



Amoxtli
ISSN: 0719-997X
amoxtli@uft.cl
Universidad Finis Terrae
Chile

La prensa como movilizadora de las artes gráficas: indagaciones en torno a lo “nacional” en la producción de los artistas Antonio Smith y Pedro Subercaseaux*

Alvarado Cornejo, Marina; Alvarado Cornejo, Manuel

La prensa como movilizadora de las artes gráficas: indagaciones en torno a lo “nacional” en la producción de los artistas Antonio Smith y Pedro Subercaseaux*

Amoxtli, núm. 7, 2021

Universidad Finis Terrae, Chile

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=615769609005>

DOI: <https://doi.org/10.38123/amox7.198>

La prensa como movilizadora de las artes gráficas: indagaciones en torno a lo “nacional” en la producción de los artistas Antonio Smith y Pedro Subercaseaux*

The press as a mobilizer of the graphic arts: inquiries into the “national” in the production of artists Antonio Smith and Pedro Subercaseaux

Marina Alvarado Cornejo *ⁱ
Universidad Católica Silva Henríquez, Chile
malvarado@ucsh.cl

 <https://orcid.org/0000-0002-1206-6440>

DOI: <https://doi.org/10.38123/amox7.198>
Redalyc: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=615769609005>

Manuel Alvarado Cornejo ⁱⁱ
Museo Nacional de Bellas Artes, Chile
manuel.alvarado@mnba.gob.cl

 <https://orcid.org/0000-0002-4863-1720>

Recepción: 15 Diciembre 2021

Aprobación: 11 Mayo 2022

RESUMEN:

El propósito de este trabajo es analizar la relevancia que tuvo la prensa de mediados del siglo XIX e inicios del XX para el proceso de conformación de la esfera artística local, puntualmente en su rama de las artes gráficas. Para ello, se revisa en detalle lo acontecido a mediados del 1800 con *El Correo Literario*, e inicios del 1900 con *Zig-Zag*, en las cuales se desempeñaron como dibujantes Antonio Smith (1832-1877) y Pedro Subercaseaux (1880-1956), respectivamente. Ambas publicaciones introdujeron las ilustraciones y la sátira, marcando una auténtica innovación tanto para el circuito general de la prensa, como para los públicos lectores de dichos momentos históricos. El supuesto de este artículo plantea que el beneficio inmediato que esto generó para la producción periodística impulsó también el surgimiento e instalación de un circuito de caricaturistas reconocidos, quienes en su mayoría provenían del mundo de las artes plásticas. El análisis que aquí se propone operacionaliza los principales aportes de la sociología de la cultura.

PALABRAS CLAVE: artes gráficas, El Correo Literario, Zig-Zag, caricatura, sátira.

ABSTRACT:

The purpose of this work is to analyze the relevance that the press of the mid-nineteenth and early twentieth centuries had for the process of shaping the local artistic sphere, specifically in its branch of graphic arts. For this, we review in detail what happened in the mid-1800s with *El Correo Literario*, and the early 1900s with *Zig-Zag*, where Antonio Smith (1832-1877) and Pedro Subercaseaux (1880-1956) worked as cartoonists, respectively. Both publications introduced illustrations and satire, marking a true innovation both for the general circuit of the press, as well as for the reading public of both historical moments. The assumption of this article states that the immediate benefit that this produced for journalistic production also promoted the emergence and installation of a circuit of recognized cartoonists, who mostly came from the world of plastic arts. The analysis proposed here operationalizes the main contributions of the sociology of culture.

KEYWORDS: graphic arts, El Correo Literario, Zig-Zag, caricature, satire.

NOTAS DE AUTOR

* Este trabajo forma parte de los resultados parciales del proyecto FONDECYT Regular n.º 1211785 titulado: “Sección Variedades de la prensa en Chile (1830-1899): características e impactos hasta ahora desconocidos, claves para el campo cultural nacional”, del cual Marina Alvarado Cornejo es la investigadora responsable.

i Chilena. Coautora. Doctora en Literatura. Académica de la Universidad Católica Silva Henríquez.

ii Chileno. Coautor. Magíster en Teoría e Historia del Arte. Investigador de Colecciones del Museo Nacional de Bellas Artes.

INTRODUCCIÓN

La prensa que se produce actualmente, ya sea que circule por medios digitales o los cada vez más escasos sobrevivientes en papel, concita el trabajo de una serie de profesionales que exceden ampliamente a los periodistas. Preocupados por disponer la información de forma atractiva, echan mano a imágenes, videos, colores, titulares llamativos, textos con distintas tipografías, entre otros recursos, con tal de captar la atención de los lectores y también de los potenciales auspiciadores o avisadores. Por lo tanto, tras la producción de un periódico o de una revista se deben considerar distintas especialidades y/o saberes que posibilitarían una publicación con cierta notoriedad.

Sin embargo, esta heterogeneidad de conocimientos no siempre fue tal, pues la prensa chilena de inicios y mediados del siglo XIX lograba materializarse gracias a los esfuerzos de grupos de intelectuales reunidos en torno a un propósito ideológico común, quienes, además, literalmente hacían todo y de todo para sacar adelante su proyecto periodístico. Los talleres de imprenta, por su parte, eran el espacio en el que los operarios de las maquinarias aplicaban sus conocimientos para multiplicar las opiniones que los productores deseaban difundir entre el creciente público alfabeto. Estos talleres, por lo general, se complementaban con sus respectivas librerías,¹ donde vendían y asociaban a los nuevos suscriptores de los periódicos que formaban parte de su catálogo.² Según se observa, eran difícilmente distinguibles las tareas tanto dentro de los equipos de los periódicos como en las mismas imprentas, lo cual refleja la escasa especialización de quienes estaban impulsando el desarrollo de la prensa y el libro.

Hacia 1854, gracias al crecimiento del interés por leer fruto de la notoriedad alcanzada por los circuitos intelectuales como la llamada Generación del 42, se activaron las transformaciones en los métodos para enseñar a leer y escribir a los ciudadanos.³ Ante este panorama, las imprentas se fortalecieron a nivel personal y técnico, al punto que se organizó la asociación de obreros tipógrafos con el fin de que sus socios se prestaran socorro y mejoraran las condiciones generales del gremio.

Domingo Faustino Sarmiento creía en la civilización y progreso de los países, ideales que serían alcanzables en la medida en que gran parte de la población se instruyera. Pese a lo serio de este plan, las lecturas que él consideraba deberían acercar a los potenciales alfabetos hacia la valoración de las letras debían satisfacer sus gustos y ser capaces de cubrir el tiempo de ocio de estos. De acuerdo con estos propósitos introdujo el folletín (sección que incluía novelas por entrega y textos expositivos con un sistema de argumentación sencilla), las variedades y las imágenes, entre los principales, todas ellas estrategias discursivas que motivarían la apreciación por las letras, pese a que los tipos de lecturas antes enumeradas no eran bien miradas por la Iglesia por considerarlas de poco provecho espiritual. Esta nueva forma de afrontar la lectura inauguraría la práctica lectora extensiva.⁴

El surgimiento de un periódico como *El Correo Literario* (1858) fue un aporte para los fines sarmientinos, ya que en sus inicios las imágenes estaban pensadas para aquellos que no sabían leer, consideración que, en palabras de Claudia Román, inauguró la cultura visual.⁵ La fuerza de esta publicación sin dudas impulsó la incorporación de imágenes cada vez más refinadas en la prensa, e incluso en los manuales de lectura, por cuanto hacia inicios del siglo XX, de la mano del magazín emblemático de la industria editorial chilena, *Zig-Zag* (1905), el público ya estaba habituado a esta cultura visual y esperanzado con ser sorprendido con novedades.⁶ Por otro lado, no es casual que estas revistas tengan un sitio privilegiado en lo que a trayectoria de las artes gráficas y apreciación de las mismas se refiere, por cuanto fueron capaces de demostrar un verdadero oficio en dicha materia debido a la gran calidad y especialización de sus artífices.

El humor gráfico posee una vasta tradición en Chile, la cual se habría iniciado con las ilustraciones del artista chileno Antonio Smith Irisarri en *El Correo Literario*, quien, habiéndose formado en la recientemente fundada Academia de Pintura, logró conciliar el arte “serio”, expresado principalmente a través de sus pinturas de paisajes chilenos, con dibujos y caricaturas. Algunas décadas después, Pedro Subercaseaux, artista

con una vastísima formación académica, quien sobresalió en el ámbito de la pintura de género histórico, también se desempeñó como ilustrador en *Zig-Zag*, donde publicó la que se reconoce como la primera historieta chilena: “Las Aventuras de Von Pilsener”. Debido a lo destacado de las trayectorias de estos artistas y de las publicaciones en que se desempeñaron o, más bien, se desdoblaron, es que el propósito de este trabajo es analizar la relevancia que tuvo la prensa de mediados del siglo XIX e inicios del XX para el proceso de conformación de la esfera artística local, puntualmente en su rama de las artes gráficas. El supuesto de este artículo plantea que el beneficio inmediato que esto generó para la producción periodística impulsó también el surgimiento e instalación de un circuito de caricaturistas reconocidos.

El análisis que aquí se propone operacionaliza los principales aportes de la sociología de la cultura y la historia de la lectura, ya que el paulatino posicionamiento profesional de artistas plásticos en la prensa habría logrado que por efecto de “arrastré”⁷ se comenzara a demarcar dentro de las esferas de producción el campo de las artes plásticas locales. Aunque existen otros casos de artistas formados en la Academia que se desempeñaron en la prensa, lo que hace excepcional a las figuras de Antonio Smith y Pedro Subercaseaux es el hecho de que ambos lograron destacar tanto en el ámbito de las bellas artes como en el de las artes gráficas, articulando su obra “seria” —expresada en sus pinturas de paisajes e historia, respectivamente—, con el carácter satírico de sus ilustraciones.

EL CORREO LITERARIO: PUNTA DE LANZA DEL HUMOR GRÁFICO

Entre las décadas de 1850 y 1860 es posible rastrear la publicación de una serie de revistas identificables como la contracara de las impulsadas como parte del programa de José Victorino Lastarria (*El Semanario de Santiago*, 1842 y *La Revista de Santiago*, 1848) y de las políticas culturales, literarias, educativas y sociales del intelectual.

Mientras que en *La Revista de Santiago* (1848) se exponía lo dificultoso y riesgoso de convertirse en diarista, especialmente si se pretendía dar cuenta de aquellas situaciones que ningún otro medio periodístico se atrevía a divulgar, para las publicaciones ostentadoras del capital simbólico y económico ser diarista era ser portavoz de la “luz” civilizatoria para el pueblo ignorante, como evidencian *El Crepúsculo* (1843 y 1878), *La Juventud* (1867), *La Linterna* (1867), *El Alba* (1871), *La Esperanza* (1871), *La Estrella del Progreso* (1876) y *Revista del Progreso* (1888). La revista *La Linterna*, por ejemplo, estaba construida por artículos que “tratarán de reformas sociales que convengan a nuestro adelanto. Al mejoramiento de todas las clases sin excepción (sic), pero deteniéndonos principalmente en la clase del pueblo, en la clase obrera”.⁸ El objetivo de estas revistas y de los productores que las sustentaban era contribuir al progreso de la sociedad y servir de reflejo de los adelantos e innovaciones que se realizarían. En suma, pretendían convencer de una imagen preconfigurada a favor de la constitución de una sociedad con claras características precapitalistas.

El Correo Literario es la clara demostración del proceso de reestructuración social y cultural de las comunicaciones escritas, pues las lecturas que en este periódico se realizaban son críticas y punzantes respecto de la realidad social de la época y sus instituciones. Sobre esto, evidenciamos líneas de autonomía, en tanto se distancia de la instrumentalidad que los demás medios escritos ejercitaban. En esta propuesta comunicacional irrumpieron nuevas subjetividades que buscaban visibilizarse y validarse dentro del entramado de representaciones existentes, donde los únicos sujetos eran las y los personajes de la elite. En este momento es cuando “estamos pensando en ese gesto de ‘corrimiento’ entre la letra y la voluntad institucional que se observa en un periódico que se hizo llamar *El Correo Literario*”,⁹ el cual se asumió como un auténtico instrumento de intervención social y política que “hizo época”.¹⁰

La emancipación discursiva, más bien semiodiscursiva de *El Correo Literario*, apunta a la postura contraria al gobierno de Manuel Montt,¹¹ quien era parte de la alianza fraguada entre liberales y una fracción de los conservadores. Debido a los abusos de autoridad y excesos de especulación en cuestiones económicas en las

que el presidente y su gobierno habrían incurrido, las caricaturas satíricas y burlescas, similares a las que años más tarde se observarían en publicaciones como *La Revista Cómica* (1895) y *Pluma y Lápiz* (1900), fueron el eje articulador de su crítica.

Por otra parte, la apropiación que esta publicación realizó del acontecer literario de la época fue por medio de la pregunta sobre la nacionalización de la literatura chilena y los mecanismos para lograr dicho propósito. Junto con ello, atraviesa a esta revista la cuestión relativa a las estrategias sociales y culturales que se podrían desplegar para generar bienes simbólicos y representaciones válidas que identifiquen, distingan y enaltezcan a la práctica literaria de otras áreas del saber. En este sentido, el cambio que *El Correo* emprende al incorporar dentro de sus agentes escriturales a sujetos invisibilizados implica, por cierto, la integración de nuevos actores tanto de la prensa como de la opinión pública misma, no solo porque les permite hablar, sino también porque buscará abarcar a nuevos lectores(as):

Hacia falta en la América del Sur una publicación periódica como la que desde hoy emprendemos. El público inteligente (sic), conociendo su importancia, ha ocurrido presuroso a suscribirse a ella [...] Artículos políticos, literarios, científicos i (sic) de costumbres; ilustraciones de todo jénero (sic) [...].¹²

El Correo Literario fue un hito para las revistas autónomas o sin propósitos comerciales de fines del XIX, debido a su desacuerdo frente al discurso tradicional monttvarista, separándose de los intereses propios de la esfera económica. No por ello, en todo caso, abandonó asuntos adecuados para instruir a la nación. A esto se sumó el cambio en su formato material, aspecto que marcó aun más la distancia entre este y otros periódicos.

ZIG-ZAG Y EL “ARRASTRE” DE LOS ARTISTAS

El “Semanario Ilustrado”, el cual fue anunciado amplia y fastuosamente en el país, apareció el 19 de febrero del año 1905. Estuvo bajo la dirección de Joaquín Díaz Garcés (Ángel Pino), quien desde el periódico *El Chileno* en 1883, junto con Carlos Silva Vildósola, permaneció activamente ligado a la prensa. Fue, además, propietario y director de Instantáneas y la cabeza de *El Mercurio*. Desde este último medio escrito, Garcés, por petición de Agustín Edwards Mac Clure, tomó la máxima responsabilidad del magazín.

Gracias al “efecto de arrastre” mencionado anteriormente, debido a esta suerte de carrera de relevos entre las diferentes aristas constitutivas del campo cultural, Luis Fernando Rojas, Emilio Dupré y Luis Enrique Gutiérrez se convirtieron en los hombres ancla de las publicaciones de la editorial Zig-Zag, las cuales tenían como centro los elementos gráficos, ya fueran fotos, reproducciones de obras de arte o caricaturas.

Guillermo Labarca Huberston se refirió a los dibujantes y su rol dentro de la revista en la que él se desempeñó como editor:

En ese personal sobresalía un joven Boza, que firmaba con el seudónimo Moustache. Sus dibujos eran más o menos burdos, pero saturados de ingenio y buen humor, por el estilo de este: una señora muy grande y muy gorda, a su lado el marido esmirriado y chiquito, y al pie de la leyenda: él la quiere pero no la puede. Otra innovación la constituyó un factor hasta entonces desconocido que conquistó desde el primer momento la alta jerarquía, domeñando a fuerza de audacia el retraimiento huraño de las gentes: el fotógrafo [...].¹³

La inclusión de caricaturistas como Moustache fue una característica que, pese a tener varios años de trayectoria, desde *El Correo Literario* en 1858 encontró su legitimación y consagración para varios de sus exponentes a través de esta revista. Los dibujantes refinaron aún más su práctica —del mismo modo en que sucedió con los escritores—, pues requerían hacerse necesarios, considerando que ya entrado el siglo XX debían pugnar contra la irrupción de la fotografía.

ANTONIO SMITH, ENTRE EL PAISAJE ROMÁNTICO Y LA CARICATURA A TRAVÉS DE LA PRENSA

Antonio Smith Irisarri es, probablemente, uno de los artistas más controvertidos del siglo XIX chileno, situación reconocida por sus propios contemporáneos, quienes lo caracterizaron como un personaje que encarnaba el ideal del artista romántico y rebelde. El escritor Luis Orrego Luco señalaba en 1909, a más de tres décadas del fallecimiento de Smith, que:

[Este] realizó en Chile ese tipo extraordinario, á (sic) la vez que nuevo y desconocido entre nosotros del bohemio artista, producto genuino del periodo romántico en el cual los poetas usaban largas melenas o el célebre chaleco rojo [...] [Smith] Venía a romper los moldes consagrados en la vida santiaguina, con su estilo de bohemio, pero a traer al mismo tiempo, la nota deliciosa y nueva del genuino arte nacional, hondo, poético, sentido y vibrante de imaginación, todo idealismos y ensueños que contrastaban con los rudos y a veces groseros materialismos de una sociedad naciente.¹⁴

Nacido en el seno de una familia burguesa, ingresó en 1849 a la recientemente fundada Academia de Pintura de Santiago, dirigida por el napolitano Alessandro Cicarelli. A poco andar, Smith, decepcionado por la enseñanza recibida, y especialmente por la imposibilidad de aprender a pintar paisajes, decidió abandonar sus estudios, generando el primer gran cisma al interior de la academia.¹⁵ Su salida lo enfrentó al director y único profesor de la escuela, a quien desacreditó públicamente algunos años más tarde a través de una mordaz ilustración acompañada por el siguiente texto:

Llegó a estas bellas regiones/un pintor que era un portento/mostró placas distinciones/y medallas por cajones/pero no mostró el talento.¹⁶

Antonio Smith, quien ha sido reconocido como el “primer caricaturista chileno”, comenzó a realizar ilustraciones satíricas para el célebre periódico *El Correo Literario* en 1858. Sin embargo, esta producción entre los historiadores del arte ha sido revisada de manera accesoria¹⁷ y desconectada de su obra pictórica, pues más relevante que su título como primer caricaturista es el haber sido el primer artista, formado en la escuela de arte local, que se dedicó a un arte considerado “menor”: la caricatura.¹⁸ Además de ello, Smith logró mediar y articular las lógicas productivas propia de las bellas artes, es decir, la obra “única, genial y aurática”, con el producto espurio, circunstancial y masivo que circulaba a través de la prensa periódica, para cuya realización se ponía en práctica la principal habilidad que se educaba en la academia, el dibujo.¹⁹ En otras palabras, Antonio Smith fue la primera figura que en Chile logró conciliar dos ámbitos creativos “contrapuestos” en los que logró ser igualmente reconocido. Este doble carácter de su obra —gráfica y pictórica— era reconocido por el propio artista, quien publicó un autorretrato caricaturesco en *El Correo Literario* en el que se representó portando un pincel y un lápiz litográfico acompañado por la leyenda “un artista ‘comme il faut’”²⁰ (imagen 1).



IMAGEN 1.

Antonio Smith, “Autorretrato de Antonio Smith. Un artista “comme il faut”, *El Correo Literario*, n.º 1, 18 de julio de 1858, s.p. Memoria Chilena

Usualmente las ilustraciones de Antonio Smith ocupaban las últimas páginas de la revista y poseían un carácter variopinto, pues se movían entre el retrato caricaturesco, mayoritariamente dedicado a los literatos colaboradores del periódico, y la sátira política,²¹ expresada en representaciones alegóricas y en episodios particulares del movido acontecer de fines de la década de 1850 (imagen 2). De acuerdo con Vicente Grez:

Los hombres de estado i (sic) los políticos de segundo orden (sic) desfilaron uno a uno en aquella humorística galería i (sic) sufrieron los alfilerazos con resignacion (sic), porque no se veian (sic) ultrajados. Lo grosero i (sic) lo grotesco no merecia (sic) la aceptacion (sic) de aquel espiritu (sic) fino i culto por exelencia (sic).²²



IMAGEN 2.

Antonio Smith, “República de 1858”, *El Correo Literario*, n.º 14, 16 de octubre de 1858, s.p.
Memoria Chilena

Las ilustraciones estaban hechas con trazos simples, al modo de bosquejos, con una clara tendencia a la simplificación, pues carecían de contextos espaciales y se concentraban en los aspectos más sobresalientes de la fisonomía de los representados, cuya personalidad era reforzada por medio de algunos atributos simbólicos y textos. En términos técnicos, dada la precariedad que aún tenía la imprenta para la inclusión de imágenes, Smith se valía de la litografía. Esta técnica, ampliamente difundida desde comienzos del siglo XIX, implicaba el uso de un lápiz grueso sobre una piedra, lo que permitía obtener ilustraciones con un alto nivel de detalle, aunque estas debían hacerse de manera invertida.

La pintura de paisaje de Antonio Smith, en tanto, de acuerdo con sus críticos, buscaba indagar en torno a la experiencia que supone el encuentro con la naturaleza. La historiadora del arte Catalina Valdés sostiene que:

Más que un determinado punto geográfico, sus obras muestran una mirada, la experiencia de un recorrido; más que una identidad de lo nacional cifrada en visiones de la naturaleza en tanto territorio, sus cuadros dan cuenta de la autonomía del pintor y de la búsqueda de esa misma autonomía para el lenguaje pictórico.²³

De este modo, a contrapelo de los discursos nacionalistas que habrían animado el desarrollo de la pintura de paisaje en Chile durante el siglo XIX,²⁴ comprensibles bajo la lógica de “Chile es su paisaje”, la obra de Smith supondría una búsqueda personal de lo sublime. En este sentido, los títulos de sus lienzos, muchos de ellos alusivos a diversas zonas geográficas del país, operarían como estrategias para reforzar la verosimilitud de lo representado, pero no necesariamente como la garantía de un pretendido sustrato identitario anclado en la tierra (imagen 3). A partir de lo anterior, es posible sostener que en la pintura y en las ilustraciones de Antonio Smith, más que una búsqueda patriótica lo que se evidencia es una interpretación *sui generis* de su contexto que se mueve en los lindes del arte y la política oficiales. En este sentido, vale recordar las palabras de Valdés, quien señala que “si el paisaje le permite distinguirse de una institución que le resulta opresiva, la caricatura se convierte en una forma de encarar con sarcasmo a quienes ejercen dicha opresión”.²⁵



IMAGEN 3.

Antonio Smith, *El río Cachapoal* (1870), óleo sobre tela, 100 x 146 cm, Surdoc 2-27, Colección Museo Nacional de Bellas Artes. MNBA

PEDRO SUBERCASEAUX, EL PINTOR DE LA HISTORIA DE CHILE Y EL CREADOR DE LA PRIMERA HISTORIETA NACIONAL

Pedro Subercaseaux Errázuriz nació el año 1880 en la ciudad de Roma, en el seno de una tradicional familia de la elite chilena, conformada por el político y también artista Ramón Subercaseaux Vicuña y por Amalia Errázuriz Urmeneta. Pedro fue un “chileno trasplantado”, pues creció al otro lado del Atlántico recorriendo las principales capitales europeas donde su padre se desempeñaba como diplomático. A la edad de dieciséis años definió su vocación artística ingresando a la Academia de Bellas Artes de Berlín; no obstante, su búsqueda plástica lo llevó a la Escuela Libre de Roma y, posteriormente, a la afamada Academia Julien de París.

Uno de los aspectos más interesantes en la pintura de Pedro Subercaseaux es la primacía del género histórico, tradicionalmente considerado como la forma más elevada de la pintura debido a su carácter eminentemente pedagógico y moralizante, lo que se expresó en el desarrollo de obras en las que se narran episodios de la Conquista (imagen 4) e Independencia de Chile, así como también otros tomados de la hagiografía de algunos santos, entre ellos San Francisco de Asís y San Benito. Estos elementos han llevado a Gabriel Guarda a calificar a Subercaseaux como el “pintor de las glorias nacionales”,²⁶ epíteto que parece excesivo, pero que da cuenta de la verdadera pasión del artista por la historia patria y el minucioso estudio de uniformes militares, armas y vestimentas del pasado.



IMAGEN 4.

Pedro Subercaseaux, *La primera misa celebrada en Chile* (1904), óleo sobre tela, 150 x 201 cm, Surdoc 2-1557, Colección Museo Nacional de Bellas Artes.

MNBA

Pese a la gran circulación que ha tenido su trabajo pictórico, su obra gráfica, considerada “menor”, ha permanecido invisibilizada y ha sido escasamente estudiada. Su participación en la prensa se inició en el año 1902 cuando ingresó a *El Diario Ilustrado*, momento en el que comenzó a usar el seudónimo de Lustig²⁷ (“alegre”, en alemán) para firmar sus caricaturas. Posteriormente, en 1906 pasó a formar parte del staff de Zig-Zag desempeñándose como caricaturista e ilustrador de gran parte de los medios desarrollados por esta casa editorial, como la revista homónima, *Familia*, *Pacífico Magazine*, entre otras, teniéndose noticias de su trabajo hasta 1913. Aquí se pueden encontrar viñetas humorísticas de su autoría, así como también fotografías de sus pinturas y acuarelas en las portadas de las revistas, las que aparecen con su firma tradicional “P. Suberx.”. La obra gráfica de Subercaseaux no solo debe ser entendida como una forma de hacer rentable su profesión, sino también como un espacio experimental y libre en el que pudo explotar su lado más lúdico. En este sentido, su historieta “Las aventuras de Von Pilsener” (imagen 5) constituye un buen ejemplo del carácter menos grave que le exigió trabajar para las revistas. No obstante, sería erróneo pensar que las peripecias de su personaje fueron un mero divertimento, pues este posee un alto contenido crítico reconocido por el propio Subercaseaux en sus *Memorias*, en las que señala que lo que lo impulsó a la creación de esta sátira “[...] fue el deseo de hacer resaltar, en forma humorística, nuestros propios defectos, exponiéndolos a la crítica de un imaginario observador europeo, y nada más”.²⁸

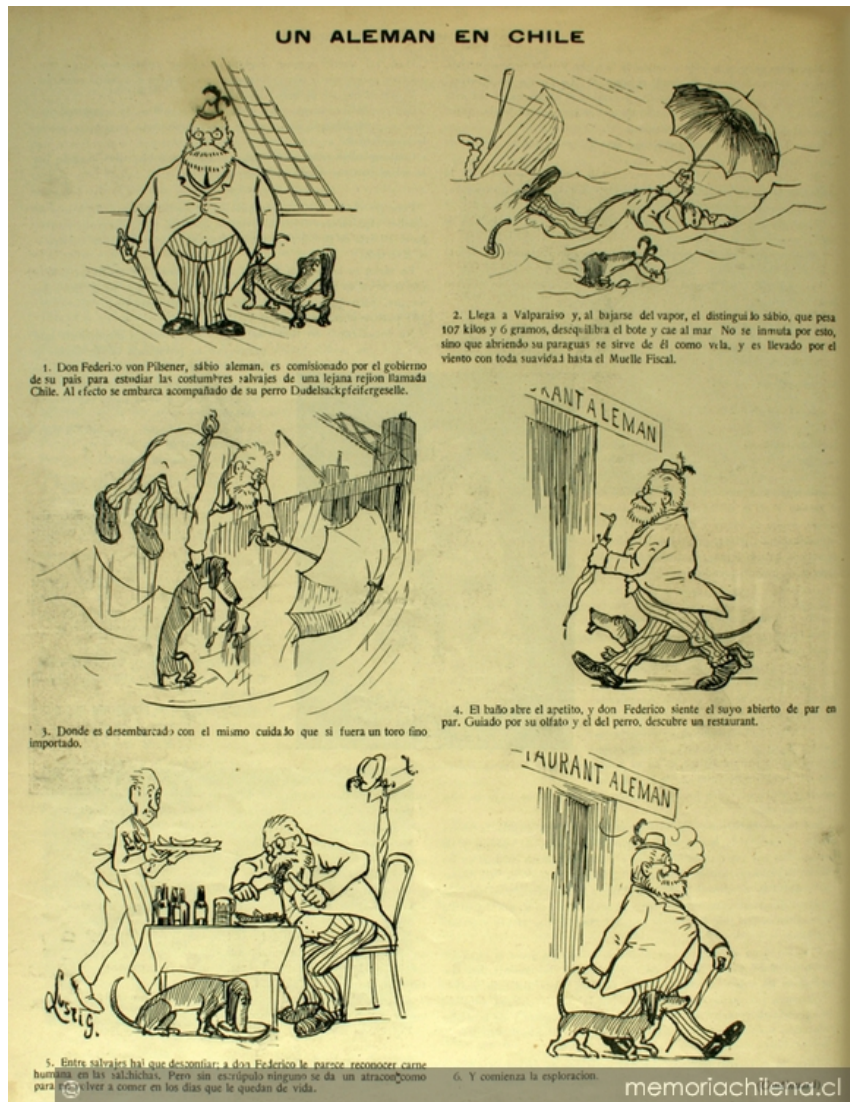


IMAGEN 5.
Lustig, “Un alemán en Chile”, *Zig-Zag*, n.º 71, 24 de junio de 1906. s.p.
Memoria Chilena

Respecto del argumento de “Las aventuras de Von Pilsener”, este refiere, en términos generales, a las peripecias vividas por el ingenuo y simpático sabio alemán Federico von Pilsener, quien, al modo de los exploradores decimonónicos, viajó a Chile junto a su perro salchicha llamado Dadelackpfeifergeselle con el fin de conocer las costumbres de los “salvajes e incivilizados” habitantes del sur del mundo. Esta historieta, de acuerdo con Jorge Montealegre, se encuentra dividida en tres momentos: “Aventuras de un alemán en Chile”, “Von Pilsener en Alemania” y el “Regreso de Von Pilsener”.²⁹ En relación con su contenido, es relevante señalar que este ha sido considerado más bien simplón; no obstante, creemos que es altamente crítico y contingente al igual que la tradición caricaturesca de la que es heredero. En este sentido es relevante el medio dentro del cual circuló: la revista *Zig-Zag*, cuyo público objetivo era la elite letrada, de manera que las denuncias hechas por medio de esta historieta buscaban interpelar principalmente a los sectores dirigentes, con el fin de que pudiesen corregir un conjunto de prácticas que, a ojos de Subercaseaux, en nada aportaban a la modernización e imagen de país “civilizado” que dicho grupo social propugnaba. El carácter altamente nacionalista y edificante de su gran obra pictórica también permeó sus viñetas.

Finalmente, dentro del cómic es identificable una serie de estrategias discursivas y estéticas, entre ellas el enmascaramiento y el extrañamiento, que son empleadas con finalidades humorísticas, así como también para generar una “virtual distancia” entre los lectores y su realidad cotidiana y, de paso, para exponer de forma soterrada una visión crítica acerca de una serie de comportamientos y costumbres de la sociedad y las instituciones chilenas de los primeros años del siglo XX.

CONCLUSIONES

A modo de conclusión, cabe señalar que tanto Antonio Smith como Pedro Subercaseaux ejemplifican los vínculos y el tránsito existente entre las academias de bellas artes y las salas de redacción de los periódicos entre mediados del siglo XIX y comienzos del XX en Chile, pues ambos artistas, dedicados exitosamente a la pintura, realizaron diversos trabajos considerados tradicionalmente “menores”: ilustraciones satíricas y caricaturas. Al contrastar la obra pictórica de estos personajes con sus ilustraciones, es posible comprender la existencia de habilidades comunes a los diversos géneros, formatos y soportes, como, por ejemplo, el manejo del dibujo. Pero más importante aún resulta la existencia de problemáticas transversales, lo local en el caso de Smith, y lo nacional en el de Subercaseaux. De este modo, ambos se constituyen en figuras en tránsito entre el arte “serio” y el arte satírico.

Tanto las ilustraciones satíricas de Smith como la historieta de Subercaseaux ponen de relieve la pericia técnica de ambos desarrollada a lo largo de su formación académica y la experiencia que alcanzaron con y por la prensa, en vista de que las producciones de ambos entraban rápidamente en diálogo con los lectores. Esto último es fundamental, ya que así como los escritores debieron adecuarse a los veloces ritmos de la prensa del XIX (*reporter*), dejando atrás el espíritu reflexivo y reposado que otrora les era otorgado para la escritura de textos de largo aliento (promotores de lecturas intensivas), el periodismo exigió velocidad y diálogo con las impresiones del público receptor. Lo mismo aconteció con los artistas señalados, quienes del trabajo de largo aliento que requiere la tela pasaron a la premura que la periodicidad de los medios donde se desenvolvían les exigía.

A nivel temático, las ilustraciones satíricas de estos artistas, pese a que parecen ser sencillas y en extremo contingentes, exponen las profundas preocupaciones en torno al carácter “local” y “nacional” que animó a sus producciones pictóricas, ya sea fuera desde el reconocimiento del territorio o de los grandes acontecimientos históricos de la patria.

En un próximo trabajo sería necesario profundizar en otros medios de prensa de mediados del siglo XIX e inicios del XX, destacando a más dibujantes y caricaturistas, como Luis Fernando Rojas, Moustache o el entrañable Coré de *El Peneca*. Porque si bien es valioso el ejercicio de distinguir los mecanismos de funcionamiento de los distintos campos de la sociedad, sería más productivo aún fortalecer el estudio de los “arrastres” entre esferas de producción.

Finalmente, a sabiendas de la rica bibliografía existente sobre la prensa satírica, para efectos de claridad de este escrito han sido citados o parafraseados solo algunos referentes, quedando también, en el margen de las proyecciones, la discusión de dichas fuentes con mayor detención.

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

- Alvarado, Marina. “Zig-Zag y la irrupción editorial: La ciudad letrada ‘zigzagante’”, *Literatura y Lingüística*, n.º 23 (2012): 81-99.
- . *Revistas culturales y literarias chilenas del siglo XIX (1842-1894): Historia de un proceso discontinuo*. Santiago de Chile: Universidad Católica Silva Henríquez, 2015.
- . *Revistas culturales y literarias chilenas de 1900 a 1920: legitimadoras del campo literario nacional*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2016.

- Baudelaire, Charles. *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: Visor, 1988 [1855].
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2005.
- Cornejo, Tomás. “Diarios chicos’ y ‘diarios grandes’: la crítica visión de la prensa chilena según los periódicos satíricos, 1880-1910”, *História Unisinos* 22, n.º 3 (2018): 429-441.
- Errázuriz, Luis. *Historia de un área marginal. La enseñanza artística en Chile 1797-1993*. Santiago de Chile: Ediciones UC, 1994.
- Goldgel, Víctor. *Cuando lo nuevo conquistó América. Prensa, moda y literatura en el siglo XIX*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2013.
- Guarda, Gabriel. “Una vida plena”, en *Pedro Subercaseaux, pintor de la historia de Chile*, ed. por María Gracia Valdés y Verónica Griffin, Santiago de Chile: Corporación Cultural de Las Condes, 2000.
- Maza, Josefina de la. “Duelo de pinceles. Ernesto Charton y Alejandro Ciccarelli. Pintura y enseñanza en el siglo XIX chileno”, en *Vínculos artísticos entre Italia y América: silencio historiográfico, VI Jornadas de Historia del Arte*, ed. por Fernando Guzmán y Juan Manuel Martínez, Santiago de Chile: Universidad Adolfo Ibáñez, Museo Histórico Nacional, Crea, 2012.
- Montealegre, Jorge. *Von Pilsener. Primer personaje de la historieta chilena*. Santiago de Chile: Editorial Asterión, 1993.
- . *Prehistorieta en Chile (del arte rupestre al primer periódico de caricaturas)*. Santiago: RIL, 2003.
- . *Historia del humor gráfico en Chile*. Lleida: Editorial Milenio, 2008.
- Ossandón, Carlos y Eduardo Santa Cruz. *El estallido de las formas. Chile en los albores de la “cultura de masas”*. Santiago de Chile: Lom, 2005.
- Pérez, Omar. *Breve historia del cómic en Chile. Dibujantes, revistas y personajes*. Santiago de Chile: Editorial Universidad Bolivariana, 2007.
- Poblete, Juan. *Literatura chilena del siglo XIX: Entre públicos lectores y figuras autoriales*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2002.
- Román, Claudia. *Prensa, política y cultura visual. El Mosquito. (Buenos Aires, 1863-1893)*. Buenos Aires: Editorial Ampersand, 2017.
- Quiroga, Samuel y Lorena Villegas. *Antonio Smith. ¿Historia del paisaje en Chile?* Santiago de Chile: Universidad Católica de Temuco, 2014.
- Valdés, Catalina. “Comienzo y deriva de un paisaje. Alessandro Ciccarelli, Antonio Smith y los historiadores del arte chileno”, *Arteologie*, n.º 3 (2012): 1-25.
- . *Cuadros de la naturaleza en Chile. La pintura de paisaje y su literatura artística durante el siglo XIX*. Santiago de Chile: Ediciones UAH, 2014.
- Villegas, Ignacio, Carlos Navarrete, Bárbara Camhi y Danilo Espinoza. *Dibujo en Chile (1797-1991). Variaciones epistemológicas, aplicaciones profesionales*. Santiago de Chile: Lom, 2017.

FUENTES PRIMARIAS

- El Correo Literario*, 1858.
- Grez, Vicente. *Antonio Smith. Historia del paisaje en Chile*. Santiago de Chile: Establecimiento Tipográfico de la Época, 1882.
- Labarca, Guillermo. “Secretario de redacción”, *Medio siglo de Zig-Zag. 1905-1955*, 1955, 166.
- “Prospecto”, *La Linterna*, n.º 1, 25 de agosto de 1867, 1-2.
- Orrego Luco, Luis. “Antonio Smith”, *Selecta*, n.º 1, abril de 1909, 17.
- Subercaseaux, Pedro. *Memorias*. Santiago de Chile: Editorial del Pacífico, 1962.
- Zig-Zag*, 1906-1907.

NOTAS

1. De acuerdo con Bernardo Subercaseaux, debido a que Chile fue uno de los últimos países de Latinoamérica en importar una imprenta (1812), esto habría incidido en la lentitud de la instalación de talleres impresores. Subercaseaux señala que “en Santiago funcionaban a fines de la década [de 1830] por lo menos cinco talleres, y en Valparaíso, cuatro. Los datos más confiables corresponden a esta última ciudad, en la cual se ha documentado el funcionamiento de las imprentas de *El Mercurio* (desde 1827), *El Comercio* (desde 1829), *El Cosmopolita* (1833) y *El Liberal* (1839), y también la instalación de un taller litográfico, la Litografía Porter (1840)”. *Historia del libro en Chile* (Santiago de Chile: Lom, 2000), 38. Ya entrado 1840, el libro pasó a tener prevalencia en los catálogos de las imprentas y, en vista de que la educación puso su foco en los sectores populares, el número de alfabetos comenzó a crecer. Como sigue Subercaseaux, “según el censo de 1845, ese año había en el país 221 tipógrafos; en 1865 estos llegaban a 380 y en 1875, a alrededor de 700”. *Ibid*, 52.
2. No solo imprimían periódicos, también eran habituales los manuales de estudio, almanaques y libros.
3. De este valioso grupo de intelectuales destacó en el ámbito educativo Domingo Faustino Sarmiento, argentino vecindado en Chile luego de salir al exilio por causa de Manuel de Rosas. Los principales aportes del trasandino se concentraron en la modernización del sistema educativo chileno, pues fue encomendado por Manuel Montt — ministro de Justicia e Instrucción Pública bajo el gobierno de Manuel Bulnes— para estudiar lo que acontecía en Francia, importando el modelo de las Escuelas Normales.
4. Juan Poblete explica que “la lectura extensiva es, en efecto, más rápida y se hace sobre muchos y diferentes textos circulantes en el mercado editorial en desarrollo. Sarmiento, por su parte, había ya entendido este lugar de la Biblia en la cultura protestante y se preguntaba cuál era el libro que podría haber ocupado un lugar similar en la cultura católica. Su respuesta compara la práctica intensiva y constante que caracteriza la lectura de la Biblia en los países protestantes con la lectura extensiva de las novelas”. *Literatura chilena del siglo XIX: Entre públicos lectores y figuras autoriales* (Santiago, Chile: Editorial Cuarto Propio, 2002), 39.
5. Claudia Román, *Prensa, política y cultura visual. El Mosquito (Buenos Aires, 1863-1893), Colección Caleidoscópica* (Buenos Aires: Editorial Ampersand, 2017).
6. Víctor Goldgel profundiza sobre este tema en *Cuando lo nuevo conquistó América. Prensa, moda y literatura en el siglo XIX* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2013).
7. Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (Barcelona: Editorial Anagrama, 2005).
8. “Prospecto”, *La Linterna*, n.º 1, 25 de agosto de 1867, 1-2.
9. Carlos Ossandón y Eduardo Santa Cruz, *El estallido de las formas. Chile en los albores de la “cultura de masas”* (Santiago de Chile: Lom, 2005), 251.
10. De acuerdo con Pierre Bourdieu, “hacer época significa indisolublemente hacer existir una nueva posición más allá de las posiciones establecidas, por delante de estas posiciones, en vanguardia, e, introduciendo la diferencia, producir en el tiempo” (Bourdieu, *Las reglas del arte*, 237).
11. El periodo que abarcó el gobierno del mandatario conservador fue desde 1851 a 1861.
12. “El Correo”, *El Correo Literario*, n.º 1, 18 de julio de 1858, 1.
13. Guillermo Labarca, “Secretario de redacción”, *Medio Siglo de Zig-Zag. 1905-1955*, 1955, 166.
14. Luis Orrego Luco, “Antonio Smith”, *Selecta*, n.º 1, abril de 1909, 17.
15. Para indagar en torno a otras polémicas ocurridas tempranamente, véase: Josefina de la Maza, “Duelo de pinceles. Ernesto Charton y Alejandro Ciccarelli. Pintura y enseñanza en el siglo XIX chileno”, en *Vínculos artísticos entre Italia y América: silencio historiográfico, VI Jornadas de Historia del Arte*, ed. por Fernando Guzmán y Juan Manuel Martínez (Santiago de Chile: Universidad Adolfo Ibáñez, Museo Histórico Nacional, Crea, 2012).
16. Antonio Smith, “Ciccarelli”, *El Correo Literario*, n.º 8, 4 de septiembre de 1858, s.p.
17. Véase: Samuel Quiroga y Lorena Villegas, *Antonio Smith. ¿Historia del paisaje en Chile?* (Santiago de Chile: Universidad Católica de Temuco, 2014).
18. Charles Baudelaire, a contrapelo de estas consideraciones, a mediados del siglo XIX buscó reivindicar la caricatura como un género artístico de importancia. De acuerdo con su interpretación, las caricaturas, pese a su carácter coyuntural, tenían como finalidad una cuestión muchísimo más trascendental: despertar la risa, de donde se desprende su inmortalidad y carácter incorregible. Para profundizar, véase: Charles Baudelaire, *Lo cómico y la caricatura* (Madrid: Visor, 1988).
19. Para ahondar en el desarrollo del dibujo en Chile, véase: Luis Errázuriz, *Historia de un área marginal. La enseñanza artística en Chile 1797-1993* (Santiago de Chile: Ediciones UC, 1994); Ignacio Villegas et al., *Dibujo en Chile (1797-1991). Variaciones epistemológicas, aplicaciones profesionales* (Santiago de Chile: Lom, 2017).
20. Esto quiere decir: “un artista como se debe”.
21. Tomás Cornejo explica que “una premisa básica a considerar es que la prensa satírica desarrolla, casi por definición, un discurso de segundo grado, derivado de modelos políticos y estéticos dominantes en una determinada sociedad. Esos modelos, sus encarnaciones sensibles y el soporte ideológico que les brindan sus adherentes a través de diversas

manifestaciones y prácticas culturales (sea de manera orgánica y sistemática o esporádica y desordenada) son la materia prima que el lenguaje satírico desestabiliza y pone en evidencia. Sea por medio de la palabra o sea a través de la imagen, la expresión más cercana y el blanco más obvio al cual atacar era precisamente la taciturna ‘prensa seria’, los ‘diarios grandes’”. “‘Diarios chicos’ y ‘diarios grandes’: la crítica visión de la prensa chilena según los periódicos satíricos, 1880-1910”, *Historia Unisinos* 22, n.º 3 (2018): 430.

22. Vicente Grez, *Antonio Smith. Historia del paisaje en Chile* (Santiago de Chile: Establecimiento Tipográfico de la Época, 1882), 58.
23. Catalina Valdés, “Comienzo y deriva de un paisaje. Alessandro Ciccarelli, Antonio Smith y los historiadores del arte chileno”, *Arteologie*, n.º 3 (2012): 15.
24. Para ahondar en este punto, véase: Catalina Valdés, *Cuadros de la naturaleza en Chile. La pintura de paisaje y su literatura artística durante el siglo XIX* (Santiago de Chile: UAH, 2014).
25. *Ibíd*, 5.
26. Gabriel Guarda, “Una vida plena”, en *Pedro Subercaseaux, pintor de la historia de Chile*, ed. por María Gracia Valdés y Verónica Griffin (Santiago de Chile: Corporación Cultural de Las Condes, 2000), 4.
27. Respecto del uso de este seudónimo, es importante señalar que era empleado por Pedro Subercaseaux solo para firmar sus caricaturas, lo que nos permite establecer que su utilización también se inserta dentro de las estrategias de enmascaramiento presentes en el propio contenido de la historieta.
28. Pedro Subercaseaux, *Memorias* (Santiago de Chile: Editorial del Pacífico, 1962), 128.
29. Jorge Montealegre, *Von Pilsener. Primer personaje de la historieta chilena* (Santiago de Chile: Editorial Asterión, 1993).