

FUNCIÓN HEROICA Y ANTICIPACIÓN TECNOLÓGICA EN LA HISTORIETA INFANTIL CHILENA, EN EL OCASO DEL ESTADO EDUCADOR¹

HEROIC ROLE AND TECHNOLOGICAL ANTICIPATION
IN CHILEAN CHILDREN CARTOON, AT THE DECLINE
OF THE EDUCATOR STATE

GABRIEL CASTILLO FADIC

Pontificia Universidad Católica de Chile
Instituto de Estética - Facultad de Filosofía
Av. Jaime Guzmán 3300 - Providencia
Santiago de Chile
Chile
gcastilf@uc.cl

RESUMEN

El presente artículo aborda el imaginario nacional en el contexto del devenir histórico de la sociedad chilena de finales de los años 60 hacia el socialismo, a partir de imágenes que, asociadas

¹ Agradecemos a Fondecyt por la concesión y financiamiento del Proyecto de investigación Regular N° 1100394 “El ciclo cinematográfico de la televisión chilena (1965-1980): estéticas e imaginarios de la reiteración y el desfase”, una parte de cuyos resultados exponemos en el presente artículo.

a los héroes de las historietas infantiles del periodo, involucran formas diversas de utopía futurista tecnológica que denominamos “imágenes de anticipación tecnológica”. Tales formas no se limitan al imaginario militante o al proyecto oficial de la Unidad Popular en el ámbito de la cultura y de las artes; ellas componen un imaginario difuso y generalizado, transversal a los movimientos políticos, a veces incluso subconsciente, que estimamos no obstante determinado por una relación particular entre el socialismo como una construcción histórica posible y las expectativas de una utopía tecnológica que se expresa literalmente en los propósitos de las grandes historietas infantiles.

Palabras claves: *Historieta chilena, anticipación tecnológica, vía chilena al socialismo.*

ABSTRACT

This article addresses the national imaginary in the context of the historical becoming of Chilean society of the late 60s towards socialism, from images that, associated with the heroes of the children's comics of the period, involve different forms of futuristic technology utopia that we call “images of technological anticipation”. Such forms are not limited to the militant imaginary or the official project of the Unidad Popular in the field of culture and arts; they make up a diffuse and widespread imaginary transverse to political movements, sometimes even subconscious, that we estimate nevertheless is determined by a particular relationship between socialism as a historical possible construction and the expectations of a technological utopia expressed literally in the purposes of the great children's comics.

Key words: *Chilean Cartoon, Technological Anticipation, Chilean Way to Socialism.*

En la historieta *Caleuche* (Diego Echeverría y Lincoln Fuentes), publicada en la revista *Cabrochico* entre 1971 y 1972, una nave escolar “iónica” se desplaza por la galaxia a la búsqueda de su nave gemela, perdida misteriosamente en una nebulosa que, según nos enteramos en el desenlace del episodio, la había transportado por un agujero de gusano tres siglos al pasado antes de que pudiera retornar al presente. El argumento, construido sobre motivos banales de la literatura y el cine de ciencia ficción, se vuelve no obstante peculiar si consideramos que se trata de naves chilenas destinadas en un principio al transporte de estudiantes de enseñanza básica y media que recorren el cosmos con sus profesores, con fines didácticos. Los niños tripulantes de *Caleuche*, directamente asociados al proyecto educativo de la Unidad Popular,² encarnan una imagen posible del futuro del socialismo como utopía de emancipación social en el bienestar y el progreso tecnológico. Imágenes que se replican en otras historietas de la misma revista, como *Mañungo* (S. Schkolnic y Guidú), niño campesino patipelado de la precordillera central que naturalmente interactúa con naves extraterrestres o bien con científicos chilenos que trabajan en centros de investigación futuristas enclavados secretamente en medio de las montañas. Incluso podríamos mencionar, dentro de la misma publicación, la historieta *La ciudad de los césares* (J. Orellana y Niño-Cifuentes), donde tres niños ya casi adolescentes recorren el sur de Chile sobre un volántin gigante buscando la mítica ciudad y desentrañando sus secretos con una combinación extraña de astucias técnicas, científicas y mágicas.

Estas figuras de anticipación tecnológica no son, no obstante, privativas de historietas afines al proyecto político de gobierno. Ellas forman parte de un imaginario social extendido, como lo prueban la revista *Mampato* (1968-1976) y el homónimo personaje que le da vida a su historieta principal, pero también un extenso imaginario que llegará a expresarse en

² Se trata de una revista infantil creada especialmente por Editorial Quimantú, que también publicará durante su existencia entre febrero de 1971 y septiembre de 1973, las revistas *Onda*, *Barrabases*, *Paloma* y *La Quinta Rueda*. Quimantú (sol del saber en mapuche), creada de la compra de activos de Editorial Zig-Zag por el gobierno de Salvador Allende, publicará también más de 250 títulos de libros con un tiraje total de 10 millones de ejemplares.

proyectos de intervención pública y concreta.³ En el caso de *Mampato*, correlato cronológico de lo que podríamos considerar el advenimiento y posterior fracaso de la “vía chilena al socialismo”, se presenta a un niño en edad escolar con cualidades de adulto. Los aprendizajes éticos y técnicos de su educación de colegial de clase media de Santiago —Mampato va a la escuela pública—, se proyectan y se aplican heroicamente, gracias a la posesión secreta de una máquina del tiempo, en audaces episodios de aventuras en los que revisita los grandes hitos populares de la relación historiográfica de Occidente. En ellos se le exige actuar con valor y determinación, aplicar conocimientos científicos, resolver con prudencia y madurez los elementos en conflicto y conducir, como héroe principal, los destinos de sus coadyuvantes. Tales cualidades no se agotan, no obstante, en este personaje específico, sino que se proyectan simbólicamente y se irradian en la identidad de otros personajes de historieta, como los niños y adolescentes futbolistas profesionales de la revista *Barrabases* (Guido Vallejos) o, más tarde, durante el gobierno de la Unidad Popular, como los niños que protagonizan la mayoría de las historietas de la ya mencionada revista *Cabrochico*.

La adultez del niño Mampato nos sitúa además ante modalidades narrativas estrictamente funcionales a las exigencias del proyecto histórico de Chile en los primeros dos tercios del siglo XX, lo que verifica la existencia de un ciclo de réplica de imaginario.⁴ Se trata, simultáneamente, de una ilustración técnica, en un sentido literal, material, iconográfico, y de una “subjetividad ilustrada”, en un sentido filosófico e histórico, desde donde se construye una idea anacrónica de Occidente, pero también un sistema de regularidades narrativas internas, propias de la representación histórica del Chile de entonces, marcada por el proyecto desarrollista e ilustrado del Estado Educador, que debuta en la década del 30 y concluye a mediados de los 70.

El atributo de la adultez funciona como proyección clásica positiva, tanto en un sentido hegeliano como comtiano, de un programa histórico

³ El más conocido, probablemente, es el proyecto de regulación computarizada centralizada de la producción fabril durante la Unidad Popular. Se trata del proyecto Synco o Cybersyn, inspirado por el científico británico Stafford Beer (Véase Medina).

⁴ Véase, por ejemplo, Gabriel Castillo Fadic, “Utopía y administración de occidentalidad en Chile 1965-1978: imaginarios residuales del ensayo, la historieta y la televisión”.

personificado. Los coadyuvantes de Mampato son también —Ogú, el hombre del pasado, la infancia de la humanidad, y Rena, la niña telépata del futuro— la realización absoluta de la adultez expresada como potencia, como posibilidad, en el presente del niño Mampato, pero también la conclusión de los esfuerzos presentes de la anticipación tecnológica. La figura del niño adulto responde a la asimilación anacrónica y, finalmente infructuosa, de una primera fase occidental de industrialización, investida aún fundamentalmente en la invención y operación de la tecnología, no solo para satisfacer las necesidades materiales de la población, sino todavía para definir y prolongarlas en la ampliación misma de las tecnologías disponibles. Esa etapa se reduce considerablemente a partir de la segunda guerra mundial, para orientarse al fortalecimiento de mecanismos de promoción que garanticen una extensión del consumo; consumo compensatorio a la interminable apertura de necesidades. Como lo advierte Adorno en numerosos textos, a partir de un momento determinado, y en el contexto de un proceso generalizado de reificación, la promoción se convierte en un objeto autónomo, y determina el comienzo de un proceso de infantilización del mundo adulto. No es raro entonces que en los personajes adultos construidos en esa relación con el consumo, los niños, aún incipientemente cooptados por el mismo proyecto cultural, expresen paradójicamente un mayor sentido de la adultez, como por ejemplo los sobrinos de Donald o Mickey, en el imaginario Disney. En su recepción residual y anacrónica, el niño adulto perdura hasta mediados de los 70 en el imaginario chileno, por una parte, como una prolongación del sistema de inquilinaje, donde los niños se integran a la adultez aún siendo fisiológicamente niños sin pasar por la juventud y, por otra, como una prolongación del incipiente proyecto de industrialización instalado por Pedro Aguirre Cerda con la creación de la Corfo, y continuado por todos los proyectos políticos consecuentes hasta los tres primeros años de la dictadura militar. El proyecto *Mampato*, que por lo mismo encarna también las figuras socializantes de la anticipación tecnológica, se extingue a partir del año 76, vale decir justamente con el fin de la exigencia heroico-tecnológica, y heroico ilustrada, determinada por el nuevo proyecto económico, postdesarrollista, subsidiario y neoliberal, que supera el proyecto previo de un “Estado Educador” y una economía mixta, y que caracteriza, hasta el día de hoy, una nueva pero no menos anómala expectativa de sincronización cultural.

I. LA HISTORIETA COMO COMIC RESIDUAL

Allí donde la modernidad ha sido sustituida por un permanente proceso de modernización, vale decir, de adhesión a una modernidad intraindustrial sin participar en ella, y de consumo de sus excedentes tecnológicos sin ser capaz de inventarlos y reproducirlos, los desfases y los desplazamientos de sentido en los procesos de producción simbólica son numerosos. La creación no responde absolutamente a los proyectos estéticos que buscan darle coherencia. Por el contrario, ella se tuerce, desviada por flujos no controlados de atribución de sentido en el seno de una recepción social socavada por una especificación estética embrionaria e incompleta.

Queremos resaltar aquí la pertinencia política de una modalidad de formación de imaginario, que remite las relaciones de poder, la formación del gusto, los campos de distinción y el modelo valórico de la formación de la sociedad a un invisible ciclo de adaptación de la acción y de disipación de la acción que estipula en Occidente el contrato entre el valor y la obra.

Hemos podido establecer así la existencia de modos territoriales, particulares, de consumo, como procesos complejos de recepción, reelaboración y producción simbólica que, asociados a sistemas industriales y/o tecnológicos de mediación masiva, pudieran determinar la formación específica de imaginarios sociales locales o nacionales. En la medida en que, históricamente, tales imaginarios han sido también el síntoma de procesos de desfase, anacronismo, adaptación y administración periférica de imágenes de Occidente, ellos encarnan “sistemas de representación paradójicos”, al mismo tiempo subordinados y creativos,⁵ que hemos llamado “imaginarios residuales”.

La primera mitad del siglo XX había encontrado una de las proyecciones de lo que denominamos mito de insularidad⁶ en la reconstitución dispersa de las historietas de las sociedades industriales. La revista *Peneca* es

la gran representante de esta etapa, entre 1908 y mediados de los años cincuenta, con un tiraje de entre 100 mil y 250 mil ejemplares en 1935 (justo después de la crisis del 30), según las distintas fuentes. Es el tiempo de dirección de Elvira Santa Cruz —Roxanne—, “hada elegante que importa a Chile los bosques encantados, las princesas sutiles, los piratas temibles y los silfos de la noche”, en palabras de Manuel Peña.⁷ *Peneca* opera el resituamiento en la cultura de masas, de la dispersión mágica del romancero hispánico, notable articulador simbólico del régimen señorial en vigencia en Chile. En el caso de *Peneca*, la dispersión está dirigida en la reescritura de los textos a través de los cuales se viaja y se transita por el mundo. Quintín el aventurero (“Rob the Rover” de Walter Booth) es el personaje que encarna las funciones simbólicas constantes (asociadas por fuerza al periplo, la prueba y la aventura), cuyos textos breves son extendidos en Chile y adaptados a la cultura local. Se establece, además, en *Peneca* un principio de portada prologadora⁸ que introduce una síntesis incipiente de sus citas de imágenes en la representación de Coré. Dicha síntesis completa y realiza, lentamente, realmente, en la incorporación al diseño del color, el proyecto ilustrado que debuta con la expansión de la escritura a mediados del siglo XIX.

El año 1968 aparece la revista *Mampato* asumiendo el relevo del proyecto *Peneca*. Figuran en él, como en *Peneca*, la cita y la apropiación dispersa del cómic europeo: *Thor* (Radán en *Peneca* y Rahan en su versión original de Lécureux y Chéret), *Luc Orient*, *Ioko Tzuno*, *Umpapá*, *Tintin*, etc; un principio de portada prologadora en el dibujo de su director Eduardo Armstrong pero, además, un nuevo principio de síntesis del proyecto en una formulación local, que es la historieta del niño Mampato.⁹ Como veremos más adelante, esta se rige por el *Leitmotiv* del centro mítico o “mito de Perceval”, que en Lévi-Strauss representa una variante de los mitos tectónicos de autoctonía, según los cuales la incapacidad para reconocer el

⁵ El valor que hemos decidido darle a los procesos sociales de consumo como formas potenciales de elaboración creativa, nos obliga a limitar estratégicamente para nuestro estudio (aunque no a desestimar) el aporte de obras ya clásicas de crítica de la ideología. Véase, por ejemplo, Mattelart y Dorfman.

⁶ Véase Gabriel Castillo F. *Las estéticas nocturnas: ensayo republicano y representación cultural en Chile e Iberoamérica*. Y también mi artículo “Santiago, lugar y trayecto: la dialéctica del centro”.

⁷ Nos remitimos aquí al estudio inédito sobre *El Peneca*, de Marina de la Barrera.

⁸ Tanto Coré en *Peneca* como Eduardo Armstrong en *Mampato* se encargarán de dibujar cuidadosamente cada portada a partir de un motivo visualmente narrativo que, a modo de prólogo, permitiera anticipar y sintetizar el espectro vasto de motivos, narrativos y visuales, contenidos al interior de cada edición.

⁹ Como veremos más adelante, ésta se rige por el *leitmotiv* del centro mítico o “mito de Perceval”.

centro existencial se expresa narrativamente en una discapacidad para el desplazamiento. La simbólica clásica del centro en la filosofía, o en la teoría de la religión, muestra que este es, al mismo tiempo, antípoda e inmediatez. “El centro está a la vez fuera del territorio y es muy difícil de alcanzar, pero también está dentro del territorio, a nuestro alcance inmediato” (Deleuze y Guattari 395). El espacio posee una lógica operatoria de carácter ético a la que la gran mayoría de las culturas arcaicas ha debido adecuarse. La posibilidad de acercamiento a un centro, de encontrar el lugar donde estar y donde ser, requiere de un viaje interno a cuya profundidad y lucidez se adecuan y pliegan las distancias externas. La cercanía del centro cósmico está determinada por el encuentro con el centro existencial. Perceval recorre el mundo buscando el Grial que, sin embargo, está al alcance de su mano (Lévi-Strauss “De chrétien de Troyes à Richard Wagner...”). Jung privilegia la imagen hinduista de Maya como una araña que teje el mundo ilusorio de los sentidos en el centro de su tela (*Dialectique du moi et de l'inconscient*). La forma concéntrica pacientemente tejida no es posible sino por una transformación espiritual que interviene en el centro.

En Lévi-Strauss, la dialéctica del centro está especialmente tensionada por el mito tectónico o de autoctonía. Como el mito de Edipo, que expresa en el impedimento de desplazarse (Edipo: pies hinchados), la “imposibilidad en que se encuentra una sociedad que profesa creer en la autoctonía del hombre (así *Pausanias*, VIII, xxix, 4: el vegetal es el modelo del hombre) de pasar de esta teoría al reconocimiento del hecho de que cada uno de nosotros ha nacido realmente de un hombre y una mujer”.¹⁰ Problemática que posee su correlación en la formulación siguiente: “La sobreevaluación del parentesco de sangre es, a la subevaluación del mismo, como el esfuerzo por escapar a la autoctonía es a la imposibilidad de lograrlo” (Ibid).

Barrabases (Guido Vallejos, 1954) invoca, junto con *Condorito* (René Ríos, 1949), una variante de menor prestigio histórico pero igualmente clara del mito de autoctonía. Como en *Mampato*, *Barrabases* diseña una

¹⁰ “La dificultad es insuperable. Pero el mito de Edipo ofrece una suerte de instrumento lógico que permite tender un puente entre el problema inicial —¿se nace de uno sólo o bien de dos?— y el problema derivado que puede aproximadamente formularse: ¿lo mismo nace de lo mismo, o de lo otro? (*le mêmenaît-il du même, ou de l'autre?*)” (Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale* 239).

escenografía local, popular y urbana, la de la villa en los márgenes de la urbe (Villa Feliz). El centro del cosmos es esta vez la cancha de barrio y su entorno social. La escasez no opera, sin embargo, como un recurso de crítica explícita, sino como un operador de conflictos que se resuelven siempre a favor de un bien anhistórico. *Barrabases* es una selección local de fútbol, alegoría y proyección utópica de la selección nacional (que se refleja en los colores de su uniforme, pantalón azul, camiseta roja). A ella llegan los mejores jugadores de Chile porque son los jugadores del lugar, del barrio, del liceo local, de la escuela municipal, y porque son del lugar, son jóvenes e incontaminados, éticamente ejemplares, hijos y amigos intachables. En su mundo cotidiano todo es ordinario; sin embargo un punto de fuga heroico se establece en la cancha, donde son épicamente imbatibles. Es en su capacidad de pertenencia a la aldea, que encuentran el modo de salir al mundo, de los márgenes de la ciudad, del país y, en ocasiones, hasta del planeta (como en el episodio titulado “*Barrabases* en Júpiter”).

En *Condorito*, en cambio, el centro estable de una historia y de una escenografía opacas, planas, aunque de segundos planos simbólica y estéticamente relevantes, es siempre la media agua del héroe (el “chalet”), que lo sitúa, valga la aparente redundancia, como el “lugar de la ubicación”, como el emplazamiento de la verdad interna en la zona precaria. La imagen dominante, asimilada a una sociedad media, corresponde, a pesar de su omnipresencia, a un terreno ontológicamente periférico que tiene por objeto ofrecer al héroe un mundo donde viajar (no se viaja en el centro sino a o desde el centro), instalar su periplo y resolverlo, no siempre, pero casi, en favor de la preservación de su identidad. Muchas veces esta escenografía corresponde a una realidad superpuesta, necesaria solo al desarrollo del chiste; otras veces corresponde a una cita de las imágenes consumidas desde el centro precario: imágenes quizás cinematográficas primero, luego televisivas, imágenes internacionales que se trae a colación y se hace coexistir en una villa provinciana, que es el intersticio vago de una metrópolis: Pelotillehue. Pelotillehue es un escenario teatral, una geografía mínima que marca el lugar (el chalet, el Bar El Tufo, el restorán El Pollo Farsante) pero que a la vez puede ser más o menos metropolitana (plazas, calles, casas de amigos y edificios poco definidos), más o menos pueblerina y rural, como cuando se incorpora la parroquia del padre Venancio o la estación de trenes y se menciona la cercanía de Cumpeo y Buenas Peras. El tiempo interno del

relato es breve pero lento, como un bostezo de la historia que podría ser, tal vez, la historia de Chile.

El tono de mención de cada uno de los personajes, su pequeña caracterización asociada a su capacidad operativa de encarnar estereotipos sociales y nacionales, se funda en el apodo más que en el establecimiento de un perfil psicológico, mucho más homogéneo al grupo, como si se tratara de una sola persona: Condorito y su oponente, que es muchos otros. La variante del personaje en el ámbito infantil está encarnada por su proyección a escala, su sobrino Coné, vínculo de sangre que permite, como en Walt Disney (Mickey, Minnie, Donald, Daisy y sus sobrino/as), limitar el campo de explicación que implicaría un vínculo parental. La identidad de Coné es, sin embargo, la de hijo, sin serlo, la de Condorito en miniatura, y tiene su oponente simétrico en Yuyito, a su vez sobrina de Yayita, novia permanente, pero con carácter de esposa, no obstante disputada permanentemente por Pepe Cortizona. En la escena, Condorito debe estar disponible a la multiplicidad de situaciones que implica el chiste y mantener, en ella, estabilidad e inmovilidad.

Mucho más cercano de *Barrabases* que de Condorito, Mampato, el protagonista de la homónima historieta que da a su vez nombre a la revista, asume la identidad mestiza como un niño colorín, pero pequeño. Agudo, noble y valiente, Mampato es alumno de excepción en el colegio del barrio; barrio de clase media, de Ñuñoa, o de Gran Avenida. Su casa es pequeña, con patio con suelo de cemento y un parrón. Su padre trabaja, su madre es dueña de casa. Tiene una hermana, con la que se baña en verano con la manguera de riego, cuando no ha sido invitado a la parcela de su tío en Paine, o no ha ido a pasar algunos días a la costa central a unas cabañas tipo A (¿en Concón, en el Tabo, el Quisco?). Su casa tiene un estilo muy poco definido de decoración, aunque sería muy fácil reconocer en ella la casa de vastos sectores de la sociedad. Junto a los muebles de multitienda, la decoración comprende algún objeto artesanal pascuense o una cerámica de Quinchamalí. En la pieza de Mampato hay banderines deportivos; también afiches de Los Beatles y de Ángel Parra.

Aquí la historia viene en refuerzo del punto de centro, puesto que Mampato, que en un accidental pero muy excepcional contacto con una civilización extraterrestre ha recibido por premio un “cinto espacio temporal”, acude a sus dos extremos temporales, pasado y futuro, en su centro geográfico,

para generar el elenco de personajes coadyuvantes que lo acompañará en gran parte de sus aventuras. Estos son Ogú, el hombre prehistórico, y Rena, la niña del futuro post holocausto nuclear. En ambos casos se trata del eje temporal que afirma la memoria de lugar, la prehistoria y el futuro de Chile, futuro en el que se realiza, a pesar del antecedente trágico de la crisis nuclear planetaria, el proyecto utópico de país encarnado en la historieta.

Mampato es un niño esencialmente ilustrado, encarna el proyecto laico de enseñanza que no niega lo religioso, pero que lo omite como parte de un proyecto social consensuado. Mampato maneja rudimentos de ciencia aplicada en cada una de sus aventuras, e intenta siempre imponer la luz de la razón ante lo mágico y sobrenatural que en casi todos los episodios pone su *modus vivendi* en tela de juicio. Aquí un recurso narrativo ambiguo. No se niega la validez de la razón ilustrada en el presente de Mampato, así como éste acepta su inoperancia en el pasado de la humanidad. Mampato, por ejemplo, no es capaz de oponer su saber a la creencia en hadas o gigantes en el medioevo, porque estando en él constata que estos seres allí efectivamente existen.¹¹

Rena, en tanto, es una niña albina y telépata que Mampato conocerá en los alrededores de Nueva York, en el siglo 40, hasta donde viaja para admirar directamente el progreso de la humanidad, siguiendo el programa utópico ilustrado de su tiempo. El niño toma la decisión después de una clase en que la profesora le habla de los progresos del mundo en el siglo 30. Originalmente cuenta ir al futuro de Chile, pero luego se dice que Nueva York, metrópolis de la superpotencia del momento, debe ser más interesante, y mucho más en el siglo 40, es decir mil años más tarde de lo previsto por la profesora, en la lógica de un progreso ilustrado sin retorno. Pero una vez en su destino, Mampato no tarda en constatar con gran tristeza que la tierra se ha convertido en un páramo salvaje y que la humanidad, así como la flora y fauna de su tiempo, han desaparecido de la faz del planeta. La sustituyen formas de vida mutantes, vegetales, animales y diversos tipos de pueblos antropoides con niveles de desarrollo muy primitivos. En el lugar de emplazamiento de las grandes ciudades norteamericanas solo quedan cráteres gigantescos y algunas ruinas cubiertas por la vegetación. De pronto,

¹¹ Véase “Mampato en la Corte del Rey Arturo”.

Mampato se enfrenta a la súbita exigencia de salvar a una niña albina de facciones inequívocamente humanas, que le pide auxilio llamándolo por su nombre. Rena está a punto de ser sacrificada por los suyos, una tribu de mutantes albinos que ha descubierto en ella un don que, a sus ojos, la vuelve extraña: la telepatía (de ahí que haya podido “pertelar” el nombre de Mampato). Rena le explica lo ocurrido con la humanidad después de “la gran catástrofe” del siglo 30. Todas las especies han mutado, y aquellas que descienden del hombre reclaman para sí la herencia de la humanidad y consideran monstruos a los otros.

Hay una única esperanza, y es el poderoso llamado telepático que Rena recibe desde el sur, aunque de origen desconocido. Mampato decide ayudarla a viajar para responder al misterioso llamado. A partir de este conflicto se desenvuelve el episodio, donde los niños deben hacer frente a múltiples obstáculos en su travesía. Al final, cuando todo indica que los niños perecerán en el intento y están a la deriva, sin víveres, en una frágil embarcación en el Golfo de México, son sorpresivamente rescatados desde veloces naves voladoras de compleja tecnología nuclear. No todo estaba perdido. Una pequeña fracción de la humanidad que recibió muy poca radiación durante la gran guerra del pasado mutó en un sentido positivo, desarrollando la telepatía, y generando una súper-civilización tecnológica, pero de vocación pacífica. ¿Y dónde queda esa civilización? —pregunta Mampato, “¿No reconoces tu propio país?”, es la respuesta que recibe mientras desde una ventanilla de la nave se divisa la portada de Antofagasta y, más tarde, las Torres de Paine, junto a las cuales se sitúa la gran ciudad —referencia velada a la Ciudad de los Césares— a la que desde ahora se integrará *Rena*.

El mito de autoctonía se instala aquí con fuerza. El niño de barrio que hasta ahora ha sido capaz de construir su periplo desde el reconocimiento de su territorio, lo subestima como utopía humana y tecnológica para desplazarse infructuosamente al norte del continente donde el planeta se ha convertido en un páramo radioactivo. De haber permanecido en su periferia, de haberla asumido como centro, Mampato habría logrado satisfacer inmediatamente sus expectativas. El desplazamiento como descalce existencial anula el movimiento como progreso ontológico.

Mampato retoma además la lógica de la cita universal, que había sido instaurada por revista *Peneca*, y genera una síntesis de tal dinámica en su propia historieta principal. Por ejemplo, la cita a la personalidad de Ásterix

y Óbelix, desde las cuales se reencarna Mampato y Ogú (el pequeño, valiente e inteligente, con el amigo noble, bruto y bonachón), la chilenidad irreductible del barrio, versus la aldea de los galos irreductibles al Imperio Romano. La poción mágica y el cinto espacio temporal. Y, más allá de los personajes de Goscinny y Uderzo, la cita permanente de *Mampato* a historietas anteriores, a novelas clásicas y su versión cinematográfica: *La máquina del tiempo*, *Moby Dick*, *El planeta de los simios*, *El rey Arturo y los caballeros de la mesa redonda*, los viajes de los Vikingos (y un primer avistamiento de América por parte de Leif Ericson, hijo de Eric El Rojo). Los westerns, el Barón Rojo y sus caballeros alados, *La Iliada* y *La Odisea*.

Mención aparte requieren, fuera de los episodios fundacionales, el episodio situado “durante la reconquista”, en una referencia argumental directa y permanente al clásico homónimo de Blest Gana, y aquel en que se lucha y vence, en el siglo 40, contra la tiránica raza Amarilla que había construido su ciudadela militar sobre un gigantesco árbol mutante, y había sometido a los demás pequeños pueblos de mutantes pacíficos de la región. Las lecturas de este episodio son equívocas, puesto que se sitúa entre los últimos meses del gobierno de Allende y las primeras semanas después del Golpe Militar. El pueblo amarillo es violento y cruel, e incapaz de producir alta tecnología; no obstante dispone de ella a través de los pueblos que esclaviza y que, a pesar de poseer habilidades y saberes científicos superiores, nunca ha orientado este saber a la generación de un poder militar disuasivo que le permitiera protegerse. A pesar de su enorme retraso tecnológico, la vocación guerrera del pueblo amarillo lo convierte en una severa amenaza para los mutantes telepáticos del sur, los chilenos del futuro. El socialismo como forma de anticipación tecnológica está aquí asociada a los pueblos pacíficos y frágiles, como los mutantes de seis dedos que, sometidos a esclavitud, deben construir modernas armas paralizadoras para sus captores. Es, no obstante, la unión organizada de todos los sometidos la que logra vencer la opresión a través de la acción más simple y significativa: debilitar paciente y arduamente las raíces del árbol gigante con herramientas agrícolas clásicas para, finalmente, hacerlo caer.

Cada episodio posee un potencial de ficción y otro de aprendizaje de disciplinas escolares, historia, literatura, biología, etc. Por ejemplo, la primera incursión en la prehistoria sigue en muchos aspectos la tradición antropológica, pero en otros genera un espacio de invención: Mampato

conoce a Ogú 60 millones A.C. y hace cohabitar al hombre primitivo con dinosaurios. Además se inventa la existencia de una misteriosa raza de antropoides de origen reptil, más evolucionada en ese momento que la tribu de Ogú, los Kilikilis, quienes se habrían extinguido sin dejar rastros en nuestro presente.

2. EL NIÑO ADULTO EN EL IMAGINARIO TARDÍO REPUBLICANO

La tradición antropológica describe casi sin excepción a las culturas premodernas como fundamentalmente gerontocráticas, en la administración del lujo de la ternura, para generar individuos aptos a la supervivencia en el principio de realidad así como en la reserva de la vida política a quienes ya no podrían existencialmente cambiar de opinión. “Dado que la esfera-madre-hijo constituía por doquier el foco de realidad subversivo impulsor, era de interés para los grupos equilibrar su arbitrariedad por doquier mediante el cultivo de la autoridad de los mayores. Por ella se transmitirá el saber sobre las cargas normativas y ergotópicas de un contexto acreditado de vida . . . Sólo la modernidad deshizo los paréntesis gerontocráticos en torno a los invernaderos culturales y se lanzó a la aventura de un rejuvenecimiento de la civilización casi sin reservas: incluyendo el nivel de las orientaciones normativas y lógicas” (Sloterdijk 572).

En el contexto de las sociedades americanas contemporáneas, y especialmente chilena, tal afirmación debe situarse en una relación de actividad diferida y residual. La adhesión local acrítica al proyecto moderno está deformada, desde el punto de vista de la economía política, por las expectativas de industrialización infructuosa y por la paradójica hipertrofia del sector terciario. Lo territorial, productivo/activo, es un motivo que figura siempre como realización potencial de la utopía de un Chile posible y adquiere fuerza de modo intermitente entre 1930 y 1945 y, luego, de 1960 a 1970. Mientras, la utopía de un Chile universal, que debe construirse a imagen de un Occidente tan homogéneo como abstracto, aunque siempre presente, adquiere especial vigor después de la guerra y genera un claro correlato en el cosmopolitismo de la escena artística de los 50.

Las razones de tal oscilación son múltiples y complejas. La predominancia de lo territorial en el periodo 1930-1945 se sitúa en continuidad

con la tendencia continental al repliegue y a la constitución populista de las grandes identidades nacionales, durante las “guerras mundiales” en el hemisferio norte. Parte de esta continuidad es el mismo proyecto político, económico y cultural que se instala con Pedro Aguirre Cerda y que, internamente, administra también el trauma de la gran crisis del 30-32. Conciencia de catástrofe, proyecto nacional político-económico-educativo, contexto latinoamericanista continental, se prolongan naturalmente en casi todos los ámbitos de producción simbólica. A la estabilidad del hemisferio norte y a la hegemonía cultural progresiva de Estados Unidos, así como, internamente, a la recuperación progresiva de los índices económicos alcanzados hasta 1928, se debe en parte el desarrollo, durante la década del cincuenta, de una nueva conciencia productiva universalista y “cosmopolitista”, amparada, entre otros factores, por la penetración de una sociología funcionalista en la academia.

La década del 60 conoce un nuevo regreso simbólico al territorio, explicado paradójicamente, en parte a) por la reacción que suscita el impulso occidentalista desarrollado durante la década anterior; en parte b) por una nueva conciencia interna de catástrofe: crisis económica del 57, terremoto/maremoto del 60, consolidación del proceso migratorio; y en parte también c) por la proliferación, la década anterior, de textos épico-programáticos que servirán de catalizador local a las demás formas de producción simbólica (*Genio del pueblo, Canto General*).

La nueva adhesión a Occidente permitirá asimilar localmente la fabulosa “querrela de las utopías” que alcanzará su apogeo durante la segunda mitad del siglo XX en las grandes sociedades industrializadas del planeta, lo que favorecerá la proliferación y aceleración del proyecto de una nueva identidad nacional en la “revolución social”. Como en la década del 30, la búsqueda de autonomía en la producción simbólica es también un correlato de la búsqueda de autonomía en el proyecto económico-político. Tal búsqueda se potencia, igualmente, en la administración de la catástrofe y su catarsis en la utopía y el carnaval. En este sentido, el año 60, del terremoto, y el año 62, del mundial local de fútbol y la aparición de la televisión, pertenecen a un mismo flujo de imaginario.

La figura de la adultez completa igualmente un ciclo de positivación, a comienzos del siglo XX, de la negación de todo atributo histórico a las sociedades hispanoamericanas que Hegel y luego Marx habían impuesto con

una carga peyorativa, durante el siglo XIX. En un programa radial, a través del cual se dirige al pueblo argentino, Ortega y Gasset declama, a mediados de los años 30, que “ahora comienza la historia de América en todo el rigor del término: esta primera juventud que es la adolescencia, se termina; la cuesta comienza. Adán sale del paraíso y comienza su peregrinación. Buena suerte argentinos en esta historia que para ustedes comienza” (Ortega y Gasset 111).

Las imágenes de anticipación tecnológica que hemos intentado determinar en el ámbito de la producción cultural industrial, posee su correlato figurado en la construcción de una vanguardia artística, tanto en el ámbito de la creación como en el de la curatoría, que para efectos de método limitaremos al ámbito de las artes visuales. El nacimiento del arte moderno en Europa es indisociable de la exigencia de la invención tecnológica establecida por la revolución industrial y la proliferación de la máquina. Lo propio del proceso de aceleración en la superación de la figuración clásica, que se desarrolla sostenidamente desde 1860 hasta las vanguardias de entreguerras, en el siglo XX, es el excedente de autonomía en la forma y en la significación de las matrices establecidas por el canon. Esa permanente superación del canon hacia la objetivación de la técnica y el abandono de todo referente externo a ella misma encarna, como utopía artística, lo que Adorno llamará una forma enigmática y monádica de anticipación tecnológica.¹² No obstante es precisamente en los llamados “socialismos reales” de la Europa del Este, donde este proceso de autarquía será substituído por un regreso “realista” al referente: a la tonalidad decimonónica en el ámbito de la música y a la neofiguración pedagógica en el ámbito de las artes plásticas.¹³ En el contexto general de los socialismos americanos, en cambio, y especialmente en el caso de Chile, donde el Partido Comunista demostrará ser particularmente dependiente de los lineamientos doctrinarios de la Unión Soviética, la defensa de la figuración solo tendrá expresión en la iconografía política industrial, el afiche, el mural, la discografía, pero las artes de autor se

¹² Véase Theodor Adorno, *Teoría Estética*.

¹³ Es cierto que en un comienzo el proyecto revolucionario toleró la diversidad y la experimentación formal, como en el caso del Suprematismo ruso, pero la consolidación del Estado socialista definió rápidamente los criterios de la nueva directriz figurativa.

identificarán mucho más claramente con el proyecto de la vanguardia clásica occidental y, por lo tanto, con el abandono de la figuración. Algo comparable ocurre en la experimentación teatral, por ejemplo, en los innovadores montajes de Víctor Jara y antes, en la composición. Roberto Falabella y Fernando García, ambos militantes del Partido Comunista, contarán con la venia del Secretario General, Luis Corvalán, para impulsar desde fines de la década del cincuenta, desde proyectos autónomos de composición, la renovación idiomática y vanguardista de la música académica.

La vanguardia plástica no solo se desarrollará naturalmente en la escena creativa afín al proyecto de la Unidad Popular sino que incluso se expresará en los criterios curatoriales de las principales exposiciones y acopios de obras realizadas bajo los auspicios del gobierno. Cobra especial importancia entre ellas el proyecto impulsado por el crítico español José María Moreno Galván, que podrá donde tres niños y casi adolescentes, recorren el sur de Chile sobre un volante de Clnecesa y el pintor, de origen ibérico, José Balmes, de crear un gran museo en base a donaciones de artistas de todo el mundo como una forma de probar la libertad cultural e intelectual del gobierno de Allende, en el marco de la llamada “Operación verdad”, que buscaba desmentir el calificativo de dictadura marxista instigado particularmente por la política exterior estadounidense.

En respuesta a este llamado concurrirán con sus obras muchos artistas españoles y sudamericanos pero también de Estados Unidos, gracias a la mediación y al compromiso de la teórica y crítica de arte contemporáneo Dore Ashton. A su gestión se deben, por ejemplo, donaciones de artistas como Jaque Berthot, Harvey Quaytman, Adja Yunkers, Sol Lewitt, Robert Motherwell o incluso como Frank Stella. La gestión de dicho museo, llamado inicialmente Museo de la Solidaridad, continuará por varios años después del Golpe Militar, en el extranjero, gracias a personalidades como Marta Traba, Julio Cortázar y José Balmes, esta vez con el nombre de Museo de la Resistencia.

El Golpe Militar implicó la dispersión y pérdida de muchas de estas obras, incluyendo algunas que habían sido concesionadas al edificio de la Unctad III, cuya arquitectura y condiciones de construcción pueden, a su vez, ser consideradas por sí mismas partes de una estética modernista y de anticipación tecnológica. Entre éstas figuran muchas obras modernas y abstractas, de José Balmes, Gracia Barrios o Guillermo Núñez. Resulta

determinante esclarecer aquí tanto las implicancias del museo como museo de arte moderno y museo político, como la desestabilización simbólica aparente que tiene el arte abstracto dentro de un ideal político socialista. Un ejemplo de ello, entre otros, es la relación entre arte y política, y arte y revolución, asociadas a la similitud del expresionismo abstracto, y luego del arte abstracto con el informalismo español que llega a Chile.¹⁴

El estudio que proponemos desde una antropología estética intermedial, por el cruce que implica de objetos de distinta naturaleza medial y expresiva, no busca limitarse a la comprensión del imaginario militante o del proyecto oficial de la Unidad Popular en el ámbito de la cultura y de las artes, sino que se dirige a un imaginario difuso y generalizado, transversal a los movimientos políticos, a veces incluso subconsciente, que estimamos, no obstante, determinado por una relación particular entre el socialismo como una construcción histórica posible y las expectativas de una utopía tecnológica que se expresa literalmente en los propósitos de las grandes historietas infantiles, en la producción documental y cinematográfica y, figuradamente, en la noción de vanguardia articulada tanto por la producción artística como por las estrategias y discursos curatoriales.

Al menos desde 1956 se sedimentan y establecen las condiciones que darán paulatinamente cuerpo a la construcción, como proyecto global, de la “vía chilena al socialismo”¹⁵ y aunque la represión posterior al golpe militar de septiembre del 73 cambia drásticamente e inmediatamente la escena cultural, la premisa histórica de un Estado Educador y relativamente proteccionista se mantiene todavía por algunos años, por lo menos hasta 1976.

El problema de la anticipación tecnológica asociada a los proyectos socialistas posee una muy vasta trayectoria teórica en el contexto de las sociedades industrializadas. Ya en los siglos XVIII y XIX europeos constatamos la

¹⁴ Sobre este punto nos remitimos a la tesis de Magister de la investigadora Constanza Robles Sepúlveda, “La curatoría de Dore Ashton para el Museo de la Solidaridad Salvador Allende: política y abstracción entre 1970 y 1973”.

¹⁵ Casals identifica entre estos elementos, la reestructuración de los Partidos Socialista y Comunista, la realización del XX Congreso del PC en la Unión Soviética, la creación del Frente de Acción Popular, la democratización del sistema político a su vez que la relegación del PC, los resultados alentadores de la elección de 1958, la figura aglutinadora de Salvador Allende y la influencia reciente de la Revolución Cubana.

emergencia de saberes y técnicas de anticipación, vale decir de previsión y de administración del futuro. Se trata de prácticas eruditas y técnicas que oscilan entre un “decir lo que será” y un “hacer advenir”. Ellas están tensionadas entre, por una parte, un futuro que se impone a la manera de un fenómeno natural más o menos ineluctable que debe ser previsto para adaptarse a él y, por otra parte, a la manera de un futuro que se construye, se modela o al menos se influencia mediante la aplicación de útiles que permiten un cierto dominio. Prever u organizar el futuro son dos dimensiones a menudo indisociables de estas prácticas eruditas y de estas técnicas de anticipación.

Frente a la inundación tecnológica que se acrecienta después de 1830, frente al ascenso paralelo de la cuestión de las máquinas y de la cuestión social, los discípulos de Fourier y los miembros de la escuela societaria anticiparon y analizaron los efectos del cambio técnico. A contrapelo de las acusaciones de utopista, se sabe que Fourier y sus discípulos buscaron fundar una “ciencia social” que disiparía los sueños alimentados por los falsos saberes y las falsas reformas. Francois Jarrige, por ejemplo, ha estudiado en qué medida y de qué modo estas ciencias sociales socialistas fueron un conjunto de saberes y de técnicas de anticipación adaptados a la era industrial naciente.

En el contexto específico de la tradición chilena, el problema de la anticipación tecnológica está marcado fundamentalmente por una relación residual con las acciones y representaciones de las sociedades industriales. Son tales representaciones residuales las que dan forma a un sistema general de imaginario.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor. *Teoría Estética*. Trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid: AKAL, 2004. Impreso.
- Barrera, Marina de la. *El Peneca*. Santiago: IEUC, 2002. Impreso.
- Casals Araya, Marcelo. “El alba de una revolución. Orígenes de la construcción estratégica de la «vía chilena al socialismo», 1956-1962. *Seminario Simon Collier 2006*. Santiago: Instituto de Historia UC, 2006. 43-108. Impreso.
- Castillo F., Gabriel. *Las estéticas nocturnas: ensayo republicano y representación cultural en Chile e Iberoamérica*. Santiago: Colección Aisthesis 30 años, PUC, 2003. Impreso.

- . “Santiago, lugar y trayecto: la dialéctica del centro”. *Aisthesis* 34 (2001): 60-78. Impreso.
- . “Utopía y administración de occidentalidad en Chile 1965-1978: imaginarios residuales del ensayo, la historieta y la televisión”. *Éste que ves, engaño colorido... Literaturas, culturas y sujetos alternos en América Latina*. Ed: Chiara Bolognese et al. Barcelona: Icaria, 2012. 433-446. Impreso.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Mille Plateaux*. Paris: Les éditions de minuit, 1980. Impreso.
- Jarrige, François. *Face au monstre mécanique. Une histoire des résistances à la technique*. Paris: Ihmo Litt, Collection Radicaux Libres, 2009. Impreso.
- Jung, C. G. *El yo y el inconsciente*. Trad. Ramón Sarró. Barcelona: Luis Miracle, 1955. Impreso.
- Lévi-Strauss, Claude. *Anthropologie structurale*. Paris: Plon, 1958. Impreso.
- . “De chrétien de Troyes à Richard Wagner, et note sur la Tétralogie”. *Le regard éloigné*. Paris: Plon, 1983. Impreso.
- Mattelart, Armand y Dorfman, Ariel. *Para leer al Pato Donald*. Santiago: CEREN, 1971. Impreso.
- Medina, Eden. *Cybernetic Revolutionaries. Technology and Politics in Allende's Chile*, Cambridge: MIT Press, 2011. Impreso.
- Ortega y Gasset, José. “Conferencias, 1939”. *Obras Completas*, Vol VI. Madrid: Revista de Occidente, 1946. Impreso.
- Robles Sepúlveda, Constanza. “La curatoría de Dore Ashton para el Museo de la Solidaridad Salvador Allende: política y abstracción entre 1970 y 1973”. Tesis de Magister. Santiago: Universidad de Chile, 2013.
- Sloterdijk, Peter. *Espumas*. Trad. Isidoro Reguera. Madrid: Siruela, 2006. Impreso.