

Mutaciones del tiempo y el espacio en el cómic chileno: de la transición al estallido social

Pablo Soto

Recibido: 01.08.2021 — Aceptado: 20.08.2021

Titre / Title / Titolo

Mutations du temps et de l'espace dans la bande dessinée chilienne: de la transition à l'explosion sociale

Mutations of time and space in Chilean comics: from transition to social explosion

Mutazioni di tempo e spazio nel fumetto cileno: dalla transizione all'esplosione sociale

Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

Existe un vínculo entre las formas de la historieta chilena y el modo en que los cambios políticos y sociales se manifiestan en la configuración del espacio en la ciudad. Las protestas que acabaron con la dictadura de Pinochet también crearon un movimiento de autores que termina con el retorno de la democracia. Después, los movimientos sociales que salieron a las calles en el siglo XXI, y que produjeron el reciente estallido social han provocado que los dibujantes chilenos busquen un punto de encuentro, entre la modernidad de la novela gráfica y la pulsión callejera de los diversos movimientos sociales: hay una búsqueda por encontrar un equilibrio entre la reflexión, el testimonio, la velocidad y espontaneidad de la protesta, así como de la gran cantidad de imágenes y obras gráficas que aparecieron en las calles. A partir de estas reflexiones es que el presente texto busca analizar un corpus de obras donde la crisis política es representada como un problema temporal y espacial —un modo de habitar y de hacerse cargo del pasado—: que es representado por los autores a partir de la viñeta y la página como espacio donde cruzan ambos problemas.

Il existe un lien entre les formes de la bande dessinée chilienne et la manière dont les changements politiques et sociaux se manifestent dans la configuration de l'espace dans la ville. Les manifestations qui ont mis fin à la dictature de Pinochet ont également créé un mouvement d'auteurs qui s'est achevé avec le retour de la démocratie. Par la suite, les mouvements sociaux qui sont descendus dans la rue au XXI^e siècle, et qui ont produit la récente explosion sociale, ont incité les dessinateurs chiliens à chercher un point de rencontre entre la modernité du roman graphique et le pouls de la rue des différents mouvements sociaux : on cherche à trouver un équilibre entre la réflexion, le témoignage, la rapidité et la spontanéité de la protestation, ainsi

que le grand nombre d'images et d'œuvres graphiques qui sont apparues dans la rue. C'est sur la base de ces réflexions que ce texte cherche à analyser un corpus d'œuvres dans lequel la crise politique est représentée comme un problème temporel et spatial —une manière d'habiter et de prendre en charge le passé— qui est représenté par les auteurs à travers la caricature et la page comme un espace où ces deux problèmes se croisent.

There is a link between the forms of Chilean comics and the way in which political and social changes are manifested in the configuration of space in the city. The protests that ended the Pinochet dictatorship also created a movement of authors which came to an ending with the return of democracy. Afterwards, the social movements that took to the streets in the 21st century, and that produced the recent social outburst, have pushed Chilean cartoonists to look for a meeting point between the modernity of the graphic novel and the street pulse of the various social movements: there is a search to find a balance between reflection, testimony, the speed and spontaneity of the protest, as well in the large number of images and graphic works that appeared in the streets. Based on these considerations, this text seeks to analyze a corpus of works in which the political crisis is represented as a temporal and spatial problem —a way of inhabiting and taking charge of the past—, which is represented by the authors through the cartoon and the page as a space where both problems intersect.

C'è un legame tra le forme del fumetto cileno e il modo in cui i cambiamenti politici e sociali si manifestano nella configurazione dello spazio della città. Le proteste che misero fine alla dittatura di Pinochet crearono anche un movimento di autori che terminò con il ritorno della democrazia. In seguito, i movimenti sociali che sono scesi in piazza nel XXI secolo, e che hanno prodotto la recente esplosione sociale, hanno spinto i fumettisti cileni a cercare un punto d'incontro tra la modernità del romanzo grafico e l'impulso di strada dei vari movimenti sociali: c'è la ricerca di un equilibrio tra la riflessione, la testimonianza, la velocità e la spontaneità della protesta, così come nel gran numero di immagini e opere grafiche apparse nelle strade. È sulla base di queste riflessioni che questo testo cerca di analizzare un corpus di opere in cui la crisi politica è rappresentata come un problema temporale e spaziale —un modo di abitare e farsi carico del passato— che viene rappresentato dagli autori attraverso il fumetto e la pagina come uno spazio in cui entrambi i problemi si intersecano.

Palabras clave / Mots-clé / Key words / Parole chiave

Tiempo, espacio, viñeta, protesta.



Temps, espace, vignette, protestation.



Time, space, graphic work, protest.



Tempo, spazio, vignetta, protesta.



I. Introducción: un poco de teoría, y un poco de historia sobre los cómics en el Chile de la transición

Hablar de tiempo y espacio desde la teoría del cómic tiene sus complejidades, como ya lo indicaba Scott McCloud en *Entender el cómic*:

Al aprender a leer tebeos aprendemos a captar el tiempo espacialmente, puesto que en el mundo del cómic, el tiempo y el espacio son una misma cosa (100).

Son dos dimensiones que están implicadas como si fueran las dos caras de la misma moneda, y que por supuesto están determinadas por la materialidad y el formato de cada obra. Enrique Bordes destaca la misma idea a partir de la comparación con el dibujo en la arquitectura:

El dibujo del cómic va más allá, dado que para narrar, debe jugar representando también el tiempo, una dimensión más. Insistimos: mientras que el dibujo de arquitectura representa tres dimensiones en dos, el cómic pugna con incluir cuatro dimensiones en esas mismas dos (14).

El tiempo afecta al espacio; una viñeta puede incluir distintas secuencias o acciones temporales en sí misma, y el espacio afecta al tiempo; el tamaño y las dimensiones de cada viñeta pueden incrementar la duración de una secuencia o acción. Todo esto nos sirve para compren-

der lo relevante que es para el medio de los cómics el formato. Con respecto a esto último es que José Manuel Trabado indica que el soporte en el que se materializan las obras constituye un *horizonte de expectativas* (12) que se manifiesta a partir de la modulación de la relación entre autor(es) y lector(es), es el formato en este sentido el que da las pautas de lo que se puede y no se puede narrar y su duración, al mismo tiempo que determina su lugar en la trama de circulación cultural. De esto se desprende que el formato físico de una obra no solo determina el tiempo y el espacio de su lenguaje expresivo o de la materia narrada, —lo que se despliega cuando el lector abre el cómic y lleva a cabo el acto de la leer—, sino que también le asigna un lugar en una trama de relaciones culturales articuladas en un tiempo y un espacio social determinado. Cuando nos referimos a espacio en términos sociales, estamos utilizando la definición de Henri Lefebvre:

Cada sociedad (en consecuencia, cada modo de producción con las diversidades que engloba, las sociedades particulares donde se reconoce el concepto en general) produce un espacio, su espacio (90).

En este sentido, y siguiendo a Lefebvre, el tejido social es responsable de la forma en que se articula el espacio. A través de los modos en que las personas lo utilizan, lo distribuyen y/o circulan en él es que se va produciendo, desde el punto de vista de la constitución de las urbes contemporáneas:

Si el espacio es un producto, nuestro conocimiento sobre él reproducirá y explicará ese proceso de producción. El interés y el «objeto» se desplazan desde las cosas en el espacio a la producción del espacio (...) Tanto los productos parciales localizados en el espacio —las cosas— como los discursos sobre el espacio sirven únicamente de indicadores y testimonios sobre ese proceso productivo (96).

A partir de este conjunto de ideas es que podemos comenzar a reflexionar sobre una doble articulación del tiempo y el espacio en relación con los cómics, ambos elementos son relevantes en la construcción de un discurso en viñetas, al tiempo que pueden ser influidos e incluso influir en sus contextos y modos de circulación. Creemos



Fig. 1. Portada revista Trauko 19



Fig. 2. Afrod y Ziaco en Trauko 19

que esto último podía tener en mente Manuel Alcibiades cuando redactó su estudio sobre la historieta en Chile, en los años ochenta del siglo pasado, dedicándole un capítulo a las implicancias de su modo de distribución:

El kiosko es un poco como el aparato de radio o el televisor. Es el lugar del output, de la salida del circuito distributivo para entrar al circuito de circulación. Del kiosko proviene el mensaje que es la historieta. A diferencia del televisor o la radio, el producto puede ser consumido separado del lugar donde el mensaje se ofrece, es decir, la recepción de la revista, su lectura, se realiza no junto al kiosko sino que en otros lugares, donde el receptor esta usualmente quieto, pasivo, silencio, y generalmente sentado. (42)

Nos interesa esta cita por tres motivos: en primer lugar, hace evidente la importancia del punto de venta, el cual es descrito de manera analítica a partir de la teo-

ría de la comunicación. En segundo lugar, es una buena descripción del que fuera el lugar de distribución de revistas y cómics por excelencia durante buena parte del siglo pasado. En tercer lugar, la cita deja en claro que ese espacio donde el lector tomaba contacto con los cómics no era algo inocuo, es el lugar donde el mensaje es emitido. Alcibiades indica que los lectores se pueden alejar de estos puntos de emisión (el kiosko) para descodificar el mensaje (la revista o el cómic) en silencio y soledad, sin embargo, de sus palabras podemos desprender que parte de la descodificación de ese mensaje ocurría en el mismo kiosko a partir de algo tan relevante como la portada de un cómic. En el mismo Chile en el que Alcibiades publicó su estudio sobre la historieta, cinco años después para ser mas exactos, en 1988, la dictadura de Pinochet censuraría el número 19 de la revista Trauko (Figura 1). En ese número el guionista «Huevo» Díaz y la dibujante



Fig. 3. Kiki Bananas por Karto

Marcela Trujillo, narraron el nacimiento de Jesús en clave grotesca —a partir de los gatos Afrod y Ziaco: personajes recurrentes de la cabecera (Figura 2)— lo que motivó el retiro inmediato del material de los kioscos, el crítico y escritor Álvaro Bisama da buena cuenta de ello en una crónica, de la que recogemos una cita:

Sátira feroz de los mitos católicos, Díaz y Trujillo narraban en primerísimo primer plano las labores de parto de María, quien daba a luz un bebe barbudo, para luego centrarse en una juerga alcohólica en el pesebre. Todo terminaba con la imagen de Santa Claus en el cielo, en un trineo cuyos renos volaban gracias a sus propios gases estomacales.

No era muy agradable de ver, hay que decirlo, pero había harto humor en el trabajo de Díaz y Trujillo. Que los editores hayan alentado y publicado dicha historia habla bastante de la moral de aquella época, de la búsqueda por superar las carencias culturales del período. Por supuesto el saldo fue feroz. La revista fue sacada de circulación, obtuvo prensa, originó un pequeño debate y se transformó en objeto de culto (252)

A partir de la influencia de la revista *El Víbora* en España, publicación mensual de carácter antológico que publicaba cómics de autor, es que nacen en Chile *Trauko* y *Matucana*, esta última estuvo encabezada por el catalán Jordi Llovet mientras que la primera fue capitaneada por los madrileños Antonio Arroyo y Pedro Bueno. El objetivo de estos editores era levantar una revista que reuniera a diversos autores, que se valieran de las viñetas para dar cuenta del Chile que estaba asomando mientras transcurría el último lustro de la dictadura, el resultado fue una sinergia creativa que dejó obras emblemáticas como *Kiki Bananas* de Karto (Figura 3), *El*

conde Matucana de Ricardo Fuentealba (Figura 4), y los primeros trabajos de Marcela Maliki Trujillo (Figura 5). Eran obras con una fuerte impronta autoral que, a partir de la sátira, el humor y el erotismo buscaban exponer las distintas facetas de un país que estaba viviendo los últimos estertores de la dictadura, eran trabajos que ejercían una fuerza y una presión sobre la realidad, por eso no es casual que *Trauko* haya sido una de las últimas publicaciones censuradas por Pinochet. En ese acto de censura hay una colisión de fuerzas, un cruce de voluntades donde existe un dominador claro, lo interesante es que lo que está en juego es la circulación de unas determinadas imágenes en una revista de cómics. La siguiente cita de la filósofa Marie-José Mondzain nos puede ayudar a observar en detalle que hay tras el acto de censura a este tipo de publicación:



Figura 4. Conde Matucana

consagró sin cambios ni oposición el régimen neoliberal que se desplegaría en los gobiernos posteriores. Concretaría un proceso de deshistorización en relación con los hechos que condujeron a la dictadura, se limitaría el poder de la justicia a la hora de investigar los crímenes y las violaciones a los derechos humanos: «Lo que en realidad se buscaba era resituar a Chile, construirlo como país confiable y válido, el modelo, la transición perfecta» (38).

Este proceso tuvo como consecuencia en el panorama cultural, y en la producción de cómics en particular, un efecto apaciguador o desactivador de la sinergia y las energías creativas que surgieron los últimos años de Pinochet en el poder, donde se creó una escena contracultural, que terminó por no saber que hacer frente a la inercia de los años noventa:

La historia posterior ya es conocida: llegó la democracia y todo ese mundo alternativo fue extinguiéndose de a poco pero de forma eficaz; no se sabe bien por qué sucedió esto, es un misterio. Los jóvenes crecieron, ¿maduraron quizás? Al parecer ocurrió que en los primeros años de esta democracia pactada, con ayudas de estrategias bastante apaciguadoras se hizo dormir a todas estas expresiones; se trató de ordenarlas, de fiscalizarlas; los premios de cultura, los incipientes Fondart, fueron métodos silentes que cortaron e inhibieron la rebeldía y la irreverencia. El mercado imponía sus leyes. No se les daría oportunidad a las expresiones honestas que se hacían a pulso y que muchos jóvenes pensamos que se multiplicarían con el advenimiento de la «alegría». (Lloret, 9)

II. Martín Warp, de Enrique Videla y Abel Elizondo, y el Movimiento estudiantil

El siglo veintiuno hará que los cómics hechos en Chile vuelvan a ser interesantes, porque estarán marcados por las nuevas formas de concebir la narración en viñetas, a partir de la idea de la novela gráfica (García 23): que sacudirá la forma de su producción, la implicancia de los autores que controlan la totalidad de la obra, y sus modos de distribución y existencia en el espacio social. Además de las protestas estudiantiles



Fig. 7. Martín robando Ketamina desde una veterinaria

que vendrán a cuestionar el modelo de democracia que se instaló tras la salida pactada de Pinochet. Basta con darle un vistazo al argumento de Martín Warp, obra publicada el año 2012, para comprender que hay una renovación de los temas, los espacios y los tiempos: esta obra escrita por Enrique Videla y dibujada por Abel Elizondo trata sobre la vida de Martín Cáceres, un adolescente que vive en el sur de Chile, en la ciudad de Los Ángeles, tras el terremoto del 2010: lugar donde se pasea en skate por los techos de la ciudad con su fornido amigo Juan, cuando no se está inyectando Ketamina para poder viajar a través del tiempo, o pirateando películas en VHS, mientras su amiga Olivia experimenta visiones del fin del mundo por las noches. Todo se complica cuando lo acusan de haber matado a Manuel Katriman, el Katri-Manki, o «cóndor herido» un famoso bandolero asesinado el año 1968, cuarenta años antes del presente de Martín. Este cómic salió a la venta en marzo del 2012 y dado el contexto de las movilizaciones estudiantiles que se estaban llevando a cabo en todo el país, y que tuvieron como antesala la denominada «Revolución Pingüina» del año 2006, es imposible no encontrar similitudes entre las acciones de Martín, la propuesta estética y argumental de la obra y las acciones que llevaron a cabo los estudiantes chilenos en las movilizaciones del 2006 y 2011:

Las movilizaciones ocurrieron entre los meses de abril y junio de 2006 y fueron reactivadas entre septiembre y octubre del mismo año. Este periodo fue denominado también como La



Fig. 8. Las 1800 horas por la educación

Revolución Pingüina, en alusión a una forma chilena de referirse a los estudiantes de educación primaria y secundaria, debido al aspecto (camisa blanca, vestón o jumper azul oscuro, casi negra) del uniforme escolar chileno que los asimila a un pingüino. (Muñoz)

Una de las consignas, y acciones más fuertes del movimiento estudiantil de la época, tanto el del 2006 como el del 2011, consistió en alterar la lógica del funcionamiento de los espacios urbanos; si seguimos a Henri Lefebvre y las ideas expuestas en la introducción sobre el espacio como algo «producido», donde nuestras energías están dispuestas a partir del objetivo de constituir nuestra existencia en relación con el trabajo y los modos de producción, y si a esto le sumamos una visualidad y una serie de signos dispuesto en la ciudad que garantizan ese fin. Lo que hicieron los estudiantes fue trastocar esos dos niveles, por una parte, realizando una serie de performance de carácter lúdico y participativo, que buscaban deconstruir el modo en que funcionan los espacios. Un ejemplo de esto fue la performance de las mil ochocientas horas por la educación (Figura 8), donde los estudiantes corrieron sin pausa y turnándose, toda esa cantidad de tiempo alrededor del palacio de gobierno:

«¡Vamos chicos!» «¡Sigán así!», «¡Vamos que se puede!». Son algunas de las múltiples expresiones de apoyo recibidas por quienes participamos en las «1800 horas por la Educación». Una



Fig. 9. Martín y Juan bebiendo

iniciativa de los estudiantes de la Facultad de Teatro de la U. de Chile en el marco de las movilizaciones estudiantiles exigiendo reformas estructurales que pongan fin al lucro en el sistema educacional chileno. El objetivo: correr alrededor del Palacio de la Moneda, sede del Ejecutivo, durante 75 días equivalentes a 1800 horas. Esta cifra particular se obtuvo del estudio de la Universidad de Playa Ancha (Valparaíso) que señala que se necesitan 1.800 millones de pesos para financiar anualmente a los 300,000 estudiantes de las universidades tradicionales (Salgado).

También la ciudad se llenó de *graffitis* y *stencils*²(Fig 9 y 10) con mensajes que testimoniaban lo que significa-

² Técnica que utiliza una plantilla para reproducir la imagen de manera continua y serial en paredes.

ba la educación para ellos: el trauma provocado por el modelo de mercado que los ha endeudado para poder estudiar, esto trajo consigo también un proceso de resignificación de ciertos conceptos, un buen ejemplo es lo que ocurrió con la palabra «Lucro» y la consigna «No al Lucro» que apareció por todas las calles de Santiago:

Fue así como el concepto pasó a ser algo muy distinto a la utilidad de una actividad empresarial. El lucro pasó a significar la utilidad derivada de una situación privilegiada en la que, debido a la asimetría de poder, la víctima (normalmente el consumidor) queda indefensa ante la ausencia de información y de herramientas que le otorguen poder para evitar la obtención de dicha utilidad por quien ejecuta un acto al menos antiético y normalmente ilegal, cuya sanción social y legal es nula porque la asimetría de poder la valida. (Mayol, 52)

Martín Warp se valdrá de ese recurso para establecer una serie de fisuras y distorsiones en ese sentido, basta con mirar la primera página que da comienzo al relato donde vemos a Martín y a Juan sentados apoyándose en una estatua conmemorativa de un astronauta que en la realidad histórica y social no existe, aunque la naturalidad con que funciona el cruce con el paisaje sureño de fondo y la postura de los protagonistas habrá de generar más de una duda en los lectores. El paisaje local de la provincia chilena y el universo en sentido literal se dan la mano en una sola imagen, que muestra a dos jóvenes bebiendo alcohol frente a una estatua de un Chile del futuro que no es (Fig. 9).

Este procedimiento recuerda a los *stencils* mostrados anteriormente donde a imágenes conocidas en términos icónicos son alteradas, se les suman elementos o mensajes para alterar el significado original, generando un efecto de extrañamiento y desajuste en el caminante que se las encuentra de frente en la ciudad o al doblar una esquina. A la derecha, en la misma página vemos una cita de un poema de Bolaño y Montané acerca de los ojos de los jóvenes del futuro y su mirada. Hay unas hojas cayendo y una de ellas divide la página en dos; los autores se aprovechan de las líneas de la hoja más grande para sugerir que es un ojo. Así es como se establece uno de los primeros recursos visuales de la obra sugi-



Fig. 10. Interrogatorio

riendo imágenes cuyos sentidos tiene la capacidad de expandirse, juntando elementos disímiles y sobre todo temporalmente conflictivos. Cabe preguntarse si esto es parte de una retórica o una forma de dar cuenta de la provincia chilena como un lugar donde habitan varias temporalidades a la vez, mientras que en la ciudad la irrupción de lo nuevo desplaza lo anterior, en la provincia pueden convivir activas ambas opciones. Quizás desde este punto de vista no es tan descabellado que Martín haga copias piratas de películas en VHS en pleno siglo XXI.

La relación de las imágenes con el lenguaje va a ser conflictiva cuando este último no es utilizado de manera ambigua o a partir de una prosa de carácter poético. El agente Matamala es quien persigue a Martín, y la representación de su habla por medio del diseño y la tipografía va a tender a sugerir la construcción de un archivo y una memoria que busca identificar y



Arriba. Fig. 11. Martín y Juan conversando
Abajo. Fig. 12. Martín, Olivia y Juan frente a la tanqueta

posicionar a toda costa un suceso poniéndole orden a la realidad, aunque los signos de ese orden presenten una paradoja irresoluble como que un menor de edad haya cometido un crimen décadas antes de haber nacido (Fig. 10).

No es raro que la obra convierta la relación de estos dos elementos: texto e imagen, en algo problemático en términos de diseño llegando a colocar ambos de manera separada en sus páginas, negando deliberadamente esa claridad expositiva y/o comunicativa que se les suele atribuir a los cómics: en este ejemplo (Fig. 11)

el texto y las viñetas van separadas, las imágenes son fragmentos que representan puntos de vistas subjetivos, partes de un fractal y los textos están en un bloque aparte, y en ningún caso sirven para que el lector se vuelva consciente del tiempo o la duración que representa cada imagen. Además, ciertas viñetas van a marcar puntos de vista y presentarnos espacios estrechos y a ratos difíciles de descodificar para la mirada, lugares medio destruidos o en peligro de derrumbarse, en parte producto del terremoto³, en parte también mecanismo expresivo que busca dar cuenta de la inestabilidad física y simbólica que domina la obra. Un ejemplo de esto es un momento donde los tres protagonistas se encuentran con una tanqueta militar que recuerda fácilmente a los tiempos de la dictadura, más aún cuando Martín es fugitivo, sin embargo, no es la dictadura, es el toque de queda instaurado en el sur de Chile debido al terremoto (Fig. 12).

La coherencia de Martín Warp se sustenta en llevar al límite ciertos elementos y convenciones propias del cómic, hay un pequeño espacio entre cada viñeta un pequeño lapso de tiempo entre cada página, McCloud lo va a llamar «cerrado» el tema es que en esa fracción de segundo y por la velocidad de las imágenes y su inmediatez perceptiva todo puede cambiar, puede haber una viñeta que transcurra varios miles de años antes de nuestra era y en la siguiente será el año 2011, y así es como todo puede estar descentrado a la vez. Así es como la obra expresa también la última presencia o relato constitutivo de la obra que es el mito de Cai Cai o Coi Coi que es la serpiente que separó a Chiloé del continente en la mitología del sur, así es como a la manera de Warburg buscando serpientes en el tendido eléctrico mexicano Videla y Elizondo plantean la última crisis y destrucción de un país por una fuerza de la naturaleza, que visualmente opera como una imagen vertical que se repite varias veces en la obra. Una serpiente como un corte vertical que al mismo tiempo es

³ El año 2010, un terremoto de 8,8 grados en la escala de Richter sacudió las costas de la región del Bío Bío en el sur de Chile. La destrucción y el caos que provocó el movimiento telúrico y posterior maremoto crearon situaciones de caos social que tuvo como consecuencia que se desplegaran fuerzas militares en la zona.



Fig. 13. Scott McCloud y el tiempo



Fig.15. Stencil elaborado para promocionar Martín Warp

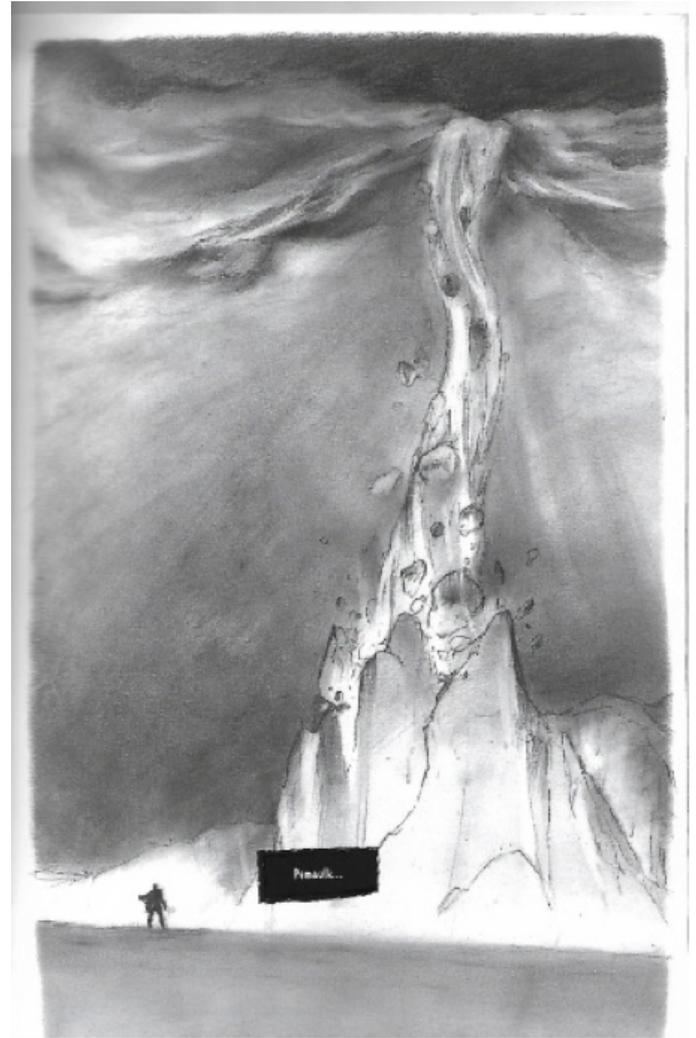


Fig. 14. Aparición de la serpiente

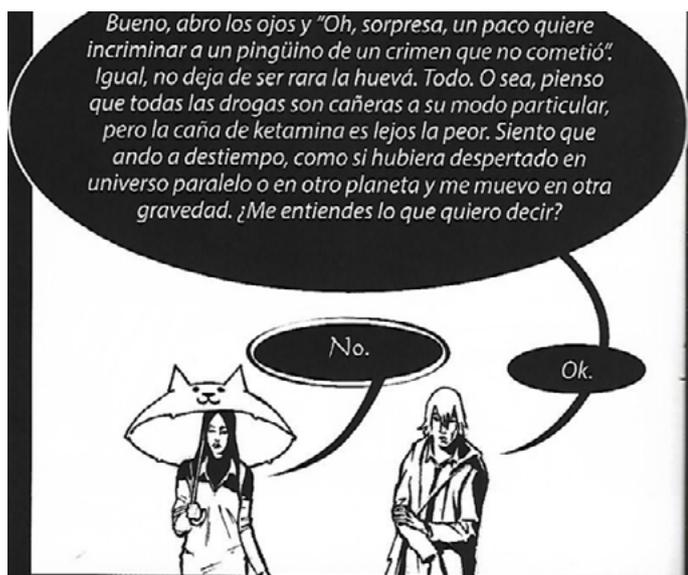
una herida, que al mismo tiempo es la imagen que define a un país de geografía estrecha que también parece una serpiente en los mapas. (Fig. 14)

Martín Warp vio la luz en formato físico y digital gracias a un fondo que los autores ganaron, otorgado por el CNCA⁴. Gracias a esta financiación es que ejecutaron un lanzamiento multimedial que incluyó la participación de los lectores: la obra se lanzó en formato digital y se podía descargar gratuitamente⁵, a partir

⁴ Consejo nacional de la cultura y las artes.

⁵ Se podría descargar desde la página www.viceral.com lamentablemente el dominio ya está desactivado.

de esta experiencia de lectura es que se realizó un concurso de *stencils*. Varios de estos trabajos se pudieron ver en las calles de Santiago (Fig. 15), todos apelaban a la inestabilidad de Martín y su figura como icono subversivo que llamaba a alterar los órdenes y las jerarquías. Posteriormente se llevó a cabo el primer lanzamiento en formato físico, esta primera tirada incluía la obra completa además de varias páginas con los *stencils* (Cornejo) que la gente realizó, algunos de estos fueron integrados en las paredes que aparecen en las viñetas del cómic. Martín Warp es una obra donde el modo de representar el tiempo y el espacio y su formato buscan



Arriba. Fig. 16. Rena y Mampato
Fig. 17. Martín y Olivia



Fig. 18. Ogú

estar en cierta consonancia a partir de un lanzamiento multimedial, ya no es el kiosko que era relevante en los años ochenta del siglo pasado, ahora son las plataformas digitales y las librerías, además de la invitación a ser parte de la performance para llevar su estética directamente a las paredes de la ciudad. Es el espacio producido del cómic que vuelve su mirada hacia el espacio social.

La vocación estética expansiva del trabajo de Elizondo y Videla también establece un vínculo con el pasado y la historia de los cómics en Chile: Martín, Juan y Olivia los tres protagonistas del cómic están claramente inspirados en el Mampato, Ogú y Rena de

Themo Lobos (Fig. 16 y Fig. 17). Estos tres personajes vivían aventuras en distintas épocas de la historia de la humanidad, ya que podían viajar en el tiempo gracias al cinto espacio temporal de Mampato. Esta historieta era la cabecera principal de la revista que también se llamaba Mampato:

La revista Mampato, que apareció en 1968 siguió circulando por cerca de una década, fue la que contuvo un mayor número de historietas, tanto extranjeras como nacionales. En sus inicios comenzó modestamente, con frecuencia quincenal. El aumento de ventas la llevó a salir semanalmente. A inicios de 1970, tenía una tirada semanal de 20 a 30 mil ejemplares. Su mayor éxito vendría a partir de entonces (Rojas, 76).

La publicación no solo contenía cómics de aventuras de diversas latitudes además de las aventuras de Mampato, Ogú y Rena, sino que también tenía un

carácter educativo, porque incluía láminas históricas e imágenes de la naturaleza. Este elemento de carácter enciclopédico también afectaría a la narración en viñetas de las aventuras de Mampato porque Themo Lobos incluiría una serie de descripciones y nombres científicos de los animales o personajes históricos que desfilaban en sus páginas, en algunos casos incluso dibujaba una viñeta final a modo de mapa con el recorrido que hacían los personajes en cada aventura (Fig. 20). De esta forma el contenido mismo de la revista, que era externo a las mismas aventuras del Mampato aventurero, se convertía en material extradiegético que afectaba los elementos intradiégéticos (Lefèvre,160) de las aventuras que dibujaba Themo Lobos. La misma operación ocurre en Martín Warp a partir del diario de Marco Nibiru: narración completamente en prosa de algunos de los sucesos del cómic que se despliega en ciertos momentos, desde el punto de vista de Marco, primo de Olivia, quién busca entender desde el rigor científico las distorsiones espaciales y temporales que experimenta en la ciudad de Los Ángeles, sin llegar a comprender o a construir un sentido a partir de estas experiencias. Los elementos extradiegéticos expuestos a partir de este diario implican la existencia de un punto de vista más, de una forma de comprender el tiempo y el espacio que se suma a lo ya trazado.

La narrativa sin resolución, con una idea del espacio y el tiempo llena de paradojas, que expone Martín Warp



Fig.19. Juan



Fig. 20. Mapa del recorrido que hacen Ogú y Mampato en Kilikis y Golagolas

se ajusta con cierta precisión a la idea del tiempo sin desenlace de Sergio Rojas:

Pareciera que descubrimos hace poco que el tiempo es una ficción, que nunca hubo ese tiempo, en el que el pasado iba constantemente alejándose «hacia atrás» por la acción de un futuro que no cesaba de llegar. (...) Entonces, ahora sentimos que todo se acumula en un mismo y vastísimo espacio. Naufragio, desván, bodega en abandono, desangeladas estanterías atiborradas de archivadores e imágenes para representarnos esa forma portentosa de memoria sin sujeto que es el olvido y que define justamente en que permanece el pasado, todo el pasado (Rojas, 20).

Martín Warp se las arregla para exponer en sus páginas la experiencia del tiempo y el espacio que escenificaron los estudiantes en las movilizaciones, un momento que interrumpió los modos de experimentar y producir el espacio en la urbe capitalista, un espacio y un tiempo propuesto por las nuevas generaciones que contenía otros tiempos y otros espacios: los de la dictadura de Pinochet y de la transición pactada, situaciones y hechos que no vivieron pero que aprendieron a reconocer e impugnar. El problema de estas propuestas es que no proponen una alternativa, un modo

de organización social y política, lo que hacen es provocar colisiones y paradojas que tienen consecuencias subversivas al descentrar las causalidades que ordenan el tiempo y espacio donde ocurre la historia. De todas formas había esperanza de que las movilizaciones estudiantiles fueran el primer paso de cara a un cambio mayor:

¿Aumentan los reclamos porque en 2011 había más razones para reclamar? Por cierto, que no es así. Aumentan los reclamos cuando aumenta la esperanza y la integración social, cuando se asume que hay efectos de expresar el malestar. Aumentan los reclamos en 2011 porque en la calle había jóvenes criticando un modelo educacional y porque se asumió que ello tenía sentido, que sí esos jóvenes eran capaces de cambiar el clima social del país, entonces cada uno de los ciudadanos podría (en la escala que le corresponde) cambiar las condiciones a las que ha sido sometido. Todas las empresas saben en Chile que aumentaron sus reclamos, es conversación corriente en el ambiente empresarial. Y el reclamo es voz, es aumento del poder convertido en palabra, es el compromiso de dar cuenta del propio deseo y de señalar el malestar con el otro. En el reclamo hay sociedad; en cambio, en el silencio acrílico frente a lo que molesta solo hay un individuo victimizado. (Mayol, 34)



Fig. 21. Portadas de los cómics de Guardianes del Sur

III. Estallido social, superhéroes en Santiago y la subversión del espacio

Guido *Kid* Salinas y Sebastián Castro son los creadores de *Guardianes del Sur* (Fig. 21): una serie que a la manera de los cómics de Marvel y DC construye su propia saga con personajes individuales como Lautaro, Janequeo y Caupolicán: la acción de estos cómics transcurre durante el siglo XVI, época de la colonización española. La influencia del *mainstream* es lo que marca el proyecto desde un principio; todo comienza con una ilustración que Salinas sube a sus redes, donde dibuja a Galvarino como si fuera la portada de un cómic de Marvel (Figura 22). Este ejercicio de apropiación y reinterpretación estética es la clave central del trabajo que desarrollarán después Salinas y Castro tanto en los títulos de los *Guardianes* como en *Que no pare la revolución* (2020). En dicha portada, Galvarine —para estar en consonancia sonora—: es el guerrero mapuche a quien los colonizadores españoles le cortaron las manos. Como es de sobra conocido —incluso aparece en *La Araucana* de Alonso de Ercilla— Galvarino dijo que se vengaría, así, Salinas le dibuja una suerte de cuchillos de piedra en las manos —imitando al héroe de las garras—: el ilustrador establece un vínculo entre la sed de venganza del mapuche y el carácter irascible del mutante. Salinas también cambia el logo de la editorial por *Marichiwenu*, grito de combate mapuche que significa: venceremos una y mil veces. Más abajo que es donde el cómic original indica que es la primera entrega de un arco argumental de cinco partes, Salinas inserta un texto que resume las motivaciones de su reinterpretación apoyándose en la promesa de venganza de Galvarino. Salinas se apropia de la estética que construye el dibujante Jim Lee para la portada del cómic de Wolverine, pero no solo eso, también se adueña de los signos de reconocimiento que vinculan el trabajo de Lee con Marvel cómics: el logo editorial y otros indicadores que sirven para orientar a los lectores, como el mes de publicación o el número de la revista dentro de la colección, para comunicar

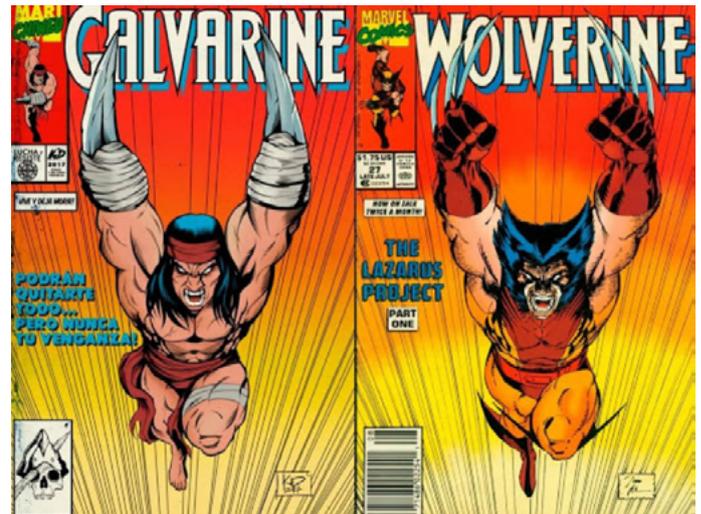


Fig. 22. Galvarine por Guido «Kid» Salinas y Wolverine por Jim Lee

la relocalización de todos estos elementos a la realidad chilena. La viralización de esta portada puso los ojos de miles de personas en el trabajo de Salinas lo que lo llevo a amplificar la idea emulando a Marvel y desarrollar la serie de *Guardianes del Sur*.

Los trabajos de Salinas y Castro, en primera instancia, arrancan de esta aparente capacidad de emular ciertas formas de los cómics de superhéroes hechos en Estados Unidos. Sin embargo, utilizan esta estética para conectar a los lectores con ciertos aspectos de la historia de Chile: episodios relacionados con la ocupación y colonización de la Araucanía donde exponen relatos y a personajes históricos que el estado chileno tiende a soslayar y/o suprimir del espacio público y social, dado que en esos territorios rurales —donde se desarrollan estos relatos— siguen existiendo actualmente conflictos por la colonización y usurpación de tierras. Por eso, si bien Salinas y Castro intentan hacer cómics masivos, icónicos y de apariencia *mainstream* lo que está al centro de su trabajo es una preocupación política que pone de manifiesto las capacidades de los cómics para reposicionar en el espacio social, de manera masiva ahora valiéndose de internet, visiones que son conflictivas con el *status quo* político y económico. No es casual, teniendo esta matriz y capacidad creativa, que interrumpieran su trabajo en *Guardianes* cuando

ocurrió el estallido social en Chile, durante el mes de octubre del año 2020.

Hablar de la revuelta popular que tomó las calles del país desde aquel mes es algo complejo, las causas son profundas y tienen sus raíces en la historia: todo comenzó con el llamado de los estudiantes secundarios a la evasión masiva en el tren subterráneo (Fig. 23), como respuesta al alza del pasaje que entró en rigor el 14 de octubre. Desde aquella fecha estudiantes de toda la capital comenzaron a tomarse las estaciones de metro hasta que viernes 18 de octubre el sistema colapsó y al descontento de los secundarios se sumó el resto de la población civil comenzando así el ciclo de protestas más masivo y multitudinario desde el fin de la dictadura.

¡Despertó, despertó, Chile despertó! Fue la consigna que comenzaron a corear miles de manifestantes por las calles, avenidas y también por las «grandes alamedas» de Chile, luego del estallido social del 18 de octubre de 2019. Nadie podía imaginar que algo así ocurriría en un Chile aparentemente tranquilo, estable y económicamente exitoso, según la prensa mundial. En los meses de noviembre y diciembre se celebrarían las reuniones de la APEC y de la COP 25 (Foro de cooperación Económica de Asia Pacífico y la Cumbre Mundial por el Cambio Climático, respectivamente). Ambos eventos mundiales debieron ser cancelados. (Garcés, 5)

El gobierno de Piñera reaccionó sacando a los militares a las calles, estos se sumaron a la policía y entre ambas fuerzas provocaron la muerte a una treinta de manifestantes, también le dispararon al rostro a otros cientos con escopetas antidisturbios, lo que tuvo como consecuencias que mas de trescientas personas perdieran la vista de manera parcial o total. Desde los años noventa y el retorno a la democracia los políticos de la concertación que se encargaron de la transición, y los empresarios que aprovecharon el momento para hacer crecer sus fortunas trabajaron para construir una imagen de Chile como país próspero y pacífico de cara al mundo, el estallido social quebró esa imagen exponiendo a Chile como un país con cicatrices y profundamente desigual:

Pues bien, este, nuestro país —que en pocas semanas antes el presidente había definido como un verdadero «oasis» en el convulsionado mundo globalizado—, literalmente estalló, desafiando todas nuestras maneras tradicionales de entender la política, e incluso sorprendiéndonos acerca de nuestras propias capacidades para movilizarnos, poner en jaque al gobierno, y en pocas semanas instalar la demanda por una nueva constitución (Garcés, 5)

A pesar de la violencia y la represión, la presión social provocó que el gobierno impulsará un cambio constitucional: de ahí la complejidad de este proceso, todo comenzó con los estudiantes evadiendo el pago del pasaje por el alza en su valor, pero se transformó en una movilización que demandó cambios profundos y que levantó una crítica al modelo neoliberal chileno, tal y como se instaló durante la dictadura de Pinochet. Salinas y Castro como autores de cómics con preocupaciones políticas se posicionaron del lado de la protesta social a través de su obra *Que no pare la revolución*, pero esta vez el lugar de los hechos es la Plaza Italia (Fig. 23), rotonda que divide la ciudad de Santiago en dos y que funciona como límite simbólico entre el sector oriente, donde vive la gente de clase alta, y el sector poniente, donde viven las clases medias y bajas. Es en este límite ahora rebautizado popularmente como Plaza de la Dignidad donde todos los viernes comenzaron a reunirse



Fig. 23. Primera línea de encapuchados resistiendo a las fuerzas policiales en una calle aledaña a Plaza Italia. Al resistir las cargas de Carabineros, la gente podía manifestarse pacíficamente en la plaza

varios miles de manifestantes que pedían cambios al sistema político y social chileno.

En pleno estallido social, circula la imagen de un encapuchado con el torso fornido que utiliza un disco Pare⁶ como escudo para protegerse de las fuerzas policiales⁷ en el sector de Plaza de la Dignidad. Salinas realiza una ilustración del encapuchado quien ya es conocido como *Pareman* en las redes sociales (Fig. 24). En un ensayo antropológico que habla acerca de las figuras y personajes que protagonizaron las jornadas de protesta en Plaza de la Dignidad se lee lo siguiente sobre lo que representa *Pareman*:

El significado o sentido de esta figura es la valentía y la osadía, lo cual se relaciona con una de las consignas principales de la revuelta: «con todo sino pa qué». Dicho símbolo demuestra la importancia que tuvo la imagen del encapuchado en todo el proceso, que se refleja, entre otros aspectos, en el surgimiento de la llamada «primera línea» y en las diversas expresiones de enaltecimiento y gratitud hacia ella. El encapuchado ya no era visto con temor ni con desconfianza, sino que comenzó a ser percibido como un protector de las manifestaciones, como una figura que salvaguardaba la integridad de las personas de las cargas policiales. (Guerra 48)

El fenómeno es similar a lo que ocurrió con Galvarino, guerrero mapuche que combatió al colonizador español junto a Lautaro, y el dibujo es ampliamente difundido a través de internet. Salinas y Castro deciden comenzar a publicar un cómic en su página web: gratuitamente se podía ir accediendo semana a semana a una de las trece páginas que componen la obra que cuenta las andanzas de Pareman en Plaza de la Dignidad. Salinas y Castro confiesan en una entrevista (Espinoza) que producen la obra utilizando el método Marvel por lo que el dibujante crea primero las páginas y después el guionista

⁶ Señal vial que indica que el auto debe detenerse. Es un signo del tránsito que como escudo de Pareman —los encapuchados que se oponen a las fuerzas policiales lo hace con piedras, palos y desechos que quedan de la destrucción y los incendios— se resignifica y pasa a ser un símbolo que implica la necesidad de detener los abusos que comete tanto la élite a partir de la mercantilización de los derechos como la policía y las violaciones a los derechos humanos que cometen. Mayol señala que desde las movilizaciones del 2011 se van a llevar a cabo procesos de semantización donde ciertos conceptos alteran sus significados. (48:2019).

⁷ Carabineros de Chile disparó 193 mil cartuchos lacrimógenos y lanzó 45 mil granadas lacrimógenas durante el estallido social.

es quien le inserta los diálogos y los cuadros de texto. En el caso local este método se convirtió en una estrategia para construir una obra sobre hechos que aún estaban en curso y cuyo carácter masivo, colectivo y social dificultaba que se pudiera trazar un guión argumental:

Stan Lee solía dar ideas para los argumentos, no un guión elaborado, a veces ideas muy someras, a partir de cierto momento de manera verbal, por teléfono en conversaciones de unos 20 minutos con el dibujante, sin guión escrito en muchos casos. Luego cada dibujante, en su casa o estudio, por su cuenta, desarrollaba la narración: era el famoso «Método Marvel», un sistema que permitía a Lee mantener girando todos sus «platos chinos» al mismo tiempo, sobre todo conforme el éxito de la editorial llevó a su expansión. (Pérez)

La obra da cuenta de una jornada en la que *Pareman* se encuentra protegiendo a los manifestantes del actuar de las fuerzas policiales siendo secundado por el Negro Matapacos⁸, cuando es herido por los balines que dispa-

⁸ Perro que estuvo presente en múltiples marchas reivindicativas en la Alameda durante muchos años y que se caracterizó por ladrar y atacar a las fuerzas policiales



Fig. 24. Pareman y el Negro Matapacos. Ilustración de Guido Salinas

ra la policía. Tras ser rescatado por la Abuela⁹, a quien le revela su verdadero nombre e identidad, se ponen de acuerdo para volver a protestar (Fig. 25). En sólo un par de líneas acabamos de resumir el argumento, sin embargo, lo relevante de este trabajo pasa por la capacidad de Salinas para insertar en cada página una cantidad suficiente de viñetas y detalles, que sirven para obturar las situaciones y personajes icónicos que caracterizaron las jornadas de protesta en Plaza de la Dignidad. Este espacio se convirtió en el lugar de la performance social: se llenó de rayados con mensajes alusivos a la protesta, se llevaron a cabo performances e intervenciones estéticas que buscaban escenificar los problemas que condujeron al estallido, al mismo tiempo que la primera línea de encapuchados se enfrentaba a las fuerzas policiales. No es casual que de este lugar saliera abundante iconografía y personajes que se volvieron parte de un inconsciente colectivo refundacional: *Pikachu*¹⁰, la intervención del colectivo feminista *Las Tesis*, las imágenes del *Negro Matapacos*, las víctimas de los estallidos oculares producto de las brutales acciones de la policía (Fig. 26). Todos ellos aparecen en *Que no pare la revolución*, tampoco es casual que, al pasear la vista por las páginas de la obra, su contenido se asemeje a la amalgama de fotografías y videos que circulaban por los celulares los primeros meses del estallido. La velocidad y la sinergia del cómic permite dar cuenta de todas estas situaciones en una obra, que al mismo tiempo intenta construir un sentido a partir de estos hechos valiéndose de la influencia del imaginario superheróico, que tan bien conocen Salinas y Castro. Para ambos, personajes como *Pareman* y la *Abuela* representan una serie de características que el neoliberalismo desactivó.¹¹ La señal de tránsito que *Pareman* usa como



Fig. 25. La abuela rescatando a Pareman

escudo en la obra se despoja de su sentido útil¹² —ya no indica cuando los autos deben detenerse— para convertirse en el símbolo del fin del abuso, que puede ser el económico y político por parte de las élites, puede ser también la represión ejercida por carabineros contra quienes exigen mas igualdad y derechos. La obra vio la luz también en formato físico como un mini cómic —mide exactamente la mitad de un *comicbook* estadounidense— en vez de portada y contraportada, viene al interior de un disco pare de cartón que simula la misma forma que tiene el escudo de *Pareman* (Fig. 27). El título es una mezcla entre «el Pare» de la señalética y las palabras «Que no» y «la revolución» como un rayado o intervención que conforma la frase: «Que no pare la

en momentos en que realizaban sus cargas represivas. (Guerra, 45)

⁹ Por último, la imagen viralizada por las redes sociales de una mujer adulta con el rostro cubierto por una pañoleta, que golpeaba con un palo al carro lanzagases de carabineros, se transformó también en una importante figura iconográfica. Dicho símbolo demostró que la revuelta era transversal, que involucraba a diversos ámbitos de la sociedad en la lucha por cambiarlo todo. (Guerra, 49)

¹⁰ «Baila Pikachu»—personaje del animé japonés— tiene su aparición en la revuelta en el momento en que una persona disfrazada de este se encontraba bailando, se desequilibra y cae al suelo en una de las tantas protestas masivas. Esta graciosa escena rápidamente se viralizó por las redes sociales y provocó que la sola imagen de este personaje fuera asociado a la revuelta y a todo lo que esta conlleva. (Guerra, 43)

¹¹ A partir del análisis de la figura de Superman tras la gran depresión, el guionista

Grant Morrison introduce la figura del superhéroe como icono que se opone y hace frente a ciertos miedos colectivos. (25)

¹² Peter Coogan desarrolla una definición del super héroe a partir de cuatro categorías: misión, poderes, disfraz e identidad. (76-79) *Pareman* tienen una misión que es proteger a los manifestantes de los balines y las bombas lacrimógenas, es la oposición frente a la violencia policial como sistema que constriñe la voluntad popular. No tiene super poderes, pero sí es caracterizado con atributos físicos superiores a la media, el disfraz distintivo es la capucha y el escudo, mientras que su identidad secreta es la de un estudiante de clase obrera llamado Salvador.

revolución». El resultado es un trabajo llamativo como cualquier producto del *mainstream*, pero con un alto contenido político y social, que también responde a la demanda popular por referentes y héroes propios en un contexto de protesta y refundación política.

IV. Conclusión

La última pieza que analizaremos a modo de conclusión es el cómic de una página llamado *Sensaciones* (2020) firmado por Nati Romero, que aparece en la revista *Brígida* número 7 que es precisamente el que las editoras le dedican al estallido social. La revista *Brígida* comienza su andadura en el año 2018 comandada por Marcela Maliki Trujillo y Sol Díaz, ambas dibujantes de cómics con una notable trayectoria a sus espaldas marcada por obras comprometidas con el feminismo. Este último rasgo es el que caracteriza a la revista ya que fue concebida con el objetivo de albergar obras realizadas solo por mujeres. La idea era constituir un espacio para autoras de toda Latinoamérica que al mismo tiempo fuera un lugar de encuentro. Trujillo y Díaz destacan que el formato de revista sigue teniendo un gran potencial ya que por poco dinero le permite al lector acceder al trabajo de muchas ilustradoras a la vez (Arismendi). Es el espíritu de las revistas antológicas que surgieron a fines de los años ochenta, en las que también participó Trujillo que vuelve bajo la bandera del compromiso feminista. De hecho, la idea de la portada de revista *Brígida* —que es un adjetivo coloquial que en Chile sirve para designar a una mujer fuerte y resuelta— es la misma en todos sus números: se puede ver un torso femenino desnudo con los senos al aire. Sin embargo, cada portada está diseñada por una ilustradora diferente y muestran diversos tipos de cuerpo, expresión e iconografía. Es, por lo tanto, el gesto de desnudar el seno la idea que desarrollan para naturalizarlo y quitarle la carga sexual con la que ha sido tratado históricamente desde una mirada puramente masculina (Fig. 29).

Sensaciones de Nati Romero es una obra realizada en una sola página donde las viñetas han sido reempla-

das por un celular dibujado diez veces, que sirve para secuenciar lo narrado. En cada celular hay un dibujo con una fuerte carga iconográfica con relación a las imágenes que han circulado de las protestas y el estallido social. Por ejemplo, en uno se puede ver a una escolar evadiendo el pago del pasaje del tren subterráneo, y en el siguiente, se verá cómo un carabiniero apunta con su arma a una manifestante que está en el suelo reducida. Está la imagen de las marchas multitudinarias en uno y las víctimas de los estallidos oculares en otro. Los textos que acompañan a las viñetas están fuera de los celulares y van dando cuenta de los estados de ánimo de una observadora que va reaccionando a cada imagen. El primer celular muestra dinero acumulándose y la observadora experimenta cierto tedio con la imagen, progresivamente se va reactivando y emocionándose con las imágenes de las protestas y la violencia del estallido, al final las ganas de hacerse parte de lo que ocurre contrastan con el hecho de que vive en Canadá y no puede ser parte, de manera directa de las manifestaciones. Lo único que puede hacer es darle me gusta a las imágenes



Fig. 26. Página donde se puede ver a las víctimas de trauma ocular producto del actuar represivo de la policía



Fig. 27. Carpeta con forma de señalética que contiene el cómic de Pareman

y compartirlas para que lleguen a mas gente, de todas formas, al final afirma que ya no volverá a ser la misma a partir de lo que ha visto y sentido:

Caigo en razón, la vida aquí sigue
 Con normalidad como si no pasara nada
 Pero en mi vida nada es igual, siento culpa, esperanza,
 estoy lejos vivo lejos...
 Pero alerta, consciente
 ¿Dormida?
 No, eso
 ¡Nunca más!

W.J.T. Mitchell en *¿Qué quieren las imágenes?* Va a afirmar que una *picture* es una «situación completa en la que aparece una imagen» (14) es el momento en que se produce el reconocimiento de una instancia icónica, donde se asiste a una composición visual mediada por una situación. En su sentido más puro basta nuestra mirada para reconocer una *picture*, basta nuestra mirada para reconocer el momento o contexto donde una imagen es producida, que saquemos una cámara fotográfica o un celular es un fenómeno posterior. Siguiendo

la lógica de Mitchell podríamos afirmar que el estallido social sacudió nuestra relación con las *pictures*.

La primera viñeta de *Sensaciones*, nos muestra unas monedas cayendo de manera continua, como una hiler, como la serpiente que representa a Chile en Martín Warp, y el sopor de quien observa la imagen describe con bastante precisión y con muy pocos recursos el estado de tedio de quien la observa: «Hace frío, tengo sueño, estoy cansada, no tengo energía» (Romero). Representa la mirada de los habitantes de la ciudad previa al estallido social, todos hundidos en sus celulares mientras viajan en el tren subterráneo camino al trabajo y por la tarde de vuelta, al mismo tiempo es la experiencia común de la urbe. Celeste Olalquiaga define a la psicastenia como el estado mental a partir del cual lidiamos con el espacio a partir de sus representaciones (37), es el momento donde comienzan a interesarnos con más



Fig. 28. Sensaciones por Nati Romero

fuerza los fantasmas iconográficos que dominan nuestras pulsiones en la ciudad, por sobre las percepciones físicas y concretas de los lugares y los espacios. El Chile neoliberal previo al estallido está dominado por la psicastenia, algo que no debería de extrañarnos, si hemos seguido varias de las ideas que hemos expuesto en relación con las tensiones que desarrolla el cómic, con las políticas de la transición. El sujeto anterior al estallido va y viene de su trabajo pegado al celular, deseando viajes, deseando objetos de consumo o simplemente deseando salir de sus deudas. Es un conjunto de pulsiones en tránsito que no logran tener una experiencia concreta. El sujeto posterior al estallido experimentara algo parecido a lo que le ocurre a la observadora del celular en *Sensaciones* una vez que comienzan a desfilarse las imágenes del estallido en su celular, comenzara a sentir ciertas emociones, querrá hacerse parte de este nuevo relato colectivo y a pesar de la distancia en su interior nada volverá a ser lo mismo. La psicastenia como la describe Olalquiaga también tiene un potencial subversivo: la disolución de los espacios físicos también posibilita la construcción de nuevos órdenes. Algo así ocurrirá con el estallido social, el contexto que provoca las *pictures* se alterara desde la base, porque el funcionamiento de la ciudad será profundamente trastocado, habrá nuevas experiencias visuales, algunas violentas que busquen echar por tierra el sentido de orden heredado desde la dictadura, otras profundamente empáticas y emotivas que sacudirán a la gente del sopor de un régimen psicasténico que los hunde en su representación como sujetos económicos, endeudados y/o por endeudarse. Al final el cómic de Nati Romero termina con la observadora asumiendo la distancia: «pero en mí nada es igual, siento culpa, esperanza, estoy lejos, vivo lejos ... pero alerta, consciente ¿dormida? No, eso ¡nunca más!».

Scott McCloud nos cuenta en *Entender el cómic* que la viñeta es uno de los elementos más importantes de la historieta y que es un icono en sí mismo, puede ser un cuadrado, un rectángulo, una página completa. Los mecanismos de composición del cómic, su tiempo y su espacio que son lo mismo y que se expresan en fragmentos, en imágenes sucesivas que construyen una narración,



Fig. 29. Portada Revista Brígida 7, dedicada al Estallido

que puede ser cinética o no, nos puede ayudar a entender el orden de un espacio social en el que la obra se inscribe, sus tensiones, pulsiones, sus reglas y sus anhelos. Pero también puede ser una pieza clave para comprender como se configura el mundo a partir de la pantalla del smartphone, no es casual que el rectángulo que miramos muchas veces al día para conectar con el mundo parezca una viñeta y que, así como un cómic puede dar saltos temporales y espaciales con cada imagen, nosotros hagamos lo mismo en redes sociales como *Instagram*.

La historieta chilena no ha podido recuperar el espacio que llegó a ostentar durante los años setenta del siglo pasado, y que paulatinamente fue siendo suprimido por la dictadura y la censura que ejercía. Así como por la competencia feroz que se estableció desde la transición a la democracia a partir de los fondos concur-

sables: es impensable que en este contexto surja una obra serial como el *Mampato* de Themo Lobos. Por todo esto es que cada dibujante y guionista muchas veces es su propio editor y financista, al mismo tiempo que su propio diseñador. No es casual en este sentido que haya una ausencia total de uniformidad o armonía en los formatos con los que trabajan los autores chilenos, que las obras aparezcan de manera fugaz y que los lectores tengan que comprársela directamente a los mismos autores en ferias o a través de redes sociales. Esto también tiene consecuencias en la construcción del tiempo y el espacio que plantean los autores en cada trabajo, de manera explícita el formato y el diseño se convierte en un lenguaje que pone en evidencia los límites expresivos que enfrentan los autores, a la vez que se hacen cargo del modo en que funciona el tiempo y el espacio social en medio de una normalidad que cada cierto período es sacudido por la protesta social. Es el tiempo y el espacio de obras narrativas con discurso crítico pero cuyo tiempo y espacio propio está en consonancia y diálogo con su entorno social y político, siendo este vínculo entre continuidad y ruptura lo que parece constituir el devenir histórico en Chile y que convierte a los cómics, con su precariedad y originalidad, en testimonios gráficos privilegiados de ese proceso.

Bibliografía

- Alcibiades Jofre, Manuel. «La historieta en Chile en la última década». *CENECA*, 1983, pp. 1-82, <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-9867.html> recuperado el 5 de enero de 2021
- Arismendi, Gustavo. *Cinta Cósmica: revista «Brigida», visibilizando a las mujeres del cómic*. *Youtube*. 12 mar 2020. Web 20 enero 2021.
- Bisama, Álvaro. *Cien libros chilenos*. Santiago: ediciones B, 2008.
- Cornejo, Cristobál. Este jueves se lanza edición especial del cómic Martín Warp. *El ciudadano*. [Santiago, Chile] agosto. 2012: S.P. Web 15 ene. 2021.
- Coogan, Peter. «The definition of the superhero». *A Comics Studies Reader*. Ed. Jeet Heer and Kent Worcester. Jackson: University press of Mississippi, 2009, pp.77-93.
- Elizondo Abel y Videla Enrique. *Marín Warp*. Santiago: Mythica, 2012.
- Espinoza, Camilo. «Cultura en el estallido». Podcast *The Clinic*. feb 2020. Web 20 enero 2021
- García, Santiago. *La novela gráfica*. Bilbao: Astiberri, 2010.
- Garcés, Mario. *Estallido social y una nueva constitución política para Chile*. Santiago: Lom, 2020.
- Guerra, Felipe y Solar, Francisco. *Rabia dulce de furiosos corazones: símbolos, íconos, rayados y otros elementos de la revuelta chilena*. Santiago: Tempestades, 2020.
- Lefèvre, Pascal. «The construction of space in comics». *A Comics Studies Reader*. Ed. Jeet Heer and Kent Worcester. Jackson: University press of Mississippi, 2009, pp. 157-162.
- Lobos, Themos. *Las aventuras de Ogú, Mampato y Rena: Kikililis y Golagolas*. Santiago: Dolmen ediciones, 1996.
- Lloret, Jordi y Araya, Rodrigo. *Matucana 19. El garage de la resistencia cultural*. Santiago: ocholibros, 2019.
- Mayol, Alberto. *El derrumbe del modelo*. Santiago: Lom, 2017.
- *Big Bang: estallido social 2019*. Santiago: Catalonia, 2020.
- McCloud, Scott. *Entender el cómic*. Bilbao: Astiberri, 2009.
- Merino, Ana. *El cómic hispánico*. Madrid: Catedra, 2003.
- Mitchell, W.J.T. *¿Qué quieren las imágenes?* Bilbao: Sans Soleil, 2017.
- Moulian, Tomás. *Chile actual: anatomía de un mito*. Santiago: Lom, 2017.
- Mondzain, Marie-José. «La imagen entre procedencia y destino». *Pensar la imagen*. Comp. Emmanuel Alloa. Santiago: Metales Pesados, 2021, pp. 107 - 130
- Morrison, Grant. *Supergods*. Madrid: Turner, 2012.
- Muñoz, Gabriel. *Revolución Pingüina: «¿Por qué luchábamos y cómo nos organizábamos en el 2006 los secundarios?»* *La izquierda diario* [Santiago, Chile] 14 marzo.2020: S.P. Web 15 ene. 2021.

- Olalquiaga, Celeste. *Megalópolis*. Santiago: Metales Pesados, 2014.
- Romero, Nati. «Sensaciones». *Revista Brígida* 7. Ed. Marcela Trujillo y Sol Díaz Santiago: 2020
- Rojas Flores, Jorge. *Las historietas en Chile 1962-1982*. Santiago: Lom, 2016.
- Rojas, Sergio. *Tiempo sin desenlace*. Santiago: Sangría editores, 2020.
- Salinas, Guido y Castro Sebastian. *Que no pare la revolución*. Santiago: autoedición, 2020.
- Trabado Cabado, José Manuel. «La novela gráfica en el laberinto de los formatos del cómic». *La novela gráfica. Poéticas y modelos narrativos*. Comp. José Manuel Trabado Cabado. Madrid: Arco/libros,S.L, 2013, pp. 15-61
- Uribe, Mario. (18-O) *Psicoanálisis de un malestar: La Dignidad del sujeto*. Santiago: Descontexto editores, 2020
- Valle, Rafael. *La gran aventura de Themo Lobos*. Santiago: Sudamericana, 2014.
- Viu, Antonia. *Materialidades de lo impreso*. Santiago: Metales Pesados, 2019.
- Valenzuela, German. *Entrevista a Abel Elizondo (Martín Warp)*. Youtube. 28 abril 2012. Web 21 enero 2021.