positivas y loas al contenido de la historieta³³ y muestran, como lo menciona la Teoría de la recepción³⁴, un diálogo e intercambio de ideas entre “Grotesco” y sus lectores.

Esta historieta apareció justo un día después de que, en el marco del segundo informe de gobierno de Sebastián Piñera, se diera una violenta jornada de protestas en todo el país. Ya desde el 12 de mayo se habían dado en Santiago de Chile movilizaciones estudiantiles contra la privatización de la educación pública en las cuales hubo enfrentamientos entre Carabineros y manifestantes con un saldo de decenas de golpeados y detenidos³⁵. Así pues, el sábado 21 de mayo en ciudades como Santiago, Antofagasta, Iquique, Valparaíso y Puerto Montt se presentaron mítines y marchas

³² Diego Lizarazo “El dolor de la luz. Una ética de la realidad”, en *Ética, poética y prosaica: ensayos sobre fotografía documental*, Ireri de la Peña (coordinadora), México, Siglo XX, 2008. pp. 11-29.

³³ <http://grotescomics.blogspot.mx/2011/05/planetarios.html> Revisado por última vez el viernes 22 de mayo de 2015.

³⁴ Dietrich Rall (compilador), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México, UNAM, 1993. p. 5.

³⁵ <http://www.jornada.unam.mx/2011/05/13/mundo/033n2mun> Fecha de consulta: 30 de noviembre de 2015.

(convocadas por estudiantes y profesores universitarios, ecologistas, sindicalistas así como miembros de la etnia mapuche) que fueron reprimidas por vehículos antimotines y equipo antidisturbios de Carabineros³⁶. Pese a la jornada de protestas, Sebastián Piñera dio su discurso en el Congreso.



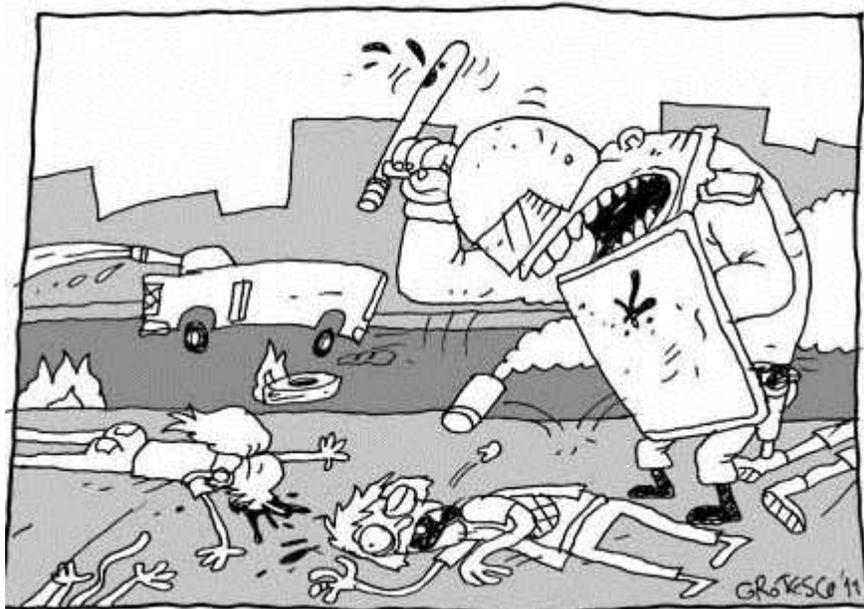
“Los Planetarios” se compone de siete viñetas divididas en dos filas; la superior tiene cuatro recuadros y la inferior tres. El fondo es de color gris –salvo la viñeta 6- mientras que los personajes están dibujados con líneas negras y no están coloreados. Cuenta la historia de un grupo de jóvenes que, ante una llamada de auxilio para detener la construcción de una represa, son reprimidos por Carabineros.



³⁶ <http://www.jornada.unam.mx/2011/05/18/mundo/026n3mun> Fecha de consulta: 30 de noviembre de 2015.

Esta historieta trata dos temáticas relacionadas con el contenido de esta tesis: la figura de Carabineros y la imagen de Sebastián Piñera. Debido a esto, en este apartado sólo abordaré la referencia a Carabineros y desarrollaré el análisis del resto de la historieta en el siguiente capítulo dedicado a la imagen del otrora presidente chileno.

Comenzaré este análisis refiriéndome a la viñeta 7 en concreto ya que en ella aparece un carabinero enfundado en un traje antimotines. En dicho recuadro se aprecia un escenario exterior totalmente urbano; del lado derecho aparece un policía robusto equipado con un casco con visera, hombreras y botas. Su boca es grande y la tiene abierta, lo cual permite apreciar dos líneas de dientes semiafilados. De su cintura en su costado izquierdo cuelga lo que parece ser un arma de fuego corta. En su brazo derecho trae un rectángulo blanco con una mancha negra en el centro; en el otro brazo sujeta un garrote de color blanco que también está manchado en su parte superior.



Detrás del policía se observan unas piernas con pantalones cortos y calzado negro alto; a su izquierda hay un cilindro pequeño del que sale una columna de humo. Bajo el cilindro vemos una pieza dental que proviene del personaje que está abajo. Se trata de un joven que apareció en la viñeta 5 pero ahora está postrado en el suelo; su ojo superior es redondo pero lo atraviesa una línea

mientras que el otro ojo mira hacia el piso. Su boca está abierta y sólo tiene dos dientes. Sus brazos están doblados hacia abajo como si se arrastrara; en un dedo de la mano izquierda aparece un anillo. Está vestido con un chaleco, una playera con un círculo en medio y un pantalón.

A la izquierda del chico está el cuerpo de una mujer en posición boca abajo con los brazos extendidos. Se aprecia su peinado con una cola de caballo así como las bolsas traseras de su pantalón. De su cabeza sale una mancha negra que se esparce en el piso. En la esquina inferior izquierda de la viñeta asoman unos pies y una cola de primate.

Al fondo de la viñeta del lado izquierdo se ve un rectángulo con llantas, es decir, un transporte antimotines. En la parte superior tiene una torreta de la que sale un cañón que apunta hacia la izquierda. Bajo el transporte antimotines aparece un neumático del que sale una llama. Complementan en el fondo de la viñeta unas líneas geométricas que sugieren las siluetas de edificios y construcciones. No hay ningún globo de diálogo u onomatopéyico en la viñeta.

El individuo que aparece en esta imagen es un miembro de Carabineros equipado con un traje antimotines. Las manchas que aparecen en el tolete y el escudo son de la sangre de los dos personajes que aparecen a sus pies. Este dibujo de “Grotesco” coincide con los vídeos y fotografías de policías chilenos que se han difundido dentro y fuera de Chile. En la imagen aparece un grupo de carabineros equipados con armadura y escudos antimotines. Al fondo de ellos aparece un vehículo antimotines conocido como “guanaco”.



Precisamente, al fondo de la viñeta, “Grotesco” dibujó uno de estos vehículos. Uno de los nombres que recibe en Sudamérica es “guanaco”, tomando como vínculo el rasgo de este camélido americano que, como ya se mencionó, escupe a sus adversarios. Desde los años de la dictadura militar, el gobierno ha utilizado ampliamente el “guanaco” contra manifestantes; junto con “el zorrillo³⁷”, se ha convertido en un símbolo de la violencia y represión del Estado chileno de inicios del siglo XXI.



Imágenes tomadas de <http://tallerdeperiodismo11.wordpress.com/2011/06/29/carabineros-en-movilizaciones-estudiantiles> Fecha de consulta: 28 de julio de 2015.

Chile es un país profundamente desigual como consecuencia de las medidas neoliberales aplicadas por el gobierno militar y los posteriores gobiernos civiles. Desde finales del siglo XX atraviesa por una fuerte crisis económica³⁸ que ha ocasionado un alto nivel de desempleo, la privatización de recursos estratégicos, el aumento de la cartera vencida, así como el difícil acceso a la educación y los servicios de salud. Si bien “Los Planetarios” es una referencia a los hechos del 21 de mayo de 2011, también puede leerse como una crítica a la represión por parte del Estado chileno durante la primera década del siglo XXI que ha acompañado a este proceso de crisis³⁹. Dentro de esto, las comunidades mapuches del sur chileno son quienes más han sido perseguidos y vejados por Carabineros. En el siguiente capítulo profundizaré más al respecto.

Los dos policías que aparecen en las historietas analizadas en este capítulo muestran dos facetas de dicha institución. El policía que aparece en “Paqueando las alpacas” es una burla a la formalidad

³⁷ Se trata de otro vehículo antimotines, similar a una camioneta, que arroja gas lacrimógeno por ventanas traseras y laterales. <http://inciclopedia.wikia.com/wiki/Zorrillo> Fecha de consulta: 1 de noviembre de 2015.

³⁸ Red de Acción de Derechos Ambientales, *Territorio mapuche y racismo ambiental en Chile*, Temuco, Observatorio de Derechos de los Pueblos Indígenas – RADA – Fundación Ford, 2007. p. 5.

³⁹ <http://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=29731> Fecha de consulta: 1 de diciembre de 2015.

y autoridad de la institución; se trata de un personaje bobalicón que, frente a una simple alpaca, ha perdido cualquier atisbo de autoridad militar. Por el contrario, el carabinero de “Los Planetarios” muestra la brutalidad y el salvajismo con que Carabineros enfrenta y reprime las protestas en Chile.

Ante la violencia inherente a las acciones de Carabineros, las armas de “Grotesco” son la irreverencia y la burla ya que, sin recurrir a la agresión física⁴⁰, atacan la imagen de institucionalidad y patriotismo que tanto pregona dicha institución. Como le menciona Peter Berger, los elementos cómicos de la sátira se vuelven una crítica maliciosa contra la autoridad⁴¹. En un país donde no hay pensiones, la educación está privatizada y con un gobierno de tendencias autoritarias, la burla y el sarcasmo parecen ser el último recurso de muchos jóvenes chilenos. A pesar del difícil panorama, aún hay espacios (como el carrete) donde pueden reír y convivir sin que se necesite dinero. Como mencionó Umberto Eco, la risa es liberadora en contextos de autoritarismo⁴².

La ética de “Grotesco” como creador subversivo entra nuevamente en escena. Frente a la represión y el monopolio de la fuerza que ejerce el estado chileno, las historietas de “Grotesco” tienen una postura política que denuncia la violencia irracional a la que recurre el Cuerpo de Carabineros de Chile.

⁴⁰ Peter Berger, *Risa redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana*, Barcelona, Kairós, 1999. p. 255.

⁴¹ *Ídem.*

⁴² Umberto Eco, *El nombre de la rosa*, Barcelona, Lumen, 1993. p. 448

V: SEBASTIÁN PIÑERA EN LAS HISTORIETAS DE “GROTESCO”

I. Breve biografía de Sebastián Piñera

Sebastián Piñera nació en Santiago el 1 de diciembre de 1949. Fue presidente de Chile del 11 de marzo de 2010 al 11 de marzo de 2014 a dónde llegó como candidato del partido derechista Renovación Nacional. Su carrera política está estrechamente relacionada con las elites locales y empresariales chilenas que se beneficiaron de la oleada de privatizaciones durante el gobierno de Augusto Pinochet. Su familia está ligada al poder desde la segunda mitad del siglo XX ya que varios de sus familiares directos ocuparon cargos diplomáticos (su padre José Piñera Carvallo fue embajador de Chile en Bélgica y EU) y en el gobierno (su hermano José Piñera fue Ministro de Trabajo durante el gobierno de Pinochet)¹.

Su carrera empresarial comenzó en 1977 cuando ingresó a la iniciativa privada como asesor financiero. Esta trayectoria ejecutiva continuaría durante los siguientes años cuando tuvo altos cargos en empresas como Citicorp Chile, Editorial Los Andes y Apple en Chile. Durante los años noventa realizó importantes inversiones en empresas y proyectos mobiliarios. En 1994 compró el 16 % de la aerolínea Lan Chile; en el ámbito mobiliario participó en la Constructora Aconcagua en 1999. Del 2001 al 2004 se integró a la empresa eléctrica Colbún, la Compañía Sudamericana de Vapores y al conglomerado Quiñenco. En el 2005 compró el canal de televisión ChileVisión y se volvió socio de la empresa dueña de los clubes deportivos Colo Colo y Universidad de Chile².

El párrafo anterior ayuda a entender por qué el gobierno de Piñera tuvo una orientación abiertamente neoliberal; muchas de sus acciones de gobierno (aumento de las tarifas del transporte público así como el alza de cuotas en escuelas e institutos de educación básica) estuvieron marcadas por el rechazo de la mayoría de los chilenos y provocaron grandes movilizaciones sociales. La respuesta del gobierno de Piñera a esto fue el uso de la fuerza pública contra cualquier marcha o manifestación en las calles.

¹ http://historiapolitica.bcn.cl/resenas_parlamentarias/Sebasti%C3%A1n_Pi%C3%B1era_Echenique. Fecha de consulta: 22 de abril de 2015.

² *Ídem*.

II. Los proyectos hídricos en la región de Aysén y las protestas mapuches

Por su ubicación, en el territorio chileno hay una gran riqueza en cuanto a sistemas hidrológicos se refiere. El centro y sur del país tienen ríos, lagos y glaciares que constituyen una considerable reserva de agua potable para la nación andina. Esta particular situación geográfica e hídrica ha ocasionado que los grupos humanos que se establecieron en dichas zonas se hayan adaptado a las condiciones climáticas de la región.

Durante el mandato de Sebastián Piñera la Empresa Nacional de Electricidad Sociedad Anónima (ENDESA) recibió varias concesiones para aprovechar y explotar la cuenca hídrica del sur de Chile. Ya desde el 2005, aprovechando que la Constitución chilena otorga concesiones casi en un 100% a los particulares que exploten los recursos naturales³, ENDESA comenzó la construcción de instalaciones hidroeléctricas en la cuenca de los ríos Baker y Pascua en el sureño territorio de Aysén. Este megaproyecto recibió el nombre de HidroAysén.

En agosto de 2008, ENDESA presentó el estudio de impacto ambiental de HidroAysén ante la Comisión Nacional de Medio Ambiente (CONAMA). La entidad gubernamental evaluó el documento y sólo hizo algunas observaciones; finalmente para mayo de 2011 el proyecto HidroAysén recibió el visto bueno del gobierno chileno⁴. De inmediato hubo reacciones. Algunos senadores de la oposición al gobierno recurrieron a la Corte Suprema de Chile para interponer recursos legales contra las acciones de ENDESA pero no prosperó su queja. Además, desde el inicio de las gestiones de ENDESA ante el gobierno hubo un rechazo nacional en todo Chile así como movilizaciones de protesta. Los grupos mapuches que habitan en dichas zonas fueron de los primeros en levantar la voz contra las represas.

El problema de las presas en el sur de Chile se puede abordar desde el concepto de contradicción entre naturaleza y capital. Dentro de este esquema es evidente la fuerte e intensa lucha entre naturaleza y capital en el proceso de acumulación actual. Para el paradigma capitalista,

³ http://www.camara.cl/camara/media/docs/constitucion_politica.pdf. Fecha de consulta: 24 de abril de 2014.

⁴ <http://www.rtve.es/noticias/20110510/chile-da-luz-verde-polemico-megaproyecto-hidroelectrico-endesa-patagonia/431518.shtml> Fecha de consulta: 16 de abril de 2014.

la naturaleza es una entidad con la cual se ha enfrentado el hombre desde el inicio de la civilización, e incluso mantuvo a raya a los grupos humanos. La naturaleza ha sido la fuente de mantenimiento para muchos pueblos; paralelamente a esto ha sido terrible y amenazadora para el hombre. En esta lucha entre hombre y naturaleza, la tecnología y la ciencia han servido para que el humano gane terreno poco a poco. En el siglo XIX el capitalismo fue la punta de lanza de esta guerra y se lanzó a rematar a la naturaleza. A pesar de los signos de alarma (contaminación de las ciudades inglesas, extinción de especies, etc.) dentro del capitalismo todavía hay posturas que conciben a la naturaleza como un oponente invencible e inacabable.

¿Por qué preocuparse pues por los desechos si la naturaleza es capaz de asimilarlos y limpiarlos? Esta idea tenía mucha fuerza en el siglo XIX; en esos años el equilibrio natural todavía no se percibían las consecuencias negativas de las actividades humanas.

El conflicto de las represas en el sur de Chile al que se refiere “Grotesco” puede ser interpretado a partir del concepto de la ecología política ya que una parte de ella da cuenta de los procesos de colonización de la naturaleza, es decir, de las “actividades que alteran deliberadamente los sistemas naturales con el fin de hacerlos más útiles al sistema de producción y reproducción imperante”⁵.

Los conflictos ambientales en Chile tienen como protagonistas al pueblo mapuche. Desde la década de los años noventa del siglo XX se han enfrentado por igual al Estado chileno y a empresas transnacionales y chilenas. Dentro de su concepción del mundo la tierra es un elemento sagrado.

La palabra mapuche significa "gente de la tierra". Son de los pueblos más numerosos de Sudamérica; arribaron al sur de Chile hace aproximadamente 2000 años. En la actualidad hay una población de cerca 1.400.000 personas las cuales están en el sur de Chile, particularmente las regiones VIII, IX y X⁶.

⁵ Giancarlo Delgado, “¿Por qué es importante la ecología política?” en *Nueva Sociedad*, (Buenos Aires), núm. 244, marzo-abril 2013. p. 48.

⁶ La organización política en Chile se divide en regiones. Están numeradas del 1 al 15 y comienzan desde el norte hasta al sur.

Han defendido sus territorios desde que llegaron Pedro de Valdivia y sus soldados. Durante el virreinato la Corona española estuvo en guerra contra las comunidades mapuches del sur ya que éstos se negaron a someterse a las autoridades reales así como a entregar sus tierras colonos y funcionarios españoles. Esta resistencia ante la penetración extranjera en sus territorios continuó hasta los años del gobierno militar.

Durante mucho tiempo los mapuches fueron víctimas de políticas de desarraigo y asimilación cultural. Éstas llegaron a su punto extremo entre 1975 y 1987 cuando los militares promulgaron los decretos 2.568 y 2.750 con la intención de eliminar los asentamientos mapuches y así poder extinguir el sistema de propiedad comunitaria de la tierra. La llegada de los gobiernos civiles relajó un poco la persecución contra los mapuches. En 1990 se firmó el Acuerdo de Nueva Imperial entre representantes del gobierno chileno y delegados de varios pueblos originarios de Chile (incluidos los mapuches). El objetivo era legislar a favor del desarrollo de los pueblos indígenas y establecer nuevas formas de relación entre estos grupos y el Estado chileno. Estos esfuerzos se cristalizaron en la promulgación de una Ley de Protección de los Pueblos Indígenas, votada por unanimidad en el Congreso Nacional en el año 1994. Se creó la Corporación Nacional de Desarrollo Indígena (CONADI) con el objetivo de aplicar y dar seguimiento al cumplimiento de esta ley.

Si bien la conformación de la CONADI fue un paso importante, cuando se diseñó el proyecto HisroAysén nunca se le preguntó su opinión al pueblo mapuche. Las comunidades mapuches afectadas por la represa contactaron grupos ecologistas nacionales e internacionales; en coordinación con dichos colectivos, la etnia mapuche comenzó una intensa campaña de movilizaciones y denuncia contra la construcción de represas en el sur de Chile.

Los mapuches tienen una idea sobre su entorno que contrasta con la visión occidental. Si para el capitalismo las regiones naturales son espacios que deben ser sometidos y explotados, la tierra para los mapuches es una entidad sagrada donde se originó la vida. En coordinación con otros colectivos, los mapuches han denunciado que las represas conllevarían la desregulación del caudal natural de

los ríos, también se desecarían varios tramos de ríos lo cual alteraría el clima de la cuenca y el ecosistema.⁷

III. Análisis de la foto oficial

Ya que en las historietas de este capítulo aparece el rostro de Sebastián Piñera, me parece pertinente incluir la foto oficial de dicho personaje a fin de tener un referente visual. Recurrí a la primera fotografía oficial que comenzó a entregarse en marzo de 2010 en las oficinas de gobierno e instituciones públicas chilenas⁸.



En esta imagen aparece Piñera sonriendo y vestido con un traje azul oscuro, camisa blanca y corbata roja. La banda presidencial con los colores de la bandera chilena está prendida a su hombro derecho y baja en diagonal hacia su izquierda. Detrás de él hay dos elementos; en el lado izquierdo aparece la parte superior izquierda de la bandera chilena mientras que, en el lado derecho, se ve una cumbre montañosa cubierta de nieve.

En esta imagen se pueden identificar dos elementos importantes referentes al poder en Chile. El que Piñera esté vestido formalmente revela la intencionalidad de mostrar a una persona seria y respetuosa de las instituciones. Además no es gratuito que la corbata de Piñera sea de color rojo;

⁷ <http://www.galeon.com/sloren/mapuche01.htm#Antecedentes>. Fecha de consulta: 22 de abril de 2014.

⁸ http://www.estrellaarica.cl/prontus4_notas/site/artic/20100311/pags/20100311124704.html Fecha de consulta: 19 de diciembre de 2015.

este color se relaciona con el poder, la fuerza y la pasión. El tono rojo intenso brillante transmite una sensación de ambición y/o iniciativa de quien la porta⁹.

La bandera chilena es una alusión a la patria y a la nación. Esto coincide con el discurso nacionalista y patriótico conservador al que recurrió la Junta Militar. La montaña nevada debe entenderse como una referencia la cordillera de Los Andes que atraviesa el oriente del territorio chileno. En síntesis, en esta imagen aparecen tres elementos que integran a la nación: la patria (bandera chilena), el poder (Sebastián Piñera como presidente) y el territorio (la cordillera de Los Andes).

IV. Análisis de “Planeta Piñerog-7”

Esta historieta fue subida al blog de “Grotesco” el jueves 16 de septiembre de 2010. Me parece necesario mencionar dos datos relacionados con el contexto de dicho cómic. En primer lugar está la toma de posesión de Sebastián Piñera como presidente de Chile el 10 de marzo de ese año¹⁰. El segundo referente es que la historieta apareció en la víspera a los festejos por los 200 años del inicio del proceso de Independencia de Chile; esta celebración incluyó inauguración de edificios públicos, sellos conmemorativos así como eventos a lo largo de todo Chile¹¹.



⁹ http://www.bbc.com/mundo/noticias/2014/09/140909_vert_cap_color_corbata_yv
Fecha de consulta: 9 de diciembre de 2015.

¹⁰ <http://www.informador.com.mx/internacional/2010/184896/6/momentos-antes-de-la-toma-de-protesta-de-pinera-nuevo-sismo-sacude-a-chile.htm> Fecha de consulta: 1 de diciembre de 2015.

¹¹ <http://www.latercera.com/noticia/opinion/editorial/2010/09/894-292769-9-chile-celebra-el-bicentenario-y-enfrenta-un-futuro-promisorio.shtml> Fecha de consulta: 1 de diciembre de 2015.

Está integrada por cuatro viñetas acomodadas en dos por dos. En la primera aparece un personaje trajeado de gran cabeza frente a un micrófono; tiene un brazo levantado a la vez que de su boca sale un globo de diálogo. La cabeza de un reptil emerge de un cuerpo humano en la segunda viñeta; tiene cuatro ojos y una gran lengua viperina sale de una boca llena de colmillos afilados. En la tercera se aprecia una toma abierta donde aparece un edificio blanco con una bandera ondeando en su centro, arriba hay tres naves blancas; bajo la puerta del edificio se ve otro globo de diálogo. En la cuarta y última viñeta vemos una publicación con una fotografía en su portada; en ella aparece una mujer joven de lentes y alrededor hay palabras blancas.

Una segunda lectura de esta historieta muestra que el personaje que aparece en la primera viñeta es un político que se dirige al pueblo chileno. En la siguiente vemos que del cuerpo del político está saliendo un gran lagarto que continua con el discurso interrumpido. En la tercera viñeta vemos que se trata de una invasión extraterrestre ya que las naves han rodeado al inmueble blanco; la bandera indica que se trata de un edificio de gobierno. Las imágenes de la cuarta viñeta no tienen ninguna relación con los tres anteriores, la única referencia al respecto son unas palabras en la parte inferior de la fotografía de la chica.

Esta historieta es una burla a la toma de posesión de Sebastián Piñera realizada el 11 de marzo de 2010. Si bien aparece con forma humana en la primer viñeta, “Grotesco” lo representa en la segunda como un miembro de una raza extraterrestre que planea conquistar la tierra. En la tercera viñeta aparece el Palacio de La Moneda rodeada de naves espaciales. Hasta aquí parecería una historia de ciencia ficción pero la cuarta viñeta rompe con esta secuencia ya que sólo aparece una edición del seminario vespertino “Las Últimas Noticias”.

Las líneas de la primera viñeta se pueden entender a partir del hecho de que Piñera es conocido como un político con una gran capacidad oratoria. Incluso tiene entre sus empleados a un imitador suyo. He aquí la muestra de que el poder también recurre al humor, aunque el resultado no rompa con los esquemas de dominación y no aporte nada a la sociedad chilena. No es gratuito que “Grotesco” haya dibujado a Piñera como un monstruo extraterrestre de una película de ciencia

ficción de la Guerra Fría. El discurso que aparece en la segunda viñeta explica el porqué de esta comparación.

El nombre del planeta de donde viene la criatura (“Piñerog-7”) es una deformación del apellido de este político. La frase “Vengo a conquistarlos y robarles todos sus recursos naturales” es una referencia a los proyectos hidroeléctricos que apoyó Piñera desde el inicio de su gobierno.

La última viñeta es una parodia de un periódico que, a pesar de la invasión extraterrestre, sólo informa sobre cosas frívolas relacionadas con el mundo del espectáculo en Chile. Es una referencia al medio editorial chileno que está dominado por grandes periódicos ¹² como *El Mercurio* de Grupo Edwards (propiedad de Agustín Edwards¹³), así como *La Cuarta* y *La Tercera* de Grupo Consorcio Periodístico de Chile (COPESA)¹⁴. *Últimas noticias* pertenece a Grupo Edwards y se enfoca a noticias de la farándula y deportes dedicados a gente de clase baja.

Natalia Rodríguez Muñoz “Arenita” (7 de enero de 1988)¹⁵ es una conductora de noticias chilena que se ha hecho famosa por sus escándalos mediáticos y por posar desnuda para varias revistas. Se hizo famosa a partir de que en el 2007 apareció en el programa infantil “Yingo” donde se hizo novia de otro concursante llamado Karol Jesús Lucero Venegas “Carol Dance” (17 de abril de 1987). Por su parte, éste es un presentador, cantante y actor chileno que, antes de volverse promotor de una vida saludable alejada de las drogas y el alcohol¹⁶, se dedicaba a amenizar tardeadas y eventos juveniles en Santiago de Chile.

El común denominador de estas dos personas es que están relacionadas con el mundo de la farándula chilena y, constantemente, aparecen noticias suyas en la prensa rosa y programas dedicados a los espectáculos. El panorama de la televisión chilena hacia 2010 lucía desalentador en

¹² José Mogado, “El complejo escenario informativo que se viene”, en *La Nación*, 23 de enero de 2010.

¹³ Paúl Alonso, “The Clinic: La prensa satírica en Chile”. <https://paulalonso.wordpress.com/2007/04/10/the-clinic-la-nueva-prensa-satirica-de-chile> Fecha de consulta: 26 de marzo de 2015.

¹⁴ <http://www.infoamerica.org/grupos/copesa02.htm> Fecha de consulta: 29 de mayo de 2015.

¹⁵ Tomado de su perfil personal en Facebook. Fecha de consulta: 4 de abril de 2015.

¹⁶ De acuerdo a su perfil personal en Facebook. Fecha de consulta: 4 de abril de 2015.

términos de contenidos. A diferencia de México, en Chile no hay una sola empresa que controle el mercado televisivo¹⁷.

Hay periodistas que la consideran una industria en crisis ya que perdió las audiencias de tiempos anteriores. Las televisoras chilenas le apuestan más a tener grandes audiencias que a la calidad de sus programas (recurren a chistes clasistas y/o racistas); buscan la atención de espectadores acrílicos y pasivos de bajo perfil socioeconómico que ven televisión porque carecen de dinero para contratar internet o televisión por cable¹⁸. El periodista Antonio Skarmeta es una de estas voces escépticas; considera que no tiene caso pelear por espacios y contenido cultural en la televisión chilena¹⁹ ya que la prioridad de las televisoras es aumentar su audiencia para poder vender más publicidad. También menciona su doble moral ya que se quejan de que no hay contenido cultural en la tele pero se niegan a dar espacio y/o programar propuestas diferentes a lo cómico o de espectáculos. Esto es posible gracias a una alianza silenciosa entre los miembros de la élite política y las televisoras ya que aquellos necesitan de las pantallas para darse difusión en tiempos electorales.

Al igual que su par mexicana, la televisión chilena le apuesta a tener un espectador pasivo y acrílico que se divierta con un humor estéril. Utilizo este adjetivo ya que, a partir de los planteamientos de Mijaíl Bajtín sobre el humor, dichos programas “cómicos” no rompen ni ponen en crisis los paradigmas políticos y sociales heredados de la dictadura sino que, por el contrario, se vuelven comparsas del poder ya que recurren a estereotipos racistas y clasistas²⁰. Esto es asumir una postura contrarrevolucionaria²¹.

¹⁷ Raúl Trejo Delarbre, “Muchos medios en pocas manos: Concentración televisiva y democracia en América Latina” En *Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, Enero 2010, v. 33, no. 1. p. 17-51.

¹⁸ <http://www.elmostrador.cl/cultura/2013/10/22/clasismo-racismo-y-basura-el-duro-diagnostico-de-los-expertos-sobre-la-television-abierta-en-chile/>

¹⁹ Antonio Skarmeta, “La TV chilena es un caso patológico de desprecio a la creatividad”. <http://camaradelibro.cl/sala-de-prensa/antonio-skarmeta-la-tv-chilena-es-un-caso-patologico-de-desprecio-a-la-creatividad/> Fecha de consulta: 12 de septiembre de 2015.

²⁰ Walter Benjamin, *El autor como productor*, México, Ítaca, 2004. p. 33.

²¹ *Ídem*.

V. Análisis de “Los Planetarios”

Como mencioné en el capítulo anterior, “Los Planetarios” fue publicada el 22 de mayo del 2011 en el blog de “Grotesco”²².

En la primera viñeta aparece una mujer. Además de su cabello largo y suelto, destaca una banda que lleva en la frente. Está vestida con una túnica o vestido largo donde destacan sus pezones.



A su derecha está un monitor donde aparece un hombre con nariz de cerdo; sobre la mujer hay un globo de diálogo con la frase “Planetarios. El malvado villano Piñerón quiere construir una represa que destruirá el mundo!!”. Frente a ella se aprecian en la esquina inferior derecha tres rostros de perfil que posan su mirada sobre ella.

Un chico de rasgos anglosajones aparece en primer cuadro de la segunda viñeta; tiene el cabello corto pero despeinado y la boca abierta. Sus ojos están bien proporcionados con el tamaño de su

²² <http://grotescomics.blogspot.mx/2011/05/planetarios.html> Revisado por última vez el viernes 22 de mayo de 2015.

rostro. Encima de él hay un globo de diálogo con la frase “Llamemos al capitán Planeta!”. Tiene el puño cerrado y la vista dirigida hacia la derecha. Trae una prenda con un cuello de solapa.

Las viñetas 3 y 4 tienen forma de triángulo isósceles de tal forma que juntas forman un recuadro. En la viñeta 3 tenemos a una sonriente joven de cabello corto y ojos rasgados con su puño izquierdo levantado; uno de sus dedos tiene un anillo de donde sale un rayo. Encima de ella hay un globo de diálogo con la palabra “Agua”. En la siguiente viñeta hay otra joven de ojos claros peinada con una cola de caballo; su puño derecho también está levantado y tiene un anillo de donde sale un rayo de luz. Encima de ella la palabra “Viento” está en un globo de diálogo. Los ojos de ambas no corresponden con sus rostros; en el caso de la primera uno está más arriba del otro mientras que en la segunda el ojo izquierda rebasa la línea del rostro como si fuera una pintura de Pablo Picasso.

Un niño o chico de cabello corto ocupa la viñeta 5. Su boca está abierta y aparecen unos dientes blancos y separados. Sus ojos apuntan hacia arriba y, al igual que las chicas, tiene un puño levantado con un anillo que emite un rayo. Su torso trae una playera y un chaleco con un bolsillo. En el brazo que tiene libre hay un mono con cola larga que se sujeta con manos y extremidades traseras. Alrededor de dicho primate hay varios puntos negros, Encima de la cabeza del chico aparece un globo de diálogo con la palabra “Merken”. La viñeta 6 tiene un fondo negro. En medio de ella hay un globo onomatopéyico de color blanco con la palabra “Clonk” en el centro.

Una segunda lectura muestra que la viñeta 1 es el inicio de la narración de esta “aventura”. La mujer se dirige hacia los otros personajes mientras les muestra el monitor con el rostro del villano. Se podría decir que esta escena se trata de una reunión donde la mujer de la túnica previene de los planes del villano a los personajes de la parte inferior para que hagan algo al respecto.

Los rostros de la anterior viñeta son pues de los jóvenes que detendrán a “Piñerón”. El muchacho que aparece en la viñeta 2 ha tomado la iniciativa y llama a sus compañeros a tomar acciones contra los planes del villano. Las proporciones anatómicas de su rostro son simétricas y armónicas lo cual correspondería con una de las características físicas de los héroes de la cultura occidental de inicios del siglo XX.

En contraste, el cómo fueron dibujados los rostros de las chicas de las dos siguientes viñetas da un giro a la historieta. Si el personaje anterior lucía heroico y decidido, estas dos chicas son una caricatura del héroe ya que el autor –al deformar y exagerar sus rasgos físicos- rompe con dicho estereotipo.

El chico de la viñeta 5 también es parte del grupo que combatirá al villano. Si bien fue dibujado con un ademán expresivo y con un ligero toque heroico, su mascota le resta seriedad a la escena. Su rictus de sorpresa con su mirada extraviada dan un sentido irónico y de humor negro al pequeño primate; esto es reforzado por el hecho de que los puntos negros encima de él son una alegoría de pulgas o parásitos cutáneos.

La narración de esta historieta comenzó como una aventura con cierta formalidad al estilo de Walt Disney. Sin embargo en las viñetas 3, 4 y 5 se transformó en una parodia y burla debido a la aparición de personajes satíricos y caricaturescos. Este desfile se ve interrumpido por el contenido de la viñeta 6. El recurso onomatopéyico que utilizó “Grotesco” da a entender que hubo un imprevisto o situación inesperada para los personajes; dentro de este tenor la palabra “clank” da el indicio de que hubo un golpe o acto violento en la narración.

La última viñeta muestra que el fondo negro de la viñeta 6 fue ocasionado por la violencia. El policía tiene un equipo antimotines completo; trae su escudo de fibra de vidrio, un casco con mica transparente que protege los ojos, y un tolete con el que golpeó a los otros personajes.

A partir del inventario de los elementos que integran la tira son evidentes tres temáticas o tramas a las que se refiere la historieta. La primera es la burla a un programa infantil con temática “ecologista” que es parte del discurso conservacionista occidental que se puso en boga a finales del siglo XX; la segunda por su parte es una crítica a los proyectos hidroeléctricos que autorizó el gobierno chileno al sur del país a inicios del siglo XXI. La tercera temática es la crítica a Carabineros que fue analizada en el capítulo anterior.



Fuente:
<http://www.taringa.net/posts/imagenes/16020340/Capitan-planeta-el-post-que-se-merece.html>
Fecha de consulta: 21 de abril de 2014

“El capitán Planeta y Los Planetarios” (*Captain Planet and the planetears*) fue una serie animada originaria de Estados Unidos coproducida en 1990 por DiC Enterprises y los estudios de animación de Hannah-Barbera. Tuvo 116 episodios de 22 minutos divididos en 6 temporadas, mismas que se transmitieron de 1990 a 1996 en EU.

De acuerdo a varios sitios dedicados a la animación, fue transmitida de 1991 a 1996 en la barra infantil de varias cadenas televisivas de toda Latinoamérica. En Chile fue transmitida por el canal Televisión Nacional de Chile.

La trama gira sobre cinco jóvenes de diferentes partes del mundo que fueron llamados por Gaia, una mujer que representa al espíritu del planeta, para defender al medio ambiente y enfrentarse a villanos que contaminan. Cada uno de los chicos representa a un elemento de la naturaleza:

- Kwame. Adolescente africano que representa al poder de la Tierra.
- Wheeler. Estadounidense que tiene el poder del Fuego.
- Linka. Oriunda de la entonces Unión Soviética, maneja el poder del Viento.
- Gi. Chica asiática con el poder del Agua.
- Ma-ti, niño amazónico que tiene el poder del Corazón. Siempre está acompañado de un pequeño mono llamado Sochi.

Al inicio de la serie Gaia entregó un anillo mágico a cada miembro del equipo. Cuando se combinan los poderes de los cinco anillos aparece el Capitán Planeta, personaje mágico que –como buen héroe de caricatura estadounidense- siempre salva la situación.

En la serie aparecen varios villanos cuyo común denominador es su falta de respeto por el medio ambiente y los elementos que lo rodean. Destaca entre todos ellos “Cerdonio Hoggish²³” por su avaricia y rasgos físicos.

Este personaje es un individuo obeso que viste un uniforme color verde militar similar al de las Juventudes Hitlerianas. Evidentemente es caucásico y tiene una franja de cabello pelirrojo en el cráneo.



Fuente: <http://www.taringa.net/posts/imagenes/16020340/Capitan-planeta-el-post-que-se-merece.html>

Tiene rasgos físicos parecidos a los de un cerdo: cabeza ancha, orejas puntiagudas, mentón abultado, nariz chata y colmillos. Varios episodios de la caricatura tratan sobre la lucha de los Planetarios por impedir los planes de Cerdonio Hoggish para enriquecerse a costa de la contaminación y/o la explotación indiscriminada del medio ambiente. En páginas posteriores me referiré de nuevo a este villano.

En la quinta viñeta de “Los Planetarios” hay una referencia al pueblo mapuche. Cuando el niño emite la palabra “merken” se está refiriendo a una especia o ingrediente oriundo de Chile muy utilizado en la cocina de las comunidades mapuches. Complementando esta viñeta con las dos siguientes puede entenderse que el joven fue golpeado por el policía por el simple hecho de mencionar al merken. “Grotesco” nos quiere decir que el gobierno chileno ataca y persigue a cualquiera que tenga relación con el pueblo mapuche.

²³ Originalmente “Hoggish Greedly” en la versión en inglés.

Una primera impresión afirmaría que la serie “Capitán Planeta y Los Planetarios” denuncia la degradación ambiental en el planeta y transmite el mensaje de cuidar los recursos naturales. Sin embargo, la parodia que hace “Grotesco” muestra que tal discurso sólo busca aliviar los síntomas más no atacar la enfermedad.

Se puede interpretar que la serie original de “El Capitán Planeta” es parte del discurso capitalista que concibe a la naturaleza desde una perspectiva conservacionista, es decir, por su valor contemplativo y recreativo. Analizando la relación entre Gaia y los cinco portadores de los anillos es evidente la idea de que los pueblos de África y Sudamérica no son capaces o no tienen la iniciativa de proteger el medio ambiente; el mensaje que da “el Capitán Planeta” es que, para lograr este objetivo, es necesaria una entidad superior que coordine y lidere los esfuerzos ambientales.

Aquí entra en escena otra idea donde el capital considera a la tierra como “un regalo sin cargo²⁴”. La naturaleza es una frontera de la que muchos pueblos han obtenido sus medios de supervivencia. También ha sido una potencial enemiga que amenaza la existencia del hombre y muchos aún creen que la naturaleza es un enemigo invencible e inacabable.

Además, como lo señala Giancarlo Delgado, el mensaje ambiental de la caricatura “El capitán Planeta y los Planetarios” está muy lejos de ser una campaña “altruista”²⁵ ya que la productora comercializó productos “oficiales” sobre la serie lo cual le significó considerables regalías en Estados Unidos y América Latina. En síntesis la serie no propone cambio alguno de un modelo que –entre otros elementos- se sustenta en la contaminación y el abuso de los recursos naturales.

VI. Aparición en “Marcha”

A diferencia de las historietas anteriores, la aparición de Piñera en “Marcha” es más discreta. Esta historieta es parte de las imágenes que “Grotesco” subió el 24 de octubre de 2012 al perfil de Facebook del Señor Intestino. Tiene doce viñetas distribuidas en cuatro filas de tres cuadros cada una. La trama cuenta cómo, a partir del aumento en el precio de la cerveza, el Señor Intestino

²⁴ John Bellamy Foster, “Capitalismo y ecología: la naturaleza de la contradicción”. http://puntodevistainternacional.org/images/mr44_foster.pdf Fecha de consulta: 26 de mayo de 2014.

²⁵ Giancarlo Delgado, *op. cit.*

encabeza y dirige una movilización para exigir que baje el costo del licor; sin embargo, el movimiento fracasa y el país se va a la ruina porque, según varios periódicos, el gobierno y los protestantes se embriagan.

De la viñeta 7 a la 12, aparecen las portadas de varios periódicos en las cuales se va dando un seguimiento al desarrollo del “movimiento” del Señor Intestino. En la viñeta 10, en la parte inferior derecha del periódico, aparece una pequeña imagen de Sebastián Piñera acompañada de un texto que dice “Presidente inaugura 38 nuevos bares”.



A pesar de que el dibujo es pequeño, destacan dos rasgos claves de Piñera dibujado por “Grotesco”. La primera es la sonrisa que, de no ser por los ojos aplastados, indicaría algo positivo; la boca y los ojos de este personaje sugieren que está tramando algo y/o que es una pose para acompañar el anuncio que ayudará a “calmar” la tensa situación ocasionada por falta de alcohol.

El otro rasgo es cómo dibujó “Grotesco” la nariz de Piñera; se trata de una nariz porcina como la que tiene en su aparición en “Los Planetarios”. Puede entenderse que Piñera es un cerdo en realidad; esta comparación viene a colación ya que el cuerpo de dicho mamífero (al carecer de glándulas sudoríparas) se caracteriza por tener un olor repugnante y nauseabundo, además de que (por lo general) vive en un lugar lleno de lodo, excrementos y/o desechos. Al cerdo también se le ha relacionado con la obesidad y voracidad ya que su apetito es voraz y tiene un paladar poco exigente. De ahí viene el hecho de que a los capitalistas o dueños de los medios de producción, al vivir en la opulencia y tener a su alcance más alimentos de los que pueden consumir, se les represente con

rasgos porcinos: abdomen enorme, orejas puntiagudas, piernas terminadas en pezuñas, cola enrollada y, justamente, nariz porcina. Así pues, la nariz de Piñera en esta imagen se refiere a que es un personaje sumido en la suciedad política y, al igual que un cerdo cuando olfatea comida, tiene una gran voracidad al momento de alcanzar sus objetivos.

Desde la perspectiva de “Grotesco”, Sebastián Piñera es uno de los miembros de la élite política chilena y sólo busca defender sus intereses y prerrogativas. En las tres historietas analizadas aparece como un político voraz y ambicioso que, con tal de aumentar su poder económico y político, está dispuesto a permitir y ser cómplice del saqueo de los recursos naturales de Chile.

Como producto del neoliberalismo chileno, es un personaje que cuida mucho su imagen. En capítulos anteriores mencioné que, dentro del sistema partidista chileno, los medios y la imagen pública son muy importantes ya que los poderosos necesitan que alguien les “limpie” la cara y cuide sus espaldas. Como lo mencionó Antonio Skarmeta²⁶, en Chile hay una alianza entre los grupos políticos y los medios de comunicación ya que, retomando una vez más a Walter Benjamin, tienen una función contrarrevolucionaria ya que son aliados de las élites²⁷.

A pesar de que ninguna historieta de “Grotesco” defiende abiertamente a los mapuches²⁸, tiene una postura de denuncia y crítica hacia la represión emprendida contra ellos por Piñera. Si bien “Los Planetarios” es una burla a la voracidad y avaricia de Piñera, también es una denuncia de que la represión pinochetista sigue vigente en Chile y es un recurso al cual, sin importar el color o lema partidista, los gobernantes recurrirán cuando lo consideren necesario.

²⁶ Antonio Skarmeta, *op. cit.*

²⁷ Walter Benjamin, *op. cit.* p. 33.

²⁸ Al menos las que encontré.

CONCLUSIONES

Una de tantas cosas que aprendí en la cátedra “Historia e Historiografía de América Latina”¹ del doctor Ignacio Sosa es que el surgimiento de los Estudios Latinoamericanos en la Universidad Nacional Autónoma de México se debe, en parte, a la necesidad histórica y epistemológica de construir un conocimiento desde AL que no siguiera al discurso hegemónico de Estados Unidos durante la segunda mitad del siglo XX. En la clase del doctor Sosa vimos cómo, desde sus orígenes, los Estudios Latinoamericanos han tenido un carácter de alteridad y de inclusión que cuestiona a los autoritarismos paradigmáticos. Este principio ha permitido un acercamiento académico, desde nuestro campo, hacia visiones no ortodoxas y propuestas nuevas en cuanto a construcción de conocimiento y exploración de objetos de estudio que han surgido recientemente.

Así pues, el conocimiento no puede permanecer estático ni incólume ya que el cambio es algo natural y constante. Este principio de alteridad y de cuestionamiento al poder fue justo uno de los primeros elementos que encontré en las historietas de “Grotesco”. En este sentido, la obra de este autor (además de que es otro testimonio de la historia de Chile) aporta una nueva y prometedora veta de conocimiento para los Estudios Latinoamericanos. Es valiosa porque “Grotesco” ha tomado elementos visuales del discurso del poder en Chile (personajes, estilos creativos, rostros, etc.) para transfigurarlos y construir una propuesta artística y visual. Esto contradice el estigma social y académico de que todos los monitos sólo contribuyen a enajenar a sus lectores.

A partir de las historietas analizadas para esta tesis, puedo afirmar que los cómics de “Grotesco” tienen una doble función. Por un lado provocan la risa del lector gracias a su humor irreverente y propositivo, pero por el otro hacen una crítica al poder y al autoritarismo dentro de Chile. Ante la brutalidad de Carabineros y la ambición económica de Sebastián Piñera, “Grotesco” recurrió a las armas de la irreverencia y la parodia. Como lo señalaron Mijaíl Bajtín y Umberto Eco, la risa tiene

¹ Impartida de agosto a noviembre de 2013 en el área de posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras de Ciudad Universitaria.

un carácter subversivo en un contexto de intolerancia e imposición. A pesar de que tiene el monopolio de la fuerza, el Estado está condenado a fracasar si intenta controlar al humor.

Como toda expresión humana, las historietas son productos complejos en cuanto a su intencionalidad y sus técnicas de creación y difusión. La historieta chilena, al igual que en México y Argentina, no puede interpretarse desde una perspectiva excluyente ya que no se ha mantenido estática durante las últimas décadas del siglo XX y ha evolucionado a partir de la historieta de masas. Las nuevas tecnologías han repercutido en el contexto cultural de principios del presente siglo no sólo en América Latina sino en todo el mundo; en este sentido (retomando a Walter Benjamin) “Grotesco” es un creador revolucionario porque asimiló al uso de la computadora y el internet como una nueva forma de dibujar monitos. Sus tiras son parte de los cómics latinoamericanos que, a inicios del siglo XXI, marcaron distancia de la historieta industrial que dominó la mayor parte la segunda mitad del siglo XX; también son una de tantas evidencias de que la historieta latinoamericana se renueva constantemente y se ha adaptado a las dinámicas culturales y tecnológicas recientes.

Debo reconocer que analizar el habitus de “Grotesco” me ayudó a desarrollar y entender su faceta contracultural y alternativa que, además de identificarse con el movimiento punk, no se queda sólo en el plano político (se burla del autoritarismo en Chile) sino que también trasciende a lo artístico. Esto se puede apreciar cuando (de la misma forma en que los punks rompieron con el movimiento hippie a inicios de los años setenta) se mofa del manga chileno y entra en polémicas con “vacas sagradas” del cómic chileno como son Alberto Montt y *Condorito*. Es evidente que “Grotesco” no es indiferente a las enmarañadas relaciones personales y artísticas de la historieta chilena; se niega aceptar las mieles del poder y ha optado por conservar su espíritu irreverente y alternativo.

Asimismo, su actitud ante los hechos en Chile no es hacer oídos sordos y fingir que no pasa nada sino que, por el contrario, asume una postura crítica que se expresa en sus historietas. Es un autor que, aprovechando las ventajas que da el uso de internet y redes sociales, dialoga e intercambia

ideas con sus lectores (la prueba de ello es que “Grotesco” responde a los comentarios que reciben sus historietas en internet) y posibles interlocutores. Los comentarios y felicitaciones que ha recibido muestran que muchos jóvenes chilenos coinciden con sus puntos de vista y se identifican con su discurso visual y ético. Lejos de asumir una postura soberbia ante esta situación, “Grotesco” ha respondido a estos comentarios con agradecimientos y bromas llenas de lenguaje sencillo y chilenismos.

“Grotesco” es un creador que no ha dejado que la fama se le suba a la cabeza; por el contrario, ha mantenido una congruencia entre su ética, su identidad y sus acciones. Esto me lleva a afirmar que, aunque en un futuro se dedique a otras actividades como la ilustración y el dibujo publicitario, no se volverá un historietista de grandes tirajes ya que esto implicaría renunciar a su irreverencia y actitud contracultural.

Si unas cuantas historietas arrojaron información y datos para aproximadamente 120 páginas, ¿cuánto más se podría encontrar en el resto de la obra de “Grotesco”? Es difícil responder esta pregunta, pero lo que sí es un hecho es que su itinerario ético le ha dado un lugar entre los principales historietistas chilenos de inicios del siglo XXI.

FUENTES

1. Bibliografía

AA VV, *Vitalizando la historia política: estudios sobre el Chile reciente, 1960-2010*, Santiago de Chile, Taller de Historia Política, 2010.

Aurrecoechea, Juan Manuel, *Catálogo de la historieta mexicana del siglo XX*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia - Universidad de Colima, 2001.

Aurrecoechea, Juan Manuel y Bartra, Armando, *Puros cuentos. Volumen I*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes - Museo Nacional de Culturas Populares. 1989.

Bajtín, Mijaíl, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelair*, Buenos Aires, Alianza Universidad, 1987.

Barbieri, Danielle, *Los lenguajes del cómic*, Barcelona, Paidós, 1993.

Baron-Carvais, Annie, *La historieta*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

Bauman, Zygmunt, *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*, México, Fondo de Cultura Económica, 2008.

Benjamin, Walter, *El autor como productor*, México, Ítaca, 2004.

Berger, Peter, *Risa redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana*, Barcelona, Kairós, 1999.

Bolívar Echeverría, *Ensayos políticos*, Quito, Ministerio de Coordinación de la Política y Gobiernos Autónomos Descentralizados, 2011.

Bourdieu, Pierre, *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2010.

Boron, Atilio A, 2003. "Después del saqueo: el capitalismo latinoamericano a comienzos del nuevo siglo", en Boron, Atilio A; Lechini, Gladys. *Política y movimientos sociales en un mundo hegemónico. Lecciones desde África, Asia y América Latina*, Buenos Aires, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2006, pp. 147-178.

Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2005.

Burucúa, José Emilio, *La imagen y la risa*, Mérida, Periférica, 2007.

Coma, Javier, *Del gato Félix al gato Fritz; Historia de los cómics*, Barcelona, Gustavo Gili, 1971.

Cruz, Samuel, *Un historietista mexicano de finales del siglo XX. La obra de José Quintero*, Tesis de Licenciatura en Estudios Latinoamericanos, Colegio de Estudios Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2010.

---*El cine como estrategia didáctica en la enseñanza de la Historia Universal*, Documento recepcional de Licenciatura en Educación Secundaria con especialidad en Historia, Colegio de Historia, Escuela Normal Superior de México, 2010.

Dorfman, Ariel y Armand Matterlart, *Para leer al Pato Donald. Comunicación de masas y colonialismo*, México, Siglo Veintiuno, 1997.

Eco, Umberto, *El nombre de la rosa*, Barcelona, Lumen, 1993.

Errázuriz, Luis Hernán y Gonzalo Leiva Quijada, *El golpe estético. Dictadura militar en Chile 1973-1989*, Santiago de Chile, Ocho Libros Editores, 2012.

Erregeurena Albateiro, María Josefa, “El concepto de imaginario social” en *Anuario de investigación 2000, Volumen II*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2001. pp.15-27.

Fernández, Bernardo, “BEF”, *Pulpo Cómics. Historieta mexicana de ciencia ficción*. México. Editorial Pellejo/Molleja y CONACULTA. 2004.

Fuentes, César, “Grotesco”, *Señor Intestino*, Santiago de Chile, edición del autor, 2010.

Gantús, Fausta, *Caricatura y poder político. Crítica, censura y represión en la ciudad de México, 1876-1888*, México, Colegio de México-Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2009.

García Sánchez, Sergio, *Sinfonía gráfica. Variaciones en las unidades estructurales y narrativas del cómic*, Barcelona, Glénat, 2000.

Gazmuri, Cristián, *Historia de Chile 1891-1994. Política, economía, sociedad, cultura, vida privada, episodios*, Santiago de Chile, RIL editores, 2012.

Gubern, Román, *El lenguaje de los cómics*, Barcelona, Península, 1977.

Hasson, Moisés, *Chile: Catálogo de revistas (1908-2000)*, Santiago de Chile, Nauta Colecciones Editores, 2014.

Herner, Irene, *Mitos y monitos. Historietas y fotonovelas en México*, México, Nueva Imagen-UNAM, 1979.

Híjar, Alberto, “Para comprender imágenes” en María Rosa Palazón Mayoral (compiladora), *Antología de la estética en México. Siglo XX*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Serie Lecturas Universitarias 46, 2006. p. 213-230.

---*La praxis estética. Dimensión estética libertaria*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2014.

Kreimer, Juan Carlos, *Contracultura para principiantes*, Buenos Aires, Era Naciente, 2006.

Lizarazo, Diego, “El dolor de la luz. Una ética de la realidad”, en *Ética, poética y prosaica: ensayos sobre fotografía documental*, Ileri de la Peña (coordinadora), México, Siglo XX, 2008. pp. 11-29.

Marentes, Pablo, *Comunicación y dependencia en América Latina: televisión, cine, historieta y publicidad en México*, México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales-UNAM, 1978.

- Martínez Rentería, Carlos (Compilador) *CulturaContraCultura*, México, Plaza & Janes, 2000.
- Martín-Barbero, Jesús, *Contemporaneidad latinoamericana y análisis cultural*, Madrid, Iberoamericana, 2000.
- De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Barcelona, Gustavo Gili, 1988.
- McCloud, Scott, *Cómo se hace un cómic. El arte invisible*, Barcelona, Ediciones B, 1995.
- Meller, Patricio, *Un siglo de economía política chilena (1890-1990)*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 2007.
- Nohlen, Dieter, *Diccionario de Ciencia Política*, México, Porrúa, 2006.
- Pérez, Carlota, *Revoluciones tecnológicas y capital financiero. La dinámica de las grandes burbujas financieras y épocas de bonanza*, México, Siglo Veintiuno Editores, 2007, p. 32.
- Pérez Vejo, Tomás, “Imágenes e historia social: una reflexión teórica” en Enrique Camacho (coordinador), *El rebelde contemporáneo en el Circuncárite: imágenes y representaciones*, México, UNAM, 2006.
- Rall, Dietrich (compilador), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México, UNAM, 1993.
- Rama, Ángel, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo Veintiuno, 1983.
- (coordinador) *Términos Latinoamericanos para el diccionario de Ciencias Sociales*, Buenos Aires, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales-Instituto Latinoamericano de Ciencias Sociales, 1976.
- Ramírez Gómez, José Agustín, *La contracultura en México. La historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas*, México, Debolsillo, 2004.
- Ramírez López, Berenice, “América Latina. Los saldos de la reestructuración neoliberal” en *Hacia un nuevo modelo económico*, México, Juan Pablos-Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998, pp. 39-65.
- Real Academia Española de la Lengua, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, 2014. 23ª edición.
- Red de Acción de Derechos Ambientales, *Territorio mapuche y racismo ambiental en Chile*, Temuco, Observatorio de Derechos de los Pueblos Indígenas – RADA – Fundación Ford, 2007.
- Richard, Nelly, *La insubordinación de los signos (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*, Santiago de Chile, Cuarto propio, 1994.
- Río, Eduardo del, “Rius”, *La vida de cuadritos*, México, Grijalbo, 1984.
- Rojas Mix, Miguel, et. al, *La Gráfica Política del 98*, Cáceres, Centro Extremeño de Estudios y Cooperación con Iberoamérica-consejería de Cultura y Patrimonio de la Junta de Extremadura, 1998.

Salazar, Gabriel, y Julio Pinto, *Historia contemporánea de Chile. Tomo II. Actores, identidad y movimiento*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 1999.

--- *Historia contemporánea de Chile. Tomo II. Actores, identidad y movimiento*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 1999.

--- *Historia Contemporánea de Chile, Tomo III. La economía, mercados, empresas*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2002.

--- *Historia contemporánea de Chile. Tomo V. Niñez y juventud (Construcción cultural de actores emergentes)*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 1999. p.270.

Salinas, Maximiliano, et. al, *El Chile de Juan Verdejo. El humor político de Topaze, 1931-1970*, Santiago de Chile, USACH, 2011.

Santis, Pablo de, *La historieta en la edad de la razón*, Buenos Aires, Paidós, 1998.

Sarlo, Beatriz, *Tiempo presente. Notas sobre el cambio de una cultura*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2001.

Segato, Rita, *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*, Buenos Aires, Bernal-Universidad Nacional de Quilmes, 2003.

Soto Labbé, María Paulina, *Cartografía cultural de Chile*, Santiago de Chile, Ocho libros, 2002.

Steimberg, Oscar, *La historieta en el mundo moderno*, Barcelona, Paidós, 1982.

Talens, Jenaro, et al, *Elementos para una semiótica del texto artístico: poesía, narrativa, teatro, cine*, Madrid, Cátedra, 1988.

Vásquez González, Modesto, *La historiética. Todo lo relativo al lenguaje lexipictográfico*, México, Promotora K, 1981.

Villalobos, Sergio, *Estudios y ensayos sobre la historia de Chile*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 2010.

---, et. al. *Historia de Chile*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 2005.

Zalpa, Genaro, *El mundo imaginario de la historieta mexicana*, Aguascalientes, Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2005.

Zavala, Lauro, *Cómo estudiar el cuento (con una guía para analizar minificción y cine)*, Guatemala, Palo de Hormigo, 2002.

2. Artículos

Aguayo, Loreto, “No hay futuro!: La importancia del punk como objeto de estudio y la llegada y construcción del punk en Chile (1981-1988)”

http://www.udp.cl/descargas/facultades_carreras/historia/revista/loretoaguayo_2.pdf Fecha de consulta: 29 de octubre de 2015.

Alonso, Paul, “The Clinic: La prensa satírica en Chile”.

<https://paulalonso.wordpress.com/2007/04/10/the-clinic-la-nueva-prensa-satirica-de-chile> Fecha de consulta: 26 de marzo de 2015.

Álvarez Roja, Christian, “Compulsivo y Grotesco: “El cómic es absurdo porque el mundo es absurdo”

<http://www.museointernacionaldechile.cl/compulsivo-y-grotesco-el-comic-es-absurdo-porque-el-mundo-es-absurdo/> Fecha de consulta: 8 de octubre de 2015.

Bartra, Armando, “Introducción. Debut, beneficio y despedida de una narrativa tumultuaria. Piel de papel. Los pepines en la educación sentimental del mexicano” en *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta* (La Habana), vol. 3, núm. 2, julio 2012.

Blancas, Fernando, “Cómic japonés: El manga, tsunami oriental” en *Muy interesante. Edición Muy especial: ¡Cómics!* (México), septiembre 2015. pp. 51-69.

Calero Palma, Rafael, “Música y contracultura en España” en *Generación* (México), Año 26, núm. 98, tercera época, abril-mayo 2014, pp. 12-17.

Camacho Navarro, Enrique, “Estudios Latinoamericanos e iconología”, en *Nostramo. Revista crítica latinoamericana* (México), Año 2, núm. 2, otoño 2008-invierno 2009. p. 33-45.

Daniel Contreras, “Sujeto juvenil y espacios rituales de identidad: Comentarios sobre el caso del carrete”, en *Última Década* (Valparaíso), núm. 5, 1996, Centro de Estudios Sociales. pp. 1-17.

Díaz Castro, Cristian Eric, “La historieta en Chile 1” en *Revista Latinoamericana de estudios sobre la historieta*, (La Habana), vol. 2, núm. 6, junio 2002.

--- “La historieta en Chile 3”, (La Habana), vol. 2, núm. 8, diciembre 2002.

--- “La historieta en Chile 5”, (La Habana), vol. 3, núm. 10, junio 2003.

--- “La historieta en Chile 6”, (La Habana), vol. 3, núm. 11, septiembre 2003.

--- “La historieta en Chile 7”, (La Habana), vol. 3, núm. 12, diciembre 2003.

Delgado, Giancarlo, “¿Por qué es importante la ecología política?” en *Nueva Sociedad* (Buenos Aires), núm. 244, marzo-abril 2013.

Deubelbeis, Gonzalo, “Entrevista a Prostitue Disfigurement”,

<http://risemetal.com/2010/12/13/entrevista-prostitute-disfiguremen> Fecha de consulta: 20 de octubre de 2015.

Foster, John Bellamy, “Capitalismo y ecología: la naturaleza de la contradicción”.

http://puntodevistainternacional.org/images/mr44_foster.pdf Fecha de consulta: 26 de mayo de 2014.

García, Mauricio, “Historia antigua”

<http://ergocomics.cl/wp/2005/08/historia-antigua> Fecha de consulta: 3 de junio de 2015.

González Miranda, Sergio “Las Ligas Patrióticas”, en *Revista Ciencias Sociales* (Santiago de Chile), Vol. 2, p. 54-72.

Gutiérrez, Christian, “Historieta chilena de la postdictadura. Renaciendo en la década del ochenta” en *Revista Latinoamericana de estudios sobre la historieta*, (La Habana), vol. 2, núm. 5, marzo 2002.

Jiménez Yáñez, César, “El rol del Estado y la concentración mediática en Chile” en *Diálogos de la comunicación. Revista Académica de la Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social* (Cali), Número 82, noviembre 2011.

Lechuga, Carlos, “10 desmentidos: para dejar de llorar”
<http://ergocomics.cl/wp/2007/11/10-desmentidos-para-dejar-de-llorar/> Fecha de consulta: 28 de mayo de 2015.

Maíz, Claudio, “La novela no-ve-la realidad salvo que sea Rulfo quien la escriba. Novela y humor en América Latina”
dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4033691.pdf Fecha de consulta: 5 de octubre de 2015.

Maldonado Prieto, Carlos, “Militarización de la policía: Una tendencia histórica chilena”.
<http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0018154.pdf> Fecha de consulta: 20 de junio de 2015.

Marín, Graciela, “De Coré al cómic de los 90: libros rescatan clásicos de la historieta chilena”.
<http://www.latercera.com/noticia/cultura/2013/02/1453-506868-9-de-core-al-comic-de-los-90-libros-rescatan-clasicos-de-la-historieta-chilena.shtml> Fecha de consulta: 3 de junio de 2015.

Mogado, José, “El complejo escenario informativo que se viene”, en *La Nación* (Santiago de Chile), 23 de enero de 2010.

Molina Arcas, Francisco, “Historia y evolución de la presencia del cómic en internet”, 2007.
<http://webcomiqueros.files.wordpress.com/2009/02/historiaevolucionweb.pdf>. Fecha de consulta: 12 de septiembre de 2014.

Ortega, Fernando, (9 de octubre de 2011) “El episodio prohibido de la Historia de Chile en Cómic: la logia Lautaro”, (Entrada de blog), <https://fortegaverso.wordpress.com/2011/10/09/el-episodio-prohibido-de-la-historia-de-chile-en-comic-la-logia-lautaro/> Fecha de consulta: 12 de noviembre de 2014.

Playo, José, “Alberto Montt: No me burlo de lo que una persona no puede cambiar”
<http://www.lavoz.com.ar/ciudad-equis/alberto-montt-no-me-burlo-de-lo-que-una-persona-no-puede-cambiar> Fecha de consulta: 9 de octubre de 2015.

Policzer, Pablo, “Si con el diablo hay que hablar, con el diablo se habla”: La policía y la política de información en Chile durante Pinochet”, en *Revista Jurídica de la Universidad de Palermo* (Palermo), Año 3, No. 2.

(Sin autor), “Demoliendo mesas redondas”
<http://ergocomics.cl/wp/2003/11/demoliendo-mesas-redondas/> Fecha de consulta: 23 de febrero de 2014.

Skarmeta, Antonio, “La TV chilena es un caso patológico de desprecio a la creatividad”.
<http://camaradelibro.cl/sala-de-prensa/antonio-skarmeta-la-tv-chilena-es-un-caso-patologico-de-desprecio-a-la-creatividad/> Fecha de consulta: 12 de septiembre de 2015.

Sosa, Ignacio, “De la memoria a la historia. Los estudios latinoamericanos como disciplina y comunidad” en *Revista de la Educación Superior*, vol. XXXVI, núm. 144, octubre – diciembre

2007. Asociación Nacional de Universidades e Instituciones de Educación Superior, México. pp. 57-85.

Trejo Delarbre, Raúl, “Muchos medios en pocas manos: Concentración televisiva y democracia en América Latina” En *Revista Brasileira de Ciências da Comunicação* (Brasilia), Enero 2010, v. 33, no. 1. p. 17-51.

Villafaña, Mauricio, “Historieta chilena 1970-1973. Superhéroes”, en *El Periodista*. Viernes 16 de septiembre de 2005.

Zavala, Lauro, “Elementos para el análisis de la intertextualidad”, en *Cuadernos de literatura* (Bogotá), v. 5, n. 10, nov. 2013.

3. Internet:

Fuentes, César “Grotesco” (8 de junio de 2010). “Corazonada” (Entrada de blog). <http://grotescomics.blogspot.mx/2010/06/corazonada.html> Fecha de consulta: 7 de octubre de 2015.

--- “RE: Preguntas”. Correo electrónico para Samuel Cruz, 4 de marzo de 2013, urogenital.implosion@gmail.com.

--- (22 de mayo de 2011) “Los Planetarios” (Entrada de blog) <http://grotescomics.blogspot.mx/2011/05/planetarios.html> Revisado por última vez el viernes 22 de mayo de 2015.

<http://archivo.eluniversal.com.mx/notas/627657.html> Fecha de consulta: 1 de agosto de 2015.

<http://ergocomics.cl/wp/contacto/> Fecha de consulta: 1 de junio de 2015.

<http://ergocomics.cl/wp/2005/05/histocomix/> Fecha de consulta: 12 de noviembre de 2014.

<http://ergocomics.cl/wp/2007/11/la-primavera-de-la-historieta> Fecha de consulta: 1 de junio de 2015.

<http://ergocomics.cl/wp/2011/02/%E2%80%9Carranca-arranca-que-viene-el-trauko%E2%80%9D/>. Fecha de consulta: 4 de octubre de 2015.

https://es.wikipedia.org/wiki/Juego_de_rol Fecha de consulta: 29 de septiembre de 2015.

https://es.wikipedia.org/wiki/Mat%C3%ADas_Catrileo Fecha de consulta: 12 de septiembre de 2015.

https://es.wikipedia.org/wiki/Vicugna_pacos. Fecha de consulta: 30 de julio de 2015.

<http://etimologias.dechile.net/?fome> Fecha de consulta: 2 de octubre de 2014.

http://historiapolitica.bcn.cl/resenas_parlamentarias/Sebasti%C3%A1n_Pi%C3%B1era_Echenique. Fecha de consulta: 22 de abril de 2015.

<http://inearthed.galeon.com/> Fecha de consulta: 19 de octubre de 2015.

<http://lngch.cl/blog/acerca-de/> Fecha de consulta: 1 de octubre de 2015.

http://inciclopedia.wikia.com/wiki/Juegos_de_rol Fecha de consulta: 29 de septiembre de 2015.

http://inciclopedia.wikia.com/wiki/Las_%C3%9Altimas_Noticias Fecha de consulta: 2 de febrero de 2015.

<http://inciclopedia.wikia.com/wiki/Zorrillo> Fecha de consulta: 1 de noviembre de 2015.

<https://phoenyx.wordpress.com/2007/03/06/mitos-y-leyendas-para-jugar-a-cartas-magic-online-gratis/> Fecha de consulta: 29 de septiembre de 2015.

<http://ploggaleria.blogspot.mx/> Fecha de consulta: 15 de diciembre de 2015.

<http://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/18/crea18.html> Fecha de consulta: 1 de octubre de 2015.

<http://www.adimark.cl/es/index.asp>. Fecha de consulta: 22 de abril de 2015.

http://www.bbc.com/mundo/noticias/2014/09/140909_vert_cap_color_corbata_yv
Fecha de consulta: 9 de diciembre de 2015.

<http://www.bethia.cl/#quienes-somos> Fecha de consulta: 29 de mayo de 2015.

http://www.camara.cl/camara/media/docs/constitucion_politica.pdf. Fecha de consulta: 24 de abril de 2014.

<http://www.carabineros.cl/>. Fecha de consulta: 24 de junio de 2015.

<http://www.centrosindical.cl/rodrigo-cisternas/> Fecha de consulta: 12 de septiembre de 2015.

<http://www.dosisdiarias.com/2010/06/2010-06-16.html> Fecha de consulta: 8 de octubre de 2015.

<http://www.elmostrador.cl/cultura/2013/10/22/clasismo-racismo-y-basura-el-duro-diagnostico-de-los-expertos-sobre-la-television-abierta-en-chile/> Fecha de consulta: 12 de septiembre de 2015.

<http://www.elobservatodo.cl/admin/render/noticia/10311> Fecha de consulta: 28 de julio de 2015.

<http://www.elperiodista.cl/newtenberg/1809/propertyvalue-26892.html> Fecha de consulta: 29 de enero de 2014.

<http://www.emol.com/noticias/magazine/2010/08/06/429128/grupo-luksic-entra-al-mercado-televisivo-como-dueno-mayoritario-de-canal-13.html> Fecha de consulta: 29 de mayo de 2015.

http://www.estrellaarica.cl/prontus4_nots/site/artic/20100311/pags/20100311124704.html Fecha de consulta: 19 de diciembre de 2015.

<https://www.flickr.com/photos/elgrotesco/6501763213/>. Fecha de consulta: 1 de octubre de 2014.

<http://www.guioteca.com/comics/webcomics-chilenos-el-nuevo-papel-de-la-historieta/> Fecha de consulta: 2 de octubre de 2015.

<http://www.infoamerica.org/grupos/copesa02.htm> Fecha de consulta: 29 de mayo de 2015.

<http://www.informador.com.mx/internacional/2010/184896/6/momentos-antes-de-la-toma-de-protesta-de-pinera-nuevo-sismo-sacude-a-chile.htm> Fecha de consulta: 1 de diciembre de 2015.

<http://www.jotdown.es/2014/01/eskorbutode-su-maldito-pais-espana-al-a-la-mierda-el-pais-vasco> Fecha de consulta: 20 de octubre de 2015.

<http://www.jotdown.es/2015/03/gg-allin-mesias-de-la-infamia/> Fecha de consulta: 20 de octubre de 2015.

<http://www.jornada.unam.mx/2011/05/13/mundo/033n2mun> Fecha de consulta: 30 de noviembre de 2015.

<http://www.jornada.unam.mx/2011/05/18/mundo/026n3mun> Fecha de consulta: 30 de noviembre de 2015.

http://www.lajiribilla.co.cu/2009/n406_02/406_51.html Fecha de consulta: 29 de septiembre de 2015.

<http://www.lanacion.cl/noticias/bachelet-destaca-que-se-estudian-nuevas-medidas-para-mejorar-salud-publica/2006-03-15/151148.html> Fecha de consulta: 1 de junio de 2015.

<http://www.lanacion.cl/noticias/leve-retroceso-en-precio-del-cobre/2006-07-06/100253.html> Fecha de consulta: 1 de junio de 2015.

<http://www.lanacion.cl/noticias/mas-raros-que-kiltraza/2008-09-06/173449.html> Fecha de consulta: 1 de octubre de 2015.

<http://www.lanacion.cl/noticias/pais/ministros-piden-no-ser-ingenuos-en-polemica-por-carta-a-el-mercurio/2005-09-23/205348.html> Fecha de consulta: 1 de junio de 2015.

<http://www.lanacion.cl/noticias/pais/presidenta-frena-criticas-quiere-ley-de-subcontratacion-para-el-21-de-mayo/2006-05-05/215354.html> Fecha de consulta: 1 de junio de 2015.

<http://www.lanacion.cl/noticias/site/artic/20050921/pags/20050921113257.html> Fecha de consulta: 1 de junio de 2015.

<http://www.latercera.com/noticia/opinion/editorial/2010/09/894-292769-9-chile-celebra-el-bicentenario-y-enfrenta-un-futuro-promisorio.shtml> Fecha de consulta: 1 de diciembre de 2015.

<http://www.loseternautas.com/2015/02/16/museo-de-la-historieta-de-chile-cierre/> Fecha de consulta: 12 de octubre de 2015.

<http://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=29731> Fecha de consulta: 1 de diciembre de 2015.

<http://www.mapuche-nation.org/espanol/html/noticias/ntcs-139.htm> Fecha de consulta: 12 de septiembre de 2015.

http://www.meliwaren.cl/articulo.php?id_articulo=48 Fecha de consulta: 30 de enero de 2014.

<http://www.radiovillafrancia.cl/cinco-anos-sin-justicia-jaime-mendoza-collio-asesinado-por-la-espalda-por-el-estado-de-chile> Fecha de consulta: 12 de septiembre de 2015.

http://www.registrocivil.cl/f_cedula.html Fecha de consulta: 30 de julio de 2015.

<http://www.rtve.es/noticias/20110510/chile-da-luz-verde-polemico-megaproyecto-hidroelectrico-endesa-patagonia/431518.shtml> Fecha de consulta: 16 de abril de 2014.

<http://www.saladehistoria.com/Comic/Historia-de-Chile-en-Comic.html> Fecha de consulta: 12 de noviembre de 2014.

<http://www.significados.com/nerd/> Fecha de consulta: 1 de octubre de 2015.

http://www.terra.cl/Bachelet_se_mantiene_en_84%_pese_al_terremoto. Fecha de consulta: 2 de junio de 2015.

<https://www.wacom.com/es-co/createmore/alberto-montt> Fecha de consulta: 9 de octubre de 2015.

<http://www.womics.cl/blog/historia-de-chile-en-comics-francisco-ortega/> Fecha de consulta: 30 de noviembre de 2014.