

Teoría y práctica de la historieta durante la Unidad Popular chilena¹

Theory and Practice of the Comic Strip during the Chilean Popular Unity

Matías Ayala Munita
Universidad Finis Terrae
mayala@uft.cl

Envío: 2 enero 2020 | **Aceptación:** 26 de abril 2022

Resumen

En este artículo se interpreta la teoría, práctica y evaluación de la historieta durante la Unidad Popular chilena desde aspectos contextuales y sociales, intermediales y culturales. La teoría se expone a partir del popular ensayo *Para leer al Pato Donald* (1972), de Ariel Dorfman y Armand Mattelart, y su crítica a la historieta capitalista como producto ideológico. Como contraste se estudiarán los cambios que se hicieron en las historietas de Quimantú y la evaluación de ellos. En estas historietas se producen distintas articulaciones entre narrativa visual, la política y la recepción del público lector, a la vez que se ponen a prueba las teorías políticas y culturales de la comunicación.

Palabras clave: Cultura, política, estética, Unidad Popular, historietas.

Abstract

This article interprets theory, practice and evaluation of the comic strip during the Chilean Popular Unity from contextual and social, intermediate and cultural aspects. The theory is exposed from the popular essay *How to Read Donald Duck* (1972) by Ariel Dorfman and Armand Mattelart and its critique of the capitalist comic strip as an ideological product. As a contrast, the changes made in Quimantú's comics and the evaluation of them will be studied. In these comics, different articulations are produced between visual narrative, politics and readers' reception, while political and cultural theories of communication are put to the test.

Keywords: Culture, politics, aesthetics, Popular Unity, comics.

1 Este artículo se enmarca en el proyecto de investigación Fondecyt Regular 1180595 ANID, Chile.

Durante la época de la Unidad Popular chilena, o mejor dicho, desde fines de los años 60, la historieta sufre un asedio intelectual inédito. Por una parte, es criticado por los intelectuales de izquierda como un producto alienante de la industria cultural, y por otro, se intenta resignificar y reconducir para apoyar la democrática revolución socialista que conduce Salvador Allende. Ambas posturas, sin embargo, coinciden en reconocer la importancia del cómic como producto de consumo cultural en las y los niños y jóvenes de Chile.

En este artículo quiero hacer una lectura de la teoría y práctica del cómic durante la Unidad Popular chilena. Primero, presentaré el contexto discursivo y teórico en que se desenvuelven las prácticas culturales durante la UP. Después leeré la interpretación de la historieta de Disney como producto ideológico expuesta en el ensayo *Para leer al Pato Donald* de Ariel Dorfman y Armand Mattelart. Por último, contrastaré todo lo anterior con los cambios de la historieta política de la Editora Nacional Quimantú y la evaluación hecha por sus mismos protagonistas. La teoría y la práctica de la historieta durante la Unidad Popular chilena permiten pensar lo político y lo estético, lo medial y lo ideológico de una manera particular dado el agudo contexto político. Me interesan, entonces, las relaciones intermediales, las relaciones y contrapuntos de temas, conceptos y elementos formales entre estos distintos formatos, medios y obras en este contexto específico.

Contextos culturales

En el Chile de inicios de 1970 los medios de comunicación predominantes eran cuatro: la imprenta –en particular, predomina el abanico de revistas de la editorial Zig-Zag y Lord Cochrane–, la radio, el cine y la reciente televisión que empezaba a tomar fuerza.² Tomados en conjunto, formaban una suerte de “ecología mediática”, o lo que Friedrich Kittler llama “red de discursos” que conforman una suerte de *a priori* mediático, material y cultural de cierto momento que “permiten a cierta cultura seleccionar, almacenar y procesar datos relevantes (369). Frente a los medios audiovisuales de la cultura de masas (cine, radio, televisión) los productos de imprenta de la cultura letrada y la alta cultura –los géneros textuales como el ensayo y la novela– articulan sus elementos estéticos y materiales como una respuesta frente a la hegemonía de los primeros. Estas respuestas pueden ser tanto de un punto de vista temático como uno técnico que adapta “mecanismos y estrategias extraídas directamente de las nuevas tecnologías visuales” (De los Ríos 141).

Esta red de tensiones culturales, económicas y políticas se cristalizan, durante la UP, en torno a la historieta. El cómic tiene la cualidad de pertenecer a estos dos

2 Como ejemplo característico de este paso se puede considerar la revista de cine y estrellas de Hollywood *Ecrán*, publicada por Zig-Zag que cubrió desde los años 1930 hasta el 1969. Ella fue reemplazada en 1969 por *Telecran*.

ámbitos: por una parte es un producto de la imprenta y, por otro lado, se lo concibe como un producto del mercado cultural masivo. Desde un punto de vista material y tecnológico, todos los objetos que surgen de la imprenta comparten cierta singularidad en términos físicos, sociales, estéticos y económicos, como proponen Bolter y Grusin (19). En el medio impreso chileno son de las revistas de narrativa visual con más venta en el mercado, con lo que alcanzan una diversidad de lectores y lectoras de distintas edades y clases sociales.³ A la vez, se encuentra próxima a la narrativa de ficción como el cuento y la novela literaria, razón por la cual las y los intelectuales y novelistas se acercan a ella.

Durante la UP, el campo cultural se tensiona entre las pugnas políticas y los medios de comunicación formando una red de posturas y ubicaciones. Por una parte, las y los intelectuales, artistas y letrados se enfrentan a un sustantivo cambio político institucional (la encaminada “transición al socialismo” de la “vía chilena”), con lo que deben pensar cómo su obra se ajustará o contribuirá al cambio. Por otra parte, se encuentra la emergencia de las organizaciones populares en torno a distintos espacios y organizaciones de base (el célebre “poder popular”), el que descentra el espacio simbólico de mediación de las y los intelectuales y artistas tradicionales. Por último, se puede mencionar la importancia de los medios de comunicación (imprensa, radio, televisión y cine) como el lugar de mediación cultural y político entre los actores y espacios sociales.

Por todo esto, las y los escritores e intelectuales que colaboraron, con más o menos distancia, con el gobierno de la UP legítimamente se preguntaron cuál era su función en él. Asimismo, cuál sería la función de la tradicional “alta cultura” y de la “cultura letrada” en relación con la cultura popular y con la cultura masiva mediaticizada. Las relaciones complejas entre escritura y visualidad, política y medialidad, quisiera proponer, dan la clave para entender la cultura durante la Unidad Popular. Los debates culturales en las revistas *Cormorán* (1969-1970), *La quinta rueda* (1972-1973) y *Cuadernos de la realidad nacional* (1969-1973) eran álgidos, ya que el debate se daba desde distintas configuraciones culturales y políticas: escritoras y escritores de izquierda heterodoxa, administradores y periodistas culturales militantes, intelectuales más cercanos al “poder popular” que propugna el MIR, etc. En fin, una diversidad de posturas intelectuales y políticas que no eran fáciles de coordinar, en especial, dado que la UP nunca logró presentar una política cultural coherente y consistente.

La postura de las y los escritores durante la Unidad Popular debe ser contextualizada en la tradición cultural chilena, en donde, en comparación con otras naciones de América Latina –como México y Argentina–, no había una tradición fuerte de intelectual público. Por esto mismo, tampoco las y los intelectuales fueron cooptados por el Estado,

3 Subercaseaux anota que entre hacia 1970 en “Zig-Zag a fines del período las revistas representan el 90% del volumen total de ventas por año, mientras los libros alcanzan sólo al 10% ; en Lord Cochrane las revistas representan el 95% y los libros menos del 5%” (26).

como sucedió en México. Sin embargo, en Chile, después de Reforma Universitaria de 1968, hubo una clara alteración. Cecilia Sánchez afirma que el campo filosófico académico sufre transformaciones radicales. Desde un “universalismo humboldtiano” y la especialidad profesional intenta pensar la propia disciplina en un “contexto” específico con miras a ser un “agente de cambio” (s. n.). Intelectuales, académicos, académicas y docentes se sitúan a favor del cambio. La cuestión es de qué manera hacerlo:

La inminencia –real o imaginaria– de la revolución interpeló a los intelectuales de izquierda, obligándolos a interrogarse sobre dos asuntos fundamentales: el primero, su posición y nivel de injerencia en la empresa reorganizativa del diagrama social; el segundo, la potencia de la que sería portadora el arte, es decir, su promesa de emancipación (Canto 158).

De hecho, durante la Unidad Popular, sus intelectuales orgánicos no fueron los novelistas o poetas chilenos sino, podría afirmarse, que lo fueron las y los sociólogos y científicos sociales del Centro de Estudios de la Realidad Nacional (Ceren) de la UC, formado en 1968. Desde la docencia universitaria, la revista *Cuadernos de la realidad nacional* (CRN) que se vendía en los quioscos y desde el propio gobierno –por ejemplo, su primer director Jacques Chonchol se convirtió ministro de Agricultura– quienes participaban del Ceren conceptualizan, interpretan y participan el acontecer social y político durante la Unidad Popular. El Ceren es el lugar de cruce docente y académico, intelectual y cultural, militante y político que, con un postura marxista heterodoxa, quiere pensar las relaciones económicas, políticas y culturales desde un punto de vista interdisciplinario (Rivera 350).

El tercer número de la revista *Cuadernos de la realidad nacional* (marzo 1970) consistió en el libro *Los medios de comunicación de masas. La ideología de la prensa liberal en Chile* de Armard Mattelart, Mabel Piccini y Michèle Mattelart. El primer capítulo teórico del volumen da una buena imagen del acercamiento de las autoras y el autor al asunto. Primero, piensan el contenido de los medios en relación con la propiedad de ellos, es decir, siguen la postura clásica marxista de la posesión de los medios de producción para definir la clase social. Enseguida, proponen entender cómo se ejerce el poder de la propiedad más allá de los contenidos explícitos de la línea editorial o las ideas dominantes, es decir, quieren decodificar los mensajes “no manifiestos” o implícitos en sus discursos editoriales. Lo particular de este análisis fueron sus implicancias teóricas y políticas durante la UP. Después de la elección del 4 de septiembre de 1970, Allende firma con el Partido Demócrata Cristiano (DC) el “Estatuto de Garantías Democráticas” en octubre de 1970, en donde se compromete “al pluralismo en los medios de comunicación y la libertad de expresión”. En la práctica ello implicaba que Allende no podría expropiar ni cerrar ningún medio de comunicación opositor. De esta forma, durante su gobierno, los medios seguirían formados por un criterio comercial y línea editorial opositora. La ideas de Mattelart, entonces, entregaron herramientas para interpretar los medios de oposición en su labor secretamente política, algunos meses antes de tal acuerdo.

En un artículo publicado en junio de 1971, “Lucha de clases, cultura socialista y medios de comunicación masivos”, Mattelart planteaba que si los medios burgueses tienen una función desorganizadora y desmovilizadora de las clases dominadas, los medios revolucionarios, en cambio, debían “convertirse en un organizador, un agente de movilización y, a la vez, en un agente de identificación de los grupos dominados. Ahora bien, esta movilización es un proceso acumulativo y no puede responder a consignas que reanudan con el esquema autoritarista” (182). Mattelart, entonces cercano al MIR, se pregunta también si habría que replantearse la manera y los sujetos con que los discursos y materiales culturales se producen, circulan y son consumidos (188). Esta pregunta, básica en un momento de cambio vertiginoso, tiene muchas implicancias, en particular frente a las y los escritores tradicionales, formados en la universidad y en el circuito de “la alta cultura” y, mayormente, de extracción social burguesa.

Por otra parte, Ariel Dorfman, joven profesor y escritor, desde 1971 impartía el seminario “La sub-literatura y los medios de combatirla” a estudiantes de Pedagogía de la Universidad de Chile. Tanto en el prólogo de *Para leer al Pato Donald* (10) como en *Ensayos quemados en Chile* (13), de 1974, lo menciona. Este seminario no es solo un dato contextual, sino que la enseñanza universitaria es la base argumentativa y la retórica de *Para leer al Pato Donald*. Hoy resulta llamativa la manera en que se enmarca las historietas como “sub-literatura”. La “literatura”, como producción valiosa y compleja, es el concepto con que se mide prescriptivamente los objetos culturales de la cultura de masas y de producción estandarizada. En esto Dorfman sigue a Adorno. Si la literatura hace preguntas, la subliteratura entrega respuestas; si una muestra matices, la otra produce efectos calculados; si una revela contradicciones, la otra ofrece falsas soluciones (*Ensayos quemados en Chile en Chile* 115). No es extraño, entonces, que *Ensayos quemados en Chile* se estructure como progresión cultural y política: primero aparecen los textos donde se critican las historietas, después los escritos sobre el cambio cultural y político y, por último, la reflexión sobre “literatura” propiamente tal como Carlos Droguett, Ernesto Cardenal y Antonio Skármeta. La estructura del libro muestra una organización lineal y ascendente en valor simbólico.

El primer escrito de Dorfman sobre historietas fue “Inocencia y neo-colonialismo: un caso de dominio ideológico en la literatura infantil” publicado en *Cuadernos de la realidad nacional* (número 8, junio de 1971). Posiblemente, este fue el texto que dio el puntapié para asociarse a Mattelart y escribir en conjunto. En ese artículo se hace una interpretación del libro de cuentos *Babar* de Jean de Brunhoff y aparecen buena parte de los temas y motivos que estarán en *Para leer al Pato Donald*. La identificación entre animales y sujetos coloniales, entre cultura occidental y superioridad, encapsular la violencia en un pasado remoto para liberarla del presente, entre otros. Asimismo, en este volumen surgieron las claves de lectura ideológicas: la naturalización de las contradicciones sociales como producto de deformación, la que se torna aún más grave al sopesar que tiene la función de educar a las niñas y los niños (*Ensayos quemados en Chile* 16).

Ahora bien, podría dar la impresión de que la historieta masiva se representa de forma negativa, pero esto solo se debe a la función política que ella adquiere. Por esto, en una conferencia dada a profesoras y profesores secundarios por Dorfman, “Medios masivos de comunicación y enseñanza de la literatura”, a inicios de 1972, les propone dos ideas. Primero, que no conciban al estudiantado como una figura pura contaminada por los medios de masas (*Ensayos quemados en Chile* 108) y, segunda, que una defensa de la “alta cultura” puede ser, en verdad, una defensa de los valores burgueses reaccionarios. Tanto los niños y niñas como la literatura se encuentran en un contexto cultural, social y mediático que hay que tener en cuenta. Por esto, en vez de rechazar la cultura de masas, deben abrirse a considerar la cultura de masas (canciones populares, fotonovelas, teleseries, historietas) para entregar las herramientas formativas para decodificarlos adecuadamente (*Ensayos quemados en Chile* 110-2). Como parte de la generación de escritores y escritoras que emergen en los años sesenta de América Latina, Dorfman, a pesar de mantener una distancia entre la literatura y los medios de masa, es capaz de reconocer las cercanías e interconexiones que ellos tienen. Así menciona a Skármeta, Puig, Leñeros, Agustín y Arenas, los que probaron mezclar formas, procedimientos y elementos de la cultura de masas en la narrativa.

Para leer al Pato Donald

Como una intervención importante en el debate que cruza política, cultura y medios, Ariel Dorfman junto con Armand Mattelart publican *Para leer al Pato Donald: Comunicación de masas y colonialismo*, en 1971, en las Ediciones Universitarias de Valparaíso. Las Ediciones Universitarias de Valparaíso habían sido creadas en 1970 y, como las Ediciones Nueva Universidad de UC de Santiago, respondía a los cambios culturales surgidos de la Reforma Universitaria. El prólogo de *Para leer al Pato Donald* se encuentra fechado el 4 de septiembre de 1971, a un año de la elección de Allende. Es significativo que el libro se enmarque en esta fecha, como conmemoración y apoyo a la labor revolucionaria del gobierno de la UP, pero también en relación con la Editorial Nacional Quimantú, que estaba trabajando con mucha intensidad desde inicios de 1971.

Para leer al Pato Donald es un texto muy legible, oralmente escrito, entre exposición profesoral, a veces enfática y redundante, siempre dotada de ejemplos y una compleja elaboración conceptual. A la vez es un texto claramente marxista que desnuda el trasfondo ideológico de las populares historietas que publicaba Zig-Zag. Por todas estas razones, este ensayo encontró un gran eco en la juventud universitaria de América Latina a inicios de los años 70. Dorfman pudo contribuir con la lectura detenida de las historietas y sus múltiples ejemplos, con la elaboración textual más lúdica y literaria, y el uso profuso de la ironía. Mattelart, por su parte, debió agregar el espesor y elaboración teórica para desmenuzar los elementos ideológicos de las narrativas, en particular, los espesos marcos teóricos.

Sin duda, un antecedente –además de *Mitologías* (1957) de Roland Barthes, siempre citado– es *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas* (1964) de Umberto Eco, que da el modelo de escritura para *Para leer al Pato Donald*. Eco leía historietas como *Superman* y *Charlie Brown* desde distintos puntos de vista (psicológico, cultural, medial) y logra combinar con atractiva destreza su descripción y reflexión. En el primer capítulo de *Apocalípticos e integrados* propone que frente a la cultura de masas se puede tener una postura celebratoria de democracia cultural, como Marshall McLuhan, o una apocalíptica de la cultura de masas, como la Escuela de Frankfurt. *Para leer al Pato Donald* se inscribe con claridad en la segunda postura. Sin embargo, el proyecto editorial de Quimantú, en cambio, quiere utilizar la cultura de masas para los fines políticos y culturales de la UP (la primera postura de Eco). *Apocalípticos e integrados* guía la teoría y práctica de la historieta durante la UP en sus dos momentos y prácticas.

Para leer al Pato Donald se arma sobre un marxismo clásico en donde las interpretaciones se anclan en la determinación de la base económica sobre la superestructura cultural y en la dicotomía de las clases sociales definido por la posesión de los medios de producción (dominantes y dominados). Para mediar en el conflicto entre ambos se propone una teoría de la ideología. En este sentido, la interpretación de historietas son un ejemplo para hacer divulgación de la teoría marxista y mostrarla en acción. La noción de ideología, también clásica, se entiende no solo como ideas que explican, justifican, legitiman ciertas fuerzas productivas y grupos sociales dominantes, sino como una falsa conciencia que produce una ilusión y distorsión de la realidad. La función política de las historietas será mantener la ilusión social mediante una naturalización y universalización de ciertas ideas de forma inconsciente.

La función de las y los intelectuales, entonces, es hacer visible esta ilusión, denunciar sus procedimientos. Para esto, toman los elementos del marco de lectura de la Industria Cultural de la Escuela de Frankfurt (Adorno y Horkheimer) las que combinan con la teoría de la dependencia latinoamericana (Cardoso y Faletto) y es solidaria con la teoría poscolonial (Frantz Fanon) que se extendía por el mundo con luchas anticoloniales. Esta caja de herramientas intelectuales les permiten interpretar las historietas de Disney y exponer sus implicaciones culturales en Chile de la UP. De la Escuela de Frankfurt se utilizan la articulación libre de las categorías de Freud y Marx, lo subjetivo y objetivo, para leer objetos culturales. Las historietas son leídas a través de un arsenal complejo de proyecciones e inversiones de sentidos, condensaciones y metáforas, desplazamientos y represiones. Las categorías del psicoanálisis permiten desvelar el trasfondo ideológico de las historietas de Disney para hacer consciente al público lector de la cantidad de elementos capitalistas e imperiales que son “naturalizados” en el cómic al presentarse como habituales y repetidos. Para Dorfman y Mattelart es a través de la proyección de elementos sociales capitalistas en el cómic –las relaciones entre personajes, motivaciones, narrativas– lo que se contrapesa con su encubrimiento. La tarea de la interpretación

consiste en esa lectura doble: identificar los elementos proyectados y apuntar las huellas que deja su escondite.

La idea básica con que comienza el libro es afirmar que los niños y niñas ya se encuentran en un contexto cultural, social, lo que implica dejar la creencia de una eterna inocencia infantil (Dorfman y Mattelart 141). La idealización de la infancia, propia de la cultura occidental, se potencia con las ideas conservadoras de la cultura como fuera de las tensiones culturales y políticas del contexto. Las personas adultas idealizan la infancia, la imaginan como una utopía pasada, para proyectar en ella y compensar sus propias tensiones de falta de inocencia, sus propios disfraces (19). Sin embargo, la falta de padres y madres en las historietas de Disney en vez de implicar un universo más igualitario favorece un mundo rígido y vertical del poder. Aún más, las relaciones entre sujetos se arman a partir de la coerción, el autoritarismo paternalista y las jerarquías establecidas (29). Niños, niñas, animales y salvajes se identifican como figuras de alteridad al poder masculino occidental, lo que calza con la jerarquización del universo.

Y, a pesar de vivir en la ciudad, se desea ir al campo o a una idealizada naturaleza en donde las niñas y niños locales son inocentes y tontos frente a sus similares urbanos que son astutos (53). El escape de la ciudad implica una mirada colonial sobre los infantilizados salvajes y, a la vez, los “pueblos subdesarrollados son como niños” (58). Las relaciones dicotómicas entre personas adultas y niños y niñas se replican entre metrópolis y periferia, siguiendo la célebre teoría de la dependencia que Fernando H. Cardoso y Enzo Faletto difundieron en el libro *Dependencia y desarrollo en América Latina* (1969). Cardoso y Faletto juntan distintos aspectos culturales entre naciones que se cristalizan en torno a la dicotomía de países metropolitanos y periféricos, desarrollados y subdesarrollados, norte y sur. En las historietas, las representaciones coloniales de los “salvajes” son desplazamientos de la representación de los países subdesarrollados. Los intercambios desiguales son ejemplos de esto mismo y también la falta de memoria o conciencia histórica.

En las historietas jamás se muestra la producción, por lo que no hay obreros ni clases sociales. Predomina el ocio como disposición subjetiva. La figura del proletariado, fundamental para el marxismo, se desplaza en las historietas a los delincuentes y salvajes. No se trabaja realmente, solo se compra y vende, en especial, se consume (Dorfman y Mattelart 77). Por todo esto predomina el fetichismo de la mercancía, en donde se separan los productos de las relaciones de producción y sus implicaciones sociales (90).

La idea central de la historieta es esconder y conciliar las tensiones sociales y presentar una idealización en donde ellas no existan. Este lema se repite en los distintos ensayos de Dorfman de la época, replicando una teoría de la ideología. A pesar de esta diversidad retórica, el *Para leer al Pato Donald* ancla toda su lectura en la dicotomía de los actores en pugna: clases sociales, personas adultas y niños y niñas, personas occidentales y nativas, desarrollados y subdesarrollados,

malos y buenos. *Para leer al Pato Donald*, en definitiva, explica las historietas de Disney como índices del imperialismo cultural y su ideología capitalista, y, por esto, favorece la interpretación conspirativa y lineal de la manipulación: la creación de las historietas es estandarizada y su consumo es inevitablemente pasivo. De esta manera, tienen una resolución de los conflictos dicotómica (clases sociales, edades, naciones, etc.) que hace caso omiso de la tecnología propia de la historieta, del medio visual y textual.

Para leer al Pato Donald tuvo un éxito inesperado, tanto local como internacional. Editado primero por Ediciones Universitarias de Valparaíso y después Siglo XXI en Buenos Aires y México, devino un éxito de ventas, con decenas de ediciones castellanas y múltiples traducciones. Se ha escrito que vendió más de 500.000 ejemplares en 10 lenguas distintas (McClennen 74). Retrospectivamente, *Para leer al Pato Donald* fue, junto al ensayo “Calibán” del cubano Roberto Fernández Retamar, uno de los fundadores de la crítica cultural latinoamericana (Yúdice 44).

Junto con el ya mencionado Umberto Eco, el teórico de los medios de comunicación más importante a inicios de los años 70 era el canadiense Marshall McLuhan, cuyos libros fueron traducidos rápidamente. McLuhan, cuyo célebre lema fue “el medio es el mensaje”, sostenía que el contenido principal que impacta a la sociedad son los mismos medios, su materialidad y sus propiedades técnicas como medios más que los mensajes que conduzcan. Los medios son la infraestructura que da forma a una cultura. En *Understanding Media* (1964) propone pensar los medios separados de sus contenidos y, aún más, asevera que el medio es su contenido mismo. Dorfman y Mattelart, en cambio, debido a su lectura marxista, leen los mensajes explícitos e implícitos, sin percatarse de la materialidad misma de la historieta y sus mediaciones relaciones visuales y textuales, sus técnicas y códigos.

Práctica de la historieta política en Quimantú

A inicios de 1971 pasa a control estatal la editorial Zig-Zag, la mayor editorial chilena entonces, la que se convierte en la nueva Editora Nacional Quimantú. Quimantú, si bien mantiene las líneas generales de la producción y sus trabajadores y trabajadoras, se reenfoca hacia los fines sociales y políticos del gobierno de Allende. Así, en vez de los objetivos de entretenimiento y consumo en el marco capitalista, se proyecta una práctica pedagógica, social y política. Quimantú fue un proyecto editorial de subjetivación socialista, construcción de un nuevo saber que fuera más allá de las divisiones entre alta cultura, cultura popular e industria cultural.

Bernardo Subercaseaux propone que Quimantú tuvo la intención de difundir y extender el espacio tradicional burgués de la “alta cultura” literaria hacia la figura de lo nacional-popular (41). El autor sigue la tesis leninista que orientaba al aparato cultural del Partido Comunista –apreciable, por ejemplo, en la colección “Minilibros”

de Quimantú– y que conceptualizó Carlos Maldonado, como representante cultural del PC, en sus artículos: hay que apropiarse de la cultura burguesa para los fines revolucionarios durante la transición al socialismo.⁴ El asunto de fondo es teórico: si la superestructura cultural y la conciencia están determinadas por la base económica y productiva, como afirmó Marx, mientras no se cambie la segunda, la primera tampoco podría cambiar. Es imposible cambiar las conciencias con puro voluntarismo sin un cambio económico fundamental primero. La cuestión es, entonces, ¿cómo crear una audiencia nacional-popular a partir de la cultura burguesa? O en un plano más práctico, ¿cómo conjugar el placer compulsivo del consumo literario ya formado con el imperativo de la pedagogía política?

Zig-Zag era un exitosa empresa en un complejo mercado de revistas cuyos formatos provenían, principalmente, de la industria editorial de Estados Unidos. Una vez que pasa a la nueva dirección prosiguió su labor en un bullente mercado capitalista segmentado: revistas de humor, femenina, musical, juvenil, infantil, entre otras, las que cambian de nombre y reenfocan su producción. Además, se abren colecciones de su catálogo que proponen buscar y crear un público lector popular (en particular sus series “Nosotros los chilenos”, “Quimantú para todos” o “Minilibros” con tirajes de 50.000 o más ejemplares). A través de cambios en la cadena de distribución –en vez de librerías se utilizaron los quioscos– ingresó al consumo editorial y las prácticas lecturas un número inédito de la población en Chile. Quimantú, de esta manera, trabajó con una continuidad de los productos heredados, ya que debió autofinanciarse y, por lo tanto, debía mantener las ventas y al público ya cautivo y con expectativas ya formadas. Y, a la vez, debió alterar algunos elementos, para encauzar la labor a los fines pedagógicos y políticos de la UP.

Por todo esto, Ariel Dorfman afirmaba con entusiasmo:

Nunca antes las masas han tenido esa capacidad de consumo. Nunca antes los trabajadores tenían en sus manos la dirección de la editorial que hasta entonces había funcionado para llenar los bolsillos de los dueños con plata y, de paso, llenar las mentes de los consumidores con mensajes ocultos, prejuicios, sublitteraturas (“El libro organizado... nunca derrotado”, *Ensayos quemados en Chile* 100).

Quimantú se relacionó con las distintas políticas culturales y biopolíticas de la UP. Las campañas de alfabetización (bajo la teorización de Paulo Freire que incluía una “concientización social y política”), el proyecto de educación pública (la Escuela Nacional Unificada que no logró llevarse a cabo) y el cuidado biopolítico (el medio litro de leche en polvo para cada niño y niña chilena), todos ellos, forman un conjunto de políticas de la UP en torno a los niños y niñas, y su desarrollo físico y de formación intelectual para producir ciudadanos (Ayala 3). Debido a que la infancia es el lugar tradicional del apren-

4 Ver “El proceso cultural como incentivador de la praxis”. *Cuadernos de la Realidad Nacional* 12 (abril 1972): 69-83 y “¿Dónde está la política cultural? en *Quinta rueda* 1 (octubre 1972): 12-13.

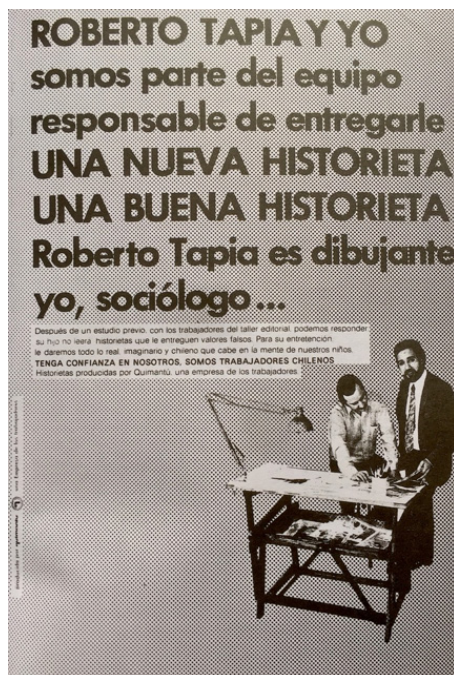


FIGURA 1

Fuente: *Quimantú: prácticas, política y memoria*, ed. María Isabel Molina. Santiago, Grafito Ediciones, 2018.

dizaje de la lecto-escritura y, debido a la extensión lectora de los niños, niñas y jóvenes de las historietas, ella fue un lugar de experimentación intensa en la cultura de la UP.

La inesperada fama internacional de *Para leer al Pato Donald* ha impedido notar cómo responde al contexto chileno de la Unidad Popular (Zarowsky 101). De hecho, en la introducción misma se citan los periódicos conservadores del momento en donde se critican las primeras labores de Quimantú (Dorfman y Mattelart 12). Un objetivo claro de *Para leer al Pato Donald* es conceptualizar y exponer teóricamente las nuevas labores de la Editora Nacional Quimantú. Así, el trabajo de Dorfman y Mattelart es doble: por una parte, hacen una crítica a las historietas tradicionales publicadas por Zig-Zag (las que se vendían en Chile y América Latina) y, por otra parte, fundamentan una nueva práctica de historieta revolucionaria y descolonizadora.

Armand Mattelart asumió como director de la sección de Investigación y evaluación en comunicaciones de masa de Quimantú en agosto de 1971. El grupo estaba formado, además, por los sociólogos René Broussain, Abraham Nazal y Mario Salazar (Facuse 100) y por Mabel Piccini, Pía Alberts y Patricio García (Rojas Flores 270). Aquí se estudiaban las publicaciones y su recepción en términos de narrativas, personajes, valores implicados, etc. Paralelamente, se creó el Equipo de coordinación y evaluación de historietas, el que articuló sociólogas y sociólogos, docentes de literatura, guionistas, dibujantes y coloristas que, de forma más específica y creativa, debían implementar y evaluar cambios a las historietas (Dorfman y Jofré 96).

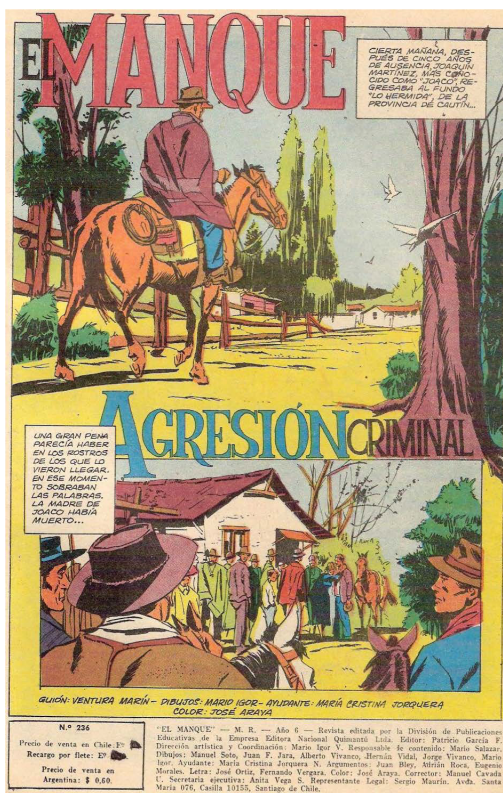
En el ensayo y reporte de Manuel Jofré “Las historietas y su cambio” se hace un detallado relato en torno a la teoría, cambios y recepción de las distintas historietas de Quimantú. Por una parte, se proyectaban nuevas historietas desde la crítica de la historieta capitalista, basados en *Para leer al Pato Donald* y, por otra, se implementaron talleres en donde se tanteaban estos cambios narrativos y de valores e ideas con obreros de la imprenta en tanto que lectores y lectoras populares (Dorfman y Jofré 183). Hay casos en que se introducen elementos cotidianos como incluir una historieta de carabineros que ayudan a la población, “Patrullera 205”, en la revista *El jinete fantasma*. En otros se suman elementos históricos, sociales y coloniales en las historietas que acontecen en la selva, como los personajes Mawa y Mizomba, o la historieta *Manuel Rodríguez*, figura histórica nacional basada en la idea del héroe, el que es humanizado. La revista infantil *Cabrochico*, por su parte, sufre cambios de contenidos y se llevan a cabo “anticuentos” que cambian los finales de historias tradicionales infantiles (“El gato con botas”, por ejemplo) para adecuarse a las ideas socialistas.

Mediante estas innovaciones, la teoría de la ideología interpretada en las historietas de Disney se comunica con intelectuales, creativos, trabajadores de la imprenta y lectores y lectoras populares. Esta tarea no fue siempre fácil, ya que a veces las y los guionistas, dibujantes y coloristas no encontraban necesidad de hacer los cambios propuestos. Otras veces, los cambios en las historietas solo se lograban comprender si el o la lectora ya tenía una conciencia política que le permitía decodificar bien la historieta (Dorfman y Jofré 186).

Dentro de estas transformaciones la historieta *El manque* logró combinar con éxito los códigos narrativos del cómic con los contenidos revolucionarios, pedagógicos y propagandísticos. El protagonista es un héroe masculino, El manque, que es un campesino popular –un “afuerino”, es decir, siempre de paso en distintas localidades– al que le acontecen aventuras en el campo chileno. Esa variedad de lugares muestran diferentes espacios productivos nacionales (norte, centro, sur, costa, interior, etc.) y distintas faenas productivas principalmente agrícolas y extractivistas. En todos estos escenarios El manque tiene, inevitablemente, un trabajo inestable y precario, sujeto a la violencia y la injusticia de los patrones.

Los conflictos personales y sociales sacan a relucir la valentía, fuerza física, dotes para la pelea, astucia y capacidad de seducción amorosa (elementos tradicionales del cómic), a los que se agrega una inquebrantable noción de justicia social y una fuerte conciencia de clase (elementos políticos). La marginalidad popular del protagonista lo convierte en un justiciero que defiende a las personas abusadas. De esta manera, El manque se configura como un héroe clásico de aventuras y también como un héroe nacional-popular.

En las imágenes que se pueden ver a continuación se puede notar que la gráfica sigue la de las historietas internacionales. Sin embargo, en su ambientación, vestuario y escenario es bastante realista, al menos, el público lector de entonces podría reconocer con facilidad elementos visuales y materiales de su entorno como, por ejemplo,



FIGURAS 2 Y 3
El manque 236, s. n., 1972.

el estilo de la casa de campo, los tipos de árboles, etc. Los elementos cotidianos en la ficción permiten reconocimiento e identificación del público lector.

En estas viñetas la experiencia cotidiana se enmarca en el realismo visual del vestuario, la arquitectura y los elementos vegetales. En este escenario reconociblemente nacional, *El manque* encarna los valores éticos de la solidaridad, la justicia y la verdad en contra de la mentira, la violencia y la injusticia. Como señala Nómez:

El manque es una historieta polémica en su “contenido”. Escrita para un momento determinado del proceso de cambio y como reforzamiento del mismo, ¿cumple esta función? El problema está inmerso en el cuestionamiento mismo de los medios de comunicaciones de masa y su posibilidad superestructural de cambiar conciencias. *El manque* no resuelve contradicciones, las forja (Nómez 123).

El manque no solo altera los valores clásicos del cómic de entretención capitalista implicados para encadenar valores de cambio social: de lo singular a lo colectivo, de la rebeldía a la justicia, sino que, además, logra presentar las ideas de izquierda como un asunto de integridad personal y social, a la manera de los héroes de las historietas tradicionales. El justiciero individual contra la delincuencia y los malvados del cómic de EE. UU. se desliza en *El manque* hacia la justicia social y la lucha de clases. En

términos narrativos, el conflicto entre el protagonista popular y antagonista (patrón de fundo o capataz) se mantiene como eje narrativo en ambos casos, algo similar se podría decir de su condición de mujeriego; sin embargo, la función de la justicia cambia completamente en uno y otro caso. *El manque* logra, de forma divergente, hacer una reescritura política de la historieta con diversos procedimientos y logros. Por una parte, satisface las expectativas de lectura de una historieta de aventuras con peleas y amoríos, y por otra, incluye los elementos políticos articulados en sus motivaciones éticas. Posiblemente por esto, *El manque* logra aumentar sus ventas.

En otras historietas la conjunción entre formatos, expectativas de lectura e innovaciones no fue tan fácil, ya que a veces los contenidos del proyecto de construcción socialista no eran bien recibidos por los públicos de clase media que buscaban sencillamente entretenimiento. Los Mattelart, en abril de 1972, al evaluar el trabajo de Quimantú, proponían que trabajar hacia una revolución con los formatos, géneros y divisiones de la industria cultural capitalista podría ser una desventaja, ya que ellos dividen las audiencias y separan la experiencia colectiva. El individualismo propio de la ideología capitalista permea la división editorial:

La Editorial del Estado ha formulado diversas revistas, dando por aceptada, en el momento actual, esta división en géneros, heredada del esquema de organización comunicativa anterior, lo que implica partir con la desventaja de una sectorización impuesta de antemano por el enemigo de clase y su cultura (Mattelart y Mattelart 105).

La pregunta, más profunda, sería si habría que cambiar no solo los contenidos, tanto los explícitos como los implícitos, sino también la forma y formatos dominantes en el mercado capitalista. Bien podría ser que estos formatos, al ser impuestos, determinen el tipo de mensaje que puedan contener. Quizás el mantra de McLuhan “El medio es el mensaje” –que era despreciado por enfatizar la medialidad y no los contenidos mismos, lugar de las disputas políticas– debió ser sopesado con más calma: el medio mismo, en este caso, lo impreso en el género de la historieta, determina los mensajes posible de transmitir. Además, la relación entre productor y consumidor, también, debiera ser replanteada. Más que lineal y jerárquica, la relación debe ser circular y así podría “desalienarse” de la industria cultural. Habría que plantearse los medios de expresión y divulgación, las formas y formatos para resolver “cómo devolverle el habla al pueblo”, escribía Mattelart, esa habla que había sido expropiada por la medialidad, la industria y sus formatos capitalistas y su lineal comunicación lineal emisor-receptor (Mattelart, “Lucha de clases...” 181). La prensa popular de los cordones industriales son el ejemplo disponible de un medio *del y para* el pueblo.

En Quimantú, la relación entre intelectuales y las y los lectores populares mantenía la jerarquía en relación con la dirección y el poder. Los primeros teorizaban, evaluaban, proponían cambios y, mediante talleres, recogían la recepción popular. La misma figura del taller, si bien es un espacio de comunicación entre clases sociales,

demuestra una primera separación entre intelectuales dirigentes y el pueblo lector. Críticas de este tipo –separación entre los partidos políticos y el “poder popular”– se le han hecho al proyecto mismo de la UP. Desde la teoría de la comunicación revolucionaria, para Mattelart, el movimiento entre intelectuales y el pueblo debiera ser doble: “proletarización de los monopolistas del saber e intelectualización del proletariado” para que “el educador deviene el educado y el educado, educador” (Mattelart, “¿Hacia una cultura...” 91). Solo invirtiendo los roles podría haber un “cambio en el protagonista general del medio: el órgano de información debe reflejar la práctica social de los actores de la revolución” (Mattelart, “Lucha de clases...” 204).

Cierre

La teoría y práctica de la historieta durante la Unidad Popular chilena es un ejemplo de las relaciones entre intelectuales, medios de masas y momento revolucionario. Teoría y práctica, como se puede ver, no siempre calzan, y no necesariamente la teoría prefigura a la práctica, en particular cuando la teoría es más bien una crítica que una propuesta futura. Las historietas de Quimantú, como se ha demostrado, hicieron un esfuerzo por cambiar el contenido y los personajes, pero no asuntos más importantes como los formales, técnicos y materiales. Tampoco lograron proponer nuevos sujetos productores. Las historietas, de hecho, demuestran las limitaciones y dificultades de la hipótesis divulgadora y de apropiación de la cultura burguesa para fines revolucionarios (Anwandter 21).

La historieta capitalista es una práctica cultural alienante de la cultura masiva (para la teoría de Mattelart y Dorfman en particular) y que, sin embargo, a través de una reconfiguración práctica intenta aunar cultura masiva y proyecto político con logros diversos. La noción de ideología, como trasfondo de lectura de la historieta de Disney en *Para leer al Pato Donald* se enfrenta a las expectativas de lectura ya formadas por la industria editorial. La noción de ideología fue más productiva como lectura crítica que para conducir un cambio cultural.

En las últimas páginas de su informe sobre las historietas Jofré aventura una idea que tuvo expresión en las décadas siguiente de los Estudios Culturales: la posibilidad abierta de la recepción lectora, la que no es siempre estandarizada por la ideología o el contexto social o político (Dorfman y Jofré 192-8). Este asunto –que tanta tinta echó a correr en las décadas venideras a partir de los trabajos de Jesús Martín-Barbero y Carlos Monsiváis– pone en jaque la teoría de Dorfman y Mattelart al mostrarla como esquemáticamente marxista. Aún más, la posición misma de centralidad de las y los intelectuales fue también criticada hacia los años 80 y 90, ya que supone que el público lector popular es un crítico y creativo, por lo que puede apropiarse de la obra de maneras inesperadas.

Esto se hace muy patente cuando se nota que tanto la crítica a la historieta capitalista de *Para leer al Pato Donald* como la experimentación política del cómic

de Quimantú implican una centralidad del intelectual de izquierda masculino. En el primer caso, Dorfman y Mattelart logran desnudar la armazón ideológica de la historieta, cosa que jamás alguno de sus miles de lectores y lectoras habría logrado hacer. Y, por otra parte, en el trabajo de Quimantú, supone también la centralidad de las y los guionistas que deben perfilar los nuevos contenidos. El mismo Dorfman, después de mencionar el impresionante acceso al consumo de libros y de observar la necesidad de una política cultural, conjetura qué sería de aquello si, además, hubiera talleres, docentes e intelectuales que guiaran la lectura: “Imaginémonos que junto con venderle el libro al lector se le indicara en cuál de los talleres de lectura (en su barrio, en su fábrica, etc.), puede inscribirse para profundizar y desabrochar el texto” (*Ensayos quemados en Chile* 102). Que la lectura sea guiada para ser más provechosa supone un paternalismo de la posición central del intelectual que es capaz de distinguir entre literatura y una “subliteratura” que debe ser desenmascarada como tal por simple e ideológica.

Teoría y práctica de la historieta durante la Unidad Popular chilena es un ejemplo que encarna las tensiones entre comunicaciones, política e intelectuales. El haz de relaciones se abre hacia distintas publicaciones (historietas, revistas), prácticas (asesorías, cursos), sujetos (intelectuales, novelistas, técnicos de las imprentas, lectoras y lectores) e ideas (ideología, política). Desde hace un tiempo, no tanto eso sí, comienzan a ser estudiados. La historieta, en esta páginas, puede ser un ejemplo, o acaso un símbolo, de cómo las complejas relaciones se tensan.

Referencias

- Anwandter Donoso, Christian. “La literatura en Quimantú: una revolución incómoda”. *Estudios filológicos*, n° 66, 2020, pp. 7-24. Doi: <http://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132020000200007>
- Ayala Munita, Matías. “Children and Print Visual Culture During the Chilean Popular Unity Government”. *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 29, n° 1, 2020, pp. 35-61.
- Bolter, Jay David y Richard Grusin. *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge, MIT Press, 2000.
- Canto Novoa, Nadinne. “El lugar de la cultura en la vía chilena al socialismo. Notas sobre el proyecto estético de la Unidad Popular”. *Revista Pléyade*, n° 9, enero-junio 2012, pp. 153-178.
- De los Ríos, Valeria. *Espectros de luz. Tecnologías visuales en la literatura latinoamericana*. Santiago, Cuarto Propio, 2011.
- Dorfman, Ariel. *Ensayos quemados en Chile*. Buenos Aires, Ediciones Godot, [1974] 2016.
- Dorfman, Ariel y Armand Mattelart. *Para leer al Pato Donald. Comunicación de masa y colonialismo*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1972.

- Dorfman, Ariel y Manuel Jofré. *Superman y sus amigos del alma*. Buenos Aires, Galdarona, 1974.
- Facuse, Marisol. “Arte, cultura y política en la experiencia editorial de Quimantú”. *Quimantú: prácticas, política y memoria*. Santiago, Grafito Ediciones, 2018, pp. 89-119
- Kittler, Friedrich. *Discourse Networks, 1800/1900*. Stanford, Stanford University Press, 1990.
- Mattelart, Armand. “Lucha de clases, cultura socialista y medios de comunicación masivos”. *Cuadernos de la Realidad Nacional*, n° 8, junio 1971, pp. 173-222.
- . “¿Hacia una cultura de la movilización cotidiana?”. *Cuadernos de la Realidad Nacional*, n° 10, diciembre 1971, pp. 49-96.
- Mattelart, Armand y Michèle Mattelart. “Ruptura y continuidad en la comunicación: puntos para una polémica”. *Cuadernos de la Realidad Nacional*, n° 12, abril 1972, pp. 100-143.
- McClennen, Sophia. *Ariel Dorfman. An Aesthetics of Hope*. Durham y Londres, Duke University Press, 2010.
- Nómez, Naim. “La historieta en el proceso de cambio social”. *Comunicación y cultura*, n° 2, 1974, pp. 109-124.
- Rivera Aravena, Carla. “Diálogos y reflexiones sobre las comunicaciones en la Unidad Popular. Chile, 1970-1973”. *Historia y Comunicación Social*, vol. 20, n° 2, 2015, pp. 345-367.
- Rojas Flores, Jorge. *Las historietas en Chile 1962-1982*. Santiago, Lom, 2016.
- Sánchez, Cecilia. “Filosofía universitaria y política. Chile en el período 1950-73”. *Revista Universum*, n° 12, 1997. <http://universum.otalca.cl/contenido/index-97/sanchez.html> Consultado 13 diciembre 2018.
- Subercaseaux, Bernardo. *La industria editorial y el libro en Chile (1930 - 1984)*. Santiago, Ceneqa, 1984.
- Yúdice, George. *El recurso de la cultura*. Barcelona, Gedisa, 2002.
- Zarowsky, Mariano. *Del laboratorio chileno a la comunicación-mundo: un itinerario intelectual de Armand Mattelart*. Buenos Aires, Biblos, 2013.