

El pícaro, el roto y el punk: relaciones entre la historieta chilena y el cómic español

The picaro, the roto, and the punk: Relations between Chilean and Spanish Comics

Daniel Esteban Hidalgo

Pontificia Universidad Católica de Chile

Chile

dshidalgo@uc.cl

RESUMEN

Este trabajo analiza las conexiones entre la historieta chilena y el cómic español desde una perspectiva transatlántica, a partir de la figura del pícaro como arquetipo literario reconfigurado en los imaginarios gráficos del siglo XX. Se propone una lectura comparada entre personajes como *Condorito*, *Kisco el agudo*, *Anarko* y *Pato Lliro* en Chile, y *Carpanta*, *Peter Pank* y *Pedro Pico y Pico Vena* en España, entendiendo la picaresca como un dispositivo simbólico que atraviesa las culturas populares iberoamericanas. A través del diálogo entre la tradición picaresca y la estética punk/postpunk, se observa cómo la historieta se convierte en un espacio de resistencia cultural y representación de la marginalidad social durante contextos de dictadura, posdictadura y transición democrática. El estudio propone que el pícaro, reencarnado en el punk, funciona como un sujeto de subversión y precariedad compartida, estableciendo un puente estético y político entre ambas orillas del Atlántico.

Palabras clave: *picaresca – historieta – punk – cultura popular – resistencia cultural*

ABSTRACT

This paper examines the connections between Chilean comics and Spanish graphic narratives from a transatlantic perspective, focusing on the *pícaro* as a literary archetype reconfigured within twentieth-century graphic imaginaries. It offers a comparative reading of characters such as *Condorito*, *Kisco el agudo*, *Anarko*, and *Pato Lliro* in Chile, alongside *Carpanta*, *Peter Pank*, and *Pedro Pico y Pico Vena* in Spain, understanding the picaresque as a symbolic device that traverses Ibero-American popular cultures. Through the dialogue between the picaresque tradition and the punk/post-punk aesthetic, the study explores how comics become a space of cultural resistance

and representation of social marginality within contexts of dictatorship, post-dictatorship, and democratic transition. It argues that the *pícaro*, reincarnated in the punk figure, functions as an agent of subversion and shared precariousness, establishing an aesthetic and political bridge between both sides of the Atlantic.

Keywords: picaresque – comics – punk – popular culture – cultural resistance

Cuando en 1977 los Sex Pistols se ubicaron en los primeros puestos de los charts del Reino Unido, el movimiento punk enfrentó su primera —y última— gran encrucijada. Vivenciaba el paso de una forma de contracultura a la hegemonía de la industria musical. El crítico Simon Reynolds indica que “fue en este momento que comenzó a fracturarse la frágil unidad que el punk había forjado entre chicos de procedencia obrera y bohemios arty de clase media” (Reynolds 31). Al ser parte de la gran industria, el punk fracasaba estrepitosamente en su misión de derrocarla, volviéndose mercancía, y de la más codiciada por las multinacionales del entretenimiento. Es por esta razón que, para Reynolds, todo aquello que sucede desde que los Sex Pistols alcanzan la fama mundial —con su inmediata disolución al año siguiente—, ya no sería punk sino postpunk: un nuevo campo de batalla, marcado por los pulsos del new wave, el hard core, el dark, el oi! y otras corrientes que deconstruían el punk, tal como el punk deconstruyó, a la manera de las vanguardias, el rock and roll norteamericano. Dentro de estas corrientes postpunk, que funcionaron como una red global previa a internet, conectada de forma ideológica, a través de fanzines, conciertos y casetes piratas, se consagró una nueva forma de relacionarse, contraculturalmente, bajo la nueva ideología del *underground*, por medio de la autogestión y los discursos de resistencia. Una nueva forma de organización que convocaba muchas de las formas que se venían incubando desde la Comuna de París. Como indica el crítico musical Greil Marcus: “al destruir una tradición, el punk revelaba una nueva” (24).

Esta nueva forma de (re)organización entre política, arte y vida, tuvo lugar en los ochenta. El ethos del postpunk se manifestó, particularmente, en una oleada de publicaciones independientes de espíritu crítico que albergaron textos e imágenes sobre música, cine, artes visuales y, en un lugar central, el denominado *comic underground*. En un momento en que los grandes medios de comunicación pertenecen a grupos económicos, de intereses bien definidos, y sus discursos han sido cómplices con las narrativas manipuladas de las dictaduras, estas publicaciones independientes no solo diversificaron el panorama editorial, sino que reformularon la representación de la cultura

popular en el imaginario gráfico narrativo. El fenómeno se dio, durante la misma década, en España y Chile, con contextos locales muy distintos, en revistas chilenas como *Trauko*, *Beso Negro*, *Ácido*, *El Cuete* o *Matucana*, y en las españolas *El Víbora*, *Cimoc*, *K.O. Comics*, *Tótem* y *Makoki*, entre muchas otras.

Una figura transversal a toda esta imaginería extendida entre los últimos años de los setenta y comienzos de los noventa, fue la figura del punk —o del *punky*—, no a la usanza del estereotipo del punk británico, sino como manifestación contrahegemónica de una sensibilidad popular local, que aunaba crítica social y precariedad por partes iguales. Una sátira picaresca protagonizada por sujetos fragmentados y urbanos, compuestos de retazos del punk y la experiencia de la represión militar, conformando una estética de la violencia muy definida y compartida en ambas tradiciones. En España estas características se observarán en *Makoki* (1977), de Miguel Ángel Gallardo y Juanito Mediavilla; *Peter Pank* (1984), de Max; y en la dupla *Pedro Pico y Pico Vena* (1984), de Carlos Azagra y, en Chile, en personajes como *Kisco el agudo* (1986), de Lucho Venegas; *Anarko* (1987), de Jucca; y *Pato Lliro* (1990) de Christiano y los hermanos Higuera. El arquetipo del pícaro del siglo de oro español será reconvertido en un *flâneur* rabioso de la necrópolis globalizada. El estudio del fenómeno, con perspectiva transatlántica, nos permite comprender al punk, y en consecuencia al postpunk, como estéticas globales que, sin embargo, no fagocitan los sistemas culturales locales, sino más bien canalizan y rediseñan ciertas expresiones de larga data.

Condorito y Carpanta: sub-versiones de la picaresca

Más conocido como Pepo, René Ríos Boettiger creó a Condorito (1949) como respuesta a la película *Saludos amigos* (1942) de Walt Disney. Esta nació tras una gira diplomática y propagandística, en medio de la Segunda Guerra Mundial, del célebre cineasta estadounidense por América del Sur, que le inspiró a crear distintos pasajes animados según los países que visitó, para insertarlos en la película protagonizada por sus emblemáticos Pato Donald y Tribilín. En Chile nació el personaje Pedrito, en honor al presidente Pedro Aguirre Cerda, un avión que luchaba con las inclemencias climáticas de la Cordillera de los Andes, con el propósito de llevar una encomienda a buen destino: una carta dirigida al dibujante chileno Jorge Délano, Coke (idea que se consagró en la visita de Walt Disney a las oficinas de la revista *Topaze* [“El día en que Walt Disney”]). Pepo, tras ver la cinta, la consideró un agravio a la identidad nacional. Le molestó que el cineasta, un creador de personajes

animalescos, ni siquiera se hubiera interesado en conocer la fauna local para buscar uno vinculado con nuestra geografía. El investigador Jorge Montealegre indica que Pepo se quedó con la idea de que Disney “dejó pasar al cóndor que estaba en el aire, al tímido y pacífico huemul que nunca se pone para la foto y, valga la mención honrosa, al patriótico quiltro chilensis” (*El cóndor pasa*). Para Pepo, la identidad nacional se reconocería, años después, en su Condorito. Sin embargo, más allá del cóndor, animal representado en el escudo nacional de Chile, lo que más otorgaba sensibilidad local a su creación fue la reimaginación, bajo los códigos de la historieta humorística, del roto chileno. Una subalternidad devenida en tipo literario popular, forjada por los relatos de la Guerra del Pacífico, en la que confluían el imaginario campesino, el migrante provinciano, una masculinidad exaltada a través de las figuras del soldado o del bandido, un vestuario harapiento, una revaloración por lo mítico nacional y un ethos picaresco.

Si bien Condorito bebió de la influencia directa de otro roto chileno gráfico, Juan Verdejo, creación de Eugenio Retes, podría establecerse un diálogo interesante con otro pícaro, contemporáneo, pero del cómic español: Carpanta (1947), de Josep Escobar.

Aparecido en las páginas de la revista *Pulgarcito*, Carpanta se convirtió en uno de los personajes más emblemáticos de la cultura de posguerra en España. Su nombre literalmente significa “hambre violenta” (RAE) y se trata de un mendigo capaz de todo con tal de saciar su hambre. En una de sus primeras tiras, titulada *Carpanta casi se da un banquete*, observamos cómo el personaje añora comprar una promoción de cinco platos por veinticinco pesetas, en un restaurante. Dinero que, por supuesto, no tiene. Para conseguirlo, un taxista le ofrece un pago con tal de que abra la puerta del vehículo a sus clientes. Carpanta siempre fracasa en la empresa. El trabajo le es ajeno e incomprensible. Termina, sin querer, quedándose con la puerta del taxi en las manos. Decide ofrecerla a un comprador de chatarra y así recibe el dinero que, de una viñeta a otra, decide gastar en los cinco platos. Antes de dar la primera mordida, el taxista lo sorprende y lo golpea con una banca: “¿no querías un banquetazo?”, le dice irónico. Carpanta termina en la calle, lamentándose, sin haber podido alimentarse.

Algo similar acontece en la primera aparición de Condorito en las páginas de la revista *Okey*. Titulada *Condorito aventurero*, inicia con el personaje quejándose, sentado sobre una vereda: “¡No tengo un peso y me muero de hambre!”. Su desesperación lo lleva a entrar a una propiedad para robar una gallina, lo que consigue con éxito, sin embargo, cuando está a punto de asesinarla con un cuchillo, se da cuenta de que no puede hacerlo: Condorito posee un código, como el de los delincuentes de antaño, en donde robar para comer es aceptable, no así el asesinar, aunque sea por

el mismo propósito (además, se trata también de un ave). Arrepentido, decide devolverla con vida, sin embargo, es sorprendido por un oficial de policía, el cual lo detiene en prisión. Condorito termina muy molesto, con la idea de que el policía se ha dado un festín con la gallina robada.

La vida de ambos personajes está marcada por la precariedad, el hambre y la ausencia de justicia. Representan un sentir de exclusión social montado como comedia de la desgracia. Es ahí donde confluye una sensibilidad popular que ha padecido la injusticia histórica, un sentir caracterizado en la figura del pícaro como personaje. Condorito y Carpanta, con sus distancias y cercanías, son reconfiguraciones de este personaje literario del pícaro y, en este sentido, Francisco Rico nos indica que “es inútil caracterizar la novela picaresca por referencia exclusiva al tipo real del pícaro” (100). En efecto, el pícaro literario popularizado por las novelas picarescas del Siglo de Oro español — una forma literaria que nominó el *Guzmán de Alfarache* pero que se configuraba a partir del *Lazarillo de Tormes*—, dista de su propia inspiración, el pícaro de la vida real, un sujeto “tramposo y desvergonzado” (RAE), al confluir en él diversos simbolismos y narrativas, precisamente literarias que han permanecido en el imaginario libresco popular. Del mismo modo, Rico señala que el pícaro, como configuración literaria: “unas veces se vio convertido en cifra de todo lo dañino y ruin; otras, idealizado como espejo de filósofos, tataranieta de Diógenes; bastantes, vuelto encarnación viva del ingenio y la sagacidad” (104). El devenir literario del pícaro lo posicionó en un lugar de admiración plebeya, un héroe posible y un dispositivo simbólico ante el pesimismo de los tiempos.

El éxito de *Condorito* lo llevó de ser la historieta más reconocida de Chile, a una figura continental y, para ello, debió abandonar la delincuencia de su debut y cierta idea de lo nacional popular en pos de un lenguaje que tendía a un modelo popular transnacional. Pelotillehue dejaba de ser la representación de un pueblo rural chileno para ser una heterotopía continental, en la que confluyen diversos imaginarios, tipos sociales y absurdos de toda América Latina, en una simultaneidad consagrada por una lengua en registro neutro. Carpanta, con su popularidad, sobre todo entre menores de edad, también abandonó la calle. Al poseer una casa, el mendigar se convirtió en su trabajo. Sin embargo, ambos personajes continuaron con la lógica picaresca, cierta astucia para sacar un escaso provecho personal, ante las más adversas condiciones sociales. Esto genera un vínculo intenso entre lector y personaje, en donde a través del tipo literario se apela a una sensibilidad social —una autocrítica colectiva— o, como indica B. W. Ife “donde la empatía del lector con *Lazarillo* se tiñe de complicidad con *Lázaro*” (*Lectura y ficción en el Siglo de Oro* 63). El

lector, al reconocerse dentro de un sistema simbólico vinculante, marcado por la precariedad y la falta de justicia, ve en el triunfo del personaje su propio triunfo.

Cómic underground y Línea chungu: dictadura, posdictadura y post punk

Corresponde a los estudios transatlánticos analizar los vínculos y asociaciones posibles entre las producciones culturales de España y América. Lo que se dio en el ámbito del cómic underground de ambas latitudes es lo que Udo Schöning plantea en su artículo *La internacionalidad de las literaturas nacionales*, bajo la categoría de transferencias literarias, así lo explica:

Existe interculturalidad literaria cuando se da una transferencia literaria o un contacto literario entre ambas culturas, cuyas diferencias se muestran, por un lado, en el uso de códigos de comunicación distintos y en la diferenciación de sus discursos y, por otro lado, son el resultado de una distancia temporal, espacial o social (320).

Para Schöning, la transferencia no debe entenderse como un simple traslado de contenidos de una cultura a otra, sino como un proceso complejo de intercambios simbólicos, donde los textos, las formas y las sensibilidades se reformulan al traspasar las fronteras. En este sentido, la transferencia —literaria, cultural— es un fenómeno de doble vía: relocaliza significados, pero también acoge los imaginarios del nuevo contexto, representando sus propias problemáticas.

Por sus contextos, el cómic underground chileno —llamado así, a la usanza internacional del género inaugurado por los norteamericanos Robert Crumb y Art Spiegelman a fines de los años sesenta, y no historieta subterránea o historieta para adultos, como habría sido más acorde a nuestra tradición local de narrativa gráfica, quizá porque esta idea, la de romper con las tradiciones, era su principal propósito— se gestó durante los últimos años de la dictadura cívico militar, con la experiencia de la represión y la vigilancia y los circuitos culturales clausurados o intervenidos. Su producción, aunque intensa, fue más bien escasa. Pocas revistas superaron la decena de números —*Matucana* la alcanzó en cuatro años de existencia—, salvo *Trauko* y *Bandido*, que alcanzaron la veintena, sin lograr la subsistencia económica, quedando siempre en la categoría de culto o, en efecto,

underground. La supervivencia de sus personajes se debe a esfuerzos personales de sus autores y algunos editores interesados en el archivo de esa época. Jucca, por ejemplo, encuentra en el fanzine y la autoedición una forma de supervivencia para su personaje Anarko; Lucho Venegas recopiló Kisco el agudo en un emprendimiento editorial recién el 2021; Pato Lliro ha contado con diversas recopilaciones en formato libro durante la última década, a través de ediciones independientes.

Por su parte, la denominada *línea chungu*, subgénero de una escuela más diversa de cómic español pero la más cercana al cómic underground norteamericano y, por consecuencia, al chileno, nació al alero de la recuperación de la democracia y el auge de una industria editorial, deudora de los fanzines por los que tuvo una agitada producción el cómic de la década anterior. Revistas como *Cimoc* —que superó la centena de números— o *El Víbora* —alcanzó a publicar trescientos— trascendieron décadas y generaciones. *Ediciones La Cúpula* se convirtió en un gigante de la industria editorial. Todo esto se dio en la escenografía cultural montada por *La Movida* y la ética carnavalesca del nuevo mundo neoliberal del posfranquismo.

Estos contextos distintos en lo local se encontraron en una dinámica internacional, gracias al diseño estético y social del postpunk, pero también bajo la transferencia literaria del pícaro libresco que ha entusiasmado históricamente a las narrativas populares de las que bebe directamente el cómic como género. El pícaro que ha trascendido la novela nacional también ha sobrevivido el paso inclemente del tiempo, reconfigurando, en la figura del punk, un sujeto marginado de las lógicas de mercado dominantes.

Creado por Max —pseudónimo de Francesc Capdevila—, Peter Pank es una evidente parodia del personaje que James Matthew Barrie immortalizó en *Peter Pan y Wendy* (1911), sin omitir su internacionalización audiovisual, a partir de la película de Disney de 1953. Peter Pank es, efectivamente, un punk con malos modales, que habita la urbe de manera salvaje y autodestructiva. A punta de violencia, drogas y malas palabras —algunos de sus personajes hablan con faltas ortográficas—, es acompañado por Campanilla, erotizada en cada aparición: mezcla de hada, ninfa, amazona y estrella punk, y por Ana, una Wendy a la que invita a Punkilandia, a vivir con los chicos descarriados. El personaje de Ana también será erotizado y, además, sometido a un constante peligro de abuso sexual por diversos personajes, a los que Peter Pank irá venciendo lo suficientemente tarde como para haber dado espacio a muchos desnudos erotizados y grotescos, revelando, en la dinámica de incorrección del cómic, su condición heroica. En Punkilandia, Peter Pank convive con una tribu de mujeres desnudas y libidinosas. Si la masculinidad en la novela

picaresca estaba moldeada por la violencia estructural y la humillación, a partir de la sumisión del personaje, en Peter Pank observamos su devenir tóxico: a pesar de someterlas mediante su propia expectativa del deseo, “no tiene reparos en pegar a las mujeres”. Como Nunca Jamás, Punkilandia es una isla fantástica, una utopía que ha llamado la atención de diversas comunidades en la disputa por el territorio. Las aventuras de Peter Pank son desenfrenadas y violentas, con una contundente dosis de deseo sexual masculino y prácticas orgiásticas. Peter Pank siempre anda armado de una cuchilla, a la manera de los delincuentes.

En la primera aparición de Kisco el agudo, en el fanzine *Beso Negro*, en el año 1986, se reproduce la condición marginal que observamos antes, en los casos de Condorito y Carpanta. En la historia titulada *Al maestro con cariño*, Kisco, un punk santiaguino, decide salir a la calle en busca de dinero: “que en su bolsillo el sonido de las monedas le haga arru rrú”. Con su cuchillo, decide asaltar a un anciano con escasas posibilidades de defensa. Asustada, la víctima lo mira y lo reconoce. Le indica ser el profesor de técnico especial, del liceo 98, donde el asaltante estudió hace años atrás. Tras una ráfaga de recuerdos, Kisco lo reconoce y decide darle un abrazo (“hasta el peor malandrín tiene su musculito cardíaco”). Nuevamente, el giro picaresco reconvierte al delincuente, esa figura demonizada por los medios de comunicación, en un sujeto que compone cierta humanidad, cierto código ético en su participación social. El abrazo es, en este sentido, muestra de afecto y de admiración, de reconocimiento vinculante en donde el pícaro y su maestro rompen sus distancias, definiendo un territorio estético, político y de clase en los que ambos conviven.

La comuna picaresca

Para Servando Rocha “los punks eran arrogantes, maleducados y se jactaban de ello. Ellos eran *losers* (perdedores) y se vanagloriaban de su condición de antihéroes” (Rocha 444). Existe en estas reversiones punk del pícaro una cierta reconfiguración y crítica del héroe libresco de la modernidad. Aquel que Umberto Eco definió, en *Apocalípticos e Integrados*, como un arquetipo en el que “la rebelión contra la injusticia, la crítica generosa a los errores de los hombres, el reconocimiento de las contradicciones sociales y políticas, no va nunca más allá de una fe casi religiosa en el sistema” (217). El personaje característico de estas publicaciones es más cercano a lo que Eco caracteriza como personajes típicos:

La tipicidad no es un dato objetivo que el personaje debe proporcionar para convertirse en estéticamente (o ideológicamente) válido, sino que es resultado de una relación de goce entre el personaje y el lector, y es un reconocimiento (o una proyección) del personaje efectuado por el lector (231).

Antes, revisamos cómo para B. W. Ife el pícaro, en tanto arquetipo literario, apelaba a la complicidad del lector. En concordancia con lo que plantea Eco sobre los personajes típicos, el pícaro proyecta las sensibilidades y deseos de las clases populares y uno de sus mayores atractivos sentimentales es el de proyectar el goce de la subversión, la celebración de la ironía que reposa en medio de un sistema de precarización social, como artefacto desestabilizador.

Creaciones de Carlos Azagra, ilustrador de las gráficas del disco conceptual *Los Jubilados* (1990), de la banda punk española La Polla Records, Pedro Pico y Pico Vena representan la más coral de las obras analizadas. También dentro de una estética punk, y localizados en una necrópolis compuesta de despojos del sistema capitalista, en su primera aventura observamos, una vez más, el gesto reivindicativo del pícaro. Pedro Pico, un punk de manual, acude a una farmacia en busca de “un pico” (una dosis de droga vía intravenosa). Ante la negación, decide asaltar el lugar, fingiendo portar un arma entre su casaca de cuero. En la última viñeta observamos cómo la jeringa conseguida mediante su acto delictual es, en realidad, para administrársela a su abuelo, enfermo de paperas. Asistimos, una vez más, a la identificación y complicidad del lector con el pícaro.

Como personaje, Pedro Pico es un joven punk, rebelde y contestatario que no encaja en las normas cívicas del posfranquismo, teniendo una procedencia de barrio obrero. Su contraparte, Pico Vena, es un skin más radical en su comportamiento, una representación de lo que Pedro Pico no ejecuta pero comparte ideológicamente, como reversiones de Astérix y Obélix, de los creadores franceses Goscinny y Uderzo. A Pico Vena le gusta el enfrentamiento contra la autoridad, es un antifa orgánico, a diferencia de Pedro Pico que es más intelectual y reflexivo, sin embargo se observa en su rabia cierta ingenuidad e, incluso, ternura. A través de sus historias, Azagra descubre la movida *underground*, el mundo marginal de la propia ciudad, sus bares y callejones, las tribus urbanas, toda una comunidad asociada por la precariedad, la experimentación con las drogas y la destrucción del status quo. Los espacios por los que circulan sus personajes son antros clandestinos, convulsiones sociales, revueltas contra la autoridad, bares y conciertos.

Sobre esta idea de una comunidad picaresca, Alonso Zamora Vicente refiere:

(...) lo picaresco se convierte en una forma de vida. Ya desde la cuna se condiciona el vivir por unos cauces que, siendo diferentes en cada personaje, están sin embargo, alejados de lo que podríamos llamar ortodoxo en la contextura social de la España de los Siglos de Oro. Se trata de una vida vulgar, en la que no vamos a encontrar los arranques de heroísmo o de santidad a que la circunstancia histórica nos tiene acostumbrados, una vida casi alucinada (Qué es la novela picaresca 10).

La perspectiva transatlántica nos confirma el sistema de transferencia cultural. Esta forma de vida picaresca, redefinida por el punk, nos expone los despojos de la metrópolis, el declive del proyecto de la modernidad, territorio en que el capitalismo ha roto los vínculos de la comunidad tradicional, para encontrarse con nuevas comunidades en resistencia. Estas nuevas formas de vida han adquirido el lenguaje de la violencia y cierta moral cínica, como modo de supervivencia, ya sea en el posfranquismo o en los últimos años del Chile de Pinochet.

Situaciones bastante similares, en cuanto a la representación (anti)social, observamos en *Anarko*, del chileno Jucca. Si bien en estricto rigor no se trata de un punk sino de un trasher, comparten las mismas claves culturales: alteridad, resistencia y antifascismo. “Si el punk tuvo una ideología fue, sin duda alguna, la del anarquismo, aunque mayoritariamente de forma vaga y general” (Rocha 442). El anarquismo de *Anarko* —¿anarkismo?— es una forma de habitar los residuos de la necrópolis, los escombros de la dictadura cívico militar, mediante el uso de la violencia física. Jucca se esmera en retratar rincones simbólicos del despojo en la ciudad de Valparaíso, entre escaleras y basurales, esquinas y murallas, viviendas precarias y vehículos destartados. La picaresca se manifiesta también en cierto afán realista. Los tipos comunes presentes en sus páginas corresponden a punks y mendigos —subalternidades producto del neoliberalismo— frente a los cuales, *Anarko*, en su ethos justiciero, actúa como un fascista perverso, sin piedad alguna, considerándolos basura de la urbe. Este gesto es, en realidad, una exaltación de la figura del héroe vigilante presente en cómics como *Batman*, *The Punisher* o *Daredevil*. Los otros enemigos —villanos— de *Anarko* son figuras de la cultura pop: *Robocop*, el propio *Batman*, y don Francisco, ante quienes *Anarko* actuará de manera enérgica, cínica y subversiva.

Mientras que al personaje de Christiano y los hermanos Higuera, Pato Lliro —cuyo subtítulo es “er cuma”— lo observamos constantemente con un cuchillo, Anarko exhibe no solo eso sino también garrotes, palos y pistolas. Si bien ambos son representaciones de una ciudad caótica en la que la delincuencia se ha convertido en una forma de relacionarse, Pato Lliro es más un delincuente común, de poca monta, que intenta salvar el día, mientras que Anarko es la pulsión por destruirlo todo. Ambos reconstruyen un imaginario violento de la urbe y un modelo de supervivencia picaresca en donde la cultura popular resignifica ciertos códigos y espacios sociales en oposición a la moral burguesa imperante.

Nos hemos propuesto analizar la producción gráfica de Chile y España, en momentos paralelos y delimitados, enfocándonos en la figura del pícaro literario, como un mecanismo arquetípico transatlántico, que trasciende los imaginarios locales para expresar ciertas sensibilidades de la cultura popular, en constante flujo, y que trasciende contextos históricos y geográficos. Así, el pícaro, en tanto personaje literario, sigue manifestándose en diversas producciones visuales y narrativas, encapsulando una sensibilidad definida y una forma de comprender el mundo no ajenas a las historias que nos unen y distancian, mediante transferencias culturales que trascienden a los propios mecanismos del género. La picaresca, parte del flujo literario hispanoamericano, logra canalizar y proyectar ciertos imaginarios, tanto locales —el pícaro literario— como internacionales —el punk—, sobreviviendo al paso del tiempo y a las geografías. A tal punto que es, precisamente, esta resignificación constante, su mejor definición.

REFERENCIAS

“El día en que Walt Disney dijo que era un ‘perfect Chilean huaso.’” *The Clinic*, 17 Feb. 2013, <https://www.theclinic.cl/2013/02/17/el-dia-en-que-walt-disney-dijo-que-era-un-perfect-chilean-huaso/>.

Azagra, Carlos. *Pedro Pico y Pico Vena N° 1*. Dudo Ediciones, 2017.

Christiano. *Pato Lliro. Er cuma*. Feroces editores, 2012.

Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Traducción de Andrés Boglar. Penguin Random House, 2016.

Escobar, Josep. *Carpanta. 75 Aniversario*. Bruguera, 2022.

Guajardo, Cristián. *La historieta en Chile: Prensa, industria y cultura de masas (1906–2006)*. LOM Ediciones, 2008.

Ife, B. W. *Lectura y ficción en el Siglo de Oro. Las razones de la picaresca*. Traducción de Jordi Ainaud. Editorial Crítica, 1992.

Jucca. *Anarko Integral*. Visuales, 2016.

López, Álvaro. “Historieta e ideología: La posguerra y la censura franquista.” *Tebeosfera*, vol. 3, no. 8, 2013. www.tebeosfera.com.

Marcus, Greil. *Rastros de carmín: Una historia secreta del siglo XX*. Traducción de Damián Alou. Anagrama, 1999.

Max. *Peter Pank. Edición Integral*. Ediciones La Cúpula, 2023.

Montealegre, Jorge. “El cóndor pasa.” *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*, vol. 1, no. 1, La Habana, abril 2001.

RAE (Real Academia Española). “Carpanta.” *Diccionario de la lengua española*. 23.^a ed., <https://dle.rae.es/carpanta>.

RAE (Real Academia Española). “Pícaro.” *Diccionario de la lengua española*. 23.^a ed., <https://dle.rae.es/picaro>.

Reynolds, Simon. *Después del rock. Psicodelia, postpunk, electrónica y otras revoluciones inconclusas*. Traducción de Gabriel Livov y Patricio Orellana. Caja Negra, 2013.

Rico, Francisco. *La novela picaresca y el punto de vista*. Seix Barral, 1989.

Rocha, Servando. *Historia de un incendio. Arte y revolución en los tiempos salvajes. De la comuna de París al advenimiento del punk*. La Felguera Ediciones, 2007.

Schöning, Udo. “La internacionalidad de las literaturas nacionales. Observaciones sobre la problemática y propuestas para su estudio”. *Naciones Literarias*, editado por Dolores Romero López, Anthropos, 2006.

Venegas, Lucho. *Kisco el agudo*. Barrio Ediciones, 2021.

Zamora Vicente, Alonso. *Qué es la novela picaresca*. Castalia, 1988.