

Santa María 1907. La marcha ha comenzado (Pedro Prado, 2014). El aporte de lo visual: la emergencia de un sujeto colectivo¹

Mary Mac-Millan Kuthe
Universidad Adolfo Ibáñez  

<https://dx.doi.org/10.5209/eiko.85516>

Recibido: 4 de enero de 2023 / Aceptado: 16 de mayo de 2023 / Publicado: 1 de enero de 2024

ES Resumen: En este trabajo abordamos la novela gráfica de Pedro Prado titulada: *Santa María 1907. La marcha ha comenzado* (2014). Prado se hace cargo de uno de los eventos históricos más duros de la memoria chilena: la matanza de los obreros en la escuela Domingo Santa María de Iquique el año 1907. Nos guía la pregunta por el aporte de lo visual entendido como una representación con características propias del medio del cómic. El análisis se centra en las técnicas específicas mediante las cuales se logra una clara emergencia de un sujeto colectivo (doble página, viñeta a página entera, uso de planos, focalización). En segunda instancia, se considera el recurso de la animalización y su posible función dentro de la lógica de la novela. Se cierra el análisis mediante la constatación de la temporalidad de la duración como resistencia mediante el uso de viñeta alargada. Las opciones de Prado realzan el aspecto de colectividad de la marcha, humanizan a las víctimas y anuncian una nueva legibilidad.

Palabras clave: Pedro Prado; Santa María de Iquique; matanza; novela gráfica; visualidad; representación.

ENG Santa María 1907. La marcha ha comenzado (Pedro Prado, 2014). The Contribution of the Visual: The Emergence of a Collective Subject

ENG Abstract: In this work we approach the graphic novel by Pedro Prado entitled: *Santa María 1907. The march has begun* (2014). Prado tackles one of the most infamous historical events in Chilean memory: the massacre of the workers at the Domingo Santa María school in Iquique in 1907. We are guided by the question of the contribution of the visual understood as a representation with characteristics typical of the comic book medium. The analysis focuses on the specific techniques through which a clear emergence of a collective subject is achieved (double page spread, full page cartoon, use of planes, focalization). Secondly, the resource of animalization and its possible function within the logic of the novel are considered. The analysis is closed by verifying the temporality of duration as resistance through the use of an elongated vignette. Prado's options enhance the collective aspect of the march, humanize the victims, and announce a new legibility.

Keywords: Pedro Prado; Santa Maria de Iquique; Slaughter; Graphic Novel; Visuality; Representation.

Sumario: 1. Introducción. 2. La matanza: el hecho histórico. 3. Análisis. 3.1. Creación de un sujeto colectivo: diversas técnicas. 3.1.1. El espacio de la escuela. 3.1.2. El espacio del desierto. 3.1.3. El espacio de la ciudad. 3.2. La animalización. 3.3. Imagen que resiste: la viñeta alargada y su durabilidad. 4. Conclusiones. 5. Fuentes y referencias bibliográficas.

Cómo citar: Mac-Millan Kuthe, Mary. "*Santa María 1907. La marcha ha comenzado* (Pedro Prado, 2014). El aporte de lo visual: la emergencia de un sujeto colectivo". *Eikón/Imago* 13 (2024): e85516. <https://dx.doi.org/10.5209/eiko.85516>

¹ El trabajo ha sido financiado por fondos internos de la Facultad de Artes Liberales de la Universidad Adolfo Ibáñez, como académica investigadora y coordinadora del grupo de investigación "Representación y Visualidades". Agradezco a Pedro Prado su generosidad al permitir el libre uso de las imágenes de su autoría.

1. Introducción

En este trabajo realizaremos una primera aproximación analítica a la novela gráfica² de Pedro Prado³: *Santa María 1907. La marcha ha comenzado* (2014). La novela fue publicada primeramente en LOM editorial el 2014 y cuenta con una segunda edición del 2017 por editorial Petroglifo, edición con la que trabajaremos⁴. Para efectos de este análisis interesa la pregunta sobre las posibilidades del cómic como medio⁵. Dado que el tema es amplio, nos centraremos en tres aspectos: la creación de un sujeto colectivo, el posible aporte de la animalización y la duración como experiencia temporal. Estos aspectos están ligados entre sí, ya que nuestra hipótesis de lectura apunta a mostrar la opción de Prado en relación al conflicto histórico en cuestión. Prado logra, mediante recursos técnicos propios del cómic, exponer y visibilizar tanto el componente social del conflicto como la creación de una colectividad anónima que representa al pueblo. El énfasis en un sujeto colectivo que ocupa el lugar de la víctima se plasma mediante recursos concretos, tales como: un uso específico de la focalización, tamaño de viñetas, encuadres, doble página y página entera. Más allá de los aspectos técnicos, el objetivo último es dilucidar los posibles aportes de sentido que lo visual otorga a la representación de la matanza.

En esta relevancia de lo visual seguimos a Hillary L. Chute en *Disaster Drawn. Visual Witness, Comics, and Documentary Form*⁶, quien sostiene que la imagen aporta una comprensión distinta debido a su materialidad: "In fact, the visual nature of the form makes it ideal for representing trauma and conflict. Both trauma and conflict are intensely visual phenomena"⁷. Chute profundiza la relación entre

historia y dibujo y se pregunta: "What does it mean to draw history, to bear witness through the mark? What is the difference of narrative embodied as drawing, as marks on the page?"⁸. Esta "encarnación" o "materialización" propia del medio gráfico aporta *legibilidad* a los acontecimientos. Didi-Huberman, siguiendo a Walter Benjamin, utiliza el término de legibilidad en relación con el Holocausto y la producción de imágenes: "Esa legibilidad de las imágenes implica un problema a resolver. Y es que un acontecimiento histórico no es comprensible sino a través de un determinado trabajo de la memoria, un arte, una representación buscada y apropiada"⁹.

Algo parecido, aunque reconociendo las diferencias, sucede con la Matanza de Santa María de 1907. El hecho no es de inmediato aprehensible, pone en jaque nuestra posibilidad de comprensión y a su vez desafía las representaciones tradicionales. Tal como sostienen José Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski en "*Cómo sucedieron estas cosas*". *Representar masacres y genocidios*: "Fenómenos del tipo han tenido lugar desde períodos muy tempranos de la historia humana y, en general, siempre que han ocurrido, quienes buscaron explicarlos y contarlos, ya sea mediante textos, imágenes u otros medios, enfrentaron problemas enormes"¹⁰. Los autores apuntan a una supuesta limitación de las palabras: "El desafío que un fenómeno radical como la masacre histórica impone a nuestras ideas generales sobre la violencia y las relaciones entre grupos opuestos lleva con frecuencia a que no existan palabras para describir lo acaecido"¹¹.

Es dentro de este marco problemático que proponemos el análisis de las técnicas utilizadas por Prado como aporte a la representación. Abordaremos

² Prado se basa en la novela de Hernán Rivera Letelier, *Santa María de las flores negras* (2002). Se trata así de una adaptación de un género a otro. Para los efectos de este trabajo no abordaremos de momento el camino comparativista ya que el objetivo es determinar primeramente los posibles aportes de sentido de la novela gráfica en cuanto trabajo visual.

³ El nombre "Pedro Prado" se vincula en la memoria chilena de inmediato con el autor de *Alsino* (1920) y Premio Nacional de Literatura 1949. Se trata de una homonimia a la que Rivera Letelier, en la contratapa de la novela gráfica, hace mención con su particular lenguaje: "Hay que tener poesía en los cojones para llevar ese nombre en Chile". Pedro Prado (1971), autor de *La marcha ha comenzado*, es un historietista y guionista conocido por sus trabajos para UNICEF.

⁴ Pedro Prado, *Santa María 1907. La marcha ha comenzado* (Santiago: Petroglifo, 2017).

⁵ El medio cuenta ya con varios estudios que pueden considerarse "clásicos" o imperdibles para una correcta comprensión tanto de sus orígenes como de sus rasgos. Los más canónicos son: Will Eisner, quien es considerado el padre de la novela gráfica, con sus estudios *El cómic y el arte secuencial*, trad. Enrique Sánchez Abulí (Barcelona: Norma Editorial, 2007) y *La narración gráfica*, trad. Enrique Sánchez Abulí (Barcelona: Norma Editorial, 2017); también es un clásico el texto de Luis Gasca y Román Gubern, *El discurso del Cómic* (Madrid: Cátedra, 2011), centrado en la gramática propia del cómic. Por supuesto hay que mencionar el aporte de Scott McCloud, *Understanding Comics. The Invisible Art* (Nueva York: HarperCollins Publishers, 1994). Junto a estos tres, que se centran en una descripción más de forma, también podemos añadir algunos autores que reflexionan sobre el medio desde una concepción más amplia, tales como: David Carrier, *The Aesthetics of Comics* (Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2000); Thomas Inge, *Comics as Culture* (Jackson: The University Press of Mississippi, 1990); Thierry Groensteen, *The System of Comics*, trad. Bart Beaty y Nick Nguyen (Jackson: The University Press of Mississippi, 2007); Robert C. Harvey, *The Art of the Comic Book* (Jackson: The University Press of Mississippi, 1996); Jeff McLaughlin ed., *Comics as Philosophy* (Jackson: The University Press of Mississippi, 2005); y Douglas Wolk, *Reading Comics and What They Mean* (Boston: Da Capo Press, 2008). En el mundo hispano destacan: Viviane Alary ed., *Historietas, Comics y Tebeos españoles* (Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2002); Ana Merino, *El cómic hispánico* (Madrid: Cátedra, 2003) y Santiago García, *La novela gráfica* (Bilbao: Astiberri, 2010). En relación al vínculo entre cómic y temas históricos, resultan valiosos como aproximaciones monográficas: Joseph Witek, *Comic Books as History: The Narrative Art of Jack Jackson, Art Spiegelman and Harvey Pekar* (Jackson: The University Press of Mississippi, 1989) y Jeff Adam, *Documentary Graphic Novels and Social Realism* (Bern: Peter Lang Verlag, 2008).

⁶ Junto a esta autora señalamos dos estudios más que están en sintonía con esta propuesta de pensar lo visual como un aporte para comprender hechos traumáticos: Andrés Romero-Jódar, *The Trauma Graphic Novel* (Nueva York: Routledge, 2017) y Harriet E. H. Earle, *Comics, Trauma and The New Art of War* (Jackson: The University Press of Mississippi, 2017).

⁷ Hillary L. Chute, *Disaster Drawn. Visual Witness. Comics, and Documentary Form* (Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 2016), 10.

⁸ Chute, *Disaster Drawn. Visual Witness*, 25.

⁹ Georges Didi-Huberman, *Remontajes del Tiempo Padecido. El Ojo de la Historia 2*, trad. Marina Califano (Buenos Aires: Biblos-Universidad del Cine), 15.

¹⁰ José Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski, "*Cómo sucedieron estas cosas*". *Representar Masacres y Genocidios* (Buenos Aires: Katz, 2014), 11.

¹¹ Burucúa y Kwiatkowski, "*Cómo sucedieron estas cosas*", 14.

el análisis en tres etapas: la creación de un sujeto colectivo mediante diversas técnicas, el uso de la animalización y la viñeta alargada como *duración*. Daremos primeramente una mirada sintética a los sucesos históricos para tener así una referencia general del contexto.

2. La matanza: el hecho histórico

Ya que *Santa María 1907. La marcha ha comenzado* es una novela gráfica basada en hechos históricos, es decir, acontecimientos referenciales que tuvieron lugar, es necesario hacer una distinción conceptual entre *historia* y *memoria*. Situamos el trabajo creativo de Prado dentro de lo que Maurice Halbwachs considera *memoria colectiva* y que se diferencia de un discurso histórico:

Mientras que la historia pretende dar cuenta de las transformaciones de la sociedad, la memoria colectiva insiste en asegurar la permanencia del tiempo y la homogeneidad de la vida como un intento por mostrar que el pasado permanece, que nada ha cambiado dentro del grupo y, por ende, junto con el pasado, la identidad de ese grupo también permanece, así como sus proyectos. Mientras que la historia es informativa, la memoria es comunicativa, por lo que los datos verídicos no le interesan, sino que le interesan las experiencias verídicas por medio de las cuales se permite trastocar e inventar el pasado cuanto haga menester¹².

La matanza de Santa María de Iquique en el año 1907 es uno de los acontecimientos más nefastos que conforman la memoria colectiva de los chilenos. Así lo afirman Sáez Rosenkranz y Giner Mellado: “La matanza de la Escuela Santa María de Iquique es uno de los hechos de violencia más recordados de la historia de Chile”¹³. No debe considerarse de modo aislado, sino más bien la culminación de un proceso de larga data, tal como señala Donoso Rojas:

El movimiento obrero de finales de 1907 fue la consecución de una serie de huelgas que se venían desarrollando desde fines del siglo XIX, y que giraron en torno a las consecuencias de la devaluación de la moneda y, en menor medida, a la reducción de salarios en el interior, derivada de la abundancia de mano de obra disponible¹⁴.

Numerosas compañías salitreras iniciaron una huelga debido a la nula respuesta frente a un pliego de peticiones presentados ante los patrones. Entre las peticiones más relevantes mencionamos la mejora

en las condiciones laborales, la eliminación del uso de fichas como moneda de cambio en las pulperías y formación de guarderías para hijos de los funcionarios¹⁵. Un viernes 13 de diciembre se inicia la marcha desde las salitreras hacia la ciudad de Iquique que contó con la participación de hombres, mujeres y niños. La llegada a la ciudad de cerca de 15.000 personas fue vista como una amenaza por el gobierno de Pedro Montt y los inversionistas extranjeros.

Los hechos acontecidos ese fatídico sábado 21 de diciembre pueden resumirse de la siguiente manera: el general a cargo, Roberto Silva Renard, ante el rechazo de las familias asistentes a desalojar la escuela *Domingo Santa María*, ordena a sus tropas que disparen y origina así la cruenta matanza de obreros, mujeres y niños. La historia ha registrado de diversa manera el hecho en cuestión. Varios son los puntos en los que los historiadores no se ponen de acuerdo: la posible infiltración de miembros anarquistas, el comportamiento de los huelguistas y el número de muertos. Según el General responsable de la masacre, el número ascendería a 140: “Ésta es la relación exacta de los luctuosos sucesos ocurridos ayer, en los cuales han perdido la vida y salido heridos cerca de ciento cuarenta ciudadanos”¹⁶. Otros informes dan cuenta de un número ostensiblemente mayor, de cerca de dos mil muertos. En relación al segundo punto, el del comportamiento de los huelguistas, algunos les achacan actos de desorden social. Otros, por el contrario, destacan la capacidad organizativa:

El miércoles 18 de diciembre, cuando el conflicto cumplía su octavo día, El Tarapacá, peñero de los patrones, destacó la actitud de absoluto orden adoptado por los huelguistas. Añadiendo que sus manifestaciones se han reducido a meetings, desfiles y discursos dentro del terreno de la moderación. Agregaba que en las numerosas oficinas que permanecen paralizadas, el orden se mantiene inalterable¹⁷.

La matanza ha pasado a formar parte de la memoria colectiva de los chilenos, esto mediante la incorporación tanto de manifestaciones artístico-culturales como diversos actos oficiales de sucesivos gobiernos. Tal como afirma Sergio González en su introducción al tomo *A cien años de la masacre de Santa María de Iquique* (2009):

Cuando se han cumplido cien años de los sucesos de la Escuela Santa María, la voluntad de recordar de los sobrevivientes, los testigos, los deudos, los iquiqueños de todas las clases sociales, los pampinos, ha transformado a esta muerte social en la masacre obrera más importante de la Historia de Chile¹⁸.

¹² Maurice Halbwachs, “Fragmentos de la Memoria Colectiva”, trad. y selección Miguel Ángel Aguilar, *Athenea Digital*, no. 2 (2002). La cita corresponde a “Nota del comité editorial”, 2.

¹³ Isidora Sáez Rosenkranz y María Francisca Giner Mellado, “El Partido Democrático y la matanza de la Escuela Santa María de Iquique”, en *A cien años de la masacre de Santa María de Iquique* (Santiago: LOM, 2009), 177.

¹⁴ Carlos Donoso Rojas, “Escuela Santa María. Revisitando la matanza desde los documentos”, *Revista de Ciencias Sociales (CI)*, no. 22 (2009): 57-82.

¹⁵ Seguimos en todos los aspectos del desarrollo de la huelga a Eduardo Devés en su prolijo texto *Los que van a morir te saludan. Historia de una masacre, Escuela Santa María, Iquique, 1907* (1989). Con relación al pliego de peticiones, este contaba con diez puntos muy específicos. Véase Devés, *Los que van a morir*, 94.

¹⁶ Iván Ljubetic, *La masacre de la Escuela Santa María*, 3, consultado el 12 de mayo 2023, <https://docplayer.es/20893631-La-masacre-de-la-escuela-santa-maria-ivan-ljubetic-vargas-historiador.html>.

¹⁷ Ljubetic, *La masacre de la Escuela Santa María*, 7.

¹⁸ Pablo Artaza, Sergio González y Susana Jiles. *A cien años de la masacre de Santa María de Iquique* (Santiago: LOM, 2009), 10.

En el plano de las representaciones artísticas diversas modalidades han asumido el hecho. Destacamos algunas creaciones: el poema “Canto de Venganza” (1908) del obrero Francisco Pezoa, “La cantata de la Escuela Santa María de Iquique” de Luis Advid Vitalis (1969), la novela *Hijo del Salitre* (1952) de Volodia Teitelboim y la novela *Santa María de las flores negras* de Hernán Rivera Letelier (2002). A la poesía, a la novela y a la música, se suma ahora la novela gráfica. Consideramos *Santa María 1907* de Pedro Prado como un nuevo aporte desde la representación y técnica del comic¹⁹. Es por eso que hemos titulado este artículo “el aporte de lo visual” y, siguiendo a Elizabeth Jelin, proponemos la obra de Prado como un trabajo de la memoria. Jelin distingue entre un pasado que solo invade al sujeto y otra modalidad en que el sujeto responde como agente: “la contracara de esta presencia sin agencia es la de seres humanos activos en los procesos de transformación simbólica y de elaboración de sentidos del pasado. Seres que ‘trabajan’ sobre y con las memorias del pasado”²⁰. Prado, mediante las técnicas del comic que a continuación describiremos, trabaja y elabora la matanza de La Escuela de Santa María.

3. Análisis

3.1. Creación de un sujeto colectivo: diversas técnicas

Como ya fue mencionado, la novela gráfica de Prado se basa, a su vez, en la novela *Santa María de las flores negras* del chileno Hernán Rivera Letelier. En ella, Rivera Letelier intenta mostrar tanto la perspectiva plural del movimiento obrero como la de sujetos particulares. Para la perspectiva plural recurre a una constante voz que habla en “nosotros” y que se inmiscuye en el relato protagonizado por personajes singularizados. Pedro Prado, si bien toma de Rivera Letelier el relato basado en estos personajes, refuerza la colectividad gracias a la visualidad misma del cómic. Proponemos, siguiendo los planteamientos de Judith Butler, la fuerza de una colectividad basada en la presencia física concreta. En *Cuerpos aliados y lucha política*, Butler se pregunta sobre cómo se expresa un *nosotros*, y sostiene:

Si el lenguaje no siempre denomina y conforma al pueblo como si fuera una unidad,

entonces ¿es que éste se manifiesta con ayuda de otros recursos corporales, a través del silencio, del movimiento conjunto, de las plantadas y de esa persistente agrupación de los cuerpos en el espacio público?²¹

Es evidente que la marcha, como fenómeno masivo y de un desplazamiento sin precedente de una enorme masa de personas que entra en una ciudad, implica en sí mismo un uso del espacio a través de la presencia física. Esto es un rasgo que le pertenece al hecho en sí mismo, pero postulamos que un medio visual se presta mejor para la representación de esta ocupación, con mayor fuerza que las descripciones narrativas de una novela tradicional. La representación visual de esa masa de personas, cuerpos ocupando espacios, realza un componente político. Butler, siguiendo a Arendt, señala: “la política no necesita un espacio de aparición sino cuerpos que aparezcan”²².

Precisamente es lo que hace Pedro Prado con sus técnicas: que los cuerpos de los obreros aparezcan. Esto mediante una constante opción por primeros planos y el uso de doble página. Veamos algunos ejemplos. En la página 62 (fig. 1) se destaca, en medio de la alegría del pueblo, un rostro anónimo en primer plano que ocupa casi toda la página. Al recurso del primer plano se le agregan ciertos rasgos expresionistas como la boca abierta, los grandes ojos²³ y las manos extendidas en una clara desproporción de tamaño con el resto del cuerpo. Estas manos enormes parecen salirse del marco y tenderse hacia el lector como una invitación a fundirse en un abrazo. Se crea así un efecto de mayor apelación afectiva. La mirada del obrero se dirige directa y frontalmente hacia el lector, no siendo posible evitarla. Al lector²⁴ no le cabe otra reacción más que la de alegrarse con los obreros.

Otro ejemplo de primer plano con un efecto apelativo lo hallamos en la página 42 (fig. 2). Los obreros son detenidos en medio de la noche por soldados y amenazados con ir al calabozo. A lo que un obrero interpela en primer plano con mirada aviesa:

Disculpe, mi caballero, no somos una horda de forajidos. Aquí hay mujeres y niños y varias criaturas que nacieron en la marcha...Y algunos que murieron en ella. No podemos volver. En esta columna marchan miles de personas... ¿En qué calabozo va a caber toda esta gente?²⁵

¹⁹ Con respecto a lo complejo que resultan las distinciones conceptuales, específicamente sobre la relación entre cómic y novela gráfica, seguimos a Roberto Bartual, *Narraciones Gráficas. Del códice medieval al comic* (Ediciones Factor Crítico, 2013). Bartual considera al cómic como un medio específico que ha ido evolucionando y lo inserta en una larga tradición de la narración gráfica (22-25). La novela gráfica, que se nutre directamente del cómic como lenguaje visual, es más que un cómic en formato libro. Requiere de una serie de “características estructurales propias de la literatura de ficción” (121), tales como la peripecia y personajes con una suficiente evolución dramática, entre otras (121-125).

²⁰ Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria* (Madrid: Siglo XXI editores), 14.

²¹ Judith Butler, *Cuerpos aliados y lucha política: hacia una teoría performativa de la asamblea*, trad. María José Viejo (Barcelona: Paidós, 2017), 158.

²² Butler, *Cuerpos aliados y lucha política*, 158.

²³ Con relación a la fuerza expresiva de los ojos, Gasca y Gubern señalan: “La iconografía de los cómics se ha apoyado a veces enfáticamente en la expresión ocular de sus personajes dibujados, para definir elocuentemente su enamoramiento, su sorpresa, su pavor, etc”. Véase: Gasca y Gubern, *El discurso del Cómic*, 144.

²⁴ Con *lector* nos referimos aquí a la noción de W. Iser de “lector implícito”, tal como explica Hans Robert Jauss: “Lector *implícito* hace referencia, según W. Iser, ‘al carácter de acto de lectura prescrito en el texto’; o con mayor precisión, la ‘función de lector inscrita en la novela’, que hay que entender como condición del posible efecto, y que, por lo tanto, orienta previamente la actualización del significado, pero no la determina.”

Véase: Hans Robert Jauss, “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”, en *Estética de la Recepción*, ed. Rainer Warning, trad. Ricardo Sánchez (Madrid: Visor, 1989), 78. Las técnicas utilizadas por Prado vendrían a “orientar una determinada actualización de significado”.

²⁵ Pedro Prado, *Santa María 1907. La marcha ha comenzado* (Santiago: Petroglifo, 2017), 42.



Figura 1. Ejemplo de primer plano con rasgos expresionistas.
Fuente: Pedro Prado, *Santa María 1907. La marcha ha comenzado* (Santiago: Petroglifo, 2017), 62.

El uso del primer plano y el fondo negro que resalta la figura del obrero genera una focalización obligada para el lector. La pregunta y la mirada son para el soldado que va a caballo (se resalta la ironía del “disculpe, mi caballero”), pero sitúa al lector desde la focalización del soldado opresor. La focalización, según Mieke Bal: “es el medio de manipulación más importante, más sutil y más penetrante”²⁶. Así, la pregunta del obrero se dirige apelativamente al lector.

Con relación al recurso de la doble página, Prado lo utiliza notablemente en cuatro ocasiones. Primero para representar la travesía por el desierto, logrando mostrar la real dimensión de la marcha y su connotación épica; luego, en la triunfal llegada de la masa obrera al borde costero de Iquique y la imponente presencia del mar; en la ya mencionada alegría popular por la decisión de no moverse de Iquique hasta obtener una respuesta; y, por último, en la mirada panorámica al lugar dónde ocurrirá la masacre, la misma Escuela Domingo Santa María, generando en esta visión la tensión enorme entre un antes y un después que se avecina²⁷. Estos dos recursos brevemente ejemplificados (primer plano y doble página) realzan el componente físico del movimiento obrero.

Decíamos, la preponderancia de los cuerpos está ligada a la creación de un nosotros, a esa pluralidad que hemos propuesto como una de las opciones de Prado. Ciertamente la formación de un grupo como tal, en este caso concreto, la clase obrera²⁸, implica un reconocimiento mediante el lenguaje y la palabra.

Sin embargo, y este es el énfasis en esta lectura, ese “nosotros” se configura también por un código espacial y del uso del espacio público. Insistimos con Butler: “Pero antes de que un grupo empiece a plantearse ese lenguaje, hay una alianza de cuerpos que, por así decirlo, se expresa de otro modo”²⁹. Ese otro modo que señala Butler es el de “la congregación acordada de un grupo de cuerpos en el espacio público, que está organizado por la infraestructura”³⁰. En el caso que nos convoca, ese espacio que constituye a ese nosotros es, primeramente, el desierto entendido como una travesía de rasgos míticos y purificadores, la ciudad de Iquique y luego la escuela Santa María de Iquique. La tesis de Butler sostiene la preexistencia de un nosotros que no radica en lo discursivo. Para Butler, el nosotros de un pueblo se constituye en “la misma reunión de los cuerpos”³¹. Postulamos que esta supremacía de lo corporal por sobre lo verbal (discutible ciertamente) se traduce al lenguaje de la novela gráfica. Es decir, lo gráfico como representación vendría a equivaler a la reunión de cuerpos. O dicho de otro modo, las técnicas del cómic posibilitan ese “dar cuenta” de esos cuerpos juntos. Y es precisamente lo que Prado hace en su novela gráfica: un claro énfasis en la visualización de los espacios. Recordemos que para Halbwachs, la memoria colectiva se asienta en los espacios: “es la sola imagen del espacio la que, en razón de su estabilidad, nos da la ilusión de no cambiar a través del tiempo, y de encontrar el pasado hacia el presente,

²⁶ Mieke Bal, *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*, trad. Javier Franco (Madrid: Cátedra, 2001), 122.

²⁷ Prado, *Santa María 1907*, 44-45, 62-63 y 66-67.

²⁸ Pablo Artaza Barrios destaca, en un largo estudio, el componente de clase social que caracterizó al conflicto: “El 21 de diciembre de 1907 cierra –para los historiadores marxistas– toda la etapa inicial y formativa de la historia del movimiento obrero chileno, caracterizada por la estructuración de una clase obrera propiamente tal y de los primeros momentos en su despertar a la conciencia reivindicativa. A la vez, representa, para ellos, una transición hacia etapas de mayor radicalización en la lucha de clases”. Véase: Pablo Artaza, “El impacto de la Matanza de Santa María de Iquique, conciencia de clase, política popular y movimiento social en Tarapacá”, *Cuadernos de Historia*, no. 18 (1998): 170.

²⁹ Butler, *Cuerpos aliados y lucha política*, 159.

³⁰ Butler, *Cuerpos aliados y lucha política*, 159.

³¹ Butler, *Cuerpos aliados y lucha política*, 159.

que es precisamente la forma en que puede definirse a la memoria; solo el espacio es tan estable que puede durar sin envejecer”³². A continuación, analizaremos algunas viñetas en las que se observa esta constitución de un nosotros mediante la corporalidad. Nos centraremos en tres espacios: la escuela, el desierto y la ciudad.



Figura 2. Ejemplo de focalización. Fuente: Pedro Prado, *Santa María 1907. La marcha ha comenzado* (Santiago: Petroglifo, 2017), 42.

3.1.1. El espacio de la escuela

Prado opta por un relato cronológicamente alterado mediante una prolepsis de gran efecto. Comienza por el final, el momento en que el General Silva Renard da la orden de fuego y todos los huelguistas, hombres, niños y mujeres, permanecen mudos y de pie ante los disparos. La escena está detenida, congelada. El texto dividido en dos cartuchos pregunta: “¿Cómo llegamos a esto?” “¿Cómo empezó todo?”. En las páginas siguientes se comienza el relato desde los inicios de la huelga. Pero lo que nos interesa es la

viñeta de la página 16 (fig. 3). Es una viñeta a página entera y trabajada en tres planos³³.

En un primer plano el rostro preocupado pero firme de un obrero: orejas gachas, ceño fruncido y fosas nasales abiertas. En un plano medio una multitud anónima de huelguistas: hombres, niños y mujeres que miran desafiantes, firmes y perplejos a los soldados. En un plano medio más abierto huelguistas parados y ondeando banderas desde los techos de las salas de la escuela. Todos ellos serios, tensos, una madre abraza fuertemente a su bebé. Más atrás y ya en un plano general, el cielo, la inmensidad sin ni una sola nube. Todos los planos están ocupados en sus tres niveles por la presencia física de los huelguistas. No sabemos sus nombres, no hay espacios libres entre uno y otro, no distinguimos dónde comienza un grupo familiar y donde comienza otro. Conforman una unidad indisoluble, son un nosotros, para el lector un “ellos”. Sólo después, en una segunda lectura, un lector atento podría distinguir entre esa “alianza de cuerpos”, como dice Butler, a los personajes que nos guiarán por esta historia: el compadre Olegario por su chaqueta negra y a Doña Gregoria por su paño en la cabeza. Pero eso vendrá después, en esta viñeta solo hay pueblo, solo colectividad. La viñeta a página entera viene a reforzar, junto con la espacialidad, la presencia temporal de los huelguistas. Las viñetas a hoja entera y sin recuadro implican una cierta eternidad, una atemporalidad ya que es muy difícil constatar cuánto tiempo hay encerrada en ella. El tiempo, según Will Eisner, es una dimensión esencial del arte secuencial y ayuda a transmitir los elementos emocionales de la trama³⁴. El tamaño de la viñeta, entre otras cosas, transmite la durabilidad. Por eso que el uso de una plana entera da la sensación de detenimiento del tiempo. Al tamaño se le añade la ausencia de recuadro: “La intención de la viñeta sin recuadro es la de sugerir un espacio ilimitado. Se procura así una sensación de calma, al tiempo que se contribuye a la narración aportando una atmósfera”³⁵. Prado grafica de modo magistral la tensión del momento. Sabido es que el General Silva Renard otorga unos minutos para el desalojo y amenaza con hacer fuego si no abandonan el lugar. La imagen siguiente en la página opuesta muestra el choque y la tensión de la espera. Esta es eterna y al mismo tiempo fugaz. En un nuevo uso del primer plano, cargado de dramatismo, vemos el rostro desencajado y salpicando saliva del General gritando a voz en cuello la fatídica orden de “fuego”. Las letras de la palabra “fuego” se sobrecargan utilizando un tamaño mayor: un grueso negro y tres signos de exclamación. Junto a esto, el recurso onomatopéyico del cómic del tronar de las balas: un enorme ¡¡BLAM!!, que además está teñido de color rojo. A continuación, se nos resta la matanza y el relato hace una analepsis al comienzo con Don Olegario en su cama. Aquí hacemos notar un interesante uso del manejo del “mostrar”. En la novela gráfica no solo importa lo que se muestra, sino lo que se escabulle a la vista del lector, pero que queda como un provocador lugar vacío resonando.

³² Halbwachs, “Fragmentos de la Memoria Colectiva”, 10.

³³ El uso de planos corresponde, dentro de la iconografía del cómic, al recurso del encuadre. Se reconocen tres planos: plano general, plano medio y primer plano. Véase: Gasca y Gubern, *El discurso del Cómic*, 16-21.

³⁴ Eisner, *El cómic y el arte secuencial*, 27-28.

³⁵ Eisner, *El cómic y el arte secuencial*, 49.



Figura 3. Viñeta trabajada en tres planos. Fuente: Pedro Prado, *Santa María 1907. La marcha ha comenzado* (Santiago: Petroglifo, 2017), 16.

3.1.2. El espacio del desierto

En esta imagen a doble página (fig. 4), Prado, una vez más, utiliza el espacio en su totalidad para generar la noción de una colectividad que se constituye en el espacio compartido. Si en la primera viñeta se trataba de la escuela, ahora será el desierto. Antes era inmovilidad, ahora serán cuerpos en movimiento. Al tratarse de una doble página el movimiento ocular que acompaña a la lectura va de izquierda a derecha, de tal manera que se alcanza a captar la real

dimensión de la marcha en su enormidad. Prado utiliza hábilmente el encuadre en sus tres planos: primer plano, medio y general. En un primer plano observamos rostros, cansancio, lágrimas; en un plano medio, la multitud; y, en el plano general, desierto y cielo. Junto a la técnica de los encuadres mezclados se suma la de una cierta perspectiva óptica desde arriba, la que otorga una visión panorámica al lector y reafirma esa alianza de cuerpos que se toma el desierto como espacio de pertenencia.



Figura 4. Huelguistas marchando por el desierto. Fuente: Pedro Prado, *Santa María 1907. La marcha ha comenzado* (Santiago: Petroglifo, 2017), 32-33.



Figura 5. Viñeta con angulación en picada. Fuente: Pedro Prado, *Santa María 1907. La marcha ha comenzado* (Santiago: Petroglifo, 2017), 42.



Figura 6. Pedro Prado. Santa María 1907. La marcha ha comenzado. Santiago: Petroglifo, 2017, p.42.

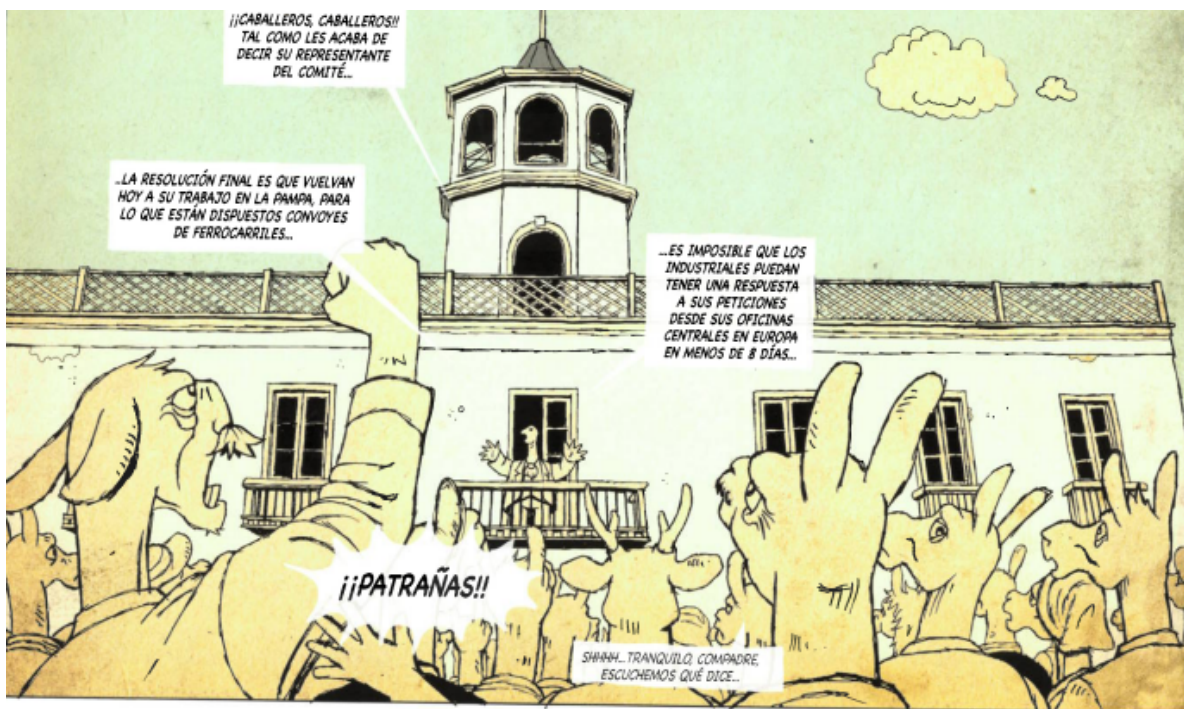


Figura 7. Ejemplo de focalización desde la perspectiva de los obreros. Fuente: Pedro Prado, *Santa María 1907. La marcha ha comenzado* (Santiago: Petroglifo, 2017), 48.

El tiempo, una vez más, viene a sumarse al uso del espacio. La viñeta a doble espacio y sin globos de diálogo nos obliga a detenernos, en cada rostro, en cada figura. No es del todo una viñeta muda, ya que Prado coloca en cartuchos repartidos el texto de Rivera Letelier que le da una connotación de gesta heroica a la marcha. El texto refuerza la creación de este sujeto colectivo ya que habla desde un nosotros que es al mismo tiempo narrador y huelguista, pero anónimo: “nos sentimos grandes y hermosos” y “era como si el cansancio y la fatiga nos volvieran sublimemente inmortales”³⁶.

En medio de la noche, los huelguistas son interceptados por soldados, y se percatan de la magnitud de la marcha. Esta vez Prado cambia la perspectiva y

nos obliga a mirar desde la altura del caballo del soldado. La angulación en picada permite apreciar a un grupo humano compacto, denso, cuerpo a cuerpo formando una muralla que no deja espacios vacíos en la viñeta (fig. 5). El color juega aquí un rol importante, los cuerpos están separados mínimamente por una línea negra. Esa negrura al mismo tiempo los separa como los junta, los apela. La viñeta es alargada pero horizontal como las otras. Esta vez la mirada va desde abajo hacia arriba, captando así la masa total de huelguistas.

3.1.3. El espacio de la ciudad

Ya en la ciudad, encontramos una nueva viñeta en que se juega con la perspectiva óptica desde arriba

³⁶ Prado, *Santa María 1907*, 31-32.

y en picada (fig. 6). La multitud de huelguistas entra en las calles de Iquique densamente, sin dejar espacios, ocupando todos los rincones. La entrada es observada desde un balcón por una fina dama. Arriba y en negro, la dama de collar de perlas en el cuello, sola desde su amplio balcón. Abajo y en amarillo, el pueblo cansado y abatido luego de la larga marcha. La calle es angosta y está repleta, por lo que el texto denomina “horda de bárbaros inofensivos”. De esa multitud que camina la mayoría con cabeza gacha, se destaca un obrero que alza la mirada a la elegante dama y la mira fijamente. ¿Se cruzan las miradas del obrero y la dama? No hay certeza, pero es un punto interesante ya que intenta un encuentro entre los obreros y los ciudadanos.

Otra potente viñeta del espacio de la ciudad la encontramos en la página 48 (fig. 7). Prado utiliza la viñeta a página entera y focaliza desde la masa obrera que ha ido a hacer sus demandas al balcón del intendente. Los obreros están de espaldas, parados uno junto al otro y la imponente Intendencia se viene casi encima con su torre. El intendente se asoma al balcón desde una altura privilegiada y alza sus manos en demanda de silencio. Nuevamente se utiliza el contraste del arriba y el abajo para connotar la diferencia de status social: el intendente habla desde su seguro balcón mientras el pueblo obrero escucha apolotonado abajo. El lector, mediante la perspectiva de espaldas, se sitúa desde la focalización de un obrero más, atento a las palabras del intendente.

3.2. La animalización

Nos centraremos ahora en el recurso de la animalización³⁷ y sus posibles efectos de lectura. El uso de animales tiene una amplia tradición literaria. Por mencionar algunos ejemplos: las fábulas de Esopo, los cuentos infantiles germánicos y franceses (Grimm/Perrault) y novelas como *La Rebelión en la Granja* de George Orwell. En la tradición del cómic y la novela gráfica el uso de animales también cuenta con una gran cantidad de antecesores: *El Gato Fritz* de Robert Crumb o *Krazy Kat* de George Herriman. Pero sin duda que el recurso llega a su punto álgido con *Maus* de Art Spiegelman³⁸, novela gráfica que se ha convertido en un clásico referente ineludible. Ahora bien, es importante distinguir entre uso de animales y animalización. La animalización es un recurso gráfico mediante el cual el humano se presenta bajo la forma de un animal, pero sabemos que se trata siempre de una persona y no de animales que han sido personificados. En la célebre tira cómica de Herriman, el ratón Ignatz es un ratón, al igual que en *Quimby Mouse* de Chris Ware. No así en *Maus*, en donde los ratones son personas judías, los gatos son personas alemanas y los chanchos son polacos. Art Spiegelman utiliza la animalización como una clara señal de que en los

hechos históricos en cuestión hubo víctimas y victimarios. Spiegelman elude las zonas grises: los judíos son las víctimas perseguidas como ratones y los alemanes son los victimarios perseguidores como gatos. Por otro lado, Spiegelman hace un uso satírico de los lugares comunes que ya giraban en el imaginario nazi sobre los judíos como ratas. Toma ese imaginario y lo exagera, dando un vuelco en la figura despreciada. Le otorga una enorme humanidad a ese cliché nazi. Su recurso funciona mayoritariamente ya que no vemos ratones, sino personas vulneradas y perseguidas. La fisonomía erguida de sus “ratones” y las manos humanas ayudan en esta percepción, ya que prácticamente solo el rostro es de un animal.

Ahora bien, los matices de sentido que este recurso origina son variados y difíciles de determinar sin una aproximación detenida en la especificidad de cada caso. Algunos autores que han abordado el tema son: David Herman, Brian Cremins y Michael A Chaney.

David Herman en *Animal Comics: Multispecies Storyworlds in Graphic Narratives* deja claro que se dan, de hecho, múltiples intencionalidades y funciones. De *Maus*, por ejemplo, sostiene que se trata de un uso alegórico. De *Epileptic*, de David B., afirma que usa la imaginería animal “to project onto animal others aspects of human selves that prove difficult to understand or accept”³⁹. De modo general hace una lectura de la tradición del “funny animal” como un signo de otredad que altera la norma en que concebimos lo humano. De hecho, define lo humano desde la animalidad: “humans are animals too – that humans, as member of larger biotic communities, occupy one niche within the broader domain of creatural life”⁴⁰. Un enfoque parecido ofrece Michael A. Chaney: “the animal referenced in comics is more generally a ludic cipher of otherness”⁴¹. Chaney menciona repetidamente la función desestabilizadora de los límites establecidos. Brian Cremins, por su parte, establece una conexión entre experiencias autobiográficas del creador y el uso de animales, y da el ejemplo de Walt Kelly:

For cartoonist Walt Kelly, funny animals, like the ones in his celebrated strip Pogo, enabled him to tell stories about his past and about his home. In an essay about his 1920s childhood in Bridgeport, Connecticut, Kelly describes a city surrounded by a swamp like the one inhabited by Pogo the Possum and Albert the Alligator, two of the cartoonist’s beloved characters⁴².

Esta brevísima contextualización deja en claro la necesidad de tratar cada uso en particular, más que a partir de una determinada definición estándar. Adelantamos desde ya que un uso desestabilizante o cuestionador de los límites de lo humano, tal como

³⁷ Enmarcamos la animalización dentro del concepto más amplio de “fórmula de representación”, según la definición de Burucúa y Kwiatkowski: “Una fórmula de representación es, entonces, un conjunto de dispositivos culturales que han sido conformados históricamente y, al mismo tiempo, gozan de cierta estabilidad, de modo que son fácilmente reconocibles por el lector o el espectador”. Burucúa y Kwiatkowski, “Cómo sucedieron estas cosas”, 46.

³⁸ Con esta obra, que consta de dos tomos, Art Spiegelman (1948) gana el Premio Pulitzer 1992.

³⁹ David Herman ed., *Animals Comics: Multispecies Storyworlds in Graphic Narratives* (Londres, Nueva York: Bloomsbury Academic, 2018), 11.

⁴⁰ Herman, *Animals Comics*, 3.

⁴¹ Michael A. Chaney, “Animal Subjects of the Graphic Novel”, *College Literature* 38, no. 3 (2011): 131.

⁴² Brian Cremins, “Funny Animals”, en *The Routledge Companion to Comics*, eds. Frank Bramlett, Roy Cook, Aaron Meskin (Nueva York: Routledge, 2016), 20.

plantea la crítica más actual, nos parece alejado de lo que se observa en *Santa María 1907*. Burucúa y Kwiatkowski distinguen dos tipos de animalización: “la primera y más corriente, condenatoria de la crueldad atribuida a las bestias feroces; la segunda, más sutil y mediata, redentora del animal, siempre y en todo caso inocente”⁴³. Nos inclinamos, en *La marcha*, por la tipología de la inocencia. Retomemos ya a nuestro autor con la pregunta: ¿cómo y con qué efectos utiliza Prado la animalización? Prado echa mano a animales que pertenecen propiamente a la fauna de la zona norte de Chile, en su gran mayoría al grupo de los camélidos: alpacas, guanacos, llamas y vicuñas. En este grupo se encuentran todos los personajes centrales: Olegario Santana, Domingo Domínguez, José Pintor e Idilio Montaña, todos estos obreros del movimiento huelguista. También la protagonista mujer será animalizada como camélida y su familia: Doña Gregaria, su hija Liria María y su hijo Juan de Dios. En las viñetas que representan la marcha por el desierto y también la concentración de los huelguistas en la escuela Santa María, serán los camélidos los que tipifican al obrero y a sus familias, generándose una homogeneidad en el conjunto. Además de los camélidos, Prado incluye en menor medida a cabras, cóndores y chinchillas. En una entrevista con el diario *El Mostrador* señala que su primer impulso para la animalización o, como él le llama, la zoomorfia, surgiría del mismo texto de Rivera Letelier sugerido por los nombres y apodos:

Mientras más leo el texto de Rivera Letelier, sus adjetivaciones, nombres y apellidos, están llenos de animalidad: el jote Olegario, los señores Toro Lorca, Viera Gallo, la bailarina Garza Muriel [...] más que un acto creativo me parece que la fabulación fue más bien un descubrimiento en el texto⁴⁴.

Prado, emulando a Art Spiegelman, opta por mantener la figura humana, erguida en dos pies y casi sólo el rostro es el del animal escogido. Son llamas, vicuñas y alpacas, pero en un cuerpo humano, con manos y dedos humanos. Debido a esto, vemos siempre a personas. Se podría pensar que la animalización actúa como distanciamiento frente al horror que el lector sabe que vendrá: la matanza final. No obstante, son personas en todo momento. A diferencia de los ratones de Spiegelman, animales que cuentan históricamente con una fuerte connotación social ligada a la suciedad y que provocan miedo y rechazo en la humanidad, los camélidos escogidos son animales nobles, queridos y que ocupan un lugar en el imaginario chileno. Pedro Prado comenta en relación con su elección: “La idea de tomar la decisión fue sencilla. En Iquique había un zoológico y habían auquénidos [...] estuve boceteando en vivo a las llamas y me impresionó su expresividad. ¡Me estaban haciendo la pega! Uno los podría tener en la casa, son bellísimos”⁴⁵. Junto a este primer gran

grupo de animales que representa a la clase obrera y a los huelguistas, encontraremos, en contraposición a ellos, varias figuras distintas. Para los representantes de los gringos y patronos directos de los obreros, Prado recurre a la figura de los perros. El jefe gringo es un bulldog y el guardia un pitbull. Las razas son fácilmente reconocibles y actúan mediante una clara confrontación entre los indefensos camélidos y los patronos, cargando de violencia y de asimetría la relación. A medida que va avanzando la marcha, los opositores se van encarnando en diversos animales: el intendente es un pavo, figura blandengue, opulenta y desagradable. Los secueces del intendente, un toro y un gallo, ligados a los apellidos de ambos funcionarios.

En una primera lectura muy general podríamos pensar que la animalización funciona en base a una clara oposición de clase o de grupos de interés: por un lado, el proletariado representado mediante los diversos camélidos y, por otro, las autoridades tanto gringas como chilenas (perros, pavo, gallo y toro). Sin embargo, en una segunda mirada, el sistema de animalización es un poco más complejo. Prado, antes de empezar la obra centrada en el conflicto obrero y el inicio de la marcha, nos ofrece una introducción histórica sobre la guerra del Pacífico y el conflicto del salitre:

El 14 de febrero de 1878, el congreso boliviano sube los impuestos a la explotación del salitre, mineral conocido en el mundo como oro blanco debido a su escasez y múltiples utilidades en aquella época. Esta decisión afecta principalmente a empresas inglesas que tenían permiso de explotación de ese mineral en Bolivia. En 1879, protegiendo intereses de capitales chilenos en ese país, el gobierno de Chile toma su posesión del puerto boliviano de Antofagasta, declarándole la guerra a Bolivia y, de paso, a su aliado secreto el Perú⁴⁶.

Esta contextualización abarca las primeras ocho páginas y se marca claramente el término y el paso a la novela misma con una página entera que actúa como portada con grandes letras en que aparece el título, nombre del autor y gotas de sangre rojas. En la introducción se muestran escenas bélicas en las que el bando chileno y el peruano-boliviano se enfrentan salvajemente. En la página 7 se representa, en una viñeta alargada y al estilo del *Guernica* de Picasso, la lucha entre ambos bandos. Lo que llama la atención es que los soldados son todos camélidos, siendo imposible para el lector distinguir entre chilenos, peruanos o bolivianos. Esta indistinción se refuerza con la expresión de Prado al calificar la guerra de “fratricida”. Es decir, Prado utiliza el mismo grupo de animales a pesar de tratarse de sujetos de distinta nacionalidad y bandos. ¿Cómo entender esta opción por la in-diferencia? Claramente

⁴³ José Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski, “Cómo sucedieron estas cosas”, 65.

⁴⁴ Marco Fajardo, “Lanzan primera parte de una novela gráfica sobre la matanza de Santa María de Iquique”, *Diario El Mostrador*, 30 septiembre de 2014, consultado el 12 de mayo 2023, <https://www.elmostrador.cl/cultura/2014/09/30/lanzan-primera-parte-de-una-novela-grfica-sobre-la-matanza-de-santa-maria-de-iquique/>

⁴⁵ Pedro Prado, “Cómico y memoria: El deber de imaginar”, *Ergocomics: Sitio de Historieta Latinoamericana*, 22 de febrero 2019, consultado el 29 de diciembre 2022, <http://ergocomics.cl/wp/2015/11/11/el-deber-de-imaginar/>

⁴⁶ Prado, *Santa María 1907*, 7.

se trata de mostrar a los soldados y obreros de las tres naciones como “víctimas” o títeres de un enemigo mayor: las compañías europeas. Dice Prado: “El triunfo de Chile sobre Perú y Bolivia era definitivo. Pero todos ellos fueron engañados”⁴⁷. Una viñeta alargada muestra a los tres países involucrados en el conflicto firmando el tratado de paz. Dos son camélidos y un tercero un ratón de la pampa. Al costado derecho y claramente diferenciado un jabalí observa socarronamente la firma del documento. El jabalí no solo se destaca por su diferencia. No solo no es un animal originario de la pampa, sino que además va vestido a la usanza europea, posee largos colmillos afilados, pecho y panza protuberante y está coloreado con verde y rosado. Es decir, es una figura que choca en toda su representación con los sudamericanos. El mensaje es muy claro y el texto que acompaña a la imagen aún más:

Antes del fin de la guerra, y aprovechándose de la crisis económica y política boliviana, compañías europeas habían comprado a muy bajos precios los derechos de explotación de los principales yacimientos salitreros de ese país. Estas empresas, que contaban entre sus accionistas minoritarios a miembros del congreso de Chile, sabían cómo exigir que el gobierno chileno respetara sus títulos de propiedad. Chile nunca alcanzó a adueñarse de todo ese salitre⁴⁸.

Es así como la animalización con animales originarios del norte no sólo agrupa a los obreros y sus familiares, sino que apunta más bien a un grupo geográfico cultural que comprende también a los bolivianos y peruanos. Vuelvo a citar: “Chilenos, Peruanos y Bolivianos, antes obligados a enfrentarse en una guerra, eran ahora igualmente explotados por esas oficinas salitreras emplazadas en medio del desierto más árido del planeta”⁴⁹. Esta hermandad a pesar de la guerra, teniendo presente un enemigo europeo en común, se refuerza también ya en la marcha misma al incluir huelguistas peruanos y bolivianos, tal como se aprecia en la página 47. En esta escena, se unen al grupo de los protagonistas, dos obreros, un boliviano de la oficina Santa Clara, y un peruano de la San Agustín. Hasta aquí la animalización pareciera fungir al servicio de una lucha de clases, los obreros (independiente de su nacionalidad) y los patrones y dueños extranjeros de las compañías. Sin embargo, hay momentos en que esta oposición tan clara parece tambalear: en el caso de los soldados y de los iquiqueños. Los soldados que ejecutan las órdenes de fuego del General Silva Renard son representados como ratones y otros como camélidos. Lo mismo los soldados que interceptan a los huelguistas en su bajada a Iquique. Son ratones, pero también hay entre ellos

camélidos. Este uso no exclusivo de los camélidos para los obreros vendría a sugerir una especie de *Zona Gris*⁵⁰, es decir, que algunos soldados serían de origen proletario y que se vieron obligados a atacar a los de su propia clase. La viñeta que muestra al soldado-llama perplejo aprontándose para la carga final⁵¹, en contraposición con sus colegas soldados ratones que no parecen dudar en lo absoluto, refuerza esta idea. Hasta aquí la animalización nos parece un recurso potente para reforzar la idea de colectividad como cuerpo que ocupa un lugar. Junto a esto, además, origina sentido al diferenciar a los otros/no huelguistas como extranjeros. Sin embargo, la animalización pierde su fuerza al utilizar los mismos animales para representar a los habitantes de Iquique, que miran despectivamente a los huelguistas. Así se observa en la página 56, en dónde uno de los protagonistas sostiene un breve intercambio de palabras con un matrimonio iquiqueño. Esta indiferenciación, creemos, resta fuerza a lo logrado y hace tambalear la lectura hasta ahora sostenida. Los problemas de coherencia en el uso de la animalización no son exclusivos de Prado. La “metáfora” construida por Art Spiegelman en *Maus* también se resquebraja por momentos, tal como hace notar Jeanne C. Ewert en su artículo “Reading Visual Narrative: Art Spiegelman’s *Maus*”: “But the new metaphor – characters who don’t know they’re mice – raises as many problems as it solves. How to explain that German cats have dogs on leashes (II, 35)? Why is Anja, a mouse, terrified of the rats in the cellar where she hides (I, 148)?”⁵². Este choque en los niveles de pertenencia lo observamos también en el sistema de Prado. Los “soldados”, que están animalizados, montan a caballo. Extraña situación por decir lo menos. Al cruzar el desierto y percibir la fatiga, los huelguistas afirman: “Sudados y cansados como perros, marchamos enterrados como perros, oliendo mutuamente a perro”⁵³. La reiteración del comparativo “como perro” tiene un sentido denigrante tratándose de un ser humano. Pero pierde esa connotación o resulta fuera de lugar que un animal se compare con otro animal de modo despectivo. Estas inconsistencias (un animal de la pampa montando a otro animal, un camélido exhausto usando una comparación denigrante que le pertenece al sema humano) nos lleva a la constatación de una esfera real fuera del mundo novelesco. Es decir, por más que Prado nos presente a los huelguistas que serán posteriormente masacrados como camélidos, sabemos que no lo son. Tal como afirma Jean C. Ewert acerca de Spiegelman: “The inconsistencies in the mouse metaphor serve to remind us of a larger reality outside of the world of mice and cats [...]. The fractures force the reader to read the metaphorical equivalence in only one direction, identifying mice as people, rather than

⁴⁷ Prado, *Santa María 1907*, 11.

⁴⁸ Prado, *Santa María 1907*, 12.

⁴⁹ Prado, *Santa María 1907*, 14.

⁵⁰ El concepto de *Zona Gris* lo tomamos de Primo Levi en *Si esto es un hombre*. Se refiere a la dificultad de encasillar a las personas en categorías fijas de víctima y victimario al interior del universo concentracionario. Primo Levi, *Si esto es un hombre*, trad. Pilar Gómez Bedate (Barcelona: Austral, 2013), 95-110.

⁵¹ Prado, *Santa María 1907*, 17.

⁵² Jeanne C. Ewert, “Reading Visual Narrative: Art Spiegelman’s *Maus*”, *Narrative* 8, no. 1 (2000): 93.

⁵³ Prado, *Santa María 1907*, 34.

Jews as mice”⁵⁴. Es la propuesta que hemos sostenido desde el comienzo, y es que los huelguistas, aunque empapados de las características nobles de los camélidos, siguen siendo personas.

Una última función posible debe ser mencionada. La presencia humana que es reemplazada en términos corpóreos por la de un animal disminuye el nivel de identificación del lector con los personajes. Esto aminora la afectividad y pone freno a la indeseada transferencia descrita por Dominick LaCapra en *Escribir la historia, escribir el trauma*: “El trauma histórico es específico, y no todos lo sufrimos ni tenemos derecho a ocupar la posición del sujeto vinculado con él. Es discutible que alguien pueda identificarse con la víctima al punto de transformarse en un sustituto de ella”⁵⁵. La matanza de seres humanos puede resultar chocante, en cambio, una figura animalizada genera un espacio de distancia y frialdad.

3.3. Imagen que resiste: la viñeta alargada y su durabilidad

Hemos mostrado cómo se realiza, mediante las diversas técnicas descritas, la formación de un sujeto colectivo. Este sujeto colectivo se relaciona directamente con la temática de la huelga minera y de la resistencia ofrecida por un grupo determinado de personas cohesionadas en torno a un objetivo e identidad compartida. Queremos ahondar y repensar la posibilidad de resistencia que le cabe a la imagen. Desde el título de este trabajo planteamos lo visual como un aporte. Marianne Hirsch, en *Family Frames*, plantea el uso de la imagen como resistencia al pasado y una posibilidad de abrir la imagen al futuro⁵⁶. En el caso de Prado, reconocemos también este doble movimiento de lo visual tanto hacia el pasado como al futuro. Hacia el pasado en la medida en que ralentiza mediante la viñeta alargada y se desplaza hacia la experiencia de la *duración*. Es una insistencia en la representación a través de la durabilidad, entendiendo aquí representación como lo plantean Burucúa y Kwiatkowski: “Representar significa al mismo tiempo hacer presente una ausencia, pero también aparecer en ese acto, concretar la acción indirecta y sustitutiva de hacer presentes esos objetos, personas o fenómenos que no están aquí ni ahora”⁵⁷. Hacia el futuro en la medida en que la imagen ofrece resistencia al olvido y a la deshumanización de las víctimas. Concretamente esto se logra mediante el formato de la viñeta alargada y la temporalidad que de ella se desprende. Prado utiliza un formato rectangular poco habitual en la novela gráfica, ya que el libro mide casi 26 centímetros de largo por nueve de alto. Si bien la diagramación de la página es variada y obviamente se encuentran las clásicas secuencias temporales propias de toda producción

que pertenece al cómic, también se observa la recurrencia de la viñeta alargada (a veces sola en una página, otras veces abarcando ya sea la mitad de la página o dos tercios).

Pensar la temporalidad en *Santa María 1907* nos abre a una breve revisión de un lugar común del cómic y la novela gráfica. Para Will Eisner el cómic es definible como un arte secuencial⁵⁸, lo que quiere decir que la narrativa avanza en la disposición continua de las viñetas. Por su parte, Scott McCloud hace énfasis en el espacio temporal entre viñetas, lo que denomina como *gutter* y establece una tipología de seis tiempos distintos⁵⁹. McCloud, apegado a la visión de Eisner, también insiste en la definición de arte secuencial para el cómic⁶⁰. Hay lecturas críticas a esta insistencia en la secuencialidad, por ejemplo, Gerardo Vilches, quien señala: “Resulta evidente que el concepto de secuencia como elemento definitorio del cómic deriva de asumir que este es un medio eminente narrativo, orientado a la exposición de relatos que se desarrollan en una cronología convencional”⁶¹. La cita nos permite iluminar el trabajo de Prado desde una nueva perspectiva. Ya en el análisis de la viñeta entera y la viñeta a doble página se dejaba ver esta distancia con una cronología convencional. Y es que tanto la viñeta única, como la viñeta a doble página como la viñeta alargada, temporalizan de un modo distinto. Prado “encierra” en una sola imagen, que suele ser de gran tamaño, una cantidad de acciones que son simultáneas y que dificultan la medición estrictamente cronológica. Thierry Groensteen, en *The System of Comics*, resume un debate técnico entre varios teóricos sobre si una sola imagen puede ser considerada narrativa o no⁶². Groensteen concluye que una imagen única también puede ser intrínsecamente narrativa. Y si hay narración hay necesariamente temporalidad. Pero debemos precisar el tipo de temporalidad que se anida en un gran número de viñetas de *Santa María 1997*.

Hay críticos que hacen hincapié, ya no en la narratividad como sucesión, sino en una simultaneidad. Es decir, en la multiplicidad de eventos mostrados en una misma página. Efectivamente es lo que nos ofrece Prado en su trabajo. En la viñeta ya vista a doble página de los huelguistas en su marcha por el desierto, por ejemplo, lo que se observa es una simultaneidad de acciones: un niño tironeando de la falda a su madre, dos caminantes discutiendo, una niña afirmando su morral, etc., etc. Si bien la noción de simultaneidad nos aproxima a la particularidad de este trabajo gráfico, creemos lo que más aporta a la imagen como resistencia es su cualidad de *duración*. Es lo que Roberto Bartual distingue en el trabajo gráfico de Chris Ware y propone, siguiendo a Henri Bergson, el concepto de duración: “This is an inner feeling of time and memory that he defined as the ‘ability to grasp time

⁵⁴ Ewert, “Reading Visual Narrative”, 95.

⁵⁵ Dominick LaCapra, *Escribir la historia, escribir el trauma*, trad. Elena Marengo (Buenos Aires: Nueva Visión, 2005), 97.

⁵⁶ Marianne Hirsch, *Family Frames. Photography Narrative and Postmemory* (Cambridge: Harvard University Press, 2012), 189-215.

⁵⁷ Burucúa y Kwiatkowski, “Como sucedieron estas cosas”, 45.

⁵⁸ Eisner, *El cómic y el arte secuencial*, 9-10.

⁵⁹ McCloud, *Understanding Comics*, 70-74.

⁶⁰ McCloud, *Understanding Comics*, 5.

⁶¹ Gerardo Vilches, “El cómic: ¿un arte secuencial? Una crítica al concepto de secuencia y la clasificación de las transiciones entre viñetas de Scott McCloud”, *Neuróptica. Estudios sobre el cómic*, no. 1 (2019): 209.

⁶² Groensteen, *The System of Comics*, 105.



Figura 8. Ejemplo de acciones simultáneas. Fuente: Pedro Prado, *Santa María* 1907. *La marcha ha comenzado* (Santiago: Petroglifo, 2017), 56.

as a whole', melting 'past and present in an organic whole'⁶³. Bartual llega a cuestionar la capacidad de cualquier sistema narrativo para dar cuenta de la experiencia temporal: "If the human perception of time coincides with Bergson's concept of pure duration, would it not follow that all narrative systems are basically inadequate to represent time and memory?"⁶⁴. Vuelve aquí el cuestionamiento a la secuencialidad entendida como un poner en orden mediante un antes y un después. Bartual, frente a esta situación, propone que hay técnicas que permiten un mayor acercamiento a ese ideal de tiempo experimentado como una totalidad. Esa totalidad es la que, a su vez, liga la búsqueda técnica a la memoria, entendiendo memoria "as several moments of time in the same space"⁶⁵.

La memoria, en el caso de Prado, está ligada primeramente a la recuperación visual de los espacios ya mencionados anteriormente (desierto, escuela y ciudad). Pero también al uso de viñeta alargada que encierra en una sola imagen la suma de varias acciones. Es decir, Prado diagrama dejando en parte de lado la clara secuencialidad de la tira cómica. Esto tiene como efecto un barrido ocular más lento y una insistencia en la escena. La viñeta alargada se parece a la banda continua, tal como lo explica Bartual en *Narraciones Gráficas. Del código medieval al cómic*, al estilo del tapiz de Bayeux⁶⁶. Siempre ha sido un desafío "medir" el tiempo encerrado en una viñeta y se apela ya sea a la experiencia de mundo del lector como a indicios a partir de la acción misma. Así lo plantea Gubern en *El lenguaje de los cómics*:

La viñeta representa pictográficamente, por lo tanto, un espacio y un tiempo o, más precisamente, un espacio que adquiere dimensión de temporalidad [...], pues la viñeta está

compuesta con signos icónicos estáticos, que a pesar de su inmovilidad pueden asumir una dimensión temporal gracias a las convenciones de lectura⁶⁷.

Gubern relaciona el tiempo en virtud del tamaño de la viñeta: si es pequeña incita a una lectura rápida; si es grande a una visión demorada. Tal es el caso de numerosas viñetas de Prado, en las que se trata de escenas de acciones continuas en las que se puede aplicar el gerundio como, por ejemplo, los huelguistas elevando volantines en la playa (fig.8). La viñeta alargada y de media página se asemeja más a la temporalidad de un cuadro que al de una viñeta ligada secuencialmente a una que le precede o le continúa. Mientras un niño está elevando un volatín, otras personas están tomando mate o bañándose en el mar.

Junto con el formato señalado que tiende hacia el gerundio y hacia la experiencia de la durabilidad, Prado inserta y privilegia varias microhistorias como la del enamoramiento entre los jóvenes pampinos: *Idilio* y *Lira*. En nueva viñeta alargada y que ocupa media página se observan los rostros de perfil de ambos jóvenes que se miran como por primera vez (o última) en un fondo sin ni un solo objeto. Se insiste en el hecho de la mirada entre ambos, mirada que no es del todo medible y que se nos da descontextualizada en términos espaciales. La singularidad de un romance *ad portas* de una masacre es un gesto de resistencia que humaniza a las víctimas y les otorga estatuto de personas. Estos son los procedimientos que acercan el trabajo de Prado a la *memoria colectiva* de Halbwachs, como mencionábamos anteriormente. El énfasis está en la comunicación de una experiencia y no en el dato informativo.

⁶³ Roberto Bartual, "Towards a Panoptical Representation of Time and Memory: Chris Ware, Marcel Proust and Henri Bergson's Pure Duration", *Scandinavian Journal of Comic Art* (SJOCA) 1, no.1 (2012): 47.

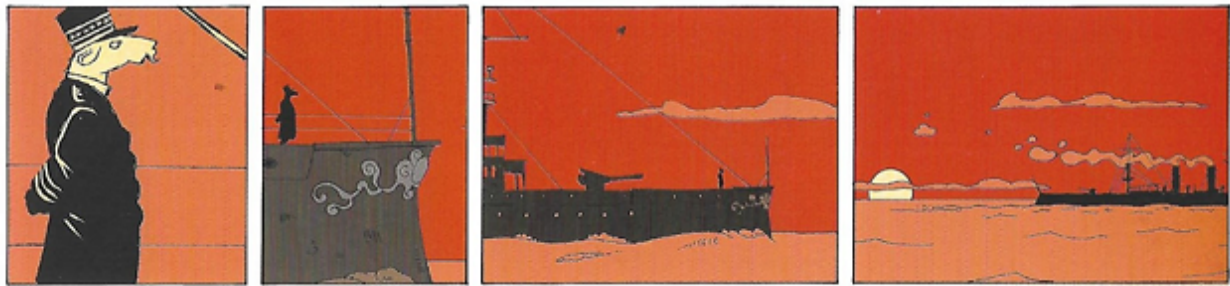
⁶⁴ Bartual, "Towards a Panoptical Representation of Time and Memory", 51.

⁶⁵ Bartual, "Towards a Panoptical Representation of Time and Memory", 52.

⁶⁶ Roberto Bartual, *Narraciones Gráficas. Del Código medieval al cómic* (Ediciones Factor Crítico, 2013), 46.

⁶⁷ Román Gubern, *El lenguaje de los cómics* (Barcelona: Ediciones Península, 1972), 116.

...Y EL PRESIDENTE YA DECIDIÓ CÓMO SOLUCIONARLO.
LA SOLUCIÓN VIENE EN CAMINO.



NO ESTABA TRATANDO DE DOBLEGARLOS CUANDO LES DIJE QUE SE DEVOLVIERAN A LA PAMPA,
SEÑOR VIERA GALLO..

...ESTABA TRATANDO DE HACERLES EL FAVOR MÁS GRANDE DE SUS VIDAS.

Figura 9. Secuencia de viñetas con cambio de planos. Fuente: Pedro Prado, *Santa María 1907. La marcha ha comenzado* (Santiago: Petroglifo, 2017), 73.

El uso de viñeta alargada que muestra una escena más que una secuencia se observa como una técnica desde que se abre el relato: una primera viñeta sobre la confrontación bélica de la guerra del pacífico, luego un enfrentamiento marítimo entre los barcos Huáscar y la Esmeralda y así muchísimos más a lo largo de toda la obra. Después de estas escenas bélicas iniciales, si bien Prado se vuelca a mostrarnos la marcha y el arribo a Iquique, también se insistirá en imágenes de la cotidianidad. Escenas quizás insignificantes: los huelguistas acomodándose en la escuela, visitas de los niños a un circo pobre que casualmente se presentaba en la ciudad, etc. Estos momentos, transmitidos como durabilidad, se constituyen en el aporte de lo visual. Al modo de Roland Barthes y su doloroso *punctum* en la fotografía del joven a punto de ser ejecutado: “esto fue, esto ha sido”⁶⁸.

Dentro de este detenimiento temporal y aunque ya no en viñeta alargada cabe mencionar como último recurso significativo el uso de cambios de planos de modo inverso al esperado. Nos explicamos. Cada viñeta, según el plano escogido, limita la información visual que se entrega. Esto puede generar varios efectos. Si se ocupa un primerísimo plano se limita la información contextual y se le oculta al lector. Como en el caso de un comic de suspenso criminal en que solo se muestra una mano con la pistola. Por lo general, los cambios de planos se suelen utilizar de más a menos. Es decir, se parte de un plano general, se pasa a uno medio y se termina en un primer plano generando mayor emoción⁶⁹. Prado, sin embargo, al final de su novela gráfica, procede a la inversa: ocupa el formato

de página alargada y va seccionando cuatro viñetas sucesivas en una secuencia perfectamente ligada (fig. 9). Aquí se retoma el uso más tradicional de las viñetas dispuestas en una secuencialidad temporal, pero se le da un giro inesperado.

En un primerísimo plano vemos la silueta del general con gesto serio y las manos unidas a la espalda con la mirada fija. En la pequeña viñeta que le sigue el encuadre se aleja para dejar ver la misma silueta, pero ahora se le sitúa en la proa de un barco. La siguiente viñeta un poco más alargada muestra al mismo capitán en la proa del barco dejando ver cómo surca las aguas y que se trata de un barco militar con un amenazador cañón. La última viñeta de esta secuencia muestra cómo el barco de guerra se desliza rápidamente mientras el sol se hunde en la lontananza. Hasta el momento, Prado ha utilizado casi exclusivamente la paleta de los colores tierra, el verde y los azules. En las cuatro viñetas descritas predomina el rojo y el naranja, como presagio de la matanza. Las viñetas son mudas, no contienen ni cartuchos ni diálogos. Solo afuera de las viñetas se lee el diálogo entre el legislador y Viera Gallo en voz en *off*⁷⁰, en una relación no lineal entre la imagen y el texto:

Ahora el problema está en manos del presidente Pedro Montt... Y el Presidente ya decidió como solucionarlo. La solución viene en camino. No estaba tratando de doblegarlos cuando les dije que se devolvieran a la pampa, señor Viera Gallo.... Estaba tratando de hacerles el favor más grande de sus vidas⁷¹.

⁶⁸ Citamos libremente de Roland Barthes, *La cámara Lúcida. Nota sobre la fotografía*, trad. Joaquín Sala-Sanahuja (Barcelona: Paidós, 1989).

⁶⁹ Un buen ejemplo de este uso más tradicional lo encontramos en *Maus* de Art Spiegelman. En una secuencia de tres viñetas con un *gutter* de acción a acción vemos como una judía del gueto de Varsovia toma veneno para evitar la muerte segura en un campo de concentración. En la secuencia se va cerrando el plano hasta concentrarse en el rostro compungido de la mujer. Véase Art Spiegelman, *Maus*, trad. Roberto Rodríguez (Barcelona: Planeta DeAgostini, 2001), I: 111.

⁷⁰ La voz en *off* es un recurso que genera un intenso dramatismo producto del choque entre palabra e imagen. Técnicamente, Gasca y Gubern la explican así “Al igual que en el teatro y en el cine, en los comics se utiliza la voz en *off*, en forma de locuciones de personajes que no vemos, porque se hallan supuestamente ubicados fuera de la delimitación territorial señalizada por los bordes de la viñeta, o supuestamente ocultos al lector”. Véase: Gasca y Gubern, *El discurso del Cómic*, 562.

⁷¹ Prado, *Santa María 1907*, 72-73.

La secuencia de cuatro pequeñas viñetas mudas que van abriéndose en los planos, más el uso del color rojo y la voz en off no lineal, genera un efecto de suspenso y tensión extrema. El *gutter* entre viñeta y viñeta es, siguiendo la clasificación de Scott McCloud, de “momento a momento”, es decir, sumamente lento, lo que intensifica la tensión. Aquí termina el primer tomo⁷². Prado maneja magistralmente la tensión final generando un montaje entre lo que se ve y lo que se sabe que vendrá.

4. Conclusiones

Hemos procurado mostrar las principales técnicas utilizadas en esta novela gráfica, las que permitirían un acercamiento particular al hecho histórico de la matanza de la escuela Santa María de Iquique. Partimos señalando que el uso del primer plano, viñeta a página entera y doble página, origina un colectivo que se plasma visualmente como un “nosotros”, entendiendo este nosotros, según Judith Butler, como un grupo de personas que ocupan un espacio. Reconocimos tres espacios ocupados por los obreros en su marcha: el desierto, la ciudad de Iquique y la misma escuela Domingo Santa María. La focalización también es una constante hábilmente utilizada por Prado para apelar de modo directo al lector y llevar a un mayor compromiso y empatía.

Sobre el uso de la animalización, mostramos cómo la elección de los camélidos permitía, aunque con matices, una clara identificación del grupo obrero, incluyendo en este grupo a los de nacionalidad tanto peruana como boliviana. La animalización genera así una identificación y unidad que se contraponen al grupo de extranjeros y poderosos representados como perros, jabalíes y otros. Asentamos, por último, el uso de viñeta alargada como resistencia a través de la durabilidad y la simultaneidad.

Como recurso distinto y, con un claro efecto en la tensión y suspenso, distinguimos hacia el final la secuencia de viñetas con una ampliación progresiva de los planos.

Desde la visualidad de la gráfica, esta novela realiza varios aportes a la legibilidad de este hecho histórico⁷³: ayuda a percibir la marcha como un fenómeno de desplazamiento humano inédito de gran magnitud y proporciones, genera un compacto y claro grupo social cohesionado y con características propias, abre una vía de empatía hacia las víctimas y les otorga una humanidad que restablece su dignidad. Porque, como señala Georges Didi-Huberman: “la imagen viene de lejos a testimoniar: comprendemos entonces que vuelve hacia nosotros, que se dirige a nosotros, que nos mira”⁷⁴. La novela gráfica de Pedro Prado ha hecho que los muertos de la matanza de Santa María de Iquique nos vuelvan a mirar.

5. Fuentes y referencias bibliográficas

- Alary, Viviane, ed. *Historietas. Comics y Tebeos españoles*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2002.
- Adam, Jeff. *Documentary Graphic Novels and Social Realism*. Berna: Peter Lang Verlag, 2008.
- Artaza, Pablo, Sergio González y Susana Jiles, eds. *A cien años de la masacre de Santa María de Iquique*. Santiago: LOM Ediciones, 2009.
- Artaza, Pablo. “El impacto de la Matanza de Santa María de Iquique, conciencia de clase, política popular y movimiento social en Tarapacá”. *Cuadernos de Historia. Departamento de Ciencias Históricas Universidad de Chile*, no. 18 (1998): 169-227.
- Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*. Traducido por Javier Franco. Madrid: Cátedra, 2001.
- Bartual, Roberto. *Narraciones Gráficas. Del código medieval al cómic*. Ediciones Factor Crítico, 2013.
- Bartual, Roberto. “Towards a Panoptical Representation of Time and Memory: Chris Ware, Marcel Proust and Henri Berson’s ‘Pure Duration’”. *Scandinavian Journal of Comic Art (SJOCA)* 1, no. 1 (2012): 47-68.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Traducido por Joaquín Sala-Sanahuja. Barcelona: Paidós, 1989.
- Burucúa, José Emilio, y Nicolás Kwiatkowski. “Cómo sucedieron estas cosas”. *Representar masacres y genocidios*. Buenos Aires: Katz, 2014.
- Butler, Judith. *Cuerpos aliados y lucha política: hacia una teoría performativa de la asamblea*. Traducido por María José Viejo. Barcelona: Paidós, 2017.
- Carrier, David. *The Aesthetics of Comics*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2000.
- Chaney, Michael A. “Animal Subjects of The Graphic Novel”. *College Literature* 38, no. 3 (2011): 129-147.
- Chute, Hillary L. *Disaster Drawn: Visual Witness, Comics, and Documentary Form*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 2016.
- Cremins, Brian. “Funny Animals”. En *The Routledge Companion to Comics*, editado por Frank Bramlett, Roy Cook y Aaron Meskin, 16-24. Nueva York: Routledge, 2017.
- Devés, Eduardo. *Los que van a morir te saludan. Historia de una masacre, Escuela Santa María, Iquique, 1907*. Santiago: América Latina Libros, Nuestra América Ediciones, 1989.
- Didi-Huberman, Georges, y Niki Giannari. *Pasar, cueste lo que cueste*. Traducido por Mariel Manrique. Santander: Shangrila, 2018.
- Didi-Huberman, Georges. *Remontajes del Tiempo Padecido. El Ojo de la Historia 2*. Traducido

⁷² Un segundo tomo titulado *La matanza* se anuncia en la contratapa de la edición que manejamos. El autor afirma: “Pero gracias a todos y a cada uno de quienes han colaborado con la buena recepción de *Santa María 1907. La marcha ha comenzado*, pronto saldrá a la luz *Santa María 1907. La matanza*, 2da parte y desenlace de esta historia, así que, ¡la marcha continúa!” (S/N). Hasta la fecha aún no ha aparecido la publicación de este segundo tomo.

⁷³ El aporte total del trabajo de Prado no se puede dimensionar de momento ya que aún no se publica la prometida segunda parte y desenlace, tal como se anuncia en la contratapa. La representación de la matanza misma es crucial para el análisis acabado del aporte de significación de lo visual, es por eso que, al no contar aún con el segundo tomo, nuestra lectura debe considerarse como una aproximación parcial y provisoria.

⁷⁴ Didi-Huberman y Niki Giannari, *Pasar, cueste lo que cueste*, trad. Mariel Manrique (Santander: Shangrila, 2018), 58.

- por Marina Califano. Buenos Aires: Biblos-Universidad del Cine, 2015.
- Donoso Rojas, Carlos. "Escuela Santa María. Revisitando la matanza desde los documentos". En *Revista de Ciencias Sociales* (CI), no. 22 (2009): 57-82.
- Earle, Harriet E. H. *Comics, Trauma and The New Art of War*. Jackson: The University Press of Mississippi, 2017.
- Eisner, Will. *El comic y el arte secuencial*. Traducido por Enrique Sánchez Abulí. Barcelona: Norma Editorial, 2007.
- Eisner, Will. *La narración gráfica*. Traducido por Enrique Sánchez Abulí. Barcelona: Norma Editorial, 2017.
- Ewert, Jeanne C. "Reading Visual Narrative: Art Spiegelman's *Maus*". *Narrative* 8, no. 1 (2000): 87-103.
- Fajardo, Marco. "Lanzan primera parte de una novela gráfica sobre la matanza de Santa María de Iquique". *Diario El Mostrador*, 30 de septiembre de 2014. Consultado el 12 de mayo de 2023. <https://www.elmostrador.cl/cultura/2014/09/30/lanzan-primera-parte-de-una-novela-grafica-sobre-la-matanza-de-santa-maria-de-iquique/>
- Gasca, Luis, y Román Gubern. *El discurso del cómic*. Madrid: Cátedra, 2011.
- García, Santiago. *La novela gráfica*. Bilbao: Astiberri, 2010.
- Groensteen, Thierry. *The System of Comics*. Traducido por Bart Beaty y Nick Nguyen. Jackson: The University Press of Mississippi, 2007.
- Gubern, Román. *El lenguaje de los cómics*. Barcelona: Península, 1974.
- Halbwachs, Maurice. "Fragmentos de la Memoria Colectiva". Traducción y selección de Miguel Ángel Aguilar. *Athenea Digital*, no. 2 (2002): 1-11.
- Harvey, Robert C. *The Art of the Comic Book*. Jackson: The University Press of Mississippi, 1996.
- Herman, David, ed. *Animal Comics: Multispecies Storyworlds in Graphic Narratives*. Londres, Nueva York: Bloomsbury Academic, 2018.
- Hirsch, Marianne. *Family Frames. Photography Narrative and Postmemory*. Cambridge, Massachusetts; Londres: Harvard University Press, 2012.
- Inge, Thomas. *Comics as Culture*. Jackson: The University Press of Mississippi, 1990.
- Jauss, Hans Robert. "El lector como instancia de una nueva historia de la literatura". En *Estética de la recepción*. Editado por Rainer Warning. Traducido por Ricardo Sánchez. Madrid: Visor, 1989. 59-85.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI Editores, 2001.
- LaCapra, Dominick. *Escribir la historia, escribir el trauma*. Traducido por Elena Marengo. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005.
- Levi, Primo. *Si esto es un hombre*. Traducido por Pilar Gómez Bedate. Barcelona: Austral, 2013.
- Ljubetic, Iván. *La masacre de la escuela Santa María*. Consultado el 12 de mayo 2023. <https://docplayer.es/20893631-La-masacre-de-la-escuela-santa-maria-ivan-ljubetic-vargas-historiador.html>
- McCloud, Scott. *Understanding Comic. The Invisible Art*. Nueva York: HarperCollins Publishers, 1994.
- McLaughlin, Jeff, ed. *Comics as Philosophy*. Jackson: The University Press of Mississippi, 2005.
- Merino, Ana. *El cómic hispánico*. Madrid: Cátedra, 2003.
- Prado, Pedro. "Cómic y memoria: El deber de imaginar". *Ergocomics: Sitio de Historieta Latinoamericana*, 22 de febrero 2019. Consultado el 29 de diciembre 2022. <http://ergocomics.cl/wp/2015/11/11/el-deber-de-imaginar/>
- Prado, Pedro. *Santa María 1907. La marcha ha comenzado*. Santiago de Chile: Petroglifo, 2017.
- Romero-Jódar, Andrés. *The Trauma Graphic Novel*. Nueva York: Routledge, 2017.
- Saénz Rosenkranz, Isidora, y María Francisca Giner Mellado. "El partido democrático y la matanza de la Escuela Santa María de Iquique (1907-1910)". En *A cien años de la masacre de Santa María de Iquique*, editado por Pablo Artaza Berríos, Miranda González y Susana Jiles Castillo, 177-189. Santiago: LOM Ediciones, 2009.
- Spiegelman, Art. *Maus*. Traducido por Roberto Rodríguez. Barcelona: Planeta DeAgostini, 2001.
- Vilches, Gerardo. "El cómic: ¿un arte secuencial? Una crítica al concepto de secuencia y la clasificación de las transiciones entre viñetas de Scott McCloud". *Neuróptica. Estudios sobre el cómic*, no. 1 (2019): 203-2017.
- Witek, Joseph. *Comic Book as History: The Narrative Art of Jack Jackson, Art Spiegelman and Harvey Pekar*. Jackson: The University Press of Mississippi, 1989.
- Wolk, Douglas. *Reading Comics and What They Mean*. Boston: Da Capo Press, 2008.