

KAMCHATKA

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

LA MEMORIA TRAUMÁTICA DE LA DICTADURA DE PINOCHET EN EL CÓMIC CHILENO CONTEMPORÁNEO

The Traumatic Memory of Pinochet's Dictatorship in Contemporary Chilean Comics

GERARDO VILCHES FUENTES
Universidad Europea de Madrid (España)

gerardo.vilches@universidadeuropea.es
<http://orcid.org/0000-0002-9416-8677>

Recibido: 29 de agosto de 2023

Aceptado: 15 de febrero de 2024

ELENA MASARAH REVUELTA
Universidad Europea de Madrid (España)

elena.masarah@universidadeuropea.es
<http://orcid.org/0000-0001-9016-6933>

<https://doi.org/10.7203/KAM.23.27280>

N. 23 (2024): 423-451. ISSN: 2340-1869

RESUMEN: En torno al año 2013, con la celebración del 40º aniversario del golpe de Estado perpetrado contra el gobierno de Salvador Allende en Chile, se publicaron en el país varias novelas gráficas que abordaban los hechos y la consecuente represión de la oposición política y la militancia de izquierdas. Dichas obras constituyen un modesto boom del cómic chileno sobre memoria histórica, y su análisis resulta relevante por ser una fuente novedosa, que se sirve del lenguaje icónico-textual para representar hechos de la memoria colectiva ocurridos durante el golpe y la dictadura de Augusto Pinochet.

Se plantea, así, un análisis pormenorizado de las estrategias de representación que los autores y autoras de estas obras emplean para abordar el tratamiento de diferentes tipos de violencia política —represión en las calles, tortura y violencia sexual ejercida contra las mujeres— asociada al periodo dictatorial, mediante la aplicación de una metodología específica que aúna el análisis historiográfico y el iconográfico, y que permitirá evidenciar el potencial del cómic como medio de expresión del trauma.

PALABRAS CLAVE: Chile, cómic, memoria histórica, novela gráfica, trauma.

ABSTRACT: Around the year 2013, with the 40th anniversary of the coup d'état perpetrated against Salvador Allende's Government in Chile, various graphic novels were published, which addressed the facts and the consequent repression of political opposition and left-wing militancy. Those works constitute a modest boom of Chilean comic on historical memory, and their analysis is relevant because they are a recent source, which uses an iconic-textual language to represent facts from the collective memory occurred during the coup d'état and Augusto Pinochet's dictatorship.

It is proposed, thus, a detailed analysis of the representational strategies used by the authors in their works to deal with the treatment of different types of violence—repression on the streets, torture and sexual violence against women—associated with the dictatorial period, through the application of a specific methodology that combines both historiographic and iconographic analysis, and which will allow us to exposed the potential of comics as a means of expressing trauma.

KEYWORDS: Chile, comic, graphic novel, historical memory, trauma.

INTRODUCCIÓN

La celebración del 40.º aniversario del golpe de Estado militar de 1973 en Chile, perpetrado contra el gobierno de Salvador Allende por parte del General Augusto Pinochet, abrió un espacio de reflexión política, social y cultural que permitió a una serie de autores y autoras de cómic plasmar su interés, histórico y memorialístico, acerca de los hechos acaecidos aquel 11 de septiembre de 1973 y la consecuente represión de la oposición política y la militancia de izquierdas.

Durante la década posterior a ese aniversario, entre 2014 y 2023, se han publicado varias obras tanto chilenas como internacionales (Ojeda, 2018; García-Reyes y Ruiz García, 2021) que, en cierto modo, constituyen un modesto *boom* sobre memoria e historia del golpe militar y la dictadura. El presente estudio se va a centrar, no obstante, tan solo en los cómics producidos en el mercado historietístico chileno, con el fin de analizar las formas de acercamiento a la memoria colectiva propia desde la activación que supuso aquel aniversario del golpe. Así, se excluyen producciones francesas como *Vencidos pero vivos. Chile 1973 (Vancuis mais vivants, 2015)* de Maximilien Le Roy y Loïc Locatelli, *¡Maldito Allende! (Maudit Allende!, 2016)* de Olivier Bras y Jorge González o *El tiempo de los humildes (Le temps des humbles, 2020)* de Alain y Desiree Frappier. Tampoco se tendrá en cuenta la obra *Operación Chile. Historia secreta de la dictadura en cómic (2017)* de Juan Vásquez, por tratarse de una recopilación de historias publicadas en la década de los ochenta. Por tanto, el corpus de la investigación se compone principalmente de las siguientes obras: *Historias clandestinas (2014)* de Ariel y Sol Rojas Lizana, *El golpe. El pueblo 1970-1973 (2014)* de Nicolás Cruz y Quique Palomo¹, *Los años de Allende (2015)* y *Víctor Jara. Una canción comprometida (2023)* de Rodrigo Elgueta y Carlos Reyes, *Fuentealba: 1973 (2017)* de Ricardo Fuentealba Rivero, *Anticristo (2017)* de Javier Rodríguez, y *Los fantasmas de Pinochet (2021)* de Félix Vega y Francisco Ortega.

El análisis de estos cómics como fuente resulta relevante por los matices y particularidades que aporta el lenguaje icónico-textual para representar hechos de la historia, de la memoria —individual y colectiva— y del trauma. La investigación aquí presentada se basa en un marco teórico y metodológico organizado, por un lado, a partir de los trabajos de especialistas en memoria e historia, como Enzo Traverso, Paloma Aguilar Fernández y Luis Martín-Cabrera, así como de los análisis de las políticas de la memoria —y en especial las políticas simbólicas— realizados por Juan Mario Solís Delgadillo. Por otro lado, han resultado fundamentales las bases teóricas de los llamados *Visual Studies* o estudios visuales, con las reflexiones de especialistas como Keith Moxey, W. J. T. Mitchell y Hillary Chute, que aportan herramientas esenciales para analizar el lenguaje del

1 Todos los autores de las obras analizadas son chilenos, a excepción del español Quique Palomo.

cómic con una metodología específica. Asimismo, cobran gran peso en el diseño y desarrollo de esta investigación algunos estudios clave relacionados con la representación de la historia, la memoria y el trauma, en especial aquellos relativos al caso chileno, como los trabajos de Jaume Peris Blanes y María Eugenia Horvitz Vásquez, pero también de algunos pioneros en el campo de la historia cultural, como Peter Burke.

En este artículo se plantea, así, un análisis pormenorizado de las estrategias de representación que los autores y autoras de los cómics trabajados emplean para abordar el tratamiento de diferentes tipos de violencia política —represión en las calles, tortura y violencia sexual ejercida contra las mujeres— asociada al periodo dictatorial, mediante la aplicación de una metodología que aúna el análisis historiográfico y el iconográfico, y que permitirá evidenciar el potencial del cómic como medio de expresión y gestión del trauma.

LAS POLÍTICAS DE MEMORIA EN CHILE

El caso de Chile y del gobierno de la Unidad Popular, encabezado por Salvador Allende, constituyen un ejemplo único en toda América Latina al plantear una vía totalmente democrática y pacífica hacia el socialismo. Las causas de su breve trayectoria (1970-1973) se deben a la oposición de las clases dominantes del país, que bloquearon la acción parlamentaria tanto como pudieron, pero también a la falta de apoyo al gobierno del propio Partido Socialista, del que Allende estaba distanciado. En última instancia, no puede obviarse que la estrategia golpista estuvo apoyada por Estados Unidos, ya que a su secretario de Estado, Henry Kissinger, le preocupaba sobremanera que se extendiera la llamada “vía chilena al socialismo” (Blasco Rovira, 2016: 169-175). Todos esos factores crearon el marco necesario para un rápido golpe de Estado, que tuvo lugar el 11 de septiembre de 1973.

Concluido el periodo de la dictadura militar, en 1990 se iniciaba la transición a un régimen democrático. Rojas-Aravena (2000: 133-134; cit. en Gallo, 2022: 25) destaca que el caso chileno está marcado por el hecho de que las Fuerzas Armadas no fueron derrotadas militarmente y dejaron el poder con una aceptación social alta, como evidencia el 43% de los votos favorables que obtuvo el gobierno en el plebiscito de 1988. Asimismo, es importante señalar que los objetivos planteados por los golpistas estaban cumplidos: la imposición de las políticas económicas neoliberales y la aniquilación de la izquierda popular y el proyecto socialista. Una vez alcanzados ambos, Pinochet pudo considerar el inicio de una transición controlada hacia la democracia, que se asegurara de proteger los intereses y la impunidad de su régimen. Al igual que ha ocurrido en otros países, como España y Portugal en el sur de Europa o Argentina, Uruguay y Brasil en el Cono Sur, las

políticas de la memoria y las demandas de verdad y justicia en el caso chileno parecen haberse visto directamente influidas por el tipo de transición política desarrollada (Gallo, 2022).

Al igual que en España o Argentina, en Chile hubo que decidir qué hacer con el legado de violaciones de derechos humanos recibido del régimen anterior (Aguilar, 2008: 425). Aunque su transición estuvo marcada por la planificación dirigida por el propio régimen —o lo que algunos académicos denominan “transición negociada” (Gallo, 2022: 23)—, es cierto que en Chile se constituyó una primera comisión de la verdad el mismo año en el que terminó la dictadura, entre marzo de 1990 y enero de 1991². La Comisión Nacional de la Verdad y la Reconciliación, que publicó el informe Rettig (1991), buscaba el esclarecimiento de una parte de los crímenes y la reparación de las víctimas, pero ha sido criticada debido a sus limitaciones: el propio decreto que la constituía restringió la investigación a asesinados y desaparecidos, dejando fuera todos los casos de tortura. Asimismo, los autores de las citadas violaciones de derechos humanos seguían protegidos de acciones judiciales (Crenzel, 2009; cit. en Blasco Rovira, 2016: 552), en virtud de la Ley de amnistía, promulgada aún en dictadura, en 1978.

En esta misma línea, las políticas de memoria han sido criticadas por dejar impunes los crímenes contra los derechos humanos y por ofrecer una visión de estos que los desliga de la política neoliberal y del régimen de Pinochet. Existe, de hecho, cierta visión que pone el foco en los derechos humanos y que tiende a reducir a los militantes represaliados a su condición de víctima, invisibilizando las causas políticas por las que fueron torturados o asesinados (Martín-Cabrera, 2016: 259). Las políticas de la memoria adquieren también un lugar en el espacio simbólico, donde cobran especial relevancia la resignificación de lugares señalados de tortura y represión política, como la Villa Grimaldi o el Estadio Nacional, o la restitución de la figura de Allende (Aguilar, 2008: 426-428).

LA MEMORIA EN IMÁGENES

Tanto la memoria como la historia se elaboran desde el presente. La diferencia entre ambas es que la primera es subjetiva, no necesita pruebas y “es una construcción, siempre filtrada por conocimientos adquiridos con posterioridad”, mientras que la segunda

² Tras esta primera Comisión, en 1992 se creó la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación, con el objetivo, entre otras cuestiones, de indemnizar a familiares de víctimas asesinadas o desaparecidas. Más de una década más tarde se publicó el informe Valech (2004), elaborado por la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura. La Comisión Presidencial Asesora para la Calificación de Detenidos Desaparecidos, Ejecutados Políticos y Víctimas de Prisión Política y Tortura se constituyó en 2010 y entregó su Informe en 2011.

debe tender a lo universal mediante “una verificación objetiva, empírica, documental y factual” de la primera (Traverso, 2007: 22-24). Aunque para Traverso la memoria está en permanente reelaboración, lo cierto es que, cuando afirma tal cosa, se refiere más bien a los relatos orales de testigos que pueden ir modificando el discurso durante su vida atendiendo a los distintos contextos personales y sociales. No cabe duda de que determinados relatos memorísticos pueden ser fijados y cerrados a través de su puesta por escrito en forma de diarios o memorias, pero también con formas artísticas como la novela, la música, el cine o el cómic. Traverso alude a Hegel, quien afirmó que solo los pueblos dotados de escritura tienen memoria, mientras que los demás tienen una memoria primitiva hecha de imágenes (2007: 25-26). Tal vez esta visión jerárquica de la relación entre palabra e imagen explique la preeminencia de la primera en los estudios de la memoria. Sin embargo, desde la segunda mitad del siglo XX, y especialmente ya en el siglo XXI, la sociedad del recuerdo surgida tras los debates sobre el Holocausto ha crecido y evolucionado a la par de las imágenes y las pantallas (Lipovetsky y Serroy, 2009). Así, a la conflictiva relación entre la historia y la memoria se une la representación visual. De este modo, a la interpretación contemporánea de los hechos, realizada por el propio testigo, le sigue un proceso abierto de elaboración a través de lo oral y un proceso cerrado de plasmación de esa memoria, que puede llevarse a cabo mediante la palabra escrita, pero también, y muy especialmente, mediante el dibujo. Esto constituiría una memoria visual que requiere metodologías y herramientas de análisis propias y diferenciadas de las de la memoria textual.

Para Chéroux, aunque el arte no puede reemplazar al testimonio, puede llegar a sustituirlo (2007: 225; cit. en Solís Delgadillo, 2011: 249), de tal manera que las obras artísticas, incluidos los cómics, pueden convertirse en memoria cultural y colectiva no solo del pasado, sino también de su propio presente. En un contexto en el que escasean, o directamente no existen, las imágenes fotográficas de los hechos violentos, resulta aún más importante analizar la función que cumple el dibujo en su representación. Cabrera Sánchez (2023) ha investigado, con respecto a la memoria transgeneracional chilena y sus efectos en la tercera generación, cómo los nietos de las víctimas construyen “imágenes mnémicas” para llenar los vacíos sobre las experiencias de sus abuelos, lo que supone una “respuesta a lo inefable de la tortura” que permite comprender la experiencia de sus antecesores. En esta presente investigación se plantea que los autores de cómic cumplen con una función similar cuando crean imágenes que permiten visualizar y experimentar simbólicamente los hechos a quienes no fueron víctimas directas³; este planteamiento

³ “*Historias clandestinas* fue leído por Rosa Vargas, apodada por los diarios de aquella época como ‘La mujer metralleta’, una mujer excombatiente contra la dictadura, esta lectora me expresó que el tema de su vida clandestina era un trauma del cual no se hablaba en su familia, sin embargo sus hijos leyeron

es el que dota de una importancia central a la decisión de mostrar u omitir los aspectos más traumáticos o violentos de la experiencia de las víctimas, como se verá.

En su estudio acerca de las imágenes del Holocausto, Georges Didi-Huberman establecía que “en cada producción testimonial, en cada acto de memoria los dos —el lenguaje y la imagen— son absolutamente solidarios y no dejan de intercambiar sus carencias recíprocas: una imagen acude allí donde parece fallar la palabra; a menudo una palabra acude allí donde parece fallar la imagen” (2004: 49). Si, tal y como reconoce Keith Moxey, “la visualidad y el lenguaje están íntimamente entrelazados a pesar de que nunca coincidan” (2015: 163) y, en palabras de W. J. T. Mitchell, “es mediante el diálogo entre representaciones verbales y pictóricas como creamos gran parte de nuestro mundo” (2011: 154), podemos concluir la capacidad del lenguaje verbal y visual del cómic para la plasmación de la memoria, especialmente de la traumática. Hillary Chute establece una tradición que se remonta al pintor aragonés Francisco de Goya, quien en el siglo XIX representó crímenes cometidos durante la Guerra de la Independencia (1808-1812) y en uno de cuyos grabados de la serie *Los desastres de la guerra* escribió “Yo lo vi” como reivindicación del valor del testigo directo de unos hechos traumáticos (2016: 10). La tesis de Chute es que la propia naturaleza de su lenguaje “connects comics to the practice and possibility of witness, to the expression of realities of lived life and history” (2016: 70). Desde el punto de vista de la memoria y el testimonio, la yuxtaposición entre imagen y palabra crea una disposición en la página que revoluciona las nociones de cronología y causalidad, de tiempo y espacio, “on the idea that ‘history’ can ever be a close discourse or a simply progressive one” (2016: 4).

Autores como Moxey ya han advertido, desde los estudios visuales, que las imágenes desbordan las convenciones lingüísticas y deben ser analizadas con otras herramientas (2015: 130). En el caso del cómic se hace aún más necesario el desarrollo de una metodología específica, que se aleje de la mera descripción de las imágenes y también del análisis de corte cinematográfico, que comprenda la relación entre lo verbal y lo visual como una “hibridación”, y no una mera yuxtaposición de palabra y dibujo (Davies, 2019: 69).

LA TRADICIÓN DE CRÍTICA POLÍTICA EN EL CÓMIC CHILENO

La historia de América Latina durante el siglo XX está atravesada por múltiples formas de violencia política. Y el cómic, en tanto que medio de masas, ha reflejado y denunciado esa violencia de forma reiterada, tal y como señala Rike Bolte, quien destaca, a modo de ejemplos, los trabajos de Héctor G. Oesterheld en Argentina, Juan Acevedo y Jesús

el libro debido a que se sintieron atraídos por el hecho de que contenía imágenes y estaba contado por dos niños y esto posibilitó la apertura de un nuevo diálogo entre esta madre y sus hijos.” (Breckenridge, 2016: 107).

Cossio en Perú o Pablo Guerra y Federico Neira en Colombia (Bolte, 2018). En el caso de Chile, se encuentra una fuerte tradición de sátira política en prensa desde 1858 (Hasson, 2017), y se considera que la primera tira cómica chilena fue “Federico Von Pilsener”, publicada en *Zigzag* en 1906 (Catalá Carrasco, Drinot y Scorer, 2017: 7). En 1949, el historietista René Rodolfo Ríos Boettiger “Pepo” creó al icónico personaje de Condorito, tira muy popular en diversos países de Latinoamérica pero que representó, sobre todo, la identidad chilena (Valenzuela y Rocco, 2017; Catalá Carrasco, Drinot y Scorer, 2017).

Zig-Zag fue entre los años 1962 y 1975 la editorial de cómics más importante de la denominada edad dorada del cómic chileno. Además de obras extranjeras de editoriales como Disney o Fleetway, destaca su inversión en publicaciones con materiales autóctonos, entre ellas, la revista *Condorito*. Tras la victoria de Salvador Allende y la Unidad Popular, *Zig-Zag* resulta nacionalizada y renombrada como Quimantú, y publicó varias revistas de cómic, como *La Firme*, que “tried to counterbalance the pervasive presence of US comics, especially those produced by Disney” (Catalá Carrasco, Drinot y Scorer, 2017: 9), ya que “el gobierno de la Unidad Popular veía a las historietas como un potente actor social al servicio de la educación y la propaganda” (Valenzuela y Rocco, 2017: 12). Con la dictadura pinochetista, sin embargo, la editorial resultaría renombrada de nuevo con el nombre de Editorial Gabriela Mistral. Al mismo tiempo, la nueva censura acabó con muchas revistas, como la popular *Mampato*: “para 1975, casi todas las publicaciones de cómic habían cesado, concluyendo así la era dorada del cómic chileno y marcando el comienzo del largo apagón de la historieta” (Hinojosa, 2022: 209). Aun así, existen buenos ejemplos de revistas de humor combativo en los últimos años de la dictadura, como *APSI* (1987) o *Humor de Hoy* (1987), aunque también encontramos un ejemplo de revista de sátira favorable a Pinochet: *Último minuto* (1986) (Hasson, 2017: 95). Paralelamente, se desarrolló un movimiento *underground* de cómic durante la dictadura chilena y también tras la llegada de la democracia en 1990, cuyo grado de experimentación en contenido y forma y su producción y difusión autogestionadas contuvieron el germen de la amplia variedad actual de géneros y temáticas en el cómic chileno (Hinojosa y Cannon, 2022: 209). A pesar de ello, esta producción *underground* nunca pudo criticar explícitamente al régimen de Pinochet, sino mediante alegorías y un cierto “silencio visual”, en palabras de Hinojosa, que “puede ser conectado a la sensación de desilusión en algunos autores, pero para otros, este silencio es asociado con el trauma impuesto sobre los ciudadanos por el régimen militar” (2022: 210).

A partir de 1988, con el fin de la dictadura militar, la censura se relajó y se publicaron nuevas revistas profesionales, como *Trauko* (1988-1991), fundada por los españoles Antonio Arroyo y Pedro Bueno y la argentina Inés Bagú, de clara inspiración europea, y que sería perseguida por “grupos conservadores por la publicación de algunos contenidos

violentos e irreverentes, lo que incluso lleva a sus directores ante la justicia” (Hasson, 2014: 156). Este periodo de mayor libertad, sin embargo, coincidió con una tendencia internacional de crisis de la historieta y desaparición de las revistas mensuales como modelo de publicación. Como sucedió en Argentina o España, la producción chilena se vio copada por las traducciones de mercados foráneos, y no fue hasta bien entrado el siglo XXI que vería un cierto renacer del mercado autóctono gracias al formato de la novela gráfica. Carlos Reyes lo data en 2007, con el éxito de la obra *Road Story*, adaptación por parte de Gonzalo Martínez de un relato de Alberto Fuguet, que “abordó nuevos temas, iniciando la lenta recuperación del cómic chileno de su secuestro” (2014: 405). Paralelamente, el cómic vivió un proceso de legitimación cultural e institucional, como evidencia la celebración de la exposición titulada “¡Exijo una explicación! 200 años de narrativa gráfica en Chile” en el Museo de Bellas Artes de Santiago de Chile en 2008. A pesar de que esta recuperación llegó tardíamente a Chile, ya ha dado frutos notables, tanto en el campo de la narrativa histórica y de memoria como en la autobiografía. En la actualidad, aunque el mercado es muy reducido y precario, parece que la novela gráfica con señas de identidad propias se está asentando, con el reconocimiento internacional de *Los años de Allende* como máximo exponente.

LA MEMORIA TRAUMÁTICA DE LA DICTADURA EN LOS CÓMICOS CHILENOS

Solís Delgadillo manifiesta que las políticas simbólicas son siempre posteriores a las políticas de memoria, debido al “innegable hecho controversial que significa introducir una marca en el espacio público cuando las heridas del pasado son aún muy recientes” (2011: 250). En esa línea, se podría afirmar que la propia decisión personal de crear una obra artística se pone también en marcha, con frecuencia, de una manera tardía, dada la vinculación íntima, y en ocasiones biográfica, con los hechos traumáticos narrados.

Por esta razón, el marco del 40.º aniversario del golpe militar en 2013 supuso la recuperación de la historia y la memoria en torno al trauma de la dictadura, que copó el debate público y gran parte de la producción cultural. Asimismo, este fenómeno alcanzó también el campo de los cómics, que en el transcurso de los siguientes años vio publicar algunos de los títulos más relevantes de la novela gráfica chilena.

Tal y como plantea Brauer (2007), las prácticas artísticas tienen en ocasiones un fuerte contenido político o ideológico, algo que ocurre de manera muy clara en los casos estudiados en esta investigación; sus autores mantienen una afinidad evidente con las víctimas de la represión militar, lo que consigue que, de algún modo, sus obras tengan una fuerte consideración reivindicativa y militante al respecto. Al mismo tiempo, mantienen un equilibrio entre las dos estrategias básicas que Chababo (2007: 144) establece en los proyectos memoriales: aquella que se podría considerar de un tinte más conmo-

vedor, y que apela a la emotividad del público, y otra más reflexiva, que, de hecho, tiende a oponerse a la primera.

Por otra parte, y tal y como expone Solís Delgadillo, no se puede obviar la importancia de que, en muchos casos, estos artistas vivieron durante la dictadura en diferentes etapas vitales, por lo que sus obras son la “expresión personal de su interpretación de ese pasado” (2011: 249). De los autores chilenos responsables de las obras aquí analizadas, uno de ellos era un adulto maduro en el momento del golpe de Estado —Ricardo Fuentealba (1936)—; tres eran niños de corta edad —Carlos Reyes (1967), Rodrigo Elgueta (1971) y Félix Vega (1971)—; Ariel y Sol Rojas Lizana, por su parte, afirman en las páginas de *Historias clandestinas* tener catorce y diez años respectivamente en el momento del golpe militar; y, por último, tres nacieron con posterioridad a este, ya durante la dictadura: Francisco Ortega (1974), Javier Rodríguez (1981) y Nicolás Cruz (1981).

Así pues, los cómics estudiados en este artículo se pueden clasificar en dos grandes categorías. La primera es la de los “cómics de memoria”, esto es, relatos basados en las vivencias de los propios autores, quienes representan sus recuerdos acerca de los hechos narrados. A esta categoría pertenecen *Fuentealba: 1973* (2017) de Ricardo Fuentealba Rivera e *Historias clandestinas* (2014)⁴ de los hermanos Ariel y Sol Rojas Lizana. El primero corresponde a un tipo de testimonio directo de quien presencié el golpe y la represión violenta de los primeros días en casos cercanos de personas en su localidad. La forma de afrontar el testimonio y de representarlo a través del dibujo remite a Francisco de Goya y, de hecho, lo menciona directamente. En primer lugar, cuando alude a la “guerra sucia de Goya” para trazar una línea que conecta aquel conflicto con el golpe de Pinochet (24); en segundo lugar, cuando compara a un soldado chileno con un fusilero de los representados por el pintor en el cuadro de *Los fusilamientos del 3 de mayo*: “Fue cuando lo vi. Un hombre rechoncho: ciego, como los fusileros del 3 de mayo de Goya, rompiendo el aire con secos golpes de sus botas y alzando su mano india con violencia” (26). Preguntado acerca de la influencia del pintor en su obra, Fuentealba reconoce de manera abierta su admiración y deuda con él:

Su visión estética y moderna está fuera de toda discusión, como pintor y grabador. Conocí a Goya casi de niño. Está en mis primeros dibujos y croquis, que entonces tomaba del natural, en paraderos de micros rurales, en ferias, en las plazas de mi pueblo. Esos tipos que miran, que sonrían con picardía. Ahí estaban. En los hombres y mujeres de mi pueblo [...]. Mi abuelo materno era goyesco [...]. Mis primos eran goyescos. Mis vecinos habrían posado para sus muros (Hinojosa, 2022: 248).

4 Dado que las páginas de esta obra no están numeradas, se omite este dato a lo largo de todo el artículo.

El autor llega al extremo de autorrepresentarse como el propio Goya, tal y como confirma él mismo: “Yo soy Goya cuando me dibujo con sombrero de copa. Es en su homenaje” (Hinojosa, 2022: 248). El capítulo en el que recurre a esta estrategia representacional es “1973. La tormenta” (39-61). En él, se observa el autorretrato del autor ataviado con el citado sombrero de copa y un lápiz como herramienta de dibujo, narrando los hechos del 11 de septiembre de 1973 desde la actualidad y subrayando su subjetividad —“Mi relato” (40)—; estas imágenes se trasponen con las que representan dichos hechos de forma directa, lo que crea un vínculo evidente entre pasado y presente (40-46). También resulta significativo, en cuanto al homenaje goyesco, el tramo final del capítulo, en el que recurre a imágenes a página completa, de rotundas manchas de tinta negra que representan escenas concretas y grotescas de la jornada del 11 de septiembre, de una gran carga expresionista, reforzada por frases breves y simbólicas, con citas literarias de Gabriela Mistral y Pablo Neruda: su propia versión de *Los desastres de la guerra* (53-61).

Por su parte, *Historias clandestinas* responde a esta misma categoría de cómic de memoria al poner en imágenes la memoria infantil de los autores. Siendo niños, en la casa familiar se ocultaron Ernesto Miranda, dirigente del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), y su pareja, Verónica. De acuerdo con esa mirada infantil, los autores utilizan en la mayoría de las páginas un estilo naíf que remite al universo de la infancia y que recuerda a novelas gráficas como *Persépolis* (2000-2003) de Marjane Satrapi. Revisitar la memoria de la infancia asociada a la dictadura es una estrategia presente también en otros cómics, como es el caso de muchas de las historias incluidas en la obra colectiva *Testimonios gráficos. Mala memoria* (2019), en las que se representan diversos testimonios orales de víctimas o hijos de víctimas, o de *Mamá, yo te recuerdo* de Emiliano Valenzuela y Consuelo Terra (2021).

La otra categoría establecida corresponde a los “cómic de historia”, aquellos que reconstruyen ciertos hechos en torno al golpe de Estado y la dictadura sin que hayan sido vividos en primera persona por los autores, aunque sí recurren a testimonios directos de terceras personas, además de a la bibliografía especializada. Pertenecen a esta categoría *Los años de Allende* (2015 [2018])⁵ de Carlos Reyes y Rodrigo Elgueta, *El golpe. El pueblo 1970-1973* (2014)⁶ de Nicolás Cruz y Quique Palomo, *Anticristo* (2017) de Javier Rodríguez y *Los fantasmas de Pinochet* (2021) de Félix Vega y Francisco Ortega.

En los cuatro casos, se emplea la ficcionalización en diverso grado como estrategia para la transmisión de testimonios y la construcción de una memoria de la represión. Esta estrategia asume códigos literarios, aunque trabaje con los mismos recuerdos que un relato directo en primera persona, y, paradójicamente, puede dotar de mayor soli-

⁵ La fecha entre corchetes corresponde al año de edición en España de la obra.

⁶ Dado que las páginas de esta obra no están numeradas, se omite este dato a lo largo de todo el artículo.

dez a los testimonios y recuerdos, incluso cuando recurre a hacerlo en clave de género, como es el caso del *thriller* (Peris Blanes, 2008: 323-324). La ficción no solo puede resultar más adecuada que la linealidad histórica para la presentación de múltiples perspectivas (Burke, 2015: 18), sino que, en los casos en los que propone divergencias con los hechos históricos, “al intentar producir una historia alternativa, [...] puede ofrecer una noción alternativa de justicia” (Martín-Cabrera, 2016: 4). Esta sugerente idea es muy propia de la posmodernidad y ha podido verse, en el terreno de la cultura popular, en filmes de Quentin Tarantino como *Malditos bastardos* (2009) o *Érase una vez en Hollywood* (2019). Pero conviene recordar que, en realidad, el cómic de no ficción recurrió a ella desde sus mismos inicios: Keiji Nakazawa cumplió a través de su cómic, *Pies descalzos* (1973), el deseo frustrado de ser testigo de los cuerpos calcinados de su familia tras el lanzamiento de la bomba atómica en Hiroshima; sin embargo, en un cómic breve previo, titulado —de nuevo evocando a Goya— *Yo lo vi* (1972), el mismo autor era fiel a los hechos y narraba que, en realidad, nunca tuvo esa oportunidad (Chute, 2016: 125).

Siguiendo esta estrategia de ficcionalización con fines de justicia, los autores de *Los fantasmas de Pinochet* escenifican un juicio ficticio donde el general golpista debe enfrentarse a antiguos aliados y víctimas, con el fin de proporcionarles una cierta reparación póstuma. De hecho, la figura del dictador ha sido revisitada y reconfigurada mediante diversas estrategias, incluyendo la ciencia ficción (González Hernández, 2021), entre las que resulta interesante destacar la llevada a cabo en el largometraje *El Conde* (2023) de Pablo Larraín. En él, es representado como un vampiro, un ser que no ha muerto ni desaparecido, al igual, precisamente, que “los crímenes y robos de un dictador que nunca respondió ante la justicia” (Pérez, 2023).

Pero es Javier Rodríguez quien lleva más lejos la cuestión de la justicia reparadora mediante la ficcionalización, al presentar en *Anticristo* un falso reportaje de investigación en torno a la Matanza de Corpus Christi (1987), en la que fuerzas de la CNI asesinaron a opositores del régimen de Pinochet como represalia por un intento de atentado fallido contra el dictador. Para dotar de verosimilitud al relato, al comienzo el autor se representa a sí mismo y a otros personajes reales, como el historiador Luis Rojas Núñez o Guillermo Teillier, presidente del Partido Comunista de Chile. La primera parte del cómic adopta muchas de las herramientas del lenguaje audiovisual, hasta el punto de que, por momentos, parece que esté representando fotogramas de un reportaje televisivo —el autor ha manifestado que hace “películas gráficas” y que sus principales influencias provienen del cine y las series (Reyes, 2017)—. Rodríguez comienza exponiendo los hechos ya conocidos, pero, a partir de cierto momento, introduce un elemento narrativo ficticio propio del género de terror: un vampiro que ha estado asesinando a todos los miembros de la CNI que participaron en la operación. En opinión de Rodríguez, el elemento

sobrenatural encaja porque la historia real ya es terrorífica por sí misma, y resulta tan brutal que parece inverosímil: “los elementos que introduje podrían entenderse como una hiperbolización del periodo” (Reyes, 2017). Se cumple así un deseo sublimado de venganza contra la masacre perpetrada por el régimen pinochetista. Resulta interesante que el autor mantenga siempre un tono realista en su dibujo, con evidentes referencias fotográficas en sus retratos de personalidades reales, con el fin de dotar a su obra de una mayor verosimilitud.

Es una estrategia similar a la que escogen tanto Rodrigo Elgueta y Carlos Reyes en *Los años de Allende* como Quique Palomo y Nicolás Cruz en *El golpe. El pueblo 1970-1973*. Sus estilos no se asemejan al de Rodríguez, pero coinciden con él en el realismo y la recurrencia a fotografías. El efecto es el mismo: reforzar la veracidad de lo que se está contando. Aunque los hechos históricos que se muestran en *Los años de Allende* son auténticos y están minuciosamente documentados, los autores introducen un personaje ficticio —el periodista estadounidense John Nitsch— que sirve de hilo conductor del relato. En *Víctor Jara. Una canción comprometida*, la pareja de autores opta, en cambio, por un registro más sintético, aunque, en determinados momentos, Elgueta decide dibujar algunas viñetas en un estilo realista para, en palabras del propio dibujante, “que el lector o la lectora nunca se olvide de que lo que está viendo también es real” (Pinto Tortosa y Vilches, 2023). Por su parte, Palomo y Cruz se valen de la historia de dos familias ficticias como vehículo de los hechos reales, una de las cuales es simpatizante de Allende, mientras que la otra es contraria a su gobierno.

En el caso de *Fuentealba: 1973* se observa una operación muy similar a la anteriormente descrita de Keiji Nakazawa. El relato de “El muchacho héroe del puente Pío Nono”, según el autor, “es la historia heroica de un compañero de trabajo que entonces veía de tarde en tarde y que a través de estas páginas rindo un homenaje” (70). En ella, se narra el asesinato de un chico a manos de unos soldados que lo tirotean en el puente. El trazo expresionista de Fuentealba evoluciona bruscamente a cierto grado de abstracción cuando permite que, gracias al poder de la ficción, el muchacho pueda escapar con vida para morir en su casa, tal y como explica Michael J. Lazzara: “lo histriónico, lo anónimo y lo irresuelto de este episodio conduce a la fantasía: el muchacho baleado logra escaparse y no muere hasta llegar a su casa. Así, el relato —posiblemente motivado por un sentido de culpa o vergüenza que muchas veces siente el sobreviviente debido al mero hecho de haber sobrevivido— le asigna una muerte un poco más digna a este ‘niño proletario’” (2017: 10).

Podemos encontrar también un tipo diferente de reparación, en este caso, puramente gráfica: Ricardo Fuentealba representa con frecuencia los rostros de los soldados, verdugos de la represión durante el golpe militar, con sus caras difuminadas (48), anulando así

su identidad. Se trata de una venganza simbólica, que en determinado momento intenta ir más allá, cuando la voz narradora expresa: “Si pudiera borrar con el lápiz la figura de aquel soldado que recibió una orden equivocada estaría tranquilo” (36). Sin embargo, en esta ocasión el autor frustra ese deseo para ahondar en la sensación de derrota que persiste en toda la obra. En la viñeta a toda página, una figura que se puede identificar con el propio dibujante se aproxima, lápiz en mano, a un soldado de espaldas, pero no llega a ejecutar esa venganza figurada que habría supuesto utilizar el lápiz para borrar y anular la identidad: “matar” mediante el dibujo a quien mató de forma literal. Se trataría de una operación análoga a lo que Joan Fontcuberta ha denominado “fotografía-vudú”: el acto de recortar un rostro de una fotografía o rallarlo hasta hacerlo irreconocible como forma de eliminar el recuerdo de una persona o borrarlo de la historia familiar (2016: 218-220).

LA REPRESENTACIÓN DEL GOLPE DEL 11 DE SEPTIEMBRE DE 1973

De acuerdo con María Eugenia Horvitz Vásquez, “la historia contemporánea de Chile está marcada desde el 11 de septiembre de 1973 por la imagen del bombardeo del Palacio de la Moneda, sede del Gobierno, a las 12 horas según marcó el reloj del edificio de la Intendencia de Santiago. Imagen de guerra que no es habitual en el comienzo de los actos bélicos, que conocemos por registros fotográficos; también era inédito que las bombas fueran lanzadas sobre el Presidente de la República, y los civiles que lo acompañaban” (2010: 79). Así pues, resulta de especial relevancia analizar cómo han representado este acontecimiento los diferentes cómics, como acto de violencia capital del que surgen todos los demás.

Los años Allende comienza, precisamente, con el asalto a La Moneda. Ya en su cubierta, se muestra el edificio bombardeado y en llamas, y destacan otros dos elementos centrales. El primer plano, las gafas rotas de Allende, imagen icónica que simboliza su muerte; también es un objeto físico que, por metonimia, representa su visión y, por tanto, su condición de testigo de unos hechos, los de su muerte, que solo él conoció. Un segundo elemento, que ocupa el centro de la imagen trazando una diagonal y es el único que tiene color, es la bandera nacional de Chile hecha jirones. Así, los autores transmiten al mismo tiempo la idea de que el ataque fue contra una persona —Allende— y su gobierno —simbolizado por el Palacio de la Moneda—, pero también contra toda la nación chilena.

Las primeras siete páginas de *Los años de Allende* retratan en realidad el final de la historia: la mencionada toma del Palacio de la Moneda. Los autores muestran las horas previas al ataque intercalando los movimientos del ficticio periodista John Nitsch con las reacciones de Allende, del general en jefe de la Armada chilena, comandante Raúl

Montero, y del pueblo que escucha los hechos a través de la radio. El montaje es intencionadamente cinematográfico —“Todo sucedió como en una secuencia cinematográfica” (11)— y la voz narradora utiliza el tiempo presente para actualizar los hechos.

Resulta llamativo que los autores de *El golpe. El pueblo 1970-1973* escojan la misma estrategia narrativa: mediante unas páginas con textos escritos en presente e indicaciones horarias, van avanzando hacia el final de Allende. En *Los años de Allende*, el ataque aéreo lo vemos desde el punto de vista del personaje de Nitsch, en una gran viñeta en la que destaca el avión de combate que se aleja de La Moneda tras el bombardeo (13). El clímax de esta secuencia inicial es una doble página en la que vemos una gran viñeta central que remite a la ilustración de cubierta y que representa La Moneda en llamas y semidestruida (14-15, Fig. 1). La flanquean dos columnas de viñetas más pequeñas que recuerdan a negativos fotográficos y que sirven para apuntar, sin palabras, aspectos diferentes en torno al hecho histórico. Son imágenes de una rotunda carga simbólica, reforzada en varios casos por la existencia de un referente fotográfico: por ejemplo, la efigie de Pinochet con gafas de sol y semblante serio está tomada de una célebre fotografía realizada por el reportero gráfico neerlandés Chas Gerretsen, que lo muestra “impávido con sus gafas oscuras que no dejaban ver ni pensamiento ni designio” (Horvitz Vásquez: 79). Recupera, además, los símbolos ya vistos en la cubierta: las gafas rotas de Allende y la bandera chilena destrozada. Pero, además, introduce una escena de celebración con champán al mismo tiempo que se están produciendo escenas de violencia contra el pueblo: se observa un cadáver tapado con una manta, unos policías golpeando a un joven y otros dos portando libros para su posterior destrucción. Esta doble página, que prescinde de la secuencia temporal entre viñetas para plantear un modelo alternativo de organización de la información, responde a lo que ha afirmado Ivan Pintor: “cuanto más ajeno es el vector del tiempo sucesivo a la página, más plurivectorial resulta la significación de la imagen narrativa” (2017: 169).



Figura I. *Los años de Allende: 14-15.*

Por su parte, *Historias clandestinas* dedica su primer capítulo, tras el prólogo, a la narración del golpe de Estado, pero lo hace con un estilo menos apegado al documental. Dos páginas eminentemente simbólicas centran la atención en el Palacio de la Moneda: “11 de septiembre de 1973. Una tensa mañana contrasta con las líneas serenas del Palacio de la Moneda”. En estas páginas, el trazo rápido y expresivo de Ariel Rojas Lizana representa los aviones como manchas fugaces en el cielo, y las explosiones que provocan son poco más que borrones sobre la Moneda.

Entre las páginas 113 y 120 de *Los años de Allende* se retoma la narración del 11 de septiembre. Una tira superior de pequeñas viñetas verticales (113) resume los hechos ya explicados en el comienzo del libro, para introducirse, después, en los últimos momentos de vida de Allende desde un punto de vista muy cercano al presidente. Así, lo vemos improvisar su último discurso a través del teléfono: Elgueta lo representa ataviado con el casco y el fusil que portó hasta el momento de su muerte, imbuido al mismo tiempo de una gran dignidad y fragilidad. En *Historias clandestinas*, ese momento se resume en solo dos viñetas que destacan el fragmento más célebre del discurso de Allende: “Trabajadores de mi patria, tengo fe en Chile y su destino. Superarán otros hombres este momento gris y amargo en el que la traición pretende imponerse. / Sigán ustedes sabiendo que, mucho más temprano que tarde, de nuevo se abrirán las grandes alamedas

por donde pase el hombre libre para construir una sociedad mejor. ¡Viva Chile! ¡Viva el pueblo! ¡Vivan los trabajadores!”.

En *Los fantasmas de Pinochet*, por otro lado, el discurso no se ofrece directamente; en cambio, cuando el alma de Pinochet tenga que enfrentarse al espectro de Allende en el citado juicio simbólico, el dictador dirá, con sorna, “veo que viniste a abrir grandes alamedas en el inframundo” (103, Fig. 2), en alusión a la recordada frase final de la última comunicación pública del presidente. Palomo y Cruz, por su parte, en *El golpe. El pueblo 1970-1973*, escogen reproducir íntegramente ese discurso, en dos páginas en la que el texto copa la mayor parte del espacio, interrumpiendo la narración gráfica. En las siguientes, se refleja la fútil defensa de la Moneda, utilizando la reproducción directa de fotogramas televisivos que documentaron estos hechos. En *Los años de Allende*, por el contrario, aunque también existen esas referencias visuales, Elgueta dibuja su propia versión.



Figura 2. *Los fantasmas de Pinochet*: 103.

Retomando la narración de los hechos en este libro, en la página 113 también se produce un cambio en la herramienta de dibujo: el artista comienza a utilizar lápiz directo con el fin de introducir un mayor dramatismo. La página 119 muestra la muerte de Allende de manera elíptica: una tira de viñetas muestra cómo se despoja de su casco, pero nunca llega a mostrarse el momento preciso del disparo: solo sus gafas rotas cayendo al suelo. Esto se debe a la controversia en torno a la muerte del presidente chileno, tal y como reconocen los autores en las notas del libro: “por años, muchos fueron los que cuestionaron la tesis del suicidio de Allende, sosteniendo la acción de terceros en su muerte. El 7 de enero de 2014, la Corte Suprema dictaminó el sobreseimiento de la investigación sobre la muerte de Allende, determinando que él mismo se quitó la vida el 11 de septiembre de 1973 en el Palacio de la Moneda. [...] No obstante, son muchos los que dudan de esta versión de los hechos” (140). Tal y como ha reflexionado Chute, en el cómic se

establece una tensión entre las ausencias y las presencias (2016: 17), una constante toma de decisión acerca de qué representar y qué no; en este caso, los autores escogen no representar una escena sobre la que no hay evidencia histórica, de modo que mantienen abiertas todas las posibilidades.

LA VIOLENCIA CONTRA EL PUEBLO

La represión violenta contra el pueblo desempeña un interesante papel en muchos de los cómics analizados. Casi todos ellos la representan de forma fragmentada, sin que forme parte de secuencias narrativas. En el presente análisis se han detectado dos tipos fundamentales de violencias. La primera sucede en el espacio público, con un carácter más espontáneo: tiene que ver con la represión inmediata en las calles, el control de manifestaciones o el enfrentamiento entre los activistas políticos y los cuerpos de seguridad del Estado o grupos ultras. La segunda es la llevada a cabo en los espacios privados de retención de prisioneros políticos, comisarías y centros clandestinos. Se trata de una violencia ejercida por el sistema, que responde a una estrategia clara de instaurar el terror y acabar con el adversario político. Esta violencia extrema es clave en la construcción del poder y en la creación de nuevas identidades políticas (Peris Blanes, 2008: 30) y en ella se observan claros sesgos de género que se analizarán de manera específica.

Quizás, los mejores ejemplos de la violencia que tiene lugar en el espacio público se encuentren en *Fuentealba: 1973*. El papel de testigo que asume el autor resulta fundamental en la representación de la violencia desplegada en las calles por el ejército en los primeros días del golpe. Así, el cómic presenta varias escenas de amenazas con fusiles a civiles e incluso disparos a quemarropa contra ellos (24, 65-67). El estilo de Fuentealba, de fuerte influencia pictórica, tiende a la representación expresionista de los cuerpos y se centra en los verdugos, deformados hasta casi parecer monstruos deshumanizados (30, 45 y 48). El autor también habla del miedo de quienes, como él, no sufrieron directamente la represión o la tortura: “Muchos de nosotros no sentiríamos después en nuestra piel el trazo sangriento de la metralla, pero sí las balas del miedo, las cuchillas clavadas en los sueños perdidos, el peso de la bota, el desprecio, la burla. El caminar ciego durante muchos años. Recibir el mirar huidizo de un vecino...” (39); “Los que no fuimos encarcelados, ni recibimos tortura, también sufrimos esa larga noche” (47).

Los cuerpos de las víctimas, con frecuencia emborronados o quebrados, simbolizan la propia fragmentación de la sociedad chilena (Peris Blanes, 2008: 26-27) y, tal y como reflexiona Lazzara, también “la destrucción de un proyecto político, la vía chilena al socialismo” (2017: 10). Una fragmentación que tiene su equivalencia en la ruptura constante del diseño de la página, de la forma de las viñetas, de algunas palabras y frases e incluso de la linealidad temporal, lo que influye directamente en cómo se construye la

memoria (Sánchez Sánchez, 2019: 58). De hecho, según Peris Blanes, la fragmentación del discurso es una de las características comunes del testimonio de los supervivientes de la violencia (2008: 63).

En el resto de los cómics, la representación de esta violencia es mucho más anecdótica y se centra en la captura de un instante por encima del desarrollo de una secuencia narrativa. En *Los años de Allende* parece que se omite deliberadamente la visión directa de este tipo de violencia, como si fuera considerada una “imagen intolerable”, que no se muestra porque no se considera pertinente exponer el sufrimiento de las víctimas (Martínez Luna, 2019: 49). En cambio, sí aparecen varios enfrentamientos entre los ultraderechistas de Patria y Libertad y los partidarios de la Unidad Popular. El más significativo es el que sucede durante la Marcha del silencio (38), mostrado a toda página, con un encuadre propio de los cómics de superhéroes estadounidenses, en equilibrio de fuerzas y sin victimizar a los partidarios de la Unidad Popular. Los atentados contra personalidades del gobierno de Allende también tienen un lugar destacado, aunque se evite la violencia explícita: por ejemplo, el asesinato del general René Schneider —la llamada Operación Alfa—, reproducido con fidelidad documental, muestra la violencia del acto aunque no el cuerpo inerte de la víctima, salvo por un plano detalle de su mano herida en la última viñeta (41-42). Este mismo episodio aparece reflejado en *El golpe. El pueblo 1970-1973* con un desarrollo prácticamente idéntico, salvo que en este caso ni siquiera se ve parte alguna del cuerpo herido del general. El cómic de Palomo y Cruz, no obstante, sí ofrece imágenes explícitas de muertos por la violencia de la derecha, en imágenes estáticas, nunca secuenciales, que emplean el color rojo para aumentar el impacto de la sangre. En el caso de otros cómics chilenos, como *Madre, yo te recuerdo* o *Testimonios gráficos. Mala memoria*, aparecen escenas de protestas ciudadanas en tiempos de dictadura, aunque nunca llega a mostrarse la violencia represiva de forma directa. El autor Félix Vega reflexiona acerca de la representación de esta violencia y de las víctimas en *Los fantasmas de Pinochet*: “Lo que hicimos fue empoderarlos desde su categoría de víctimas, visualmente. Es un trabajo gráfico, similar a lo que sería la iconografía religiosa. El martirio se muestra desde una óptica que no es obscena [...] Eso era muy importante para nosotros, no caer en el morbo, en esa arma de doble filo” (Diario UChile, 2021).

LA TORTURA

La tortura, utilizada durante buena parte de la dictadura, buscaba sobre todo eliminar la disidencia política y la desintegración de los grupos opositores. Resulta significativo que esta cuestión esté presente en casi todos los cómics analizados, pero en pocos de ellos se muestre de una manera explícita. La dificultad de narrar el trauma de la tortura es común en buena parte de los testimonios, algunas de cuyas estrategias narrativas

más usuales son la fragmentación, la disolución del yo o la imposición de una “distancia objetivante” (Peris Blanes, 2008: 60-63).

El dibujo de estilo realista que quiera representar de modo explícito unos hechos atroces se verá forzado a la plasmación gráfica directa, lo cual explica por qué muchos dibujantes en esta situación recurren a elipsis u otras estrategias para evitar esa mirada sobre la tortura que, por el contrario, puede encontrarse en muchos testimonios escritos y orales. Así, en *Fuentealba: 1973* es el narrador quien alude a la tortura sin que el dibujo la muestre: “la verdadera [historia] la estaban escribiendo los hombres y mujeres en las sillas de la tortura, en los ‘campos’ en medio del desierto, en los nidos de ratas de las ciudades silenciadas” (29). Y lo mismo sucede en *El golpe. El pueblo 1970-1973*, donde es una mujer la que habla de las torturas en los campos de concentración: “... unos niños... y los traían muertos... despedazados. A algunos no se les podía reconocer ni siquiera la carita”. En *Los años de Allende* los autores no abarcan el periodo posterior al golpe, pero sí muestran a una víctima de tortura, un agente doble al que vemos cuando ya le han dado el tiro de gracia, sin que seamos testigos del proceso (112). Y, en este sentido, resultan reveladoras las ideas de Elgueta acerca de la omisión de la representación de la tortura de Víctor Jara en el cómic dedicado a su figura: “tampoco lo dibujé como tendría que haber sido realmente, porque cuando hay golpes en la cabeza, los hematomas son muy grandes, un hematoma en la cabeza deforma el rostro. Yo no podría haber dibujado un rostro deformado de Víctor Jara con los hematomas [...]. Estéticamente, no me sentía cómodo. Creo que no era el momento, no es la obra para graficar esa parte horrible” (Pinto Tortosa y Vilches, 2023) (Fig. 3).

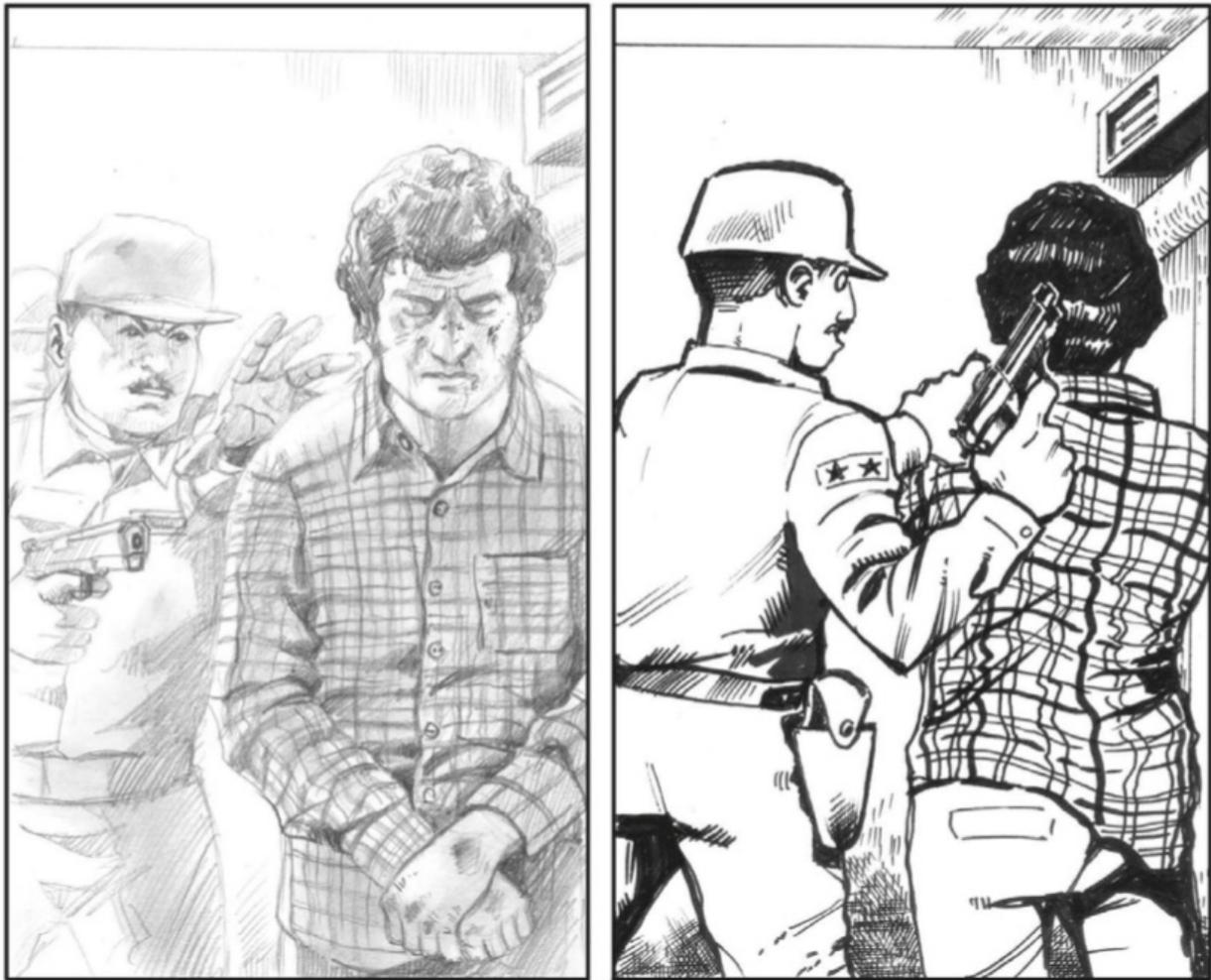


Figura 3. *Victor Jara. Una canción comprometida: 78* (detalle).

No es casual que el único cómic que aborda una imagen directa de esta violencia sea el que emplea un estilo gráfico menos naturalista: en *Historias clandestinas* se observa un momento aislado de una tortura, en la que dos hombres fornidos están golpeando a un detenido atado a una silla. Sin embargo, la imagen no muestra el momento en el que es golpeado, sino el inmediatamente anterior. Es el texto el que aporta toda la información: “[...] Los torturadores golpeaban a los prisioneros con barras envueltas en toallas mojadas para no dejarles marcas visibles en la piel [...]” (capítulo 3: Resistencia).

Como puede observarse, los autores chilenos mantienen una distancia con respecto a la tortura, hasta el punto de que su representación directa parece haberse convertido en anatema, lo que puede explicarse por la incomodidad que citaba Rodrigo Elgueta. El dibujante señalaba, asimismo, un caso relevante en el que se muestra de manera más cruda esa violencia, que es, significativamente, obra de un autor español: Ángel de la Calle, en su obra *Pinturas de guerra* (2017). Aunque se centra en la memoria del exilio de un grupo de artistas latinoamericanos que se trasladan a París, el primer capítulo se

sitúa en un momento indeterminado del Chile de la dictadura de Pinochet. Un grupo de intelectuales se reúne, incumpliendo el toque de queda, en una casa en las afueras de la capital. En un momento de la noche, uno de ellos descubre en el sótano a varias personas que han sido duramente torturadas, hasta el punto de que es imposible saber cuáles están aún vivas (25-27). Aunque de la Calle no representa directamente el acto, recurre a dos estrategias diferentes para abordarlo. La primera consiste en mostrar los efectos en los cuerpos, reflejados mediante un trazo sucio, crudo y sin omitir detalles. La segunda estrategia se basa en una conversación entre los dos torturadores, que hacen alusión a algunas de las técnicas más terribles documentadas ampliamente en los testimonios de supervivientes, entre ellas las descargas eléctricas, los ratones o las violaciones (29).

LA REPRESIÓN CONTRA LAS MUJERES

Para las mujeres chilenas, el golpe de Estado y la posterior dictadura supusieron la vuelta al modelo de género tradicional, en el que su papel en la sociedad se veía reducido a ser madres, esposas y amas de casa. Más allá del análisis cuantitativo⁷, la violencia desplegada contra ellas, especialmente las que fueron víctimas de prisión política y tortura, se debe analizar desde una perspectiva cualitativa que tenga en cuenta que la represión adquirió sesgos diferenciados según el género de las víctimas. Tal y como se ha estudiado en otros periodos históricos y espacios geográficos, para una mejor comprensión de esta situación es necesario superar el concepto de “violencia sexual”, utilizado de forma general por entenderse como “una de las formas más graves de violencia” (Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, 2004: 251). En cambio, es más preciso recurrir al concepto concreto de “represión sexuada”. Introducido por la historiadora Maud Joly (2002), hace alusión a aquellos mecanismos de violencia y represión física y simbólica que atacan de manera directa a la feminidad y al sexo, “entendiendo por sexo tanto los órganos sexuales como las partes del cuerpo que nuestras sociedades consideran relacionadas con la sexualidad o con la pertenencia sexual” (Cases y Ortega, 2020: 359).

La represión sexuada de los primeros momentos tras el golpe aparece brevemente en *El golpe. El pueblo 1970-1973*: en una escueta secuencia, varios militares se ensañan cortando el cabello y los pantalones de varias mujeres, al mismo tiempo que uno de ellos las llama “putas”. Esta imagen reproduce tres aspectos de la violencia específica contra las mujeres: el castigo físico contra la feminidad (el rapado del pelo), el castigo simbólico contra los nuevos hábitos de las mujeres progresistas (la rotura de los pantalones) y,

⁷ Según el informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura realizado en 2004, de un total de 28.459 personas reconocidas como víctimas, el 12,72% fueron mujeres.

finalmente, el insulto que alude a la liberación sexual (“putas”).

En *Fuentealba: 1973* se desarrollan más ampliamente estos conceptos. En cierta secuencia, el autor representa a una joven, “niña-mujer”, detenida por militares en plena calle, insultada como “perra de mierda” entre las risas de los soldados. Las tijeras aparecen en varias viñetas como un símbolo de la represión contra las mujeres. A la muchacha se le vendan los ojos, como forma de deshumanizarla para proceder al castigo humillante: el cuerpo victimizado de la joven —que llama a su madre— ocupa la centralidad de una página en la que una parte de otra viñeta tapa sus genitales. Además del corte del cabello, destrozan sus pantalones: “a la mujer le impusieron la castidad de la falda antigua, rompiendo sin asco su pantalón coqueto, en la absurda creencia que éste las hacía guerrilleras”. La violación como forma de castigo no aparece de manera gráfica, pero se alude a ella: “[...] ahí estaba ese soldado turbio que se jactaba de los que rapaban; las adolescentes violadas, mientras seguía impávido dando el ‘alto’ siniestro” (28-33, Fig. 4).



Figura 4. *Fuentealba*, 1973: 31.

La resignificación de la feminidad se desarrolló ampliamente en los centros de detención mediante determinadas estrategias de tortura, que, aunque fueran compartidas por hombres y mujeres, “el tratamiento hacia ellas siempre estuvo teñido de una alta carga de violencia sexual” (Martínez, 2017). Para ello cobró especial relevancia la “picana”, un instrumento que descargaba corrientes eléctricas en zonas del cuerpo marcadas sexualmente, como la vagina o los pezones. A pesar de que aparece con frecuencia en testimonios escritos, y que fue ampliamente extendida en otros contextos dictatoriales como el caso argentino (Martínez, 2017), los autores de los cómics chilenos omiten su representación gráfica. De nuevo, es en *Pinturas de guerra* donde se aborda con más detalle. Ángel de la Calle (25-27) representa varios cuerpos de mujeres y hombres desnudos y con capuchas, en un escenario de torturas que representa la deshumanización de los torturados. El caso de la mujer en esta secuencia es especialmente interesante, puesto que responde casi punto por punto a algunos de los relatos recogidos en el informe Valech: “Me condujeron a una sala, al entrar sentí mucho olor a sangre [...], me desvistieron, dejándome sólo la capucha puesta. Me pusieron en una especie de camilla amarrada de manos y pies con las piernas abiertas, sentí una luz muy potente que casi me quemaba la piel. Escuché que estos individuos se reían. [...] Luego vino el interrogatorio [...] enseguida ordenó que me pusieran corriente en los senos, vagina y rodillas [...]” (Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, 2003: 243).

Aunque varias viñetas muestran planos cerrados de uno de sus pechos y de sus genitales (27), de la Calle ha manifestado: “no quería hacer morbo con el sufrimiento de las víctimas, así que limité los dibujos a lo imprescindible para contar el horror” (Cazarabet, 2019). Ese horror lo cuenta más detalladamente a través de la conversación posterior de los dos torturadores, que alude tanto a la “picana” como a la práctica de introducir ratones por los orificios corporales de las víctimas. La conversación también relata una brutal violación de una niña de muy corta edad, a la que se refieren con los mismos términos vejatorios que al resto de las mujeres (30-32).

A MODO DE REFLEXIONES FINALES

El peso del pasado traumático en el presente de la sociedad chilena, donde el debate político y público sigue siendo recurrente, solo se comprende atendiendo a la centralidad del legado de violencia que dejó la dictadura de Augusto Pinochet: más de 3.000 muertos y desaparecidos y 40.000 víctimas de abusos y torturas. El golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973 inició un periodo de violencia estatal en el que la tortura fue un método habitual dirigido contra la oposición política. El fin último era desactivar cualquier respuesta al programa político neoliberal del nuevo régimen, por lo que no se puede desligar esa violencia de su objetivo político (Horvitz Vásquez, 2010: 99). El juicio

a Pinochet, arrestado en Londres en 1998, marcó un hito importante en las políticas de memoria de Chile. La violencia de su régimen se puso en primer plano y la causa se internacionalizó, de forma que se terminó de quebrar el discurso de las élites que justificaba el golpe, ya muy erosionado por la presión social (Winn, 2007: 30).

Ya en el siglo XXI, Chile atraviesa un periodo en el que han proliferado las recuperaciones de testimonios y memorias relacionadas con la controversia en torno a los relatos hegemónicos sobre la dictadura y su transición a la democracia. Consecuentemente, en los últimos años han aparecido movimientos ciudadanos y políticos que, en un contexto de crisis del sistema, cuestionan sus mismas bases. Fue el caso del llamado “estallido social” de 2019, que culminó en un nuevo proceso constituyente. Asimismo, proliferan los agentes políticos que en algunos casos reivindicán y en otros se niegan a reprobar el régimen pinochetista, al mismo tiempo que la Justicia llega a condenar a los exmilitares autores del secuestro y asesinato del cantautor Víctor Jara, cuando se cumple el 50.º aniversario del golpe de Estado (Sanhueza, 2023).

De este modo, el recuento de las víctimas y el análisis de los mecanismos de represión han sido una prioridad no solo para los historiadores, sino también para la propia ciudadanía. La labor historiográfica convive así con las demandas de los movimientos colectivos en torno a la memoria: reconocimiento, recuperación y reparación. Ello pone de manifiesto la controvertida y compleja relación entre historia y memoria, que se presentan como dos vías distintas de acercamiento al pasado, lo que genera debates públicos, amplificadas a través de los medios de comunicación y las redes sociales, pero también epistemológicos, en torno a los límites de cada uno de los conceptos y a la inclusión de nuevas fuentes y metodologías de análisis.

No es de extrañar que la conexión de la memoria de la dictadura con el momento presente se haga explícita en los cómics analizados, dado que este medio ha tenido una larga tradición de posicionamiento político en Chile, con revistas como *Trauko* a la cabeza. Allí publicaron autores significativos, entre ellos el propio Ricardo Fuentealba, quien décadas después se ha retratado, desde su vejez, volviendo a los lugares donde sucedieron los hechos, lo que desencadena el ejercicio memorístico en *Fuentealba: 1973*.

En *Los años de Allende*, el vínculo con la actualidad aparece en su conclusión, cuando el protagonista regresa a Chile cuatro décadas después del golpe (122-123), época de creciente tensión social en el país, como evidencia también la trama de *El golpe. El pueblo 1970-1973*. Esta obra establece un claro paralelismo entre las manifestaciones de la época de Allende y las más recientes, en especial los disturbios estudiantiles de 2011: “Son las mismas calles de hace cuarenta años. Las mismas en la que nació ese sueño colectivo que terminó convertido en pesadilla”. En cuanto a *Historias clandestinas*, los autores también narran los hechos desde su presente y, de acuerdo con Hugo Hinojosa, “el desa-

fío que propone la obra es mirar al pasado, ver los sueños e ideales que se han roto, para cuestionar lo que somos ahora, para reconstruirnos” (2018: 78).

En la actualidad, está por ver si la conmemoración del 50.º aniversario del golpe, que se ha celebrado en 2023, provocará una producción similar que avance en la constitución de esta memoria visual, “proyectándose en los imaginarios descritos, y estableciendo una fértil plétora discursiva” (García-Reyes y Ruiz García, 2021: 517) en la sociedad chilena. Por el momento, además del ya mencionado trabajo de Reyes y Elgueta acerca de Víctor Jara, cabe mencionar el cómic documental online *Medio siglo: Especial 50 años del golpe de Estado en Chile* (2023), un recorrido por la memoria del golpe de Pinochet realizado por Francisca Cárcamo, Panchulei, autora chilena afincada en España que tiene una amplia trayectoria elaborando obras autoeditadas de contenido político, lo que evidencia la evolución del cómic chileno en la última década y abre un interesante campo a explorar alejado de las editoriales establecidas.

En cualquier caso, la lectura de las obras analizadas demuestra el valor que tiene el medio en la representación no solo de la memoria individual, sino también de la memoria colectiva de todo un país: en definitiva, la necesidad de que la historiografía lo incorpore definitivamente a los debates epistemológicos sobre esa conflictiva relación entre historia y memoria a la que se suma, también, la imagen.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar Fernández, Paloma (2008). *Políticas de la memoria y memorias de la política*. Madrid: Alianza Editorial.
- Blasco Rovira, Anna María (2016). *Memoria y dictadura. La represión contra el Partido Socialista de Chile. 1973-1976*. Tesis doctoral: Universidad Autónoma de Madrid.
- Bolte, Rike (2018). “Cómico y memoria: estrategias mnemotécnicas del arte secuencial en Latinoamérica”. Carrillo Zeiter, Katja y Müller, Christoph (eds.). *Historias e historietas: representaciones de la historia en el cómic latinoamericano actual*. Madrid: Iberoamericana-Veruert.
- Brauer, Daniel (2007). “El arte como memoria. Reflexiones acerca de la dimensión histórica de la obra de arte”. Lorenzano, Sandra y Buchenhorst, Ralph (eds.). *Políticas de la memoria: tensiones en la palabra y la imagen*. Buenos Aires: Editorial Gorla-Universidad del Claustro de Sor Juana: 261-275.
- Breckenridge, Janis. “Drawing Together to Discover a Silenced Past: A Conversation with Ariel Rojas”. *Ciberletras*, vol. 36 (2016): 100-121.
- Burke, Peter (2015). “Puntos de vista: representar la guerra en la pantalla”. Bolufer, Mónica, Gomis, Juan & Hernández, Telesforo M., *Historia y cine. La construcción del pasado a través de la ficción*. Institución Fernando el Católico: Zaragoza: 17-28.
- Cabrera Sánchez, José. “Trauma transgeneracional y posmemoria entre nietos víctimas de la dictadura chilena”. *Revista de estudios sociales* 84 (2023): 59-76. (<https://doi.org/10.7440/res84.2023.04>)
- Cases, Adriana y Ortega, Teresa María. “La investigación sobre la represión femenina y violencia sexual en el franquismo. Evolución historiográfica”. *Ayer* 118 (2020): 347-361. (<https://doi.org/10.55509/ayer/118-2020-13>)
- Catalá Carrasco, Jorge, Drinot, Paulo y Scorer, James (eds.) (2017). “Introduction”. *Comics and Memory in Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Cazarabet. “Cazarabet conversa con Ángel de la Calle”. *Cazarabet. Mas de las matas* (2019).
- Chéroux, Climent (2007). “¿Por qué sería falso afirmar que después de Auschwitz no es posible escribir poemas?”. Lorenzano, Sandra y Buchenhorst, Ralph (eds.). *Políticas de la memoria: tensiones en la palabra y la imagen*. Buenos Aires: Ed. Gorla-Universidad del Claustro de Sor Juana: 219-230.
- Chute, Hillary L. (2016). *Disaster Drawn. Visual Witness, Comics and Documentary Form*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura (2004). *Informe*. Santiago de Chile.
- Comisión Nacional de la Verdad y la Reconciliación (1991). *Informe*. Santiago de Chile.
- Comisión Presidencial Asesora para la Calificación de Detenidos Desaparecidos, Ejecutados

- Políticos y Víctimas de Prisión Política y Tortura (2011). *Informe*. Santiago de Chile.
- Crenzel, Emilio (2009). “Los derechos humanos y las políticas de la memoria. Reflexiones a partir de las experiencias de las comisiones de la verdad en Argentina y Chile”. Vinyes, Ricard (ed.) *El Estado y la memoria. Gobiernos y ciudadanos frente a los traumas de la historia*. Barcelona: RBA Libros: 357-367.
- Cruz, Nicolás y Palomo, Quique (2014). *El golpe. El pueblo 1970-1973*. Santiago de Chile: Pehuén Editores.
- De la Calle, Ángel (2017). *Pinturas de guerra*. Madrid: Reino de Cordelia.
- Diario Uchile. “Los fantasmas de Pinochet, la novela gráfica que reimagina la detención del dictador en Londres”. *Diario Uchile Cultura* (2021).
- Didi-Huberman, Georges (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- Domínguez, Paloma, Hinojosa, Hugo y Sánchez, Jorge (comp.) (2022). *Non Sequitur. Variaciones de las Historietas en Chile*. Santiago de Chile: USACH.
- Fisher Davies, Paul (2019). *Comics as Communication. A Functional Approach*. London: University of Arts, Palgrave MacMillan.
- Fontcuberta, Joan (2016). *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Fuentealba Rivera, Ricardo (2017). *Fuentealba: 1973*. Santiago de Chile: Pehuén Editores.
- Gallo, Carlos-Artur. “En el rastro de las transiciones: elementos para una comparación entre el Sur de Europa y el Cono Sur”. *FORUM. Revista Departamento Ciencia Política* 22 (2022): 13-37.
- García-Reyes, David y Ruiz García, Sergio (2021). “Memoria histórica en la narración gráfica chilena contemporánea”. *UNIVERSUM* 36 (2): 497-519. (<http://dx.doi.org/10.4067/s0718-23762021000200497>)
- González Hernández, Guillermo A. “Ecos de la dictadura: Pinochet en las novelas gráficas de ciencia ficción chilenas”. *Revista Académica UCMale* 60 (2021): 11-29.
- Hasson, Moisés (2014). *Cómics en Chile. Catálogo de revistas (1908-2000)*. Santiago de Chile: Nautacolecciones Editores.
- Hasson, Moisés (2017). *Sátira política en Chile (1858-2016). Catálogo de 150 años de publicaciones de humor, sátira y política*. Santiago de Chile: Nautacolecciones Editores.
- Hinojosa, Hugo. “Una memoria ilustrada: problemas de la narrativa gráfica histórica contemporánea en Chile”. *CuCo, Cuadernos de cómic* 11 (2018): 52-80.
- Hinojosa, Hugo y Cannon, Sam (2022). “Dictadura militar chilena y los cómics como métodos alternativos de memorialización: acercamientos críticos desde la novela gráfica chilena contemporánea”. Domínguez, Paloma, Hinojosa, Hugo y Sánchez, Jorge. *Non Sequitur. Variaciones de las historietas en Chile*. Santiago de Chile: Editorial USACH: 205-226.

- Hinojosa, Hugo (2022). "Ricardo Fuentealba Rivera: entre imágenes y memorias". Domínguez, Paloma, Hinojosa, Hugo y Sánchez, Jorge. *Non Sequitur. Variaciones de las historietas en Chile*. Santiago de Chile: Editorial USACH: 247-254.
- Horvitz Vásquez, María Eugenia (2010). "Entre la memoria y el cine. Re-visitando la historia reciente de Chile". Chaves Palacios, Julián (coord.). *La larga memoria de la dictadura en Iberoamérica. Argentina, Chile y España*. Buenos Aires: Prometeo Libros: 75-112.
- Joly, Maud (2002). "Posguerra y represión 'sexuada': las republicanas rapadas por los franquistas (1936-1950)". *Enfrontaments civils: postguerras i reconstruccions. Actas del II Congreso de la Asociación Recerques: Historia, Economía, Cultura*. Lleida: Pagés: 910-921.
- Lazzara, Michael J. (2017). "Retazos de la memoria". Fuentealba Fabio, Ricardo y Araya Tacussis, Rodrigo (eds.). *Fuentealba: 1973*. Santiago de Chile: Pehuén Editores.
- Lipovetsky, Gilles y Serroy, Jean (2009). *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama.
- Martín-Cabrera, Luis (2016). *Justicia radical. Una interpretación psicoanalítica de las postdictaduras en España y el Cono Sur*. Barcelona: Anthropos.
- Martínez, Paola. "Cuerpos y subjetividades en disputa: Experiencias femeninas en los centros clandestinos de detención en Argentina (1976-1983)". *L'Ordinaire des Amériques* 222 (2017). (<https://doi.org/10.4000/orda.3491>)
- Martínez Luna, Sergio (2019). *Cultura visual. La pregunta por la imagen*. Vitoria-Gasteiz y Buenos Aires: Sans Soleil.
- McCloud, Scott (1993). *Understanding Comics: The Invisible Art*. Northampton, Massachusetts: Tundra Publishing.
- Mitchell, William James Thomas (2017). *¿Qué quieren las imágenes?* Vitoria-Gasteiz y Buenos Aires: Sans Soleil.
- Moxey, Keith (2015). *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*. Vitoria-Gasteiz y Buenos Aires: Sans Soleil.
- Ojeta, Bernardita. "La dictadura chilena en viñetas". *Tebeosfera*, 3.^a época n.º 8.
- Panchulei. "Medio siglo: Especial 50 años del golpe de Estado en Chile". *El otro archivo* (2023).
- Pérez, Daniela. "El Conde, la nueva película de Pablo Larraín, se exhibirá en la competencia oficial del Festival Internacional de Cine de Venecia". *Netflix* (2023).
- Peris Blanes, Jaume (2008). *Historia del testimonio chileno: de las estrategias de denuncia a las políticas de memoria (1973-2005)*. Valencia: Facultat de Filologia, Universitat de València.
- Pinto Tortosa, Antonio Jesús y Vilches, Gerardo (2023). "Víctor Jara y Paco Roca". *Histori@gráfica* Podcast.
- Reyes, Carlos (2014). "Chile, de la Historieta a la Narrativa Gráfica". *Actas del II Seminario Internacional ¿Qué leer? ¿Cómo leer? Lecturas de Juventud*. Santiago de Chile: Plan Nacional de Lectura.

- Reyes, Carlos. "Anticristo: dictadura, terror y found footage". *Ergocomics* (2017).
- Reyes, Carlos y Elgueta, Rodrigo (2018) [2015]. *Los años de Allende*. Madrid: La oveja roja [Santiago de Chile: Hueders].
- Reyes, Carlos y Elgueta, Rodrigo (2023). *Víctor Jara. Una canción comprometida*. Santiago de Chile: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Rodríguez, Javier (2017). *Anticristo*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- Rojas-Aravena, Francisco (2000). "A detenção do general Pinochet e as relações civis-militares". D'Araújo, Maria Celina y Castro, Celso (org.). *Democracia e Forças Armadas no Cone Sul*. Rio de Janeiro: Fundação Getulio Vargas: 125-157.
- Rojas Lizana, Ariel y Rojas Lizana, Sol (2014). *Historias clandestinas*. Santiago de Chile: Lom Ediciones.
- Sanhueza, Ana María. "Condenados por el asesinato de Víctor Jara siete exmilitares chilenos". *El País* (2023).
- Sánchez Sánchez, Jorge. "El cuerpo espasmático en '1973 La Tormenta' de Ricardo Fuentealba". *Panambí. Revista de Investigaciones artísticas* 8 (2019).
- Solís Delgado, Juan Mario (2011). *Los tiempos de la memoria en las agendas de la política: las políticas hacia el pasado en Argentina y Chile*. Buenos Aires: Eudeba, Universidad de Buenos Aires.
- Traverso, Enzo (2007). *El pasado, instrucciones de uso. Historia, memoria, política*. Barcelona: Marcial Pons.
- Valenzuela, Germán y Rocco, Claudio (2017). *Breve Historia de la Historieta en Chile en Historieta*. Santiago de Chile: Ariete Producciones.
- Vega, Félix y Ortega Francisco (2021). *Los fantasmas de Pinochet*. Santiago de Chile: Planeta Cómic Chile.
- VVAA (2019). *Testimonios gráficos. Mala memoria*. Santiago de Chile: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.
- Winn, Peter (2007). "El pasado está presente. Historia y memoria en el Chile contemporáneo". Pérotin-Dumon, Anne (dir.). *Historizar el pasado vivo en América Latina*. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado.