



Facultad de Arte

Magíster en Arte, Mención Patrimonio

Ediciones Universitarias de Valparaíso. Prácticas editoriales en torno al humor gráfico en el período de la Unidad Popular.

Tesis para optar al grado de Magíster en Arte, mención Patrimonio

Nicolás Pérez de Arce Pastor

Profesor guía de tesis: Alberto Donato Madrid Letelier

Valparaíso, Chile

2024.

Ediciones Universitarias de Valparaíso. Prácticas editoriales en torno al humor gráfico en el período de la Unidad Popular.

Tesis para optar al grado de Magíster en Arte, mención Patrimonio

Nicolás Pérez de Arce Pastor

Profesor guía de tesis: Alberto Donato Madrid Letelier.

Valparaíso, Chile. 2024.

Resumen

El presente estudio se enfoca en la producción de Ediciones Universitarias de Valparaíso (EUV) durante los años 1970 a 1973, particularmente en la creación de un lenguaje editorial, híbrido y experimental, mediante la incorporación del humor gráfico y la caricatura como herramientas discursivas para la construcción de ensayos culturales e históricos, los que reflejaron la realidad chilena y contribuyeron al rescate patrimonial nacional.

Se explora el contexto histórico, político y cultural de la época, la evolución de la industria editorial chilena y el surgimiento y características de EUV, analizando su catálogo de publicaciones, fundamentalmente aquellas donde aparece una vinculación entre saber académico y cultura popular a través de la gráfica y la caricatura. La investigación se basa en revisión documental y entrevistas con actores clave que participaron en la editorial.

Palabras clave

Chile, editoriales universitarias, gráfica editorial, caricatura, humor gráfico, Valparaíso, Rescate patrimonial.

Tabla de contenido

Índice de figuras.	4
I. Formulación del problema.	6
II. Marco teórico.	8
La industria editorial.	8
Editoriales Universitarias.	15
Gráfica editorial y caricatura.	19
Contextos histórico y político del período.	33
La Reforma Agraria.	35
La Reforma Universitaria.	36
III. Marco metodológico.	37
Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1970 – 1973.	40
Historia.	40
Lineamientos.	45
Colección el rescate. Libros ilustrados.	56
Apuntes Porteños. Renzo Pecchenino, “Lukas”. 1971.	56
Bestiario. Renzo Pecchenino, “Lukas”. 1972.	60
Historias de Penco y la Mocha. Carlos Freire. 1972.	63
Vera historia del deporte. Oscar Conti, “Oski”. 1973.	67
Golpe de Estado y legado posterior	72
IV. Conclusiones.	78
Referencias.	81
Bibliografía.	84
Entrevistas	77

Índice de figuras.

Pg. 19	Fig. 1.	Pecchenino, Renzo (Lukas). (2001). Señoras y señores. Pg 51. Disponible en Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-8053.html Accedido en 5/5/2025.
Pg. 28	Fig. 2.	Ríos, René (Pepo). Campaña Aliviol. Disponible en: https://www.disenonacional.cl/aviso-de-prensa_aliviol-1/
	Fig. 3	Goldmann, Kitty. Realce su belleza con productos Floralia, hacia 1940 . Disponible en Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-338545.html Accedido en 5/5/2025.
Pg. 33	Fig. 4	Pecchenino, Renzo (Lukas). (2001). Señoras y señores. Pg. 38. Disponible en Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-8053.html Accedido en 5/5/2025.
Pg. 41	Fig. 5	Publicidad de canal 4, UCV. Revista primer plano. Memoria Chilena .Disponible en Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-97485.html Accedido en 20/6/2025.
Pg. 43	Fig. 6	Logotipo de Ediciones Universitarias de Valparaíso, José Vial Armstrong, 1970. Fuente: Trazado del autor a partir de Logo en contratapa de Valparaíso 1
Pg. 45	Fig. 7	Logotipos de colecciones de Ediciones Universitarias de Valparaíso. Fuente: Registro en libros de EUV, Universidad Católica de Valparaíso.
Pg. 48	Fig. 8	Portadas de libros educativos de Ediciones Universitarias de Valparaíso. Fuente: Registro en libros de EUV, Universidad Católica de Valparaíso.
Pg. 49	Fig. 9	Ilustraciones Realizadas por Carlos Freire para Fiesta de la Tirana de Tarapacá. 1972. EUV. Fuente: Archivo EUV.
Pg. 45	Fig. 10	Portadas de libros que hicieron uso de archivo fotográfico. Ediciones Universitarias de Valparaíso. Fuente: Registro en libros de EUV, Universidad Católica de Valparaíso.

- Pg. 47** **Fig. 11** Browne, Allan. Chow, Roberto. (1970). Valparaíso 1. Ediciones Universitarias de Valparaíso. Colección del autor.
- Pg. 50** **Fig. 12** Pecchenino, Renzo (Lukas). (1971). Apuntes Porteños. Ediciones Universitarias de Valparaíso. Disponible en: <https://www.disenonacional.cl/lukas-apuntes-porten%C3%83os-4/>
- Pg. 54** **Fig. 13** Pecchenino, Renzo (Lukas). (1972). Bestiario del Reyno de Chile. Ediciones Universitarias de Valparaíso. Colección del autor.
- Pg. 55** **Fig. 14** Publicidad de Bestiario, en revista Ercilla, junio de 1972. Fuente: Colección de Chistián Díaz.
- Pg. 57** **Fig. 15** Freire, Carlos. (1973). Historias de Penco y la Mocha. Ediciones Universitarias de Valparaíso. Colección Jorge Montealegre
- Pg. 61** **Fig. 16** Conti, Oscar (Oski) (1973). Vera historia del deporte. Ediciones Universitarias de Valparaíso. Colección Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Pg. 75** **Fig. 17** Portada de Amanecer en Pomaire, 1983 . Disponible en Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-67833.html>.
Accedido en 23/6/2025.
- Pg. 76** **Fig. 18** Epifanía cruda. Alfonso Alcalde. Ilustraciones de Carlos Freire. Editorial Crisis Uruguay. 1974. Disponible en Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-10167.html> .
Accedido en 23/6/2025.

I. Formulación del problema.

A mediados de los años sesenta se observa en Chile una transformación significativa en las temáticas, formatos y usos relacionados al humor gráfico editorial, la caricatura y la historieta, los cuales trascienden su función tradicional de puro entretenimiento para integrarse en nuevos discursos estéticos, políticos y culturales. Las narrativas gráficas, asociadas irremediabilmente en esta época a una expresión de lo popular, toman un valor antes impensado como expresión de los cambios sociales que van remeciendo al mundo. La historieta y la caricatura pierden la "naturalidad" de su discurso, como mero vehículo de entretenimiento y repentinamente es necesario pensarla, redefinirla. El medio de pronto ya no es ingenuo y se empieza a pensar en que los contenidos que transmite son menos inocentes de lo que se pensaba; en definitiva, se politiza su discurso.

Esta transformación coincide con grandes movimientos sociales en el país, los cuales desembocaron en el gobierno socialista de la Unidad Popular, un acelerado proceso de modernización, y un cambio de paradigma cultural que obligó a repensar los límites entre la "alta cultura" y los medios de comunicación masiva. Este fenómeno, que se dio de forma transversal, no sólo en la gráfica, sino que en todo ámbito de la cultura y la sociedad en general, configuró un nuevo modo de expresar los anhelos por una sociedad más justa y libre.

En este contexto se vuelve fundamental el indagar en el **origen de las transformaciones editoriales en torno a las gráficas dibujadas**, particularmente **la caricatura**, entendiendo este fenómeno no como una simple evolución estilística, sino como una expresión muy particular de lo popular en el período, y un reflejo de los medios de comunicación, de los cambios sociales, políticos y culturales de la época. Esta pregunta implica no sólo identificar obras y autores, sino también considerar los espacios de circulación de estos materiales, las condiciones de producción editorial y los vínculos con otros lenguajes artísticos, como las artes, la literatura y la historia.

Un ejemplo destacado dentro de esta producción innovadora fue **Ediciones Universitarias de Valparaíso**. La calidad de sus contenidos, que abordaban lo regional, desde lo académico y lo vernáculo, además de la forma como se presentó el material, no sólo a través de textos, sino con profusas ilustraciones, documentos fotográficos y todo tipo de gráfica, con ediciones muy cuidadas y llamativas. El éxito de algunas de sus publicaciones y el impacto cultural que provocaron algunos de estos libros, llama la atención por el quehacer de esta editorial. Sin duda libros tales como *Para leer al pato Donald* de Ariel Dorfman y Armand Mattelart, o los *Apuntes Porteños* o *Bestiario* de Lukas se ubican dentro de los libros más influyentes e inéditos del período en materia de narrativa gráfica. Pareciera como si se estuviera abriendo una nueva forma de entender la caricatura con usos hasta ahora reservados a otras formas de expresión. Estas publicaciones impulsaron la incorporación del humor gráfico y elementos propios de la historieta y la fotonovela, como herramientas discursivas posibles para, a través de la gráfica, la creación de documentos culturales e históricos acerca de la realidad chilena y el rescate patrimonial de las localidades. Frente a este escenario, el problema de investigación se plantea de la siguiente forma:

¿Cómo se articularon los cambios del paradigma editorial en lo estético y lo discursivo, ocurridos durante el gobierno de la Unidad Popular, y de qué manera esto se expresó en las publicaciones de Ediciones Universitarias de Valparaíso?

Esta es una pregunta por la irrupción de un lenguaje visual híbrido, el cual puso en la página una serie de referencias a otros medios de comunicación, y que en lo editorial, se cuestionó los aspectos materiales y visuales del libro. Esto se dio gracias a ciertos espacios editoriales universitarios, que permitieron su desarrollo. Esta investigación por lo tanto es un intento por explorar y comprender el contexto y las prácticas que se dieron al interior de la editorial. En ese sentido la investigación resultó ser pertinente, al ser un tema muy poco estudiado, y al comprobarse que efectivamente se estaban ensayando otras maneras de entender el proceso de edición y el libro como objeto editorial. Este, por lo tanto, resulta un primer acercamiento a la historia de la editorial, desde la gráfica dibujada, que en un futuro

debiese ser profundizado, como en sus aspectos editoriales, la reconstrucción de su catálogo, y abordado desde otras disciplinas, como desde la educación, ya que constituyó una pieza clave para la construcción de un proyecto de difusión cultural planteado desde la región de Valparaíso.

II. Marco teórico

Industria editorial.

Hacia fines de los años sesenta y durante la Unidad Popular, los proyectos editoriales comienzan a diferenciarse de lo producido en décadas anteriores por prestar una mayor atención a los aspectos materiales y visuales del libro, estableciendo una relación significativa entre imagen y texto. Esta forma de concebir el libro como objeto ilustrado se vincula estrechamente a los procesos de transformación social y cultural propios del período, al enmarcarse dentro de una explosión de la gráfica como elemento comunicativo, tanto en el diseño gráfico, como en la publicidad, en sus dimensiones comerciales y de comunicación social. Se configuran nuevos lenguajes visuales capaces de representar los cambios sociales, culturales y el contexto político, marcado por la guerra fría, incorporando elementos de la modernidad global junto con referentes identitarios locales, reflejando así mismo las problemáticas sociales propias de la cultura chilena y latinoamericana. Esta producción se manifiesta en afiches, portadas de discos, revistas y publicaciones periódicas, constituyéndose en un patrimonio visual muy característico del período.

Estos cambios, puntualmente en la industria editorial, los explica Bernardo Subercaseaux en *Historia del libro en Chile*. Entre los años treinta y cincuenta hay un importante auge de la industria editorial en el país. Los tirajes en este período en general superan los 2.500 ejemplares por libro y la oferta editorial se diversifica. Las principales editoriales nacionales se proyectan hacia el mercado hispanohablante,

con presencia en prácticamente toda Latinoamérica y en las principales ciudades del mundo (Subercaseaux, 2010).

Este fenómeno se explica debido a que, producto de la caída de la bolsa en Wall Street el año 1929, la importación de libros bajó drásticamente hasta prácticamente detenerse. Este proceso luego se mantuvo en el tiempo por la guerra civil española y la segunda guerra mundial, lo que potenció la producción y edición de material local para satisfacer la demanda de libros. Esto calzó con la configuración de las grandes editoriales chilenas, como Ercilla o editorial Zig-Zag, la cual, luego de fusionarse con imprenta Universo de Valparaíso, pasa a ser la mayor editorial nacional, equipada con imprenta y un sistema de distribución propias. Ercilla, aunque sin imprenta propia, tuvo presencia en el mercado nacional y latinoamericano, principalmente gracias al sistema de colecciones de libros que desarrolló con gran olfato comercial. Junto a estas se desarrollaron otras de tamaño mediano como Nascimento, Letras, Del Pacífico o Universitaria, que también experimentaron una expansión en su oferta editorial. Nascimento llegó a editar setenta títulos por año durante este período, sólo de autores nacionales. Incluso algunas librerías como Pax, Zamoran y Caperán o Cultura llegaron a tener sus propios sellos editoriales para así abarcar la gran demanda de libros existente.

Por otro lado, el fenómeno se explica porque ya se venía desarrollando en Chile un proceso de modernización, lo que significó un mayor acceso de los sectores medios de la sociedad a bienes de consumo, acompañado de un aumento de la escolaridad en niños, que llegó a alcanzar un 95% en los años sesenta. Tras el triunfo del Frente Popular en 1938, y el ascenso al poder de Pedro Aguirre Cerda, el gobierno amplía políticas que ya se venían desarrollando desde la década del veinte, a través de una serie de reformas que daban más protagonismo a los sectores medios y populares de la sociedad, donde la ampliación de la escolaridad ocupaba un papel importante. Es por esto que la clase media en Chile progresivamente se va identificando con la cultura ilustrada y el libro como elemento identitario, como un valor de validación y de movilidad social, necesario para acceder a los estratos superiores de la sociedad. En otras palabras, al tiempo que la clase media se va educando, la cultura y por ende el libro pasan a ser elementos

identitarios de la misma. Desde los años treinta todo hogar de clase media cuenta con una biblioteca como signo de status social, valores que a partir de los cincuenta van a ser reemplazados por bienes económicos, como el automóvil o por la capacidad de consumo. Esta presencia de los valores asociados a la clase media se refleja también en los contenidos de editoriales como *Ercilla* y *Nascimento*, que dan cuenta de temáticas y preocupaciones propias de esta, tales como el *Criollismo*, corriente literaria que desarrolla una búsqueda identitaria arraigada en lo nacional, lo que irá asimismo consolidando elementos culturales propios y particulares del país.

Subercaseaux señala que esto forjó una idea de libro basada en los ideales de la ilustración; la educación como medio de superación del hombre, donde se valoraron fuertemente los contenidos, un “deber ser” ideal de la cultura chilena, pero que al tiempo consolidó la idea de otro libro, el de entretenimiento, el libro-objeto o libro visual, como algo que se apartaba de dichos ideales culturales, asociado a un sentimiento de culpa y autorrepresión por el disfrute estético. De esta forma se desconocieron los factores materiales en la producción industrial del libro, lo que en última instancia los dejó detrás en las transformaciones propias de una cultura de masas.

De esta forma se explica que en el período primara un tipo de edición más bien sobria en lo material, sobre todo en editoriales asociadas a los valores de la clase media como *Nascimento*, con publicaciones sencillas, baratas y con un trabajo visual y gráfico visto como un elemento funcional y secundario. Por otro lado, la industria del papel nacional, monopolizada por la Compañía Manufacturera de Papeles y Cartones (CMPC) fabrica papeles estandarizados al mercado y los papeles importados, de mayor calidad, son demasiado costosos y difíciles de conseguir producto de los conflictos en Europa y Estados Unidos. De esta misma forma, el libro en esta época, al aumentar sus tirajes, abarata sus costes de producción, lo que permitió una socialización mayor de la lectura. El libro sale de la librería y entra a la calle, para venderse en los puestos de diarios. El libro se masifica, tal vez como un primer signo de la industrialización de la cultura en Chile,

o sumándose a los demás medios impresos, como diarios y revistas. Tal como se indica en el libro de Subercaseaux, quien cita al peruano Luis Alberto Sánchez:

(...) La facilidad para editar obras, tomándolas libremente de los pocos ejemplares que llegaban al país, sin autorización especial alguna de los autores, permitió producir un libro barato, variado y profuso que satisfizo con largueza al público. Las novedades más recientes de la literatura se encontraban en los puestos de los diarios. (...) (Subercaseaux, 2010, p. 135)

En el sector editorial, a nivel mundial, en los años cincuenta por primera vez se imponía el modelo norteamericano por sobre el europeo, introduciendo el *paperback* o *libro de bolsillo*. Se trataba de libros de tapa blanda, de dimensiones reducidas (de ahí su nombre), de bajo costo de impresión, generalmente impreso en papel barato, papel *imprensa* o *roneo*. El libro de bolsillo permitió una masificación mayor de la cultura, gracias a una mayor circulación y al acceso a otros espacios de venta fuera de la librería. Esto se tradujo en un aumento significativo en las importaciones de libros extranjeros, en desmedro de las editoriales nacionales. A partir de los años cincuenta las editoriales españolas, argentinas y mexicanas se impondrán en ventas de libros por sobre la industria nacional.

Producto de la tradición ilustrada del libro en Chile, la edición de libros seguirá teniendo un criterio principalmente literario más que comercial, mientras que las revistas y publicaciones periódicas, estará en manos de los departamentos comerciales de las editoriales, como en el caso de Zig-Zag. A mediados de los años sesenta Zig-Zag publica 33 títulos de revistas de historietas, llegando a editar una revista del sello Disney todos los días. También publica revistas dirigidas a un público segmentado por edades o género, buscando llegar así a todos los miembros de la familia. Títulos como *Eva*, *Saber comer*, *Confidencias*, *Rosita*, *Telecran*, *Rincón Juvenil*, *Gol y Gol*, *Vea y Ercilla*. El caso de editorial Lord Cochrane es similar, aunque con menos tiraje, con títulos como las revistas *Ritmo*, *Cine Amor*, *TV guía*, *Chef*, *Corín Tellado*, *Paula* y *Mampato*. Hacia finales de los sesenta las revistas suponen el 90% de las ventas de Zig-Zag y los libros sólo el 10%, mientras que en Lord Cochrane las revistas el 95% y los libros sólo el 5%. Debido al éxito

comercial del que gozan la revistas, es que estas serán más flexibles a la hora de ensayar formatos, técnicas de impresión y materiales.

Debido a la explosión del consumo de cultura producida por vías no institucionales, y por la masificación de sentidos colectivos, es que por primera vez se puede hablar de *cultura de masas* en el país. (Subercaseaux, 2010). Esto hizo que el libro fuera perdiendo paulatinamente terreno comercial, quedando relegado, en términos comerciales, a un producto secundario. Los aspectos visuales y materiales de un libro, en general no se consideraban como muy importantes en el medio editorial chileno, que más bien veía al libro visual como sinónimo de uno banal, superfluo o de afán puramente comercial. De esta forma los aspectos gráficos se desarrollaron mucho más en el ámbito de las revistas y periódicos. Sin embargo, a partir de la década de los sesenta estos límites comienzan a ser más difusos, donde las grandes editoriales chilenas, con enfoques más comerciales, comenzarán a ensayar formatos, prestándole una mayor atención a los aspectos materiales y visuales en las ediciones, como un intento por darle un valor agregado. Un ejemplo de esto es Lord Cochrane, dedicada en parte a imprimir etiquetas, envases y calendarios, que producirá libros tipo *coffee table book* (libro de mesa de centro).

La situación cambia a partir del gobierno de la Unidad Popular. El gobierno socialista de Salvador Allende plantea democratizar el capital cultural, asegurando el acceso de las mayorías a los bienes artísticos. Esto se encuentra dentro de las primeras 40 medidas del gobierno, con la creación un Instituto Nacional del Arte y la Cultura. Paralelamente, a través de un programa económico que buscaba la expansión del área de propiedad social, a través de la estatización de industrias, sobre todo aquellas que tuvieran conflictos laborales y existiera demanda de estatización por parte de sus trabajadores. Es de esta forma como el Estado va a adquirir la empresa Zig-Zag, la más grande en el rubro, transformándola en editorial Qimantú (*Sol del conocimiento* en voz Mapuche), jugando un rol central en la producción de libros y revistas:

En los dos últimos años de la Unidad Popular, la editorial lleva a cabo una producción verdaderamente masiva de libros, una producción que no solo se erige en una alternativa inédita a las editoriales del sector privado y la tradición del libro en el país, sino que además las afecta y va generando nuevas dinámicas en la distribución, en el consumo y en la lectura de libros (Subercaseaux. 2010). Pg.176).

De esta forma es posible encontrar colecciones literarias como *Minilibros*, de las que se editaron 55 títulos, con entre 50.000 y 100.000 ejemplares impresos de cada uno. O la colección *Quimantú* para todos, con 49 títulos, con entre 30.000 y 50.000 ejemplares por cada uno. A esto se sumaban otras colecciones de libros como *Cordillera*, *Cuncuna*, *Camino Abierto*, *Cuadernos de educación Popular* o *Documentos especiales*. Los libros de Quimantú estaban destinados al consumo masivo. Su circulación apuntaba principalmente a la venta en kioscos, no en librerías. Para esto se innovó con formatos editoriales más competitivos en lo económico como el libro de bolsillo.

Esto se sumaba a una nutrida oferta de revistas que ya se publicaban en continuidad con la anterior administración de Zig-Zag, como *Vea*, *Ecrán* o *Teleguía*, revistas de historietas importadas como *Disneylandia*, *Tío Rico*, o *El Zorro*. Como se verá más adelante (ver Gráfica editorial y caricatura) la creación en 1962 del Departamento de Historietas en Zig-Zag permito la creación de un número inédito de títulos de nacionales, en lo que se ha denominado la *edad de oro* de la historieta chilena. Se estima que hasta 1973, se editaron alrededor de 62 millones de revistas.

A través del recién creado Centro de Estudios de la Realidad Nacional, CEREN, de la Universidad Católica, se realizarán una serie de estudios sobre el consumo de masas en Chile, junto con la publicación de los *Cuadernos de la realidad Nacional*, donde se divulgaban problemáticas sociales y culturales. En ellos participaron Armand y Michelle Mattelart, y Mabel Piccini entre otros. CEREN contribuyó en el debate sobre políticas culturales al señalar la escasa atención que se estaba dando a los medios más populares de consumo cultural, y aportando datos sobre el consumo de medios impresos. Armand Mattelart escribió sobre historieta y es reconocido principalmente con el autor de *Para leer al pato Donald*, junto Ariel Dorfman. Michelle Mattelart por su parte fue de las primeras personas en

escribir sobre fotonovela, en el artículo *El nivel mítico de la prensa pseudo-amorosa*, un estudio realizado sobre revistas *Cineamor*,

CEREN terminó siendo de gran influencia en el proyecto cultural del gobierno, particularmente en la línea editorial de Quimantú, de tal forma que esta estaba orientada por un equipo asesor de sociólogos, con Joaquín Gutiérrez como Director y a cargo del área de libros, la dirección periodística a cargo del dibujante Alberto Vivanco, y Sergio Maurín como gerente general. Sobre la línea editorial, Quimantú va a implementar va a intervenir en función de transmitir ciertos valores sociales, en concordancia con los ideales de la izquierda revolucionaria. A partir de la idea marxista de la creación de un *hombre nuevo* por un lado, uno con valores sociales, necesarios para conformar el camino revolucionario, junto con la exaltación de aspectos de identidad local, a partir de un discurso que integre los aspectos más tradicionales con las clases que históricamente han estado marginadas de este discurso.

En resumen, el inicio de una producción de libros masivos para llegar a la amplia mayoría de la población, y la consiguiente demanda por nuevos formatos editoriales que respondan a dichas condiciones de producción (mayores tirajes de impresión, formatos comerciales y valores competitivos en el mercado de los medios de comunicación), todo estos son elementos característicos de lo editorial en este período. A raíz de la enorme oferta creada por Quimantú es que las editoriales privadas y universitarias ensayan títulos que compitan en el ámbito de las ediciones comerciales y de bolsillo, ensayando formatos novedosos y portadas llamativas.

Esto se verá interrumpido bruscamente por el Golpe de Estado de 1973. A partir del Gobierno Militar, se cesa con el fomento estatal de acceso a la cultura, terminándose la mayoría de las colecciones de Quimantú, casi toda la producción nacional y reduciéndose los tirajes de impresión, pasándose a llamar editorial Gabriela Mistral, la que en pocos años se vende a privados. La industria del libro va a comenzar regirse por las lógicas comerciales del mercado, siendo una práctica común en los 80, la de revistas que ofrecen libros de regalo como “promoción”. Es el caso de revista *Ercilla*, que gracias a los libros promocionales, anunciados

mediante una campaña de marketing, logra elevar sus tirajes de 20.000 a 150.000 ejemplares en 1984. Esta práctica luego se expande hacia otras publicaciones como *Qué pasa*, *Variedades*, *Hoy* o *Cosas*. (Subercaseaux. 2010. Pg 216)

Editoriales Universitarias.

Las editoriales universitarias son aquellas que surgen al alero de un proyecto universitario y que tienen como misión sentar las bases de la línea educativa que ella desarrolla (Bascuñán, 2023). La editorial universitaria por lo tanto integra los planteamientos educativos de la universidad y ofrece un espacio de publicación para que académicos y estudiantes puedan proyectar sus conocimientos, más allá del ámbito puramente académico, proyectándolo hacia un público más amplio. Esto, sin embargo, no restringe la participación de otros autores o grupos fuera del ámbito universitario. Esto en la práctica es así, ya que muchas de estas editoriales buscan tener una independencia económica de la universidad, ser competitivas y posicionar a la universidad y su línea editorial en el ámbito comercial. Por lo tanto, lo que define a la editorial universitaria no es su dependencia administrativa con la universidad, sino que sea una extensión de los planteamientos educativos y su labor de compromiso con la formación de audiencias y la proyección del conocimiento. Sin embargo, este tipo de editoriales en Chile se dieron de forma interna en las universidades, como casas instrumentales, dedicadas a la producción de material académico para el apoyo de la enseñanza de sus respectivas facultades. Es el caso del sello de publicaciones de la Universidad de Chile, que funcionaba de forma interna desde 1929, dedicada a publicar el trabajo de académicos y material de estudio específico, por el objetivo de ser un aporte al ejercicio de la educación.

Desde los años 30, el Estado utilizó a las Universidades públicas, particularmente a la Universidad de Chile, fomentando una serie de actividades artísticas, fundamentalmente del teatro, la música y las artes visuales. Con apoyo estatal, la Universidad de Chile promovió la extensión como un quehacer propio de lo universitario, que debía proyectarse hacia todos los sectores sociales. Este

modelo expansionista y democratizador de la cultura implicó una mayor participación del Estado. Así es como en la década de los 40 se crea Chilefilms a través de la CORFO, para fomentar el cine. En la década de los sesenta se fomenta el modelo de televisión universitaria, y en los setenta una red nacional de TV (Canal7). En el campo editorial, sin embargo, el Estado fue un actor ausente, tanto en políticas de protección a la industria como en el fomento directo.

Si bien las primeras editoriales universitarias surgen en Europa en el siglo XV, poco después de la invención de la imprenta, no es hasta el siglo XX que aparecen en Chile, siendo la Universidad de Chile pionera en esta materia. En 1943, y producto de la escasez de libros y revistas técnicas y científicas llegados desde afuera, por la Segunda Guerra Mundial, es que alumnos de Ingeniería de la Universidad de Chile forman una Cooperativa para publicar apuntes a mimeógrafo y de importación de libros de estudio. La cooperativa, que alcanzó gran notoriedad dentro de la institución, alcanzó a tener a 1.500 miembros en la cooperativa. Tal fue el éxito de dicha iniciativa, que el rector de la Universidad, don Juvenal Hernández Jaque, acogió la iniciativa, creando la sociedad anónima *Editorial Universitaria* en 1947. La Universidad de Chile vio así una alternativa para poder suplir así la escasez de libros y al mismo tiempo poder unificar las tareas de publicación, importación, distribución y venta de libros, cuestión que se hacía cada vez más necesaria en la casa de estudios. Como ya se vio, este período es especialmente auspicioso para la publicación y venta de libros en el país. Nace así la primera editorial universitaria en Chile (Bascuñán, 2023).

En 1948 ya cuenta con imprenta propia y una librería en el segundo piso de la casa central de la Universidad. Luego se extiende a librerías en la escuela de Derecho, Ingeniería y posteriormente en la Universidad de Concepción. Para el año 1966 la editorial ya contaba con sedes en Santiago, Valparaíso, Concepción, Temuco, Antofagasta, Chillán y Valdivia.

Sobre la línea editorial, fueron varios alumnos y profesores los que hicieron de consejeros, importando libros académicos valiosos de las más diversas materias, los que en ese momento no llegaban al país. Por otro lado, en los talleres de la

impresión se publicaron libros de los autores más significativos de la cultura chilena de la época tales como Pablo Neruda, Guillermo Feliú, Jaime Eyzaguirre, Luis Oyarzún, Eugenio Pereira Salas, Tomás Lago, entre otros autores. Se imprimieron, además, una gran cantidad de textos escolares para la totalidad de los cursos de enseñanza básica y media, la serie *Textos Escolares Modernos*, los cuales fueron su principal fuente de ingreso, dada la creciente demanda por textos escolares. Tal vez la colección que alcanzó mayor popularidad fue la de libros *Cormorán*, una línea de libros de bolsillo lanzada en 1967, destinada a un amplio público lector. La colección consistía en libros de bajo costo con las grandes obras de la literatura universal, escritores chilenos, así como ensayos en materias como sociología, filosofía y ciencias entre otros. Para el año 1971 ya contaban con 163 títulos publicados. Esta línea demostró ser competitiva en el mercado y logró con creces cumplir el objetivo editorial de difusión de la cultura.

En cuanto al diseño de los libros, el diseñador gráfico Mauricio Amster fue fundamental al desarrollar una línea gráfica característica de la editorial y renovadora para la época. El diseñador de origen español, llegado a Chile en el Winnipeg junto a otros 2.200 refugiados de la Guerra Civil Española, trajo consigo ideas que cambiaron el diseño gráfico en Chile, al incorporar elementos nuevos en el diseño tipográfico, nuevas tipografías, y un enfoque menos conservador en cuanto a la aplicación de las mismas; combinación de tipos improbables, tamaños y encuadres no tradicionales, algo muy distinto a lo que se hacía en Chile hasta ese momento.

En 1945 la misma universidad funda la Editorial Jurídica, por un acuerdo entre la Facultad de Derecho de la Universidad de Chile y la Biblioteca del Congreso Nacional de Chile. Inicialmente estuvo a cargo de publicar la Enciclopedia Chilena, proyecto inconcluso de Jorge Ugarte Vial, y luego la Constitución Política de la República de Chile y los Códigos Oficiales, además de obras de Derecho Jurídico. Esta dependía de un Consejo Directivo encabezado por el decano de la Facultad de Derecho de la Universidad de Chile, el contralor general de la República, un representante de la Corte Suprema, un representante del Consejo de Rectores de

Universidades Chilenas, el presidente del Colegio de Abogados de Chile, un representante del Presidente de la República, designado por el Ministerio de Educación y el director de la Biblioteca del Congreso Nacional. Sin embargo, con el tiempo se irán agregando a su catálogo algunas publicaciones relacionadas con las ciencias sociales, las humanidades, la medicina, libros de ficción y educación escolar, llegando a ser más conocida por esta línea como editorial Andrés Bello.

Producto del proceso de Reforma Universitaria que, entre otras demandas buscó una mayor apertura del quehacer universitario hacia el entorno social, es que varias universidades replicarán la experiencia de la Universidad de Chile. En 1968 la universidad Austral crea su propia editorial, centrada en la publicación de revistas y material académico, y en 1971 la Universidad Técnica del Estado crea la suya.

Se podría decir, de forma general, que las editoriales universitarias en el país tienen un enfoque prioritario en la difusión de la cultura y en ser una contribución al desarrollo de la educación. La mayoría debe cumplir además con demandas comerciales, deben ser competitivas. Para esto ofrecen un catálogo en las diversas materias del conocimiento, y asimismo para distinto público, no sólo académico.



- ¡Con razón desapareció El Peneca !

Fig. 1.

Gráfica editorial y caricatura.

La historia, tanto de la industria editorial como de la gráfica impresa comienza en Chile con la introducción de la imprenta en el país a mediados del siglo XVI, con los primeros impresores artesanales de naipes y luego con la orden de los Jesuitas, quienes se presume introdujeron la primera imprenta manual en Chile en 1747. Posteriormente, tras la independencia, en 1811 los patriotas traen a Chile la primera

imprensa tipográfica, junto a dos maestros impresores norteamericanos, entendiendo la importancia de contar con un sistema de publicaciones oficiales, destinadas a apoyar la causa de la joven república. Todo esto ocurre de forma bastante tardía, tomando en cuenta que la primera imprenta llega a América, a México, en 1539.

Desde sus orígenes, los sistemas de impresión permitieron reproducir imágenes y palabras, diferenciándose por su capacidad de multiplicación. Esta cualidad otorgó a la gráfica impresa un valor político, al permitir la alfabetización de las sociedades y la difusión masiva de ideas en una escala desconocida hasta ese momento. Estas características tuvieron su particular impacto en los procesos de independencia y de modernización post colonial en Latinoamérica. La imprenta permitió el nacimiento e implementación de las repúblicas, el industrialismo, los mercados masificados y la educación y alfabetización universales. (McLuhan, 1996, pg. 91). Por otro lado la imagen impresa estaba limitada en aquello que era capaz de ser reproducido, lo que inicialmente eran sólo trazos y puntos negros de tinta sobre el papel. Estos elementos hicieron que su valoración cultural fuera en un principio menor a la de la imagen pictórica, emparentándola con las técnicas artesanales y mecánicas, asociadas a las clases más bajas, pero al mismo tiempo comenzaron a ganar una popularidad inédita hasta ese momento. Como señala Ernst Gombrich:

Mientras la academia y la crítica da lo mejor de sí mismo para introducir la idea de Arte con A mayúscula, distanciándose de los oficios, la revolución industrial comienza a destruir las propias tradiciones del oficio artesanal. (...) El artista en muchos casos pasa a ser más importante que su obra, ya que esta se aprecia no ya por sus capacidades técnicas o aquello que pueda evocar, sino que como la inequívoca evidencia de su sinceridad incorruptible (Gombrich, 2008, p.379,381-386).

Con el tiempo se desarrollaron estéticas particulares de estos medios, como la *caricatura*, término que proviene del italiano *caricare* que significa cargar, por la carga adicional de significado que se representa en este tipo de dibujo. Surge como expresión popular, es un tipo de dibujo no instruido, donde el tema representado queda asociado a la espontaneidad y la inmediatez del trazo, representando una

intención en sí misma. Esta forma de dibujar, rápidamente se extiende como expresión de una honestidad propia de clases sociales que históricamente habían sido acalladas. La caricatura se emparenta más con el “dibujo primitivo” del rayado en el muro, antes que con las complicadas reglas de composición y representación propias de la pintura. Este modo de dibujar cobrará importancia en el siglo XVIII, cuando en Inglaterra y luego en Francia se ocupe como un modo de ataque directo a ciertos representantes puntuales del poder. El dibujo se vuelve un arma explícita de propaganda política y crítica social. Este vínculo del universo dibujado con el mundo social, esta función en la esfera de la opinión pública es lo que vuelve a los caricaturistas figuras centrales y explican su popularidad y trascendencia a lo largo del tiempo. La caricatura en Francia se constituye como una vanguardia antes de la vanguardia. La licencia permitida al arte humorístico, su carencia de trabas, permitió a los maestros de la sátira grotesca experimentar con la fisonomía hasta un punto vedado al artista serio (Gombrich, 2008, p. 436)

En Chile, entre 1858 y 1900 se publicaron más de un centenar de diarios, o pasquines; publicaciones con no más de cuatro hojas editadas en gran formato y con mucha presencia de ilustraciones. Se trata de modestos periódicos de sátira política, con ácidas caricaturas que cuestionaban a los personajes públicos. Estas publicaciones se hacían en pequeñas imprentas litográficas, las cuáles editaban su propio material, contando cada una con, por lo menos, un redactor y un dibujante (Montealegre, 1993). De esta manera, la caricatura en Chile nace muy ligada a la política de pasillo y en paralelo a los formatos editoriales. Este primer momento de la caricatura en Chile tiene un carácter elitista. Los personajes retratados son siempre figuras públicas de la alta burguesía. Este período de grandes adelantos técnicos, permitía un tipo de periodismo y de caricaturistas de posiciones más bien conservadoras. Como indica Ulibarri: “El pueblo humildemente aparece caricaturizado en los cuentos y crónicas sobre mendigos y pobreza” (Ulibarri, 1972). En la medida que esta tecnología llega a sectores rurales, aparecen las *volanderas* o la *literatura de cordel*; hojas sueltas con textos ilustrados de diversa naturaleza, ya sea historias, hechos de sangre, poemas o columnas de opinión, que en Chile se conocieron como la *Lira popular*. Estos formatos fueron populares entre las

clases bajas, a diferencia de los pasquines que iban dirigidos a las clases instruídas y circulaban por fuera de los canales comerciales tradicionales.

Cabe destacar que en esta misma época se comienzan a configurar las primeras grandes imprentas industriales en Valparaíso. Estas introducen nuevos formatos desde Europa y Estados Unidos. Aparece el periódico *El Mercurio* de Valparaíso en 1827, primero en Latinoamérica y en lengua castellana de publicación continua. También es el caso del *Magazine*, revistas que incorporan artículos de actualidad, sociedad, ilustraciones, tiras cómicas y humor gráfico en sus páginas, compartiendo el espacio de la página con publicidad, cuentos, columnas o artículos de interés. Desde muy temprano es posible encontrar que los personajes o situaciones de las caricaturas, también rebasan estos límites para transitar hacia otros espacios, como el uso de personajes conocidos de la historieta en publicidad, campañas diversas, o algún artículo especial. La gráfica editorial así cumple en general un rol complementario de entretenimiento y estético, que da atractivo comercial a la publicación y sus contenidos.

Esta interrelación entre diversos lenguajes y contenidos configura a la página editorial como un espacio heterogéneo, caracterizado por la coexistencia y la interdependencia de elementos gráficos, visuales y textuales. En este contexto, la ilustración se inserta en el espacio del texto, la historieta se entrelaza con los anuncios publicitarios y la fotografía dialoga con intervenciones gráficas dibujadas, generando una red de estímulos visuales interconectados. Esta disposición no solo rompe con la linealidad del soporte, sino que propone una lectura fragmentaria y multisensorial, donde las fronteras entre los distintos lenguajes se desdibujan en favor de una experiencia más compleja. Como indica McLuhan:

Cuando el guión cinematográfico o historia gráfica se aplicó al artículo de opinión, el mundo de las revistas descubrió un híbrido que acabó con la supremacía del artículo corto. (...) La hibridación o encuentro de dos medios es un momento de la verdad y de revelación del que surgen nuevas formas. El paralelismo entre dos medios nos mantiene en las fronteras de formas que nos despiertan de la Narciso-narcosis (McLuhan, 1996).

Los avances tecnológicos en impresión permitieron una periodicidad cada vez mayor de publicaciones. Invenciones tales como la litografía, la prensa rotativa, la linotipia, y posteriormente la fotocomposición de planchas de impresión, fueron cambiando progresivamente las posibilidades del medio impreso, permitiendo el aumento de los tirajes de impresión, desde cientos de ejemplares publicados con continuidad irregular, hasta varios miles en entregas diarias.

Estos cambios en las condiciones de reproducción, un fenómeno nuevo propio de la modernidad, distinto de la copia manual, ya los percibe Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*:

Con la litografía, la técnica de la reproducción alcanza un nivel completamente nuevo (...), dio a la gráfica por primera vez la posibilidad de que sus productos fueran llevados al mercado no solo en escala masiva (como antes), sino en creaciones que se renovaban día a día. Gracias a la litografía, la gráfica fue capaz de acompañar a la vida cotidiana, ofreciéndole ilustraciones de sí misma. (Benjamin, 2003).

De tal forma el productor de imágenes moderno, aquel que produce para los medios de comunicación, produce un tipo de imagen muy diferente a la imagen artística tradicional. Si el original artístico se destaca por su unicidad y durabilidad, la obra reproducida, por su fugacidad y repetibilidad. La nueva imagen ingresa en los medios para cumplir un rol social de espejo de la vida moderna, cambiando asimismo su relación con el espectador y su forma de recepción. Benjamin señala que este nuevo tipo de imagen se distingue por que su peso recae en su valor de exhibición. Si la pregunta por la autenticidad de la obra ya no tiene sentido (no vale la pena preguntarse cuál copia de una fotografía es la “original” por ejemplo), entonces es que la función social del arte ha cambiado. En lugar de fundamentarse en el rol ritual de la obra única, ahora se fundamenta en su rol político.

Benjamin señala que una característica fundamental de las técnicas de reproducción es que separan lo reproducido del ámbito de la tradición. De esta forma señala la constante disponibilidad del original para ser re-interpretado con cada reproducción. El hecho de reproducir implica siempre un ajuste en el plano material de la reproducción en sí misma. La obra eventualmente puede ser re-

encuadrada, deformada, alterada cromáticamente y sometida a una serie de transformaciones en virtud de los requerimientos del equipo editorial que la administra. De esta manera lo reproducido necesariamente está sometido siempre a procesos de re-interpretación.

Este proceso él lo identifica como la pérdida del “aura” en la obra de arte moderna. Esto es que el valor del original como objeto auténtico, único e irrepetible, da paso a la reproducción del objeto, masificado, el cual cobra sentido en relación a su capacidad para ser transmitido a gran escala. De tal forma, el fabricante de imágenes moderno no sólo produce las imágenes que alimentarán a los medios de comunicación, si no que al hacerlo está desplegando las posibilidades discursivas de ese medio, su manera para transformar e interpretar la realidad. Por este motivo es que la imagen moderna también depende de las posibilidades tecnológicas de su reproducción. De la misma manera como el grabado medieval ya anunciaba la llegada de la imprenta o la fotografía la del cine, los cambios tecnológicos y culturales permiten la circulación de nuevos discursos y formas de expresión:

Hacia el mil novecientos la reproducción técnica había alcanzado un estándar tal, que le permitía no solo convertir en objetos suyos a la totalidad de las obras de arte heredadas y someter su acción a las más profundas transformaciones, sino conquistar para sí misma un lugar propio entre los procedimientos artísticos (Benjamin, 2003).

De esta forma el caricaturista moderno de mediados del siglo XX trabaja en un medio marcado por la inmediatez, la rapidez, y la producción en serie. En el contexto industrial, el objetivo principal es generar contenido para publicaciones periódicas, ya sean diarias como en los periódicos, o bien en revistas semanales o mensuales, y así sostener la continuidad de dicha publicación. Esta labor se realizaba generalmente a contrata, bajo un ritmo intenso que prioriza la inmediatez y la cantidad, se pagaba por página dibujada, sobre el alto nivel de elaboración que se acostumbra en otros medios visuales destinados a durar en el tiempo. El trabajo no tiene la autonomía de la obra de arte y se distancia de las prácticas artísticas. La imagen de consumo moderna se concibe como un canal de comunicación, que lleva un flujo constante de información e imágenes al lector. En el período de los años sesenta y setenta esto alcanza un momento álgido, en que nada se compara al flujo

constante de material dibujado que circuló en medios impresos en la época, del cual la caricatura constituye un modo de dibujo muy predominante. Este elemento de vertiginosidad también irá definiendo los géneros, formatos narrativos y visuales de las narrativas gráficas. Como señala Umberto Eco sobre la primera entrega publicada de "Steve Canyon" de Milton Caniff:

"En sólo el espacio de una página, Caniff ha logrado delinear un grupo de personajes y dar comienzo a una historia. Nada ha ocurrido todavía, pero a partir de este momento, el lector está persuadido de que todo puede ocurrir. (...). Esta página ha logrado su finalidad; ha conquistado de inmediato una comunidad de lectores, que no abandonarán ya al personaje" (Eco, 2016, p. 179).

Eco señala que la estética del cómic en gran medida está dada por el carácter fragmentario de las historias por entregas. Los personajes y las situaciones tienen que ser fácilmente recordables, por lo que se tiende al estereotipo y los clichés representativos. De esta forma se pregunta si el cómic es capaz de construir personajes complejos, con características individuales o sólo estándares, y si el autor es capaz de escapar a la determinación impuesta por las condiciones industriales de producción, problema que se extiende a toda la cultura de masas

El dibujo en este contexto, no tiene un valor en cuanto a su materialidad, al original en sí, sino más bien a su capacidad visual para ser interpretado, editado y reproducido como el equipo editorial estime conveniente. Es común que el dibujante entregase sus originales a imprenta, dibujados en blanco y negro con plumilla o pincel en tinta china, con indicaciones de color dibujadas a lápiz en un pliego de papel mantequilla, el cual se coloca sobre el dibujo. Otras prácticas comunes que dan cuenta de esto, era la costumbre de trabajar con "parches" con correcciones o cambios pegados sobre el dibujo, o la de recortar viñetas en los cómics importados, para así poder re-diagramar las páginas a un formato distinto al original. Es por esto, que muchas veces el dibujo no fuese conservado por el autor y pasara a manos del equipo impresor, donde luego se perdía o era botado. Hay que tomar en cuenta la cantidad de material que se producía todos los meses, que debía dejar espacio para el siguiente número. Resulta ilustrativo lo que señala Enrique Lihn sobre el dibujante Coré:

“Llama la atención en sus originales un cierto descuido material: no importaban por sí mismos sino en función de su reproducción fotomecánica...La plena identificación del original con su reproducción connota la poca importancia que se otorgaba al dibujante como “artista”, y la escurpulosidad de un artesano que debía contar, en 1950, con procedimientos de reproducción técnica menos sofisticados que los actuales” (Álvarez, 2004).

A finales de la década del treinta, nuevas sensibilidades irán permeando el mundo del dibujo editorial. Aparecen talentosos dibujantes que imprimen un estilo propio a sus creaciones. Es el caso de Mario Silva Ossa, Coré, recordado hasta hoy por sus portadas en acuarela e ilustraciones en plumilla para la revista *El Peneca*, o por su trabajo en el *Silabario Hispanoamericano*, referente de varias generaciones de escolares chilenos. Coré desplegó un imaginario de fantasía e inocencia que apelaba al público infantil, en una línea muy alejada de los parámetros morales que establecía Walt Disney.

Es en esta época cuando la caricatura comienza a apropiarse de espacios que antes no conocía. Los cambios sociales que se dan a partir de los años treinta, que impulsan en ascenso al poder del frente popular, dan cuenta de nuevas preocupaciones sociales, que los medios gráficos pronto recogen. Es el caso de Jorge Délano, Coke, quien será el fundador de la revista de sátira política *Topaze*, por lejos la publicación más exitosa y recordada de este período. *Topaze* será una publicación fundamental para entender este momento. Su caricatura política llega a ser un referente de época, por las agudas observaciones de sus dibujantes, alcanzando gran popularidad. Llega tener el eslogan “El barómetro de la política chilena” por la capacidad para leer la contingencia y su fama de imparcialidad en la crítica hacia todos los sectores políticos. La importancia de la publicación queda graficada cuando Arturo Alessandri manda a quemar la edición 285 completa de la revista por una caricatura que lo ridiculizaba. O como señaló Pedro Aguirre Cerda: “En los muchos países que he recorrido no he visto una revista de caricaturas más ingeniosa que *Topaze*. Suele ser dura, hasta cruel. Pero ... es que recoge el ambiente político”.

En este período, producto de las influencias extranjeras y a la profesionalización del medio, se comenzó a separar el diseño gráfico como disciplina autónoma de las artes. La escuela de artes y oficios, que había formado a los primeros diseñadores en el dibujo a mano de carteles y letras, comenzó a ser cuestionada como poco conectada con la realidad práctica del medio, dando gradualmente paso a las primeras escuelas de Diseño Gráfico en la Universidad de Chile y Católica. Sin embargo la escuela de Artes y Oficios, se mantuvo en una línea de enseñanza clásica, alejada del efectismo comercial de las agencias, formando a profesionales con líneas más personales y comprometidos con la realidad social del país. Surge así una generación que será muy influyente en los años setenta. Diseñadores como Domingo Baño, Waldo González, Vicente Larrea, Santiago Nattino y Carlos Sagredo son representantes de esto

La publicidad es un área que se moderniza enormemente. Tras la Segunda Guerra Mundial, llegan a Chile dos grandes agencias de publicidad norteamericanas: J. Walter Thompson y McCann Erickson. Su llegada significó un cambio en la gráfica publicitaria, ya que introdujeron profesionales con experiencia en otros mercados y nuevas estrategias de comunicación. También influyeron en el período las agencias argentinas. Por ejemplo Walter Thompson, que ya se había establecido anteriormente en Buenos Aires, trajo una serie de prácticas provenientes del mercado argentino, lo que tuvo gran influencia en el nuestro (Álvarez, 2004). Esta repentina profesionalización en el campo de la publicidad significó para los dibujantes editoriales una nueva alternativa de trabajo, ya que la demanda por ilustraciones profesionales aumentó. De esta forma dibujantes que antes se dedicaban al humor gráfico ahora podían prácticamente dirigir campañas comerciales de algún producto.



Fig. 2. Fig. 3. Dos campañas publicitarias realizadas para Laboratorios Recalcine, de Pepo y Kitty Goldmann respectivamente.

Es el caso de Laboratorios Recalcine, reconocida por productos como *Aliviol*, analgésico que se comercializaba con gran éxito desde los años treinta. El laboratorio llegó a trabajar con renombrados artistas como Kitty Goldmann, Jorge Délano (Coke), quien colaboró en avisos para *Maltomix* o Pepo, quien realizó los recordados anuncios de *Aliviol*, y luego otra exitosa campaña para *Polla Gol*. Estos y otros dibujantes chilenos apelaron al imaginario de un país tradicional, con razgos identitarios propios, rurales e idílicos, frente a los procesos de modernización y migración del campo a la ciudad que se estaba viviendo en esos años. La figura del huaso y la china comienzan a ser representados en la publicidad de este período, como en el logotipo de la bebida Bidú, en los afiches de *Aliviol*, en etiquetas, portadas de revistas y afiches publicitarios. La marca *Aliviol* en esta línea sorteó cien hectáreas en el sur en una de sus campañas (Álvarez, 2004).

Estos avisos, publicados muchas veces en las revistas de humor, se confundían con las propias caricaturas, volviéndose en muchos casos difícil saber cuando se trataba de un anuncio y cuando de una viñeta de humor. En otros casos los dibujantes se apropiaban de las estructuras propias de los anuncios “serios” para

entregar mensajes satíricos. El humor gráfico, la historieta, y luego la fotonovela, fueron recursos frecuentemente explotados entre las décadas del treinta al cincuenta. El uso de globos de texto para sostener el mensaje y el humor para reforzarlo fueron prácticas frecuentes en este período. Varios personajes ya populares fueron explotados con este fin. Incluso los dibujantes más reconocidos solían protagonizar alguno que otro anuncio. Fueron muchos los dibujantes empleados por las agencias, que colaboraron como free lance, o que incluso fundaron sus propias agencias. El empleo del dibujo en medios publicitarios y campañas de propaganda le dio un impulso comercial al medio que no existía hasta ese momento.

Un artículo publicado en 1957 en Argentina, en la revista “Dibujantes”, titulado “La historieta, recurso de valor insospechado”, trata sobre el potencial de las viñetas como un “forma artística del mañana” y como “un elemento que se aviene a la vida moderna”. Luego el artículo agrega que el medio es útil para campañas institucionales “cuando se quiere enseñar a la gran masa de la población, con la máxima efectividad, digamos por ejemplo, nociones de medicina preventiva” (Conti, Warnes. 2003).

La profesionalización de la publicidad también trajo consigo cambios culturales, al segmentar la oferta de sus productos de acuerdo al público al que estaban dirigidos. Se desarrollan así las representaciones de la dueña de casa, del hombre de trabajo, de los niños. Esta segmentación impactará asimismo el mercado de las revistas. En este contexto surgen con gran popularidad las revistas picarescas. Se trata de revistas que combinan el humor gráfico con fotografías de actrices o vedettes, ligeras de ropa o desnudas, apelando a un público masculino. Gráficamente, la revista argentina *Rico Tipo* es la mayor influencia en títulos como *Pobre Diablo*, *El Pingüino* o *Cosquillas*. También surgirán revistas de entretenimiento como *Don Fausto* o *Ecran*, que incluirán fotonovelas, un nuevo medio inspirado en la estructura narrativa del cómic, pero que empleará fotografías de actores, decorados, vestuario, para crear historias emotivas de amor y desamor, con una fuerte estética inspirada en el cine de Hollywood. Otras publicaciones apelarán a un

público juvenil. Es el caso de *Okey* y posteriormente *Ritmo*, en donde se retrataban a los principales ídolos juveniles de la música popular.

A diferencia del período anterior, se comienzan a representar no sólo a personajes públicos de la élite chilena, sino que surgen personajes que representan distintos arquetipos sociales. Aparece así la figura del “roto” chileno, representado por personajes como *Juan Verdejo Larraín* de *Coke* o *Condorito* de *Pepo*. Estos personajes representan a la clase baja y retratan el fenómeno de la migración del campo a la ciudad, dado por la gran industrialización del período. Esto se puede ver por el modo de vestir con que están caracterizados los personajes, a la manera del campo chileno, además del habla y las situaciones marginales en las que se ven involucrados, que incluyen el robo, asesinato, abuso de alcohol y otros problemas sociales. La representación del roto supone por lo tanto una novedad, ya que las clases bajas por primera vez son objeto de representación en los medios de comunicación. Esto habla de la instalación de la cultura de masas en Chile, ya que los medios se vuelven por primera vez realmente populares. También reflejan preocupaciones propias del período donde otros fenómenos culturales, como el criollismo en la literatura, o la influencia del expresionismo en las artes visuales, dan cuenta de una preocupación creciente por la cuestión social, en un país donde cada vez se hace más evidente los enormes niveles de pobreza que contrastan con la idea de progreso modernista que se está implementando.

Es característico en el período que las revistas de historieta y entretenimiento como *Ecrán*, *Don Fausto*, *Okey* y *Topaze*, se imprimieran a dos colores: Un negro azulado y rojo. Esto se explica porque la impresión a cuatro colores todavía no era la norma y es demasiado caro para imprimir estas revistas económicas. La solución a dos colores, un rojo cálido y un negro frío, al combinarse en tramas generan una serie de tonos mezclados que dan la sensación de otros colores. Es una solución económica a la que se le saca el máximo de partido, dada por las limitantes técnicas y que terminó definiendo a una época. Estos colores son recordados sobre todo por las páginas de *Condorito*.

Un hito que cambia el panorama de las historietas, es que en 1962 editorial Zig-Zag, que en ese momento es la principal editorial del país, firma un acuerdo con Walt Disney para traducir, publicar y distribuir sus revistas en varios países del cono sur. Producto de esto se comienza a publicar una serie de revistas importadas de historietas, las cuales fueron las más populares del período. Entre ellas se cuentan *Disneylandia*, *Walt Disney*, *La isla del tesoro*, *Tío Rico*, *El Zorro* o *Tribilín*, por nombrar sólo algunas de ellas. Debido al éxito de las series y al aumento en la producción en la editorial, ese mismo año se crea el Departamento de Historietas de la Editorial Zig-Zag. El objetivo del departamento era poder controlar el flujo de publicaciones. Sin embargo, después de un tiempo comenzaron a generar material propio. Esto marca el inicio de la llamada *Edad de Oro* del cómic chileno pues, a partir de este momento, el mercado de la gráfica editorial tendría el mayor impulso que se ha visto en toda su historia. Con el nacimiento del sello las revistas nacionales tendrán un proceso de estandarización, al estilo Disney. Entre 1965 y 1966 aparecen numerosas publicaciones como *Ases de la novela*, *Hazañas históricas*, *Rakatán*, *Robot*, *Comichnauta*, *Mundos Fabulosos*, *Sueños Maravillosos*, *Mony*, *Capitán Júpiter* o *Rocket*. En sus 8 años de existencia el Departamento de Historietas llegó a contar con un equipo de más de cuarenta especialistas, entre dibujantes, guionistas, entintadores, letristas, coloristas y traductores. Hasta 1969 habían editado 62 millones de revistas, equivalente a 300 millones de lectores anuales. Además se edita una serie de revistas noticiosas (*Vea*), femeninas, deportivas y de espectáculos (*Ecrán*, *Teleguía*). Según Máximo Carvajal quien trabajó como dibujante en el Departamento de historietas, Zig-Zag publicaba alrededor de 16 o 17 revistas quincenales, y “la que menos vendía llegaba a los 21 mil ejemplares. Esto hizo que la demanda por dibujantes fuera alta, y que la calidad del dibujo bajara. Básicamente podía dibujar cualquier persona con un lápiz en la mano.

Según Jorge Rojas Flores en *Las Historietas en Chile, 1962-1982*, el consumo de historietas en los años sesenta alcanzó un punto alto de consumo, sobretudo en sectores populares, pero que irradió a todos los estratos sociales, debido los sistemas de compra e intercambio, que permitieron un acceso expedito

al material. La favorable situación también hizo que varias editoriales nacionales pudieran participar en el mercado con títulos propios. Por otro lado Rojas agrega que, si bien en los años sesenta ya se evidencian cambios profundos en la sociedad Chilena, recién hasta finalizar la década aparecen tímidamente las primeras historietas como medio de crítica social (Rojas, 2016).

Sólo a partir de 1968, con la revista *La Chiva*, aparece un intento más serio de poner a la historieta al servicio de una intención más pragmática de proyecto social, influidos sus autores por experiencias similares en el extranjero. Como señala el dibujante Hervi, Hernán Vidal:

Con *La Firme* nos hemos conectado con el mundo. Si tomamos un tema campesino vamos a la zona, conversamos en el terreno, nos familiarizamos con personas, modos de vida, lenguaje, gestos, humor. La cosa resulta más auténtica. Es hacia ese camino donde va la caricatura. Ya no se puede hacer humor por el humor. (Ulibarri, 1972).

Contexto histórico y político del período.

El período que comprende este estudio, desde el fin del gobierno de Eduardo Frei Montalva (1964-1970) hasta el gobierno de la Unidad Popular de Salvador Allende (1970-1973), se caracteriza por ser una época de grandes transformaciones. Esto a raíz de una serie de movimientos sociales que ya se venían gestando desde el gobierno de Arturo Alessandri (1958-1964), pero que se precipitan con mayor fuerza a partir del gobierno de Frei.



Fig. 4. La influencia de la cultura norteamericana en Latinoamérica y de la cultura de masas comienza a ser cuestionada a partir de los años sesenta. Fuente: (Pecchenino, 2001. Pg. 38)

Los aires de disputa y transformación son un asunto de esta época en particular, en el contexto del mundo occidentalizado y de la guerra fría entre Estados Unidos y Rusia, marcada en su punto máximo de tensión militar, con la crisis de los misiles en 1962. La revolución cubana de 1959 es un referente absoluto para la izquierda

latinoamericana. Estos anhelos revolucionarios de la izquierda hacen eco en la protestas y huelgas que se van desatando en todo el país. Los últimos años de la DC, con el gobierno de Frei Montalva, ocurren en medio de movilizaciones y una enorme deuda fiscal. La muerte del Che Guevara en Bolivia en 1967, lo vuelve mártir revolucionario, un ícono del héroe romántico que da la vida por sus ansias de libertad y justicia. Mauricio Vico en *Todos Juntos* (Vico, 2019), plantea las particularidades del estilo gráfico, tanto editorial, como publicitario, en que los códigos de moda en ese momento, tanto la cultura hippie, como el arte pop y la cultura de masas, se funden con los códigos del mensaje social latinoamericano. Vico plantea que este paradigma del héroe trágico bien podía ser parte de la sensibilidad comprometida socialmente, bien calza con el arquetipo sentimental de la vida hippie, que ansía la libertad como gran valor vital; el culto al goce, la vuelta a la naturaleza, las raíces primitivas. Por otro lado, luego del concilio vaticano segundo y la reforma a la iglesia católica, se instala una sensibilidad social de izquierda cristiana, que encuentra en la figura icónica de Cristo, otra encarnación del héroe trágico. Esto se ve luego representado por movimientos políticos como el MAPU, escisión partidista de la DC, que se separa en 1967 por considerarla demasiado a la derecha.

La transversalidad de estos nuevos códigos, el anhelo de modernidad que se instala abruptamente en la sociedad chilena, la necesidad de actuar en contra del intervencionismo geopolítico y cultural de EEUU, proponiendo nuevos modelos autóctonos o vernaculares, articular un modelo de sociedad más justa, que valore su propia cultura. Estas ideas se irán expresando a través de un muy nutrido cuerpo de obras gráficas, realizadas en un período muy acotado, y que han revelado ser bastante particulares y significativos de un período político de la historia de Chile. Es como si la sociedad chilena de pronto se expresara a sí misma de forma gráfica.

Hay dos hechos políticos que desencadenan este proceso de transformaciones. Por un lado la reforma Agraria, proyecto de ley aprobado durante el gobierno de Alessandri en 1965, pero implementado a nivel nacional durante el gobierno de Frei Montalva en 1967. Por otro lado, ocurre la Reforma Universitaria, proceso que se

da a partir de asambleas estudiantiles y que se precipita por las tomas de establecimientos Universitarios por estudiantes en 1967.

La Reforma Agraria.

La promulgación de la ley de reforma Agraria en 1965 es significativa, ya que modifica el concepto de propiedad privada establecida y permite la sindicalización de los campesinos. Esto permite la creación de nuevos movimientos sociales que se suman a los ya existentes movimientos obreros, los cuales ya se venían organizando desde la década del veinte, y se han ido agrupando en torno al partido Socialista y el partido Comunista (Vico, 2019). Este proceso se viene desarrollando en las ciudades del país, paulatinamente y en aumento constante desde los veinte.

En el año 1967 se embargan alrededor de 1.400 predios agrícolas, 3,5 millones de hectáreas, y se organizaron más de 400 sindicatos que sumaron más de 100 mil campesinos, lo que supone un duro golpe a la élite gobernante y los sectores de derecha, vinculados al latifundismo como forma principal de patrimonio económico. Los partidos de derecha rápidamente se organizan en el Frente Nacional, el cual, junto con los gremios de transportistas, y grupos más radicalizados como Patria y Libertad, constituirán la principal fuerza opositora al gobierno Socialista. Los partidos de izquierda por su parte se agrupan en la Unidad Popular.

Este proceso, por lo tanto, sentará las bases sociales que permitirán el ascenso al poder de Salvador Allende en 1970. El gobierno socialista pone en primer plano a los trabajadores y trabajadoras del país, articulando así una serie de anhelos, propuestas y demandas de los sectores sociales más desposeídos. El gobierno reconocerá a estos movimientos y grupos de trabajadores movilizados como el verdadero motor que da legitimidad al gobierno.

Tras el triunfo de Allende, el gobierno de la UP siempre tuvo una condición de urgencia, conflicto y tensiones políticas, con alto nivel de radicalización en las posturas. En 1967, en Chillán se realiza el primer Congreso Nacional Socialista,

donde el partido declara que la lucha armada es la vía exclusiva para llegar al poder. De forma paralela se forma el MIR, ajeno a los demás partidos de izquierda, como forma de brazo armado capaz de llevar a cabo la revolución en Chile. Por la derecha surge Patria y Libertad, grupo de choque

La Reforma Universitaria.

La reforma Universitaria en Chile se da a partir de las protestas ocurridas en la Escuela de Minas de Copiapó de la Universidad Técnica del Estado en 1961, que tiene como antecedente las protestas ocurridas en la Universidad de Córdoba en 1918, el llamado grito de Córdoba, primer movimiento universitario ocurrido en Latinoamérica. Luego de esto se realizaron seminarios, en 1963 en la UTM, y en 1964 en la Universidad Católica de Valparaíso (UCV), organizados por el académico Luis Schertz, y en 1966 en la Universidad de Chile, en Santiago. En estas instancias, donde participaron docentes, estudiantes y autoridades, se planteó la necesidad de que en la elección de las autoridades de las Instituciones universitarias pudieran participar alumnos, docentes y directivos. En el caso de la Universidad Católica, tanto en Santiago como en Valparaíso, se cuestionó el control institucional total que ejercía la iglesia, exigiendo mayor apertura al mundo laico y a la sociedad en general.

La reforma se planteó desde un principio, desde el cogobierno, vale decir que alumnos, docentes y directivos pudieran incidir en las decisiones institucionales. Es por esto que el movimiento resguardó el consenso y la pluralidad de miradas dentro de sus postulados. El movimiento universitario, a diferencia de otros sectores movilizados, como el obrero, mantuvo cierta distancia con las fuerzas políticas en disputa, manteniéndose más cercana al plano puramente académico. Esto se vio particularmente reforzado en el caso de la UCV, ya que que las propuestas de la reforma fueron formuladas en conjunto entre alumnos y docentes, de las carreras de Arquitectura y Sociología. Este proceso logró cambios significativos en la

estructura de la UCV. Entre sus principales hitos se encuentra la elaboración de un nuevo estatuto orgánico, la Constitución básica, la formación de un Senado académico con incidencia en los estamentos universitarios, el cual integraban directivos, académicos y alumnos, y la generación de un proyecto académico que se reflejó en la creación de nuevos institutos dedicados al cultivo crítico del saber (Huirimilla-Thiznau, Arros-Aravena, Molina, 2019).

A diferencia de otras universidades que vivieron procesos similares, en la UCV el proceso reformista adquirió mayor fuerza y legitimidad, justamente debido a su naturaleza integradora. De esta forma el debate partidista-ideológico fue mediado por esta estructura de consenso. De esta forma fueron los órganos universitarios superiores quienes condujeron el proceso. Si bien este no estuvo ajeno a las tensiones e incluso episodios violentos, se logró mantener una línea progresiva de avance en la estructura universitaria, tanto a nivel de rectoría y estructura de poder, como en los planos académico y curricular, y en el desarrollo institucional (Allard, 2002).

Otro factor renovador de las demandas universitarias, fue el plantear la investigación, la divulgación y el desarrollo social como parte del ejercicio universitario, en tanto se consideraba sólo a la docencia como la función propia de las Universidades. Se exigía un compromiso social más activo y conectado con la sociedad. El acceso garantizado a la educación de los sectores más pobres, y la vinculación con las demandas sociales del país fueron factores que permitían entender la Universidad como una institución donde la generación de conocimiento se hacía relevante y necesaria para cumplir estas demandas.

III. Marco metodológico.

El presente trabajo se sustenta en una metodología cualitativa de carácter exploratorio-descriptivo, orientada al estudio de la producción editorial de Ediciones Universitarias de Valparaíso (EUV) durante el período comprendido entre los años

1970 y 1973. Con el objetivo de analizar las características materiales, gráficas y discursivas de sus publicaciones, así como el contexto institucional y cultural en que estas fueron producidas, se realizaron una serie de acciones que permitieron construir una visión del proceso editorial realizado en esos años.

En primer lugar, se llevó a cabo una revisión del catálogo de libros publicados por la editorial durante el período en estudio. Cabe señalar que todos los actores consultados señalan que no existe un catálogo oficial y completo. David Letelier, el actual director de la editorial, ha realizado un trabajo de recuperación y rescate de las primeras ediciones. Se pudo consultar un catálogo de la editorial del año 1986, facilitado por Allan Browne. Para los libros, se accedió a este material en los archivos de EUV, así como a colecciones particulares, donde se tuvo la oportunidad de revisar los libros físicos, su materialidad, calidad de impresión, y de hacer registros fotográficos de ellos.

En segundo lugar, se revisó la bibliografía disponible sobre los autores, dibujantes gráficos, publicados por EUV, lo que permitió contextualizar sus obras dentro del panorama cultural chileno del momento, así como establecer relaciones entre los contenidos de los libros y las decisiones editoriales en términos de diseño, formato y circulación. Sobre este punto significó un desafío el acceder a la información sobre Carlos Freire, ya que luego del golpe de Estado abandonó el país para radicarse definitivamente en Canadá. Para esto fue fundamental la ayuda de Jorge Montealegre, quien me facilitó una entrevista realizada a Carlos Freire en 1984 por Winnie Czulinski, además de bibliografía sobre Oski y Lukas.

Finalmente, se realizó una serie de entrevistas. Por un lado, se conversó con los implicados directos en el proyecto, a través de entrevistas semiestructuradas. Entre estos se encuentra Óscar Luis Molina, quien fue el director y editor de EUV durante el período investigado. Molina resultó una figura clave al entregar información de primera fuente sobre el origen de la editorial, los lineamientos editoriales y los procesos llevados a cabo. También fue muy importante la participación de Allan Browne, diseñador gráfico de la editorial durante el período, quien entregó detalles sobre los procesos de diseño.

Estas miradas de primera fuente fueron muy importantes ya que permitieron contrastar la bibliografía existente con los recuerdos de los actores. Este proceso permitió reconstruir la información presente en esta tesis sobre la editorial y sus prácticas. Este material, contrastado con las ediciones impresas de la editorial, constituyeron los documentos de archivo, los vestigios que permiten reconstruir las prácticas ocurridas en la editorial.

También se conversó con actores ligados, pero indirectamente ya que ingresaron a la editorial después del período de estudio. Es el caso de Guido Olivares, diseñador de la editorial desde 1976, quién aportó muy valiosos datos sobre los procesos de producción gráfica de la editorial. También se entrevistó a David Letelier, actual director de la editorial, el cual facilitó la colección de los primeros libros de la editorial.

Luego se contactaron a otros investigadores para complementar el estudio desde otras miradas. Se contactó a Álvaro Huirimilla, investigador que ha desarrollado estudios previos sobre EUV, lo que permitió compartir miradas e información sobre la editorial, y confirmar que no hay prácticamente estudios previos sobre este tema. También se habló con Jorge Montealegre, en su calidad de investigador sobre las narrativas gráficas, el humor gráfico y las historietas en Chile, quien como ya se indicó, entregó valiosa información y bibliografía sobre los dibujantes estudiados. Por último fue entrevistada Isabel Molina, autora del libro *Quimantú; Prácticas, política y memoria* (2018), quien entregó perspectivas sobre el contexto editorial de la época, en relación a la editorial Quimantú y sus políticas del libro.

Estas distintas fuentes de información permitieron entrecruzar miradas documentales, testimoniales y analíticas, configurando una aproximación metodológica integral que permitió reconstruir parte del quehacer editorial de EUV, entendida como una práctica editorial situada en un momento clave de la historia, y con una aproximación entre proyecto cultural, empresa comercial y política universitaria.

Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1970-1973.

Historia.

Como parte de las renovaciones que experimentó la Universidad, un aspecto central de la reforma, tenía que ver con el concepto de extensión Universitaria, entendida como el vínculo que se generaba entre la Universidad y la sociedad. No sólo se pensó en el sentido de proyectar el quehacer Universitario y la difusión del conocimiento hacia otros círculos sociales, sino también que la Universidad fuera capaz de acoger y dar cuenta de la realidad cultural que la sociedad crea, y desde la cual la Universidad misma funciona. Se trataba de generar un movimiento de doble vía: La Universidad aprende de la comunidad y la comunidad aprende de la Universidad. Esto va de la mano de la exigencia de la reforma por una Universidad más conectada con su entorno. Para esto se buscó que las distintas escuelas e institutos de la Universidad buscaran formas de proyectar su propio trabajo interno con el de las comunidades regionales que los albergaban.

De esta forma en 1968, se crea la División de Comunicaciones de la Universidad, la cual fue dirigida por Oscar Luis Molina, quien se hace cargo inicialmente de iniciativas como la del Canal de TV de la Universidad UCV televisión, el primer canal de Chile que realizó la primera transmisión inalámbrica en el país en 1957. La iniciativa del canal se pensó de forma inédita, ya que se pretendía ampliar las transmisiones hacia Santiago y regiones, en un intento de proyección regionalista inédito. Este intento fue frenado por el gobierno del demócratacristiano Eduardo Frei, quien cedió a presiones del canal de la Universidad Católica y de Televisión Nacional, quien impidió que las transmisiones llegaran a la capital. Esto sólo se concretó durante el gobierno de Allende (Molina, 2025).

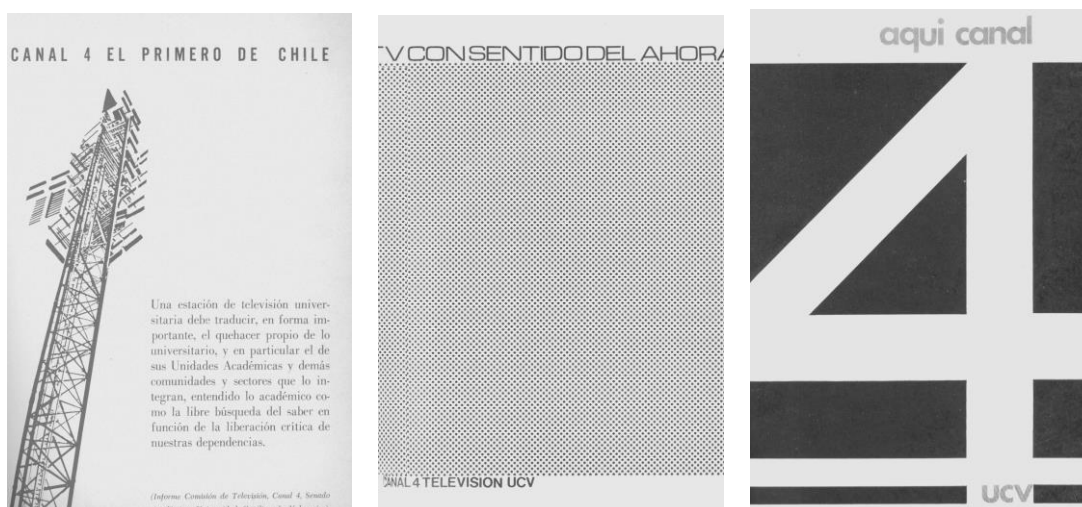


Fig. 5. Publicidad de canal 4 UCV televisión, en revista *Primer Plano*. EUV.

En paralelo al trabajo del Departamento de Comunicaciones, se buscó especialmente el modernizar y organizar técnicamente el sistema de bibliotecas de la Universidad. Molina relata que al llegar como docente a la universidad su sorpresa fue grande al comprobar que no existían los libros necesarios para poder impartir sus cursos. Simplemente la universidad no contaba con una biblioteca. Como primer proyecto universitario, Molina pidió la creación de una biblioteca universitaria. El proyecto no avanzó y tardó en ser aprobado. Luego de ser aprobado el proyecto de la editorial universitaria, Molina exigió como requisito que se hiciera la biblioteca. Se concibió a la biblioteca universitaria como un sistema de recursos para el aprendizaje, con personal capacitado, espacios de consulta e interacción, y no sólo como un depósito de libros como había sido hasta ese momento. Para esto se contrató a una persona especializada en bibliotecas, una mujer de Santiago que se había especializado en Estados Unidos en el tema. Se amplió el fondo bibliográfico y se recibieron donaciones importantes como la del gobierno de Reino Unido (Allard, 2002). El proyecto de la biblioteca fue fundamental, junto con la editorial, en la idea de poder dotar a Valparaíso de un repositorio de libros.

También existieron varias instancias vinculadas al cine, como la Filmoteca Universitaria, la extensión cinematográfica y el Cine Club Henry Langlois.

En 1969, Oscar Luis Molina le presenta al rector Raúl Allard, la idea de formar una editorial de la Universidad. Molina, quien había estudiado en Barcelona, donde además había trabajado como traductor de novelas en Ediciones Luis de Caralt y luego como editor en Editorial Grijalbo, viajó a Inglaterra donde conoció la editorial de la Universidad de Durham. Ahí conoció un nuevo modo de entender la Universidad y el rol de sus editoriales. En Durham, vió como los alumnos tenían experiencias en la traducción y en la edición de textos, de modo que se producían libros para la Universidad al mismo tiempo que estos llegaban a las librerías. Así Molina tenía en mente hacer una editorial que pudiera apoyar las funciones específicas de cada facultad, produciendo textos académicos de estudios y traduciendo los más destacados que se produjeran en el extranjero, de manera que se pudieran nutrir las bibliotecas universitarias, de manera que se apoyara el nuevo programa formativo de la reforma, y al mismo tiempo que esto pudiera servir de insumo económico para la Universidad llegando este material a librerías.

De esta forma el 11 de mayo de 1970 se crea por decreto Ediciones Universitarias de Valparaíso (EUV). Desde un comienzo se pensó a la editorial como un ente autónomo, vale decir, tenía que autosustentarse económicamente. Esto hizo que se enfocara, no sólo en la producción de material académico específico, sino también en libros de divulgación y de interés general, para distintos lectores. Por lo tanto la editorial no sólo estaba abierta a lo universitario, sino que se pretendía estar vinculada a lo social y lo contingente de la ciudad. Esto por supuesto estaba alineado con uno de los planteamientos centrales de la reforma; el de una universidad inmersa en la realidad cultural social y no separada de ella. Inicialmente se pensó como una casa editorial para las universidades de la región, tales como la Universidad Técnica Federico Santa María o la sede de la Universidad de Chile en Valparaíso, hoy Universidad de Valparaíso. Sin embargo, esta idea nunca se llevó a cabo, ya que fue sólo la Universidad Católica de Valparaíso quien financió y sostuvo a la editorial (Huirimilla-Thiznau, Arros-Aravena, Molina, 2019).

Para su dirección, encargada a Molina, se pensó en la figura de un director-editor, que pudiera relacionarse libremente con otras universidades, facultades e institutos y que pudiera instruir a estudiantes y profesores para que pudieran escribir

para distintos públicos lectores. Este director, que recayó en la figura de Molina, conto con un consejo asesor conformado por destacados escritores, entre los que se contó con Alfonso Alcalde, Carlos Droguett, Patricio Manns y Ennio Moltedo (Huirimilla-Thiznau, Arros-Aravena, Molina, 2019).



Fig. 6. Logotipo de Ediciones Universitarias de Valparaíso, José Vial Armstrong, 1970.

El diseño del logo de la editorial estuvo a cargo del académico de la Escuela de Arquitectura José Vial Armstrong. Vial en ese momento estuvo a cargo del proyecto de título de dos estudiantes de arquitectura; Allan Browne y Roberto Chow. Ellos trabajaron junto al fotógrafo Juan Hernández, quien se había incorporado poco antes a la facultad de Arquitectura como fotógrafo de la sede. Este proyecto contemplaba un rescate iconográfico-histórico de la ciudad de Valparaíso, una compilación de imágenes históricas; pinturas, grabados, fotografías, que daban cuenta del valor histórico y de la evolución en la arquitectura de la ciudad. Esta tesis de Arquitectura interesó a Oscar Luis Molina y se tradujo en la primera publicación

distintiva de la editorial; *Valparaíso 1*. Algunas facultades ya publicaban ediciones propias que luego fueron asumidas por la editorial, como la revista *Signos* del Instituto de Lengua y Literatura (1967), o la *Revista Geográfica de Valparaíso* del Instituto de Geografía (1967). Sin embargo, *Valparaíso 1* fue la primera publicación propia de la editorial.

Esta se diferenciaba al ser una publicación principalmente visual, y materialmente particular. Se trataba de una carpeta, con una imagen de portada en blanco y negro del antiguo muelle del puerto de Valparaíso, con un calado tras el cual se adivinaba la primera de una serie de láminas sueltas que venía en su interior con imágenes históricas del puerto, junto con un cuadernillo explicativo. Se trataba de una publicación atractiva en lo visual, innovadora en cuanto a su formato y presentación, y que al mismo tiempo presentaba documentos históricos que daban un valor patrimonial a la ciudad, en tiempos en que no se hablaba de patrimonio y la iconografía histórica de la ciudad no era de conocimiento público.

Tras esta primera experiencia, Allan Browne, asumió el rol de diseñador gráfico de la editorial, incentivado por Oscar Molina, quien percibió una sensibilidad particular en su trabajo. Browne aprendió el oficio en gran medida de la mano de Molina, y a medida que se desarrollaron los distintos proyectos de la editorial. Molina a pesar de su formación literaria, tuvo amplia experiencia en edición y trabajo de imprenta en Barcelona. Junto a Browne, también se incorporó al área gráfica Juan Hernández, el fotógrafo. Browne al poco tiempo reclutó a su amigo Alejandro Rodríguez Musso (Rodríguez), estudiante de la recién creada mención en Diseño Gráfico de la Escuela de Diseño Industrial de la Universidad de Chile en Valparaíso. De este vínculo, se incorporaron posteriormente más alumnos de la escuela de Diseño de la Chile, alumnos del profesor Sergio Rojas, fundador de dicha escuela, quienes desarrollaban su práctica en la editorial. De esta experiencia se conformó un equipo de trabajo del cual Allan Browne ya era director de Arte en 1971. Este equipo, bajo la dirección de Browne fue clave en el desarrollo de la identidad gráfica característica de la editorial. No se contaba con imprenta propia por lo que casi la totalidad de los libros se imprimieron en los talleres de impresión de la Universidad

Católica de Chile y la UCV facilitó los medios de transporte para trasladar el material impreso hacia Valparaíso y los puntos de ventas.



Fig. 7. Logotipos de colecciones de Ediciones Universitarias de Valparaíso.

Los tirajes de la editorial en esos años alcanzaban los 5.000 o 6.000 ejemplares, para aquellos libros que se consideraba que tendrían mayor aceptación. Casos excepcionales fueron el de *Apuntes Porteños* de Lukas, con un tiraje de 10.000 ejemplares en su primera edición, el cual sería editado prácticamente cada año hasta los ochentas (Olivares, 2025), el *Vera historia del deporte* de Oski, con 15.000 copias editadas, Marilyn Monroe que estás en el cielo de Alfonso Alcalde, que entre la primera y segunda edición, ambas en 1972, alcanzó un tiraje de 25.000 copias.

Lineamientos.

La editorial se planteó en sus orígenes como una editorial universitaria de la ciudad de Valparaíso. El proyecto original contemplaba la participación de la Universidad Católica, la Universidad Técnica Federico Santa María y la Universidad de Chile, sede Valparaíso, pero el financiamiento estuvo a cargo de la Católica y el proyecto integrador no prosperó. Molina destaca la relación de confianza que mantenía con Raúl Allard, rector de la Universidad y a quien conocía desde el colegio, como un factor decisivo en la supervivencia del proyecto inicial. Sin embargo Molina siempre mantuvo cierta independencia de la Universidad,

justamente pensando en proyectarla como una entidad propia de la ciudad más que de una institución en particular (Browne, 2025). Es por esto el nombre: *Ediciones Universitarias de Valparaíso* (más que de la Universidad Católica).

Para Molina este aspecto de independencia institucional e ideológica fue fundamental en la conformación del proyecto, y fue lo que hizo que esta experiencia editorial fuera totalmente distinta a otras editoriales universitarias del período. Por un lado fue planeada como independiente de un consejo asesor universitario, lo que provocó una resistencia por parte de las autoridades universitarias. Según Molina esto costó mucho para que lo aprobaran del senado académico, ente recién creado en la reforma universitaria, porque “ellos querían crear una empresa editorial universitaria, no una universidad editorializante, que hiciera libros, y por lo tanto abierta a las otras universidades y a la gente, aunque tuviera su ser, que era la proveniencia católica,” (Molina, 2025). Molina señala que durante todos los años que él fue director (1969-1973), se intentó poner un comité académico universitario, al cual él se negó tajantemente. En cambio se planteó el modelo de un consejo asesor literario, compuesto por importantes exponentes de las letras del momento; Patricio Manns, Carlos Droguett y Alfonso Alcalde. Ellos viajaban desde Santiago constantemente para participar del proyecto (Molina, 2025). Este enfoque literario le ganó a Molina el respeto inmediato de la facultad de Literatura de la UCV.

La independencia institucional también se vio reflejada en una cierta independencia ideológica frente a las presiones políticas que teñían y polarizaban a la sociedad en esos momentos. Como señala Molina, se publicaron libros de ideología marxista, como *Para leer al pato Donald* de Ariel Dorfman y Armand Matelart o *Revolución de la Escuadra y Buenas noches los pastores*, de Patricio Manss, pero también se publicó el *informe DImitrov*, que fue muy criticado por la izquierda, quienes acusaron a Molina de anti-revolucionario. Gueorgui Dimitrov, fue un miembro del partido comunista Búlgaro que presentó ante el séptimo congreso de la Internacional Comunista en 1935, un informe donde denunciaba que los distintos frentes populares que se estaban organizando en Europa, eran en realidad un proyecto articulado desde la Unión Soviética en beneficio propio y no de los países donde esto ocurría. El informe fue prohibido por el partido comunista, pero

Molina decide publicarlo en los polarizados años de la U.P. Molina indica: “Esto es una editorial, no es una agencia de publicidad de nadie”. De esta forma Molina tomaba partido en contra de la censura, independiente de la posición política. Esta transversalidad va a ser una constante en el trabajo de la editorial, lo que le significará tener distancia de otros proyectos editoriales, como el de *Quimantú*, aunque compartieran valiosos colaboradores como Alfonso Alcalde y Oski. La editorial fue percibida por algunos sectores de la izquierda como un proyecto “pequeño burgués” (Montealegre, 2025).

Este enfoque estuvo motivado por el anhelo de hacer una editorial propia del puerto, que dotara a la ciudad de libros, pensando en toda la comunidad. Una editorial de estas características para Molina, no se podía inclinar por un sesgo de ningún tipo, ya que debía asegurar una diversidad de miradas lo más amplia posible. Hubo una intención puesta, por tanto, en un proyecto social, en el diálogo y los cruces de discursos; entre lo académico y lo popular, entre lo universal y lo vernáculo, entre los saberes específicos y disciplinas y la realidad social y popular, entre texto e imagen.

En concordancia con lo anterior, otro punto importante fue la idea de abordar la producción de libros como una fuente primaria de acceso al conocimiento, antes incluso que la figura del profesor, como herramienta primordial en el proceso educativo. Se intentó hacer libros, sobretudo en el área científica, que permitieran a quien los leyera, que pudiera auto-educarse. Este fue el caso de los *Manuales de contabilidad*, que se publicaron en cuatro tomos, y que fueron un éxito de ventas, ya que acercaron las herramientas de contabilidad a los pequeños y medianos comerciantes, demostrando ser de gran utilidad social. Esta idea, del libro como motor de la educación, según señala Molina, fue tomada de ideas provenientes de la especialidad de Sociología de la Literatura de la Universidad de Toulouse en Francia. En esta línea también se publicó *Sociología del consumo literario* de Enrique Gastón, profesor de la Universidad de Toulouse, y uno de los primeros textos publicados en español de la materia, nueva en aquellos años. Otro libro en esta misma línea fue *El impacto del futuro* de Luis F. Capurro, un profesor jesuita que hizo un estudio cuantitativo sobre la contaminación del agua y del aire en ciudad

de México, demostrando con datos precisos que se estaban deteriorando las condiciones para una vida sana, siendo también uno de los primeros estudios en la materia.



Fig. 8 Portadas de libros educativos de Ediciones Universitarias de Valparaíso.

Por otro lado, y para lograr la autonomía del proyecto, siempre se pensó en que la editorial tenía que auto sustentarse económicamente, por lo que su línea editorial no podía estar circunscrita a lo estrictamente académico, sino abierta a distintos públicos lectores, incluyendo a aquellos no especializados. Es por esto que se buscó ampliar el catálogo propio de las distintas facultades y Molina asumió la figura de director-editor, capacitado para relacionarse con total libertad con las distintas facultades y otras universidades y facultado para instruir a estudiantes y profesores para escribir para distintas audiencias.

En cuanto a la edición de los libros, se buscó una correspondencia entre imagen y texto, poniendo cuidado en ambos medios de modo que establecieran un diálogo al mismo nivel, donde ambos aportaran y complementaran el mensaje de los libros. A raíz de las primeras publicaciones que inauguran el catálogo de la editorial, *Valparaíso 1* y *Apuntes Porteños*, germina la idea del archivo visual histórico puesto en circulación nuevamente, a través de su despliegue gráfico en un nuevo tipo de edición, una que resignifica material ya existente, pero olvidado.



Fig. 9. Ilustraciones Realizadas por Carlos Freir para *Fiesta de la Tirana de Tarapacá*.

Fuente: Archivo EUV.

De esta forma se editan dos libros que combinan documentación histórica con archivos de imágenes. Se trata de la edición de *Los asesinados del Seguro Obrero* de Carlos Droguett y *La rebelión de la escuadra*, de Patricio Manns. Molina relata que el libro *La rebelión de la escuadra* nació por que la hija del almirante

Edgardo Von Schroeder llegó un día a la Universidad con documentación histórica inédita, la cual había pertenecido a su padre. El material termina en manos de Molina, quien busca a alguien capaz de hacer una investigación del tema. Por recomendación de Alfonso Alcalde llega Patricio Manns quien se suma al proyecto. Manns realiza una investigación acabada y consigue acceder al archivo de Zig-Zag en Santiago, donde encuentra documentación gráfica del hecho. De esta forma se edita en 1971 *La revolución de la escuadra*, donde Manns trabajó junto al equipo gráfico de EUV, agregando en algunas páginas imágenes fotográficas de archivo, y documentos relacionados con el hecho histórico; un levantamiento de la marinería, 23 barcos armados, y un posterior enfrentamiento contra las fuerzas del gobierno ocurrido en Coquimbo, en 1931. El libro tuvo la gracia de revelar documentos hasta ese momento inéditos escritos por el almirante Von Schroeders, quien fue el mediador entre el gobierno y la armada, y que revelaron intenciones hasta ese momento desconocidas del Estado chileno, de pedir a Estados Unidos que interviniera el país en caso de triunfar la armada el conflicto.

Por otra parte, Carlos Droguett reeditó con EUV su primera novela, de 1940, *Los asesinados del seguro obrero* en 1972. Molina había querido editar la novela *Eloy* (1960) de Droguett pero casi todos sus libros tenían los derechos de publicación en manos de otras editoriales, menos *Los asesinados...* Este fue el motivo por el que se eligió para su publicación. Para esta nueva edición se realizó un tratamiento similar a *La revolución de la escuadra*, con fotografías, que también salieron de archivos de revistas, junto a los textos de Droguett que ilustraban el relato de la matanza de jóvenes nacistas por el gobierno de Alessandri en 1938. Molina recuerda que estos materiales visuales en general no se conservaban y estaban fuera de circulación, olvidados.

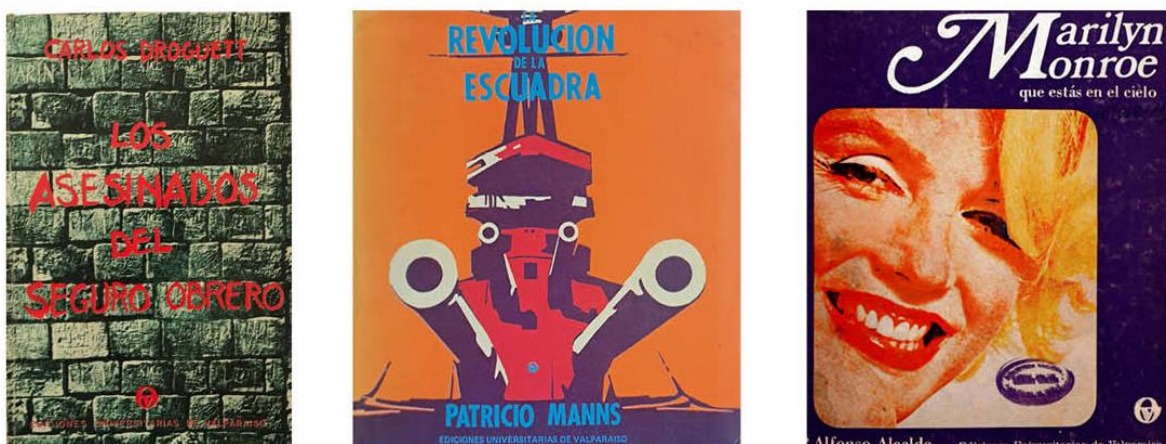


Fig. 10. Portadas de libros que hicieron uso de archivo fotográfico. Ediciones Universitarias de Valparaíso.

Este tratamiento visual se explica por dos factores. Por un lado está la experiencia de Molina en Europa, donde especializó sus estudios en el período de la ilustración. La influencia del proyecto de la enciclopedia de Diderot por ejemplo, se logra percibir en el desarrollo de libros donde el saber especializado se transmite en gran medida debido al uso de imágenes que no solo apoyan, sino complementan el mensaje del texto. Molina asimismo aprende en Europa, a través de su trabajo editorial, todas las fases del proceso de producción de libros, desde el trabajo de editor y traductor, al diseño, la impresión, hasta la distribución de ejemplares. De esta forma logra entender los elementos necesarios para poner en práctica una adecuada producción de libros. Por otro lado, otro elemento clave fue la incorporación de Allan Browne al proyecto. Browne, junto a alumnos en práctica de la universidad de Chile, logra llevar a cabo una propuesta gráfica que desarrolla una línea particular, reconocible hasta el día de hoy, donde los aspectos técnicos; la composición de las páginas, la impresión el uso del color, los papeles, están muy cuidados y aportan coherencia y modernidad a cada edición.

Como se vió anteriormente, estos aspectos habían sido relegados a un plano secundario en la producción editorial chilena, que consideraba al libro visual como sinónimo de un libro banal, superfluo o de afán puramente comercial. De esta forma los aspectos gráficos se desarrollaron mucho más en el ámbito de las revistas y

periódicos. Sin embargo, a partir de la década de los sesenta estos límites comienzan a ser más difusos

Libros profusamente llenos de imágenes, tanto ilustraciones como fotografías, con un cuidado especial en la reproducción impresa de éstas, portadas y contratapas de colores vivos y tipografías llamativas, todo esto contribuyó a la potente línea gráfica de la editorial. Otra característica particular es que se editaron varios libros en dos versiones; edición rústica y en edición de lujo, con tapas duras, papel de mejor calidad y en algunos casos, una caja contendora. Esto da cuenta de la intención de producir, aunque fuera de manera reducida, libros de excelente calidad material y visual, pero que también fuese accesible para un público amplio, algo inédito para la época.

Otro elemento central dentro de los lineamientos editoriales, fue la atención a aspectos locales de la cultura. Lo regional, la historia local, el patrimonio y la cultura vernácula fueron temáticas recurrentes. De esta forma se plantearon temas que tuvieran que ver con la realidades regionales, chilenas y americanas. De la misma forma que se intentaba pensar una universidad localizada en las comunidades, la editorial debía producir material desde lo local. Esto queda en evidencia especialmente en la colección *El Rescate* de la editorial, dedicada justamente a estos temas.

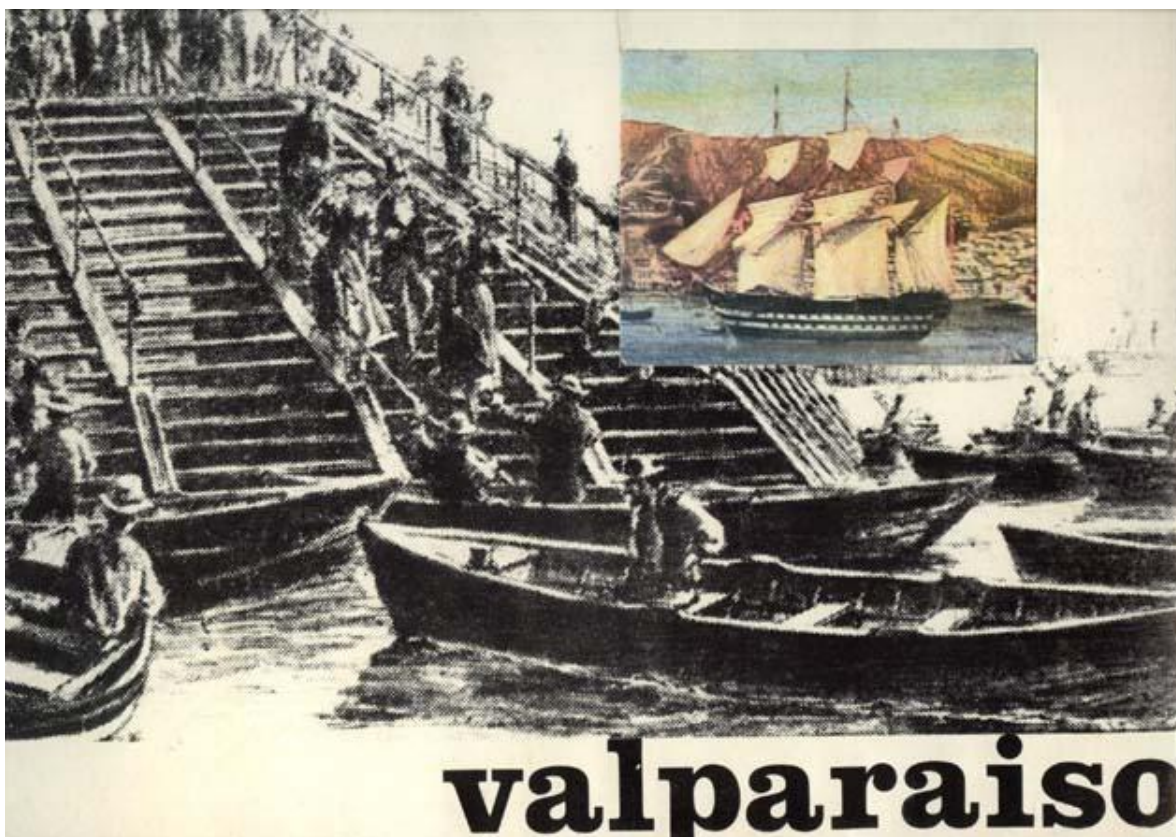


Fig. 11. *Valparaíso 1*. Allan Brown, Roberto Chow. 1970.

Así en 1970 se publica *Valparaíso 1*, de Allan Brown y Roberto Chow, primera edición de la editorial, que inaugura asimismo la colección *El Rescate*. El libro sirvió de “tarjeta de presentación” de la editorial, dentro y fuera de la universidad, abriendo una línea de rescate y difusión de Valparaíso y su riqueza cultural y urbanística (Allard, 2002). En él se puede leer la siguiente introducción:

Colección EL RESCATE, que inicia Ediciones Universitarias de Valparaíso, con este primer volumen pretende instaurar una nueva modalidad de comunicación, cual es, la puesta en contacto del lector con las fuentes originarias de información, a través de la entrega de documentos vivos, que hagan posible a cada cual configurar su propia y peculiar imagen de la realidad.

EL RESCATE establece entonces el diálogo –de igual a igual– con el lector, para preguntarse sobre las realidades más vigentes, más inmediatas, más rotundas, con la mayor objetividad que sea posible. Realidades, a veces, del tamaño de un océano que, precisamente por cercanas y próximas, dejamos de ver.

Esta editorial se abocará a los temas y materias que son propiamente nuestros, chilenos y americanos, en toda su dimensión de pasado, presente y futuro.

Ediciones Universitarias de Valparaíso, consecuentemente con lo dicho, en este primer volumen de su colección EL RESCATE crece arraigándose en tierra propia: la realidad de Valparaíso. (Browne, Chow, 1970)

El libro consiste en una carpeta de cartón de 23 x 34 cm., donde se ve una imagen del antiguo muelle de Valparaíso, con un calado rectangular en su portada, por donde se deja ver en el interior la imagen de un barco. En el reverso interior de la carpeta aparece impreso de tinta cyan los créditos y el contenido:

- Un cuadernillo con portada a color, la imagen del barco, con 16 páginas impresas en blanco y negro, que dan cuenta, mediante citas, imágenes de archivo, y datos cronológicos, de la historia de Valparaíso.

- 8 láminas en color, con pinturas, reproducidas a 4 colores en impresión tipográfica, sobre papel estucado.

- 8 láminas en sepia, con fotografías, reproducidas en sepia y base de color amarillo, sobre cartulina no estucada.

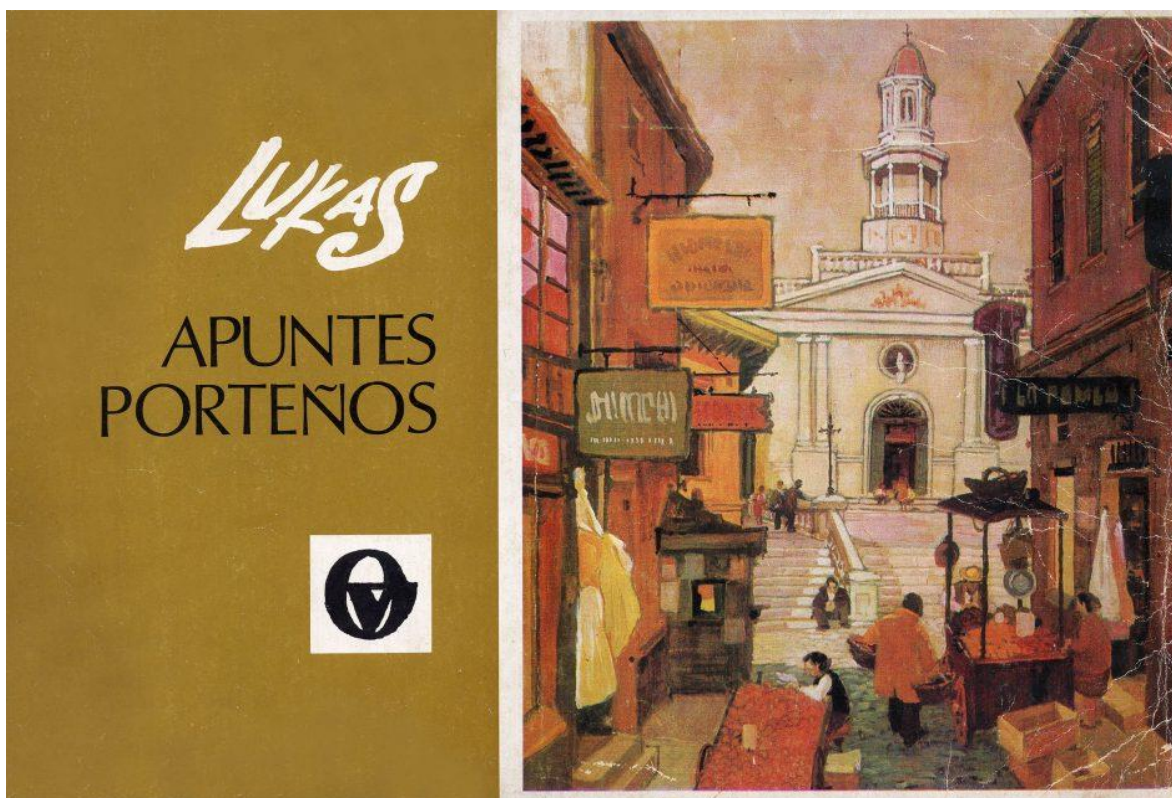
- 8 láminas en negro, con dibujos y grabados, reproducidos en blanco y negro, sobre cartulina no estucada.

- Guía de Valparaíso actual: Lámina plegada, que se extiende al doble del formato, con mapas de Valparaíso y sus accesos, e información de los principales servicios de la ciudad, incluidos, transporte, turismo y de utilidad. Esta lámina está impresa en tinta cyan por los dos lados, en un papel estucado, distinto al del cuadernillo.

Esta publicación se imprimió con el método de imprenta tipográfica. Las imágenes a color se hicieron calzando cuatro clichés a modo de cuatricromía. Este método exigía un calce perfecto entre las partes, para generar el color de la imagen. Esta es la época en que este método de impresión estaba dando paso a la impresión offset, y la aparición de la fotocomposición, para traspasar la imagen y el texto, directamente a las planchas de impresión. Los libros siguientes de la EUV se imprimieron sólo en negro, a una tinta. Por otro lado esta publicación sentaba las

bases de los lineamientos editoriales propuestos: vincular el discurso académico con el vernacular, el rescate de la cultura y la historia desde una perspectiva local, y el vínculo entre el texto y la imagen, presentado de una forma novedosa y atractiva para el público general. Con la colección *El rescate*, se puede percibir claramente una intención localista e historicista de la editorial.

Colección el rescate. Libros ilustrados.



Apuntes Porteños.

Renzo Pecchenino, "Lukas". 1971

Seguí muy de cerca las conversaciones de Oscar Luis con Renzo Pecchenino, Lukas, de las cuales surgieron primero, *Apuntes Porteños*-Un redescubrimiento de Valparaíso como libro, pues ya lo había hecho en la caricatura- y luego, el *Bestiario del Reyno de Chile*. *Apuntes*, en palabras de Lukas, "pretende retratar a Valparaíso. Como Valparaíso, es desordenado, apretado, mal hilado, y está lleno de una profunda ternura hacia lo que es nuestro (Allard, 2002).

Luego de la publicación de *Valparaíso 1*, sale publicado, como segundo libro de la editorial y de la colección *el Rescate*, *Apuntes porteños*. Con esta edición Lukas juega un rol protagónico al contribuir al desarrollo inicial de la línea editorial de EUV, una que junto a *Valparaíso 1*, conforman un pequeño cuerpo de publicaciones que combinan imagen, archivo e historia de Valparaíso.

Lukas llega a la editorial por invitación de Oscar Luis Molina, ya que ambos vivían en la misma calle en Chorrillos, Viña del Mar. Tenían una conexión cercana. Lukas solía llevar a Molina al trabajo en las mañanas en su auto. Así Molina le propone a Lukas, que ya estaba publicando exitosamente en *El Mercurio*, que pudiera armar un libro sobre Valparaíso, tema que ya había desarrollado en sus caricaturas.

Pecchenino había iniciado su trabajo como humorista gráfico, firmando como Lukas, en 1958 en el diario *La Unión* de Valparaíso. La decisión de dedicarse al humor gráfico fue, en principio, una salida rápida al apuro económico que vivió en esos momentos. Rápidamente el dibujante ganó seguidores por su estilo de humor fino y la calidad de su dibujo, pero no fue hasta 1966, cuando entró a trabajar al diario *El Mercurio* de Valparaíso, que su trabajo comenzó a ser ampliamente reconocido por el público. La apuesta de incluir a Lukas en *El Mercurio* fue de hecho arriesgada. El diario se caracterizaba por tener una línea conservadora, destacándose por su seriedad. No ofrecía un espacio para el humor o las caricaturas, limitándose al uso de fotografías y grabados a modos de ilustración de los textos. Lukas entra a renovar un diario que había estado acostumbrado por 140 años a privilegiar el fondo sobre la forma. Publicó viñetas para acompañar el texto editorial, compartió espacio con el dibujante Alberto Reyes, Bigote, realizó un “cuaderno de apuntes” y luego participó en el *Suplemento de los jueves*.

De modo que Molina le propone a Lukas la idea de producir un libro original con sus dibujos, con Valparaíso como tema. Esta idea, la del autor-caricaturista resultó algo novedosa para la época. Como ya hemos indicado, la caricatura se consideraba un medio de expresión nativo de publicaciones periódicas y alejadas del libro. La naturaleza del dibujo editorial se pensaba para formatos más bien desechables, mientras que para las ilustraciones de libros se buscaba que fueran más refinadas en función a su trascendencia en el tiempo.

Ya existían libros editados de humoristas gráficos, que consistían en compilaciones de viñetas o tiras cómicas de los autores más reconocidos. En 1955 un grupo de dibujantes chilenos reaccionaban frente a la fuerte presencia de tiras cómicas norteamericanas en los medios, formando la *Sociedad Historietas Ltda.*

Esta editó un libro en el que dibujaron Pepo, Lugoze, Alhué, Leo, Abel Romero y Gordon. Los personajes del libro eran *Viborita*, *Perejil*, *Homobono* y *Macabeo* (Ulibarri. 1972). Pepo repitió la experiencia con el libro de *Condorito*, cuyo primer tomo se editó en 1955, y luego salieron dos tomos consecutivos en 1956 y 1957. Zig-Zag también había editado compilados de autores en formato libro como a Fantasio; *Fantasio lo invita a sonreír*, en 1962 y a Oski; *Amarrotto*, en 1961. Oski también había sacado *El libro de Oski* en 1960 por Lord Cochrane. También se publicó *Adiós al séptimo de línea en imágenes*, adaptación de la novela a formato historieta, editada en tres volúmenes, de 1960 a 1962, dibujado por Isidro Arteaga, publicada por *La Unión* de Valparaíso (Rojas, 2016). Lukas asimismo, había tenido esta experiencia de forma particular, cuando en 1962 autoedita, financiado de su propio bolsillo, *Señoras y señores*, un libro con una selección de sus viñetas publicadas en el diario *La Unión*. Sin embargo todos estos libros fueron reediciones de trabajos ya publicados. Surgen como una estrategia comercial, para darle una segunda vida y sacarle rédito económico a viñetas ya publicadas.

La experiencia de *Apuntes porteños* y luego *Bestiario*, por otro lado, son algo totalmente diferente. Se trata de libros encargados por la editorial y realizados expresamente para ella. De esta forma se da el espacio para que sea el autor de historieta el que proyecte una edición de libro, implicando todas sus partes. Tal vez el único caso similar que antecede a esta experiencia son los cuadernos *Vade Mecum* de Oski y Carlos Warnes sobre el cual nos referiremos más adelante.

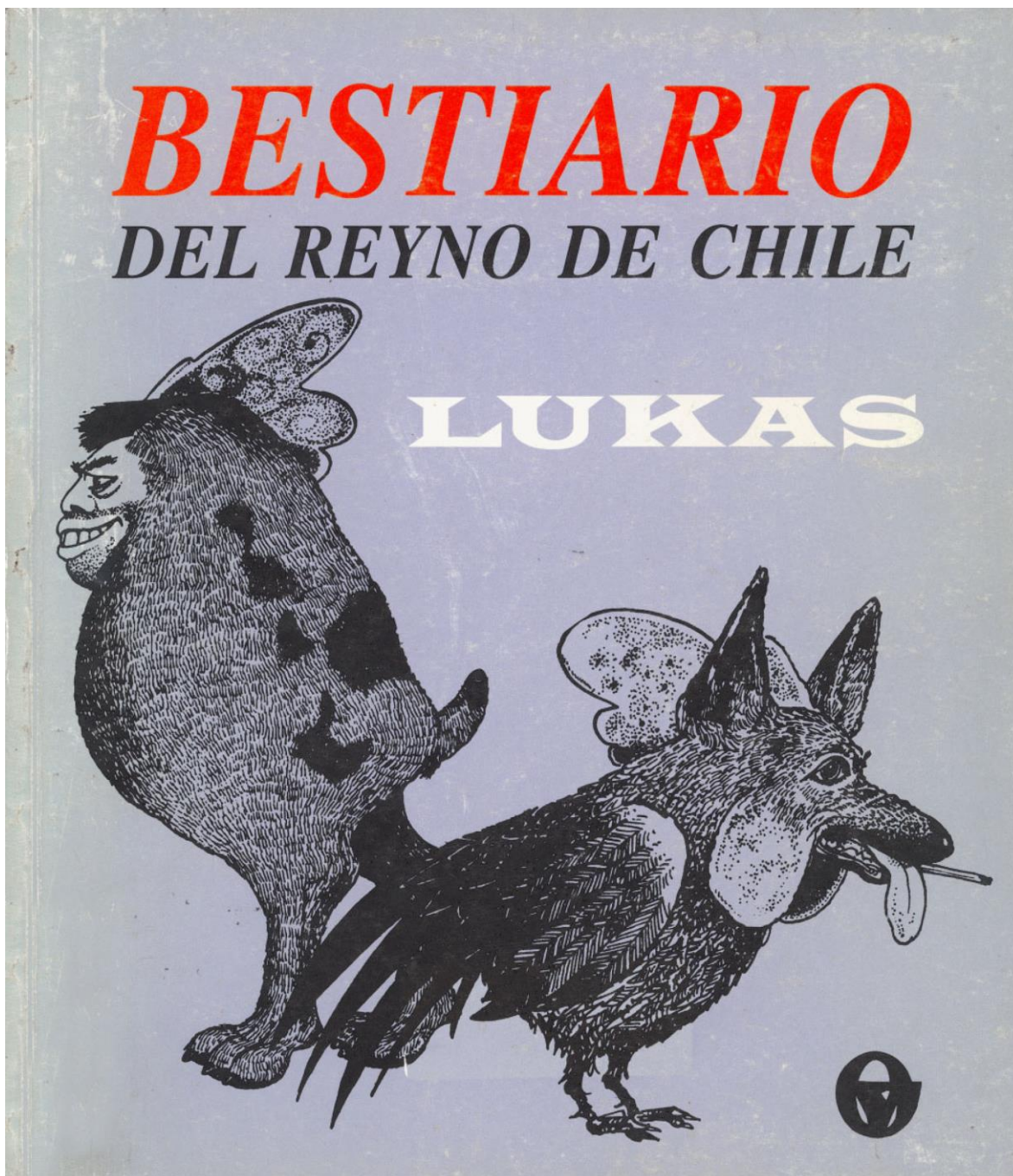
Tanto Allan Browne, quien fuera compañero en la carrera de arquitectura con Lukas, como Guido Olivares, señalan que el libro fue diagramado en su totalidad por Lukas. Browne señala que la investigación histórica también corrió por cuenta del autor, aunque él le facilitó algún material de su propia investigación para la realización *Valparaíso 1*, fruto de su proyecto de tesis.

Oscar Molina señala que el intervino en la redacción de los textos escritos, para poder darle coherencia a la edición. Esto se condice con lo que agrega Raúl Allard sobre el proceso de *Bestiario*:

Una de las experiencias más singulares que he vivido es la haber participado, un sábado por la tarde, en la casa de Renzo en Viña del Mar, en una festiva discusión en que Lukas y Oscar Luis imaginaban “la Galla Caballa”, “el Cabro Choro” y otros extraños híbridos del lenguaje cotidiano, que se personificaron luego en el Bestiario.

La metodología detrás de estas publicaciones fue un proceso de aprendizaje compartido entre los miembros del proyecto. Mientras Lukas aportaba su perspectiva visual y creativa, los diseñadores en la editorial se encargaban de las cuestiones técnicas relacionadas con la edición y la producción. De esta manera particular, Lukas también aprendió los procesos de impresión, la estructuración de las páginas y el manejo del diseño editorial. Así, se logró una interacción positiva entre la idea original del autor y los recursos técnicos de la editorial.

Los libros de Lukas permitieron a la editorial consagrarse ante el gran público, ya que fueron un éxito comercial, al tiempo que consagraron al dibujante como un autor excepcional (Allard, 2002). Guido Olivares en entrevista agrega que Apuntes porteños se reeditó prácticamente todos los años mientras trabajó en la editorial, siendo el libro que más reediciones tuvo.



Bestiario.

Renzo Pecchenino, "Lukas". 1972

En cuanto al libro *Bestiario*, este se trató de un proyecto singular dentro de la carrera de Lukas. A diferencia de *Apuntes porteños*, con su marcado carácter documental y costumbrista ligado al entorno urbano de Valparaíso, *Bestiario* ensaya

una forma novedosa de abordar la caricatura: la de encarnar expresiones populares del habla chilena en personajes fantásticos, componiendo una suerte de fauna simbólica nacional.



Fig. 13. Publicidad de *Bestiario*, en revista *Ercilla*, junio de 1972.

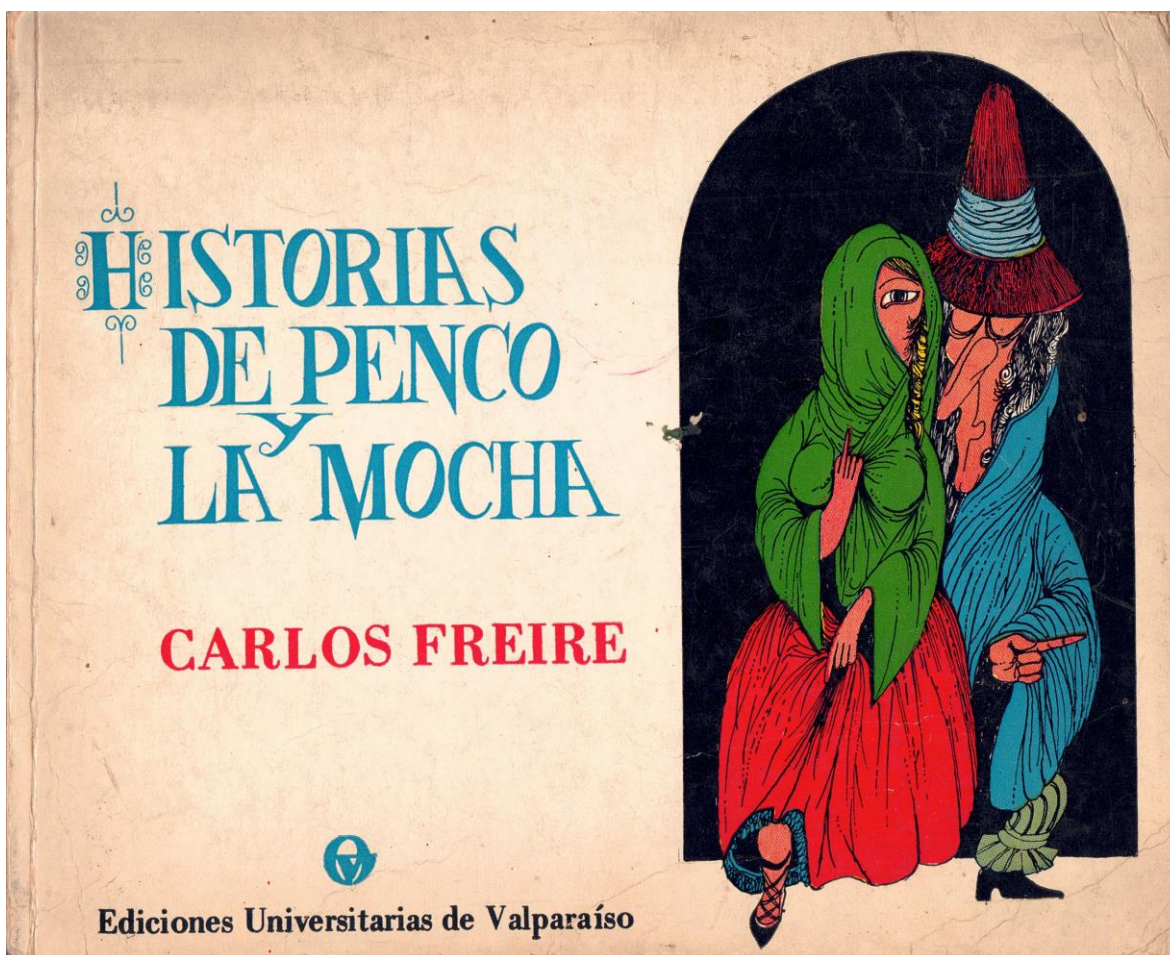
Según recuerda Oscar Molina, muchas de las ideas editoriales solían discutirse en el café Vienés, lugar habitual de encuentro entre editores, artistas y colaboradores; es probable que en uno de esos intercambios haya germinado la idea de *Bestiario*. Por su parte, Raúl Allard rememora conversaciones que dan cuenta de este intercambio de ideas, sostenidas en la casa de Lukas, lo que refuerza la noción de que la idea de este libro fue fruto de una colaboración gestada en el diálogo.

En *Bestiario*, Lukas retoma la caricatura en su dimensión más esencial: la de crear figuras arquetípicas que, mediante la exageración y el humor, representan aspectos del lenguaje, la cultura y la identidad popular. A través de una serie de ilustraciones organizadas como si se tratara de un tratado zoológico, el autor transforma expresiones del habla en criaturas fantásticas, cada una acompañada de una descripción pseudocientífica, en un claro guiño a los tratados naturalistas

del siglo XIX. Esta parodia se ve reforzada por la disposición gráfica del libro: enmarcaciones ornamentadas, tipografía cursiva para los nombres de las “especies”, y la inclusión de un retrato de Lukas caracterizado como un ilustrador ilustrado del siglo XVIII.

El volumen comienza con una dedicatoria escrita a mano, firmada por el autor, que en realidad forma parte del diseño impreso del libro. Este juego entre autor y lector, que subvierte la seriedad del formato editorial, tiene un antecedente directo en *Yo soy tú*, autobiografía de Jorge Délano (Coke), uno de los predecesores de Lukas en el ámbito de la caricatura chilena. En dicho libro, también se incluye una dedicatoria impresa que simula ser personalizada, estableciendo una complicidad con el lector mediante la falsificación, en un gesto editorial humorístico.

Este libro supone algo diferente al trabajo del autor, acostumbrado a la representación costumbrista con un fuerte acento en la representación del entorno urbano. Se distancia de su registro habitual y revela una búsqueda más lúdica, y visualmente arriesgada. Estas estrategias gráficas y narrativas remiten a una tradición editorial satírica, la edición que se ríe de sí misma, como la de la revista MAD en Estados Unidos. Por otro lado, Lukas incorpora recursos visuales propios del pop art y el collage, lo que sugiere una voluntad de actualizar su propio lenguaje gráfico hacia estéticas más juveniles, en sintonía con otros proyectos contemporáneos, como la revista *La Firme*, dirigida por los dibujantes Hervi, los hermanos Vivanco y José Palomo. En este sentido, el libro es testimonio de una metodología editorial que promovía no solo la calidad gráfica, sino también la experimentación formal y conceptual, fomentando cruces entre las artes visuales, la literatura y la cultura popular.



Historias de Penco y la Mocha.

Carlos Freire. 1972

Historias de Penco y la Mocha, del joven dibujante Carlos Freire, quien, según recuerda Raúl Molina, llega a la editorial con un proyecto de libro ya concebido. Freire, entonces de 29 años, quien vivía en la Laguna San Pedro, en Concepción, casado y con tres hijos, presenta una propuesta gráfica y narrativa que recoge relatos sobre el origen de la ciudad de Concepción, articulando fuentes históricas, tradición oral y elementos de ficción y humorísticos, todo esto ricamente ilustrado por su propia mano.

El libro parece haber tenido influencias de *Apuntes porteños*, tomando en cuenta que se publica un año después y que de hecho la editorial promocionó el libro con presentaciones de Lukas en la universidad de Concepción por lo que es probable

que el autor lo conociera. De forma más evidente se puede comprobar la influencia de Oski en el trabajo gráfico de Freire. Tanto la manera de dibujar y representar el espacio, las proporciones de sus personajes, la intención de crear abigarradas composiciones llenas de detalles narrativos, como la intención de combinar crónica histórica con ilustración humorística, todo esto da cuenta de la influencia del trabajo del argentino en Freire, vale decir tanto en forma como en fondo. Sin embargo, como indica Jorge Montealegre, esto no es un demérito de su obra, ya que esta se sostiene así misma por sus propios medios. Freire desarrolla más la escritura, hilando un relato fragmentado, algo desordenado, con saltos temporales, pero que entrega una mirada siempre interesante y didáctica sobre la ciudad. A partir de relatos de cronistas españoles como Pedro de Valdivia, Alonso de Ercilla, Pedro Mariño de Lobera, o Gabriel Lafond de Lurcy, y luego incorporando otras fuentes históricas y vernáculas, el autor construye un relato que aborda la fundación y transformación de la ciudad de Concepción desde la época colonial hasta el presente. El título mismo, *Penco y la Mocha*, alude a las dos geografías fundacionales de la ciudad: la bahía de Penco, donde originalmente se emplazó Concepción, y el valle de la Mocha, hacia donde se trasladó y donde actualmente se ubica. Por lo tanto ya el título mismo alude a la ciudad de Concepción, a sus transformaciones y sus distintas temporalidades históricas que allí acontecieron.

Si los libros sobre Valparaíso de la editorial planean que el destino de la ciudad está irremediabilmente vinculado con el mar, *Historias de Penco y la Mocha* postula que la condición propia de Concepción es estar en una permanente crisis, en un estado de constante transformación:

“Fundada como puerto marítimo, sobreviene un maremoto y se traslada dispuesta a ser puerto fluvial, se embarca en frío y debe convertirse en ciudad mediterránea. Siendo tierra de mapuches se apoderan de ella los españoles; la recuperan los indios y la vuelven a dominar los españoles; la tienen los realistas, y la toman los patriotas e inmediatamente se apoderan de ella los bandoleros; la destruyen los bandidos y la pierden, quedando otra vez para los patriotas. Estaba de parte de lo pipiolos y se la dejan los pelucones. Lucha contra el centralismo santiaguino. Gana, pierde; gana y vuelve a perder. Se subleva la marinería, se reprime a los estudiantes..” (Freire, 1973)

Las crónicas se entrelazan con mitos mapuches, como el de Tren Tren Vilú y Kai Kai Vilú, referencias a la invasión del Bío Bío por los incas, o datos como el origen penquista penquista de la frutilla. El texto se nutre además del humor gráfico y verbal de Freire, quien retrata estas situaciones de forma alegre, y destaca otras decididamente absurdas como: el soldado que en 1773 “murió de embarazo”, objeto de la primera autopsia practicada en el país, o los primeros “astronautas” chilenos, mineros que salieron volando por los aires luego de una fuerte explosión. De esta forma ironiza también, terminando el relato de Tren Tren y Kai Kai, cuando explica que los mapuche, al escapar a los cerros y ser quemados por el sol, “dieron origen a los primeros pelados”. Particular ejemplo de esto es el relato acerca de los *pasquines* en la colonia, que los describe como “pelambres escritos” de la época:

“Cuando llega la noche salen con engrudo o clara de huevo y van subrepticamente colocando los pasquines en los muros de las habitaciones de los inculpados y luego se retiran a las propias para dormirse atacados por varias especies de risas” (Freire, 1973).

Algunos de los escritos rezaban frases como: “Doña Elvira le dio agua de amor al capitán Mardones”, “El gobernador es lacho de Doña Juana y Doña Nieves”, o “Aquí vive Alvarito Cortés, que los indios le quitaron la valentía”

El libro relata las gestas de la conquista de Chile, deteniéndose en la crudeza del período. Hechos como el asesinato de Valdivia, las campañas de Lautaro, Galvarino y Colo Colo, o la del Capitán Bernal, cuando, exterminados muchos españoles, dijo que mantendría la raza hispana conservándola y dilatándola: “No importa si faltan mujeres de nuestra raza, ahí están las vuestras (las indias), en las cuales tendremos hijos que serán vuestros amos”.

Luego se recurre a la historia local de Concepción para completar el cuadro. Hechos como la declaración de “entredicho” de la ciudad por la Iglesia Católica, tiempo en que no se pudieron celebrar funerales ni bautizos, o las historias de piratas y bandidos ilustres, así como de los terremotos, las corridas de toros, las peleas de gallos, los carros de sangre; prácticamente cualquier anécdota y hecho histórico de la zona se conjugan para la escritura de esta crónica de la ciudad.

El libro cierra con la llegada de la primavera. Este final, que se llega a leer como el presente en la línea cronológica del relato, seguramente entregó una visión optimista sobre el proyecto político de la Unidad Popular o con, al menos, la esperanza de la época. Aquí el autor utiliza nuevamente el humor, o cierta liviandad, para transmitir cierta esperanza en el devenir de la ciudad y sus habitantes.

Si bien no hemos tenido mayor información de la filiación política de Freire, si se puede apreciar un punto de vista desde la izquierda. Sin ser un libro político, tiene una mirada que le da valor al pueblo mapuche frente a la conquista española por ejemplo. De hecho las copias de este libro fueron destruídas por los militares luego del golpe de estado, junto con otros libros más comprometidos como los de Patricio Manns.



Vera historia del deporte.

Oscar Conti, "Oski". 1973

Oscar Conti, Oski es un personaje que un día se presenta en la editorial, con un proyecto bajo el brazo, como recuerda Molina: "A la editorial llegaban muchas personas con ideas de libros. Si me parecía que el proyecto era interesante, si lo vendían bien, y yo veía que tenía salida comercial, entonces se aceptaba". (Molina. 2025) El proyecto de Molina de cierta forma contemplaba que fuera la propia comunidad la que propusiera el material.

Oski es, de los dibujantes publicó en EUV, el que llevaba más tiempo en el oficio. Desde los años cuarenta venía publicando en Argentina, en revistas como *Cuncuna*. A partir de 1947 y hasta los años setenta viajó periódicamente a Chile, alternando

residencia entre Santiago y Buenos Aires. A Chile llega a trabajar como escenógrafo del Teatro Municipal de Santiago, pero al poco tiempo se integra a los equipos de la revista *Pobre Diablo*, publicación heredera de la picaresca *Rico Tipo*, donde colaboró con dibujantes como René Ríos, Pepo y los argentinos Landrú, Jorge Palacio, Dobal y Jorge Elena. En 1949 entra a *Okey*, la primera publicación dedicada totalmente a la historieta en Chile y cuna de *Condorito*. Esto da cuenta del auge que estaba teniendo el medio en esos años. Tras el cierre de la revista *Pobre Diablo* en 1952, la cual se siguió publicando en Buenos Aires hasta 1956, su modelo fue retomado ese mismo año por la revista *El Pingüino*, donde también participó Oski. Esta revista fué dirigida por Guido Vallejos, con Pepo como portadista. Esto da cuenta de la influencia que tuvo la picaresca argentina en Chile por un lado, y cómo Oski fue uno de los protagonistas de este fenómeno.

Posteriormente, entre 1967 y 1969, la revista *El Pingüino*, fue publicada por la editorial Lord Cochrane y dirigida por Alberto Vivanco. Durante este período se integró a un elenco de dibujantes argentinos: Héctor Germán Oesterheld, Eugenio Zoppi, Quino, Oski, y Carlos Warnes. Estos dos últimos republicaron las adaptaciones de novelas, óperas y películas, que ya habían aparecido, una década antes, en *Dr. Merengue*, suplemento de la revista *Rico Tipo*. Entre estas se cuentan las parodias del poema *Si...* de Rudyard Kipling, *Las dos grandezas* de Ramón de Campoamor, *Los motivos del lobo* de Rubén Darío y *Don Quijote* de Cervantes (Conti, Warnes. 2003).

Fue justamente esta colaboración inicial entre Oski y Carlos Warnes, un escritor argentino de la década del treinta, quien solía firmar sus relatos bajo distintos seudónimos acordes al tono particular de cada texto, cuando en 1942 crean en *Cuncuna* al cronista César Bruto, escritor semianalfabeto, identificable por el dibujo de su caricatura, un estilo rimbombante y particular de escritura, e incluso una (pésima) ortografía propia. El personaje adquiere gran popularidad en Argentina, llegando a protagonizar diversas publicidades de productos que avisaban en las páginas de la revista.

En 1955 los autores le dieron un nuevo giro al ya popular personaje de César Bruto. Por requerimiento de Carlos Rapoport, primo de la mujer de Oski, y jefe de propaganda de Laboratorios C. Dupont & Cía., es que crearon cinco fascículos humorísticos en torno a temas de salud, al tiempo que promovían productos del laboratorio. Se trató del *Medisinal Brutoski Ilustrado*. Lo particular de la serie es que se hizo bajo la firma de Brutoski, nombre autoral de la colaboración entre Oski, el dibujante de carne y hueso, y Bruto, personaje de ficción. Al rechazar la noción tradicional de autoría, poniendo a un autor real y otro ficcional al mismo nivel, se tomaron una serie de licencias sobre la naturaleza de la publicación en sí. Dicho de otro modo, como ya no había un autor “serio”, la publicación tampoco podía ser tomada en serio. De esta forma abordaron una serie de temas relacionados con temas de salud, autocuidado, nutrición y hábitos de higiene, muchos de ellos abordados con mucha documentación, pero tratados de la forma más absurda e irreverente. Básicamente pudieron hacer lo que quisieron. Los fascículos se repartían de forma gratuita a modo de promoción de Laboratorios Dupont, en sectores asociados al ejercicio de la medicina, como consultas médicas o farmacias.

En 1958 los autores fueron convocados en Chile por Laboratorios Recalcine, para realizar algo similar. La empresa, que se desarrolló en un contexto de modernización de la salud, e intervención estatal en materia de salud pública, resultó ser pionera en la utilización de estrategias publicitarias, desplegando una fuerte presencia en medios como, anuncios radiales, carteles, o anuncios en la vía pública y en prensa, llegando a trabajar con renombrados artistas, como ya se mencionó (ver pg. 23).

Para Recalcine la dupla creativa realizó los *Vade Mecum Brutoski Medisinae*, de los cuales realizaron catorce cuadernos, ordenados alfabéticamente de la A a la N. La estructura de la serie recoge la de los antiguos diccionarios y enciclopedias: unos recogen palabras, expresiones o términos acompañados de su definición y las otras reúnen y desarrollan información de acuerdo a campos. Los cuadernos presentan una miscelánea de formatos y contenidos diversos, que también recuerdan a los Almanques, productos impresos destinados para la lectura familiar, de diversos

saberes de cultura y de aplicación práctica para la vida cotidiana. Pero los cuadernos son de naturaleza satírica; arremeten de inmediato con el formato que adoptan. Estas ediciones operan como una suerte de tratados contra la solemnidad, la cultura institucionalizada y el saber sacralizado en un pedestal (Conti, Warnes. 2003). Tal como se indica en un artículo publicado en el diario La Razón de Buenos Aires, con motivo de la publicación de los *Medisinal Brutoski*:

“Este ingeniosísimo dúo de humoristas ha querido solucionar con sus cuadernos un viejísimo problema de la medicina, cual es el de eliminar la grotesca gravedad de los rostros en las salas de espera de los consultorios.” (Conti, Warnes. 2003).

Tanto los *Medisinal*... en Argentina como los *Vade Mecum*...en Chile supusieron una novedad en materia de promoción publicitaria y como experimento editorial. En 1955 apareció en revista *Topaze* una serie de artículos firmados por César Bruto, ilustrados de forma alternada por Luis Goyeneche, Lugoze; y Luis Sepúlveda Donoso, Alhué, gran seguidor de la línea de Oski. Ni los dibujos ni los textos de estas apariciones parecen haber sido hechos por sus creadores, tratándose de una apropiación u homenaje. Esto queda evidenciado en una de las últimas apariciones del personaje en la revista, con una caricatura firmada por Oskigoze.

Al asumir la presidencia Salvador Allende, Oski decide radicarse más establemente en Chile. El dibujante, quien adscribía fuertemente a las ideas de izquierda, ya había pasado una temporada viviendo en Cuba, con el objeto de vivir y participar del proceso revolucionario. De esta misma forma, quiso ser partícipe del proceso en Chile. Al momento de presentarse en EUV, ya había participado en editorial Quimantú, en la revista *Cabro chico*, en donde había dibujado varias portadas. Este trabajo fue muy criticado, como parte de la polémica que despertó la revista. *Cabro chico* era una revista infantil, con enfoque marxista. En la línea ideológica de Quimantú, influenciada en gran parte por *Para la leer al Pato Donald*, se intentó inculcar valores revolucionarios en las historietas, cercanos a la idea de hombre nuevo. Esto comprendía un rechazo a la evasión fantástica por considerarla alienante, la representación de todas las clases sociales y sus tensiones y la

promoción de las culturas locales por sobre la norteamericana. La revista fue acusada muy fuertemente de contaminar la mente de los niños y parte del argumento fueron las portadas de Oski. El estilo, muy personal e inclasificable de Oski, que se alejaba de la idea de belleza y candidez asociadas a la niñez dio pie para tomarlas como ejemplos de perversión. Que un niño fuera pintado de color verde era algo que escapaba simplemente a la comprensión de los conservadores de la época.

De esta forma Oski llega a EUV habiendo tenido diversas experiencias editoriales, algunas de ellas muy novedosas o rupturistas para la época. Por iniciativa propia le propone a Molina el proyecto de la *Vera historia del deporte*. Ya había publicado la *Vera historia de América*, que contaba la historia de la conquista en clave humorística, como un medio de poder aliviar las brutalidades cometidas por los españoles hacia los indios, tema sobre el cual se explaya ampliamente.

Golpe de Estado y legado posterior

Tras el golpe de estado la situación de la editorial pasó a ser incierta. Molina se percató de que el nuevo régimen no tenía una buena relación con la cultura, lo que lo llevó a abandonar el proyecto de forma acelerada, en noviembre de 1973. Molina informó que abandonaría el país dadas las circunstancias. Con apoyo de la editorial Grijalbo en España, donde había trabajado años antes, pudo acordar su salida del país por contratación laboral. De esta forma Molina abandona el país, pero lo hace una semana antes de la fecha informada, comprendiendo que su situación puede ser comprometida. Esto desconcierta a las autoridades, quienes efectivamente unos días después allanan la casa de Molina y llevan detenidas a su mujer e hijas pequeñas. Afortunadamente por intervención de un almirante amigo, su familia es liberada al poco tiempo, abandonando posteriormente el país. Molina señala que estas acciones pueden haber estado impulsadas por un naval que se sintió agraviado, a partir de una mención que se hizo de él en *La revolución de la escuadra* de Patricio Manns.

Luego del término del período editorial de Molina, asume como director de la editorial Edmundo Bustos Azócar. El cambio en la nueva línea editorial quedó significado con la destrucción de las ediciones que los militares consideraron más comprometidas políticamente con la izquierda. Los libros fueron retirados por camiones de las bodegas de la editorial. Molina relata que la persona que trabajaba ahí, logro rescatar algunos libros tirándolos bajo los estantes. De esta forma se tiraron al mar, en Playa Ancha, varias ediciones, las que se intentaron hacer desaparecer, entre las que se cuentan *La revolución de la Escuadra*, *Los asesinados del seguro obrero* e *Historias de Penco y la Mocha*. Con el tiempo, varios ejemplares de estas ediciones han aparecido en ferias y locales de venta de segunda mano (Molina. 2025).

A pesar de todo esto se siguieron editando libros que continuaron con la línea original de colección el Rescate y con la experimentación gráfica

La editorial luego de 1973 continuó editando libros donde se puede apreciar un cuidado trabajo de imbricación entre texto e imagen, a través de ediciones muy cuidadas en lo gráfico, con presentación de imágenes de archivo inéditos o poco conocidas y una diversidad de recursos visuales. En la línea de la divulgación científica se editó en 1977 *Los caballos azules* de Arturo Aldunate Phillips, libro que relata los avances tecnológicos que han posibilitado al hombre la exploración espacial. El libro destaca por el uso extenso de imágenes a todo color y una cuidada edición. Por otro lado es en la colección *El Rescate* donde se siguió editando libros que probablemente continuaron con la línea original de la editorial, particularmente en su dimensión de puesta en valor de material de archivo propio de la ciudad de Valparaíso. Tal es el caso del *Memorial de Valparaíso: en los 450 años de su descubrimiento*, libro editado Alfonso Calderón y Marilis Schlotfeldt con un extenso y cuidado trabajo de documentación gráfica que recoge una gran cantidad de registros visuales, crónicas y escritos sobre la ciudad puerto. El trabajo de diseño gráfico estuvo realizado por Allan Brown y su equipo. En esta misma línea se puede sumar *Neruda en Valparaíso* de Sara Vial, editado en 1983, libro que recoge las crónicas de la autora junto a Neruda en la ciudad de Valparaíso, que también ofrece características similares en lo gráfico. Por otro lado en 1984 se edita *La estrella de Chile* de Gastón Soublette, libro que recoge la presencia y significado d la estrella en los símbolos patrios, que también destaca por el despliegue de sus recursos gráficos, que incluye, entre otros, un desplegable con un diagrama que representa la cosmogonía del pueblo mapuche.

En cuanto a gráfica dibujada, luego de 1973 parece haber sido abandonada esa línea que cruzó caricatura humorística con libros de divulgación cultural. El último ejemplo cercano a esta línea editorial es tal vez *Historia de las muy notables aventuras de Gorrito y Chuvino*, de Rodolfo Hoffmann, editado a fines de 1973. Se trata de un libro infantil ilustrado, que relata las aventuras de los habitantes del bosque en la isla de Chiloé. El libro hace un recorrido por la flora y fauna de la zona, ya que Hoffmann es biólogo, al tiempo que despliega hermosas ilustraciones a color junto al texto. Aquí cabe señalar que esta se trata de una de las primeras ediciones

con ilustraciones impresas a cuatro colores, considerando que la imprenta a cuatro colores llega a Chile a principio de los 70's.

En cuanto a Lukas, en 1974 publica *Apuntes Viñamarinos*. Para esta edición, la editorial le facilitó material visual de archivo, ya que se estaban preparando otra publicación sobre el mismo tema y existía una amplia disponibilidad de imágenes (Brown). Por otro lado, *Apuntes Porteños* fue de los libros más vendidos de EUV, siendo reeditado en varias ocasiones durante los años posteriores. Lukas continuó colaborando con la editorial. Según recuerda Guido Olivares, era común que se le encargara la ilustración del calendario anual de la editorial, el cual se obsequiaba en Navidad a clientes y autoridades.

Pero sus trabajos más destacados de este período son los libros con textos de Joaquín Edwards Bello, ilustrados por Lukas: *Valparaíso y otros lugares* (1974) y *Homo chilensis* (1983). Si bien ambos títulos continúan la línea de *Apuntes Porteños* —que, a su vez, estaba influenciado por las crónicas porteñas de Edwards Bello—, *Valparaíso y otros lugares*, que justamente compila dichas crónicas, no logra alcanzar el mismo nivel de interrelación entre imagen y texto. En esta obra, la ilustración queda relegada a un rol secundario o distante respecto del discurso textual, a diferencia de la integración lograda en *Apuntes Porteños*, donde el protagonismo de la imagen en el discurso es central. Esta diferencia refleja un cambio en la orientación editorial que comenzaba a gestarse al interior de la casa editora.

Apuntes porteños supone un punto de inflexión en la carrera de Lukas, ya que lo consagra como un autor serio, capaz de realizar un verdadero ensayo gráfico sobre la historia de Valparaíso, comprometido con la difusión del rescate patrimonial y la identidad nacional. Lukas intentará repetir la experiencia varias veces. Primero con el ya citado *Apuntes Viñamarinos* en 1974, luego con *Amanecer en Pomaire* en 1983, libro con poemas de Hugo Montes con ilustraciones de Lukas, quien retrata con cuidadas acuarelas a color, el pueblo de Pomaire (Editorial Pomaire, Barcelona, Santiago, 1983).



Fig. 17. Amanecer en Pomaire (Ilustraciones de Lukas).

Oscar Molina indica que Lukas estuvo preparando la historia de la conquista en Chile, que luego derivó en la historia de la conquista de América, pero que el proyecto quedó inconcluso.

También se rescató la colección de *Lukas: Retratos de la función policial*. Se trata de doce láminas que ilustran a algunas de las instituciones policiales anteriores a Carabineros de Chile. Estas caricaturas son parte de una secuencia que se publicaría en la Revista de Carabineros, que no se pudo concretar producto de su repentina muerte, en 1988.

A partir de la muerte de Lukas, es su familia quien se encarga de administrar y editar el material del dibujante. De esta forma 1988 se editará *Rapa Nui en los ojos de Lukas* con texto de Jose Miguel Rarnfrez Aliaga e ilustraciones de Lukas, a partir de un viaje realizado a la isla (Fundación Renzo Pecchenino y Universidad Andres Bello. 1988). En 2002 se edita *Sewell de la mano de Lukas*. (Gobierno Regional, región de O'Higgins), el cual compila una serie de viñetas de humor gráfico sobre la ciudad minera de Sewell. Posteriormente se publicará *Lukas: trazos en el Mar*, que compila viñetas de humor e ilustraciones sobre la Armada de Chile y la Escuela Naval, junto con la historia naval en Valparaíso (Fundación Renzo Pecchenino. 2004).

Este intrínseco de *Lukas* refleja un interés en las instituciones de orden público, lo que respalda su visión política, de derecha frente a los hechos de su época. Por otro lado, todas estas publicaciones, reflejan el interés de Lukas por mantener una línea de rescate patrimonial en su trabajo gráfico, reflejando la cultura local, la arquitectura, los paisajes y la naturaleza del país.

Por otro lado, luego del golpe tanto Alfonso Alcalde como Carlos Freire abandonan el país. En 1974 editan *Epifanía cruda* por editorial Crisis en Uruguay. Se trata de una serie de cuentos ilustrados por Freire. La editorial pronto sería cerrada por los militares que se habían tomado el poder el año 73.

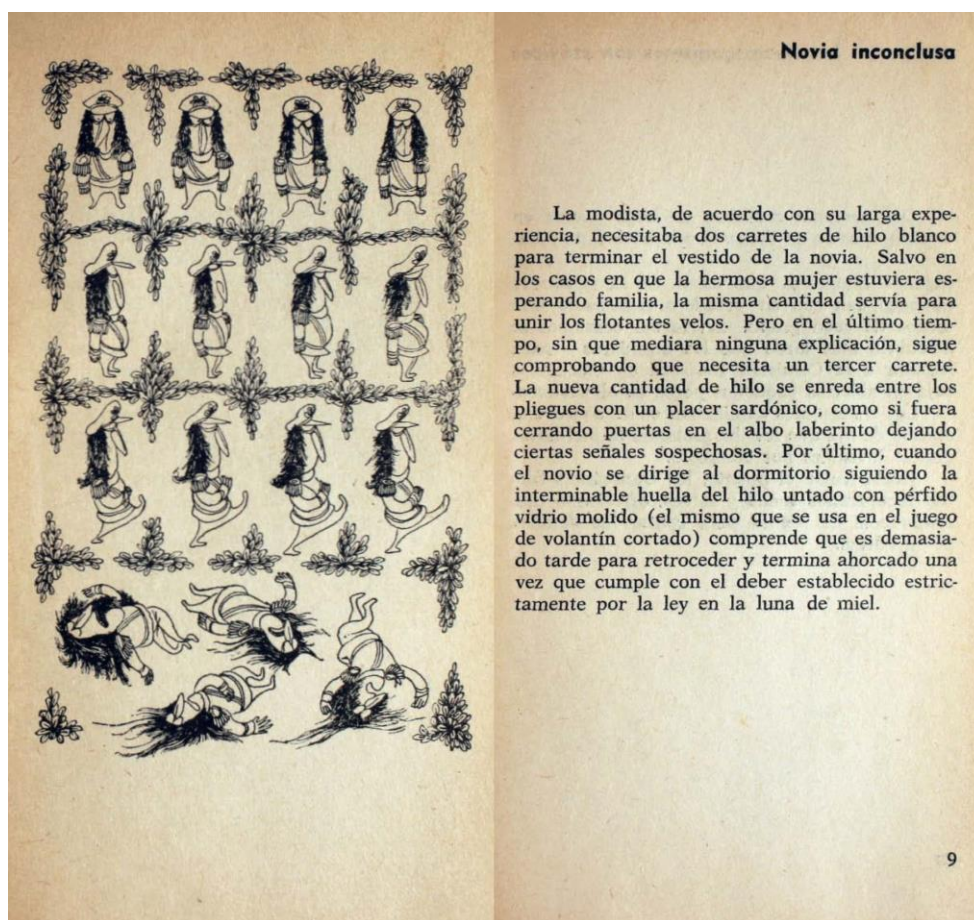


Fig. 18. *Epifanía cruda* de Alfonso Alcalde y Carlos Freire.

Oscar Molina por su parte continuaría trabajando como editor, tanto en Argentina como en España. En los años noventa vuelve a Chile donde se hace cargo de la editorial Andrés Bello, donde logra editar una colección de autores jóvenes nacionales, posicionándolos en mercados internacionales.

V. Conclusiones

Ediciones Universitarias de Valparaíso, fundada en un contexto de innovación y búsqueda de nuevas formas de comunicación en el ámbito académico y cultural, desempeñó un papel fundamental en la difusión de obras que desafiaron los cánones tradicionales de la época. A través de una serie de publicaciones, se buscó no solo reflejar las realidades sociales y culturales de la región, sino también fomentar un espacio para la creación de nuevas perspectivas y la experimentación visual y textual.

Una de las conclusiones más relevantes que se desprenden del análisis de los libros publicados por Ediciones Universitarias de Valparaíso durante el período estudiado, es la reapropiación crítica del archivo como recurso central. En estas publicaciones, la caricatura y el humor gráfico no solo funcionan como dispositivos estéticos, sino como lenguajes contemporáneos que permiten actualizar y resignificar materiales históricos. Se establece así un diálogo entre pasado y presente, en el que las imágenes actuales —dibujos, ilustraciones o caricaturas— entablan una conversación visual con grabados, pinturas y citas documentales provenientes del archivo. Esta estrategia editorial no solo dinamiza la experiencia de lectura, sino que cuestiona la solemnidad con que tradicionalmente se abordan los temas históricos, proponiendo en cambio una aproximación lúdica, crítica y accesible.

Este enfoque representa un uso inédito del humor gráfico al servicio de la divulgación de contenidos, generando un nuevo tipo de libro que articula saber académico con lenguaje popular. Se configura así un género híbrido que tensiona las fronteras entre lo académico y lo vernacular, en sintonía con el espíritu de la reforma universitaria de la época, la cual aspiraba a democratizar el conocimiento y vincularlo con las realidades sociales y culturales del país. Esta intersección entre saber institucional y cultura popular permitió que las publicaciones de EUV llegaran

a públicos amplios, sin renunciar a la densidad conceptual ni a la rigurosidad del contenido.

Asimismo, los libros analizados proponen un nuevo tipo de libro-objeto, en el que el diseño editorial adquiere un protagonismo fundamental. La forma en que se relacionan texto, imagen y materialidad no es meramente funcional, sino que forma parte del discurso que cada publicación propone. El cuidado en el formato, la diagramación y las decisiones gráficas da cuenta de una concepción del libro como espacio expresivo en sí mismo, coherente con los objetivos estéticos, políticos y pedagógicos que animaron a la editorial durante el período investigado.

El proyecto editorial de EUV produjo algunos de los libros más influyentes del período. Uno de los casos emblemáticos es *Para leer al Pato Donald* (1971), de Ariel Dorfman y Armand Mattelart. Este libro alcanzó un notable impacto internacional, convirtiéndose en un clásico de los estudios culturales y en el texto político más impreso en América Latina durante algún tiempo. Fue traducido a más de una docena de idiomas y vendió unas 700.000 copias en total.

Su circulación fue abruptamente interrumpida por el golpe de Estado de 1973, tras lo cual fue prohibido en Chile. No obstante, su influencia persiste. Ha sido reimpresso 36 veces por la editorial Siglo XXI, destacando la versión conmemorativa (2016), que incluye nuevos prólogos y comentarios que contextualizan su vigencia contemporánea.

Otros de los libros de la editorial que han sido reeditados, fueron *La vera historia del deporte*, editado por Grafito ediciones en 2018 y *Los asesinados del seguro obrero* de Carlos Droguett, que en 2011 fuera reeditado por editorial Tajamar, en su versión con imágenes de archivo, tal y como se publicó en EUV.

Apuntes porteños, a ser uno de los libros más vendidos, ha sido reeditado en varias ocasiones por EUV, siendo la edición más importante la realizada en 1986 con motivo de los 450 años de Valparaíso (1536-1986). A esta publicación se sumaron otras como el *Memorial de Valparaíso: en los 450 años de su descubrimiento*.

La influencia de publicaciones como *Apuntes Porteños* puede rastrearse en diversas publicaciones posteriores que abordaron la historia nacional desde el dibujo y el relato gráfico. En esa línea se inscriben obras como *Historia secreta de Santiago de Chile* (Ismael Espinosa V., Editor, 1985), ilustrada por Themo Lobos, la cual propone un recorrido por los hitos y curiosidades de la capital con una mirada popular y humorística; o *Historia de la imprenta en Chile, desde el siglo XVIII al XXI* (Jorge Soto Vergara y Eduardo de la Barra, Editorial Árbol Azul, 2009), que, a través de dibujos de y texto, continúa la línea de proyectos editoriales que buscan narrar el pasado desde un cruce entre investigación histórica y visualidad impresa.

Por otra parte los dibujos de Lukas para *Apuntes...* formaron parte de los antecedentes de postulación presentados por la ciudad de Valparaíso para su postulación como Patrimonio de la Humanidad ante la UNESCO, culminada con éxito en 2003. El reconocimiento de Valparaíso como Patrimonio de la Humanidad resalta la importancia de su valor cultural, su arquitectura única y su historia como ciudad portuaria, elementos que el trabajo de Lukas ayudó a poner en valor. La inclusión de este material entre los antecedentes de la postulación habla de su vigencia, como una referencia importante a la hora de hablar de rescate patrimonial del puerto.

Desde el punto de vista del dibujo, Lukas contribuyó a generar un imaginario visual del puerto que luego otros autores porteños tomaron como suyo. Es el caso de autores como Jucca con su *Anarko* (1989) y Pato González con sus historietas e ilustraciones, quienes a fines de la década de los ochenta hicieron de Valparaíso, más que un escenario, un verdadero personaje protagónico en sus historias. Se podría decir que en mayor medida que los autores de Santiago, los autores porteños están profundamente ligados a su ciudad y no pueden dejar de retratarla insistentemente. Resulta curioso comprobar que los dos autores antes citados, publican por primera vez en 1989, a un año de la muerte de Lukas, como si de alguna forma hubiesen recogido la posta de su trabajo.

Referencias.

Bibliografía.

- Allard, Raúl. (2002). 35 años después. Visión retrospectiva de la Reforma 1967-1973 en la Universidad Católica de Valparaíso. Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Álvarez, Pedro. (2004). Historia del diseño gráfico en Chile. Santiago de Chile. Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Bascuñán Correa, Patricio. (2023). Masivas e ilustradas. Portadas de libros de bolsillo en el cono sur (1956-1973). LOM Ediciones.
- Benjamin, Walter. (2003). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Editorial Itaca.
- Browne, Allan. (1970). Valparaíso 1. Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Chow, Roberto.
- Castro, Eduardo. (1999). Breve historia de la Editorial Universitaria. Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile. Recuperado de <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-165834.html>
- Conti, Oscar. (1973). Vera historia del deporte. Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Conti, Oscar, Warnes, Carlos. (2003). Tratado Brutoski: La Medicina según Oski y César Bruto. Biblioteca Nacional Mariano Moreno, Buenos Aires, Argentina

Córdova, Flavia. García-Huidobro, Almendra. Montecinos, Vicente.	(2022).	Quimantú y la colección Nosotros los chilenos. Tiempo Robado editoras.
Eco, Umberto.	(2016).	Apocalípticos e integrados. Editorial Penguin Random House.
Freire, Carlos.	(1973).	Historias de Penco y la Mocha. Ediciones Universitarias de Valparaíso.
Gombrich, Ernst.	(2008).	The story of Art. Editorial Phaidon.
Hoffmann, Rodolfo.	(1973).	Historia de las muy notables aventuras de Gorrito y Chuvino. Ediciones Universitarias de Valparaíso.
Huirmilla-Thiznau, A., Arros-Aravena, H. y Molina, R.	(2019).	Entre Valparaíso y Marilyn Monroe. Una reflexión sobre la creación de una editorial universitaria. Revista 180, 43, 55-65. http://dx.doi.org/10.32995/rev180.Num-43.(2019).art-588
McLuhan, Marshall.	(1996).	Comprender los medios de comunicación. Ediciones Paidós.
Molina, Isabel. Facuse, Marisol. Yáñez, Isabel.	(2018).	Quimantú; Prácticas, política y memoria. Grafito ediciones.
Montealegre, Jorge.	(1993).	Von Pilsener, primer personaje de la historieta chilena. Ediciones Asterión.
Pecchenino, Renzo.	(2001).	Señoras y señores. Fundación Renzo Pecchenino, Lukas.
Pecchenino, Renzo.	(1971).	Apuntes Porteños. Ediciones Universitarias de Valparaíso.
Pecchenino, Renzo.	(1972).	Bestiario del Reyno de Chile. Ediciones Universitarias de Valparaíso.

Rodríguez Musso, Alejandro.		Trayectoria humana, artística e intelectual de Allan Browne: una deriva desde lo vivencial. Texto que forma parte del catálogo producido con motivo del nombramiento de Allan Browne como Doctor Honoris Causa de la Universidad de Valparaíso.
Rojas Flores, Jorge.	(2016).	Las historietas en Chile 1962-1982. Industria ideología y prácticas sociales. Editorial LOM.
Subercaseaux, Bernardo.	(2010).	Historia del libro en Chile. Desde la Colonia hasta el Bicentenario. Editorial LOM.
Ulibarri, Luisa.	(1972).	Caricaturas de ayer y hoy. Nosotros los chilenos. Editorial Quimantú.
Uribe, Juan.	(1973).	Fiesta de la Tirana de Tarapacá. Ediciones Universitarias de Valparaíso.
Vico, Mauricio.	(2019).	Todos juntos: Iconografía de la Contracultura en Chile (1964-1974). Ediciones Fulgor.

Entrevistas.

Molina, Óscar Luis. Santiago. 2 de abril. 2025

Molina, Óscar Luis. Santiago. 4 de junio. 2025

Browne, Allan. 26 de marzo. 2025

Olivares, Guido. 19 de marzo. 2025

Letelier, David, 5 de marzo. 2025

Montealegre, Jorge, 8 de marzo. 2025

Huirmilla, Álvaro. 26 de febrero. 2025

Molina, Isabel. 20 de Febrero. 2025