Revistas ilustradas, reproductibilidad técnica y literatura: Augusto D'Halmar en *Zig-Zag* (1906) y *Lecturas* (1932)

Illustrated Magazines, Technical Reproducibility, and Literature: Augusto D'Halmar in Zig-Zag *(1906) and* Lecturas *(1932)*

Revistas ilustradas, reproducibilidade técnica e literatura: Augusto D'Halmar em *Zig-Zag* (1906) e *Lecturas* (1932)

Antonia Viu*
Universidad Adolfo Ibáñez, Chile

https://doi.org/10.25025/perifrasis202617.39.04

Fecha de recepción: 6 de marzo de 2026
Fecha de aceptación: 29 de mayo de 2026
Fecha de modificación: 12 de junio de 2026

Resumen

Este artículo analiza la relación entre ilustración y narrativa en dos revistas chilenas, centrándose en el relato "El abuelo", de Augusto D'Halmar, publicado en 1906 en *Zig-Zag* y en 1932 en *Lecturas*. La originalidad de este estudio radica en que, al abordar la ilustración desde el paradigma de la reproducibilidad técnica, ofrece una alternativa a la perspectiva que entiende lo ilustrado como una relación intermedial entre texto e imagen. Al analizar las revistas ilustradas como un medio, se argumenta que las trayectorias que permiten que textos e imágenes se reproduzcan simultáneamente en una revista crean una unidad que redefine la experiencia de lo literario. Este enfoque revela que atender a las condiciones de posibilidad de la reproducibilidad técnica enriquece la lectura, pues abre nuevas perspectivas para el estudio de la literatura y la visualidad en el ámbito latinoamericano, así como caminos innovadores para la investigación en narrativa e imágenes en los medios impresos.

Palabras clave: publicación periódica, fotocomposición, medios impresos, ilustración, literatura latinoamericana, literatura contemporánea, artes visuales, siglo xx

Abstract

This article analyzes the relationship between illustration and narrative in the Chilean magazines *Zig-Zag* and *Lecturas*, focusing on the story "El abuelo" ("The Grandfather"), by

* antonia.viu@uai.cl, Doctora en Literatura Chilena e Hispanoamericana, Universidad de Chile. Este artículo es parte del proyecto Fondecyt regular n.º 1230002 (ANID), del que la autora es investigadora responsable.

Augusto D'Halmar, published in 1906 and 1932 respectively. The originality of this study lies in approaching illustration from the paradigm of technical reproducibility, offering an alternative to the perspective that understands illustration as an intermedial relationship between text and image. By analyzing illustrated magazines as a medium, it argues that the trajectories that allow texts and images to be reproduced simultaneously in a magazine create a unity that redefines the experience of literature. This approach reveals that focusing on the conditions of possibility of technical reproducibility enriches reading, offering new perspectives for the study of literature and visuality in Latin America, and opening innovative avenues for research on narrative and images in print media.

Keywords: periodical publication, photocomposition, print media, illustration, Latin American literature, contemporary literature, visual arts, 20th Century

Resumo

Este artigo analisa a relação entre ilustração e narrativa nas revistas chilenas *Zig-Zag* e *Lecturas*, focando-se no conto "El abuelo", de Augusto D'Halmar, publicado em 1906 e 1932, respectivamente. A originalidade deste estudo reside na abordagem da ilustração a partir do paradigma da reprodutibilidade técnica, oferecendo uma alternativa à perspectiva que a compreende como uma relação intermidiática entre texto e imagem. Ao analisar as revistas ilustradas como um meio, argumenta-se que as trajetórias que permitem a reprodução simultânea de textos e imagens em uma revista criam uma unidade que redefine a experiência da literatura. Essa abordagem revela que a atenção às condições de possibilidade da reprodutibilidade técnica enriquece a leitura, oferecendo novas perspectivas para o estudo da literatura e da visualidade na América Latina e abrindo caminhos inovadores para a pesquisa sobre narrativa e imagem na mídia impressa.

Palavras-chave: publicação periódica, fotocomposição, meios impressos, ilustração, literatura latino-americana, literatura contemporânea, artes visuais, século xx

1. Introducción

Las nuevas tecnologías de impresión y reproducción de imágenes y textos que durante las primeras décadas del siglo xx permitieron la existencia de las revistas ilustradas en Latinoamérica fueron múltiples y variadas, aunque —como ha señalado Sandra Szir— su difusión no significó el fin de las técnicas y prácticas que se habían usado hasta ese entonces en la publicación de impresos ("Arte, tecnología y prácticas gráficas" 114). De hecho, la persistencia de estas últimas se constata con frecuencia en las revistas de este tipo, solo que en usos más limitados y en su función de señalar contenidos específicos, a los que comienzan a asociarse por convención. Al incorporar de manera masiva imágenes fotográficas, las revistas de las primeras décadas del siglo xx no desecharon otras tecnologías que habían dado forma a su carácter "ilustrado" antes, como el grabado o el dibujo, y estos quedaron vinculados convencionalmente dentro de las revistas con la ensoñación, la fantasía y lo

literario, es decir, con los contenidos que tenían que ver con formas de pensamiento menos documentales y más especulativas. Por otra parte, si la fotografía instantánea constituye durante este periodo una marca visual de la vida urbana moderna en las revistas ilustradas, el retrato fotográfico contribuye a reconocer rápidamente las secciones dedicadas a la vida social y a la crónica, mientras la fotografía de paisajes se va relacionando con los viajes. La heterogeneidad de las secciones, que es parte esencial de la definición de las revistas ilustradas (Santa Cruz 33), se señala así materialmente, lo que las hace dispositivos complejos y sedimentados en los que confluyen distintas temporalidades.

Desde esta perspectiva, situar una revista ilustrada en su contexto histórico de producción no basta para entender cómo opera ni el tipo de relaciones que posibilita, lo que hace necesario estudiarlas incorporando una aproximación metodológica que facilite pensarlas desde aportes como los de la arqueología de los medios (Huhtamo y Parikka 3). Este campo de estudios se niega a concebir los medios a partir de ordenamientos históricos en los que las tecnologías evolucionarían desde el pasado hacia el presente, en una trayectoria en la que ciertos medios se vuelven hegemónicos subordinando en su desarrollo a todos los demás. Al incorporar la fotografía como parte fundamental de la reproducción de imágenes dentro de un proceso de impresión fotomecánico, sustentado en la imagen discontinua o la trama de puntos del medio tono, las revistas ilustradas tradujeron distintos tipos de imágenes (fotográficas, pinturas, dibujos, grabados), sus texturas y temporalidades a un negativo capaz de "viajar" hacia una matriz metálica para ser impreso por una rotativa.

Con este marco de fondo, en lo que sigue quisiera pensar la relación entre dibujo y narrativa de ficción breve en las revistas ilustradas de las primeras décadas del siglo xx. El propósito de este ejercicio es demostrar que, más allá de una relación intermedial entre textos e imágenes, apreciable en un eje de análisis sincrónico, parte importante de la literatura breve de circulación masiva en este periodo forma parte de un medio, la revista ilustrada, vinculado a la reproductibilidad y a las distintas temporalidades que esta supone. Esto es importante, ya que permite pensar nuevas conceptualizaciones para las revistas que, lejos de limitarse a su valor como depositarias de documentos y representaciones, logran mostrar que son dispositivos complejos que contribuyen a significaciones contingentes de la literatura que reproducen en sus páginas por decisiones autorales o editoriales, pero también que dichas significaciones son a su vez resultado de un proceso de mediación (Risco, "Desafíos para el ojo de la multitud") y reproducción técnica.

Para hacerlo, estructuraré el análisis en dos apartados: en el primero de ellos defino lo que entiendo por "revista ilustrada": no como un género de la prensa latinoamericana durante el periodo, un trabajo que ya han realizado algunos autores (Santa Cruz, entre otros), sino como un medio técnico que posibilita la ilustración literaria,

lo que me permitirá ampliar y conectar los sentidos que produce la ficción al interior de un impreso y destacar la importancia de la reproductibilidad en ella. En un segundo apartado, pienso la ilustración literaria en relación con el cuento "El abuelo", de Augusto D'Halmar, publicado por primera vez en la revista *Zig-Zag* en 1906 y luego en revista *Lecturas* en 1932, para analizar las formas en que la reproductibilidad técnica aparece como parte integral de los sentidos que el cuento construye en las revistas y la particular importancia que esto alcanza como comentario acerca de lo ilustrado como medio.

2. Revista ilustrada y reproductibilidad

La prensa ilustrada representa un hito en el desarrollo de la cultura impresa porque activa un nuevo lenguaje, que dará origen a una cultura visual transnacional, en la que la imagen adquiere un lugar central. Es esta cultura visual la que favorecerá la alfabetización de vastos públicos y la que transformará para siempre las formas de interacción entre lectores y prensa. Si en Europa y Estados Unidos esta revolución ya es clara en el siglo XIX, en Latinoamérica se consolidará masivamente en las primeras décadas del siglo XX.

Aunque el gran adelanto tecnológico en relación con la proliferación de imágenes en el siglo XIX fue la fotografía, no es esta como un medio técnico o artístico en sí mismo la que revoluciona la cultura, sino las técnicas de impresión desarrolladas en el contexto de la prensa, al crear una aplicación concreta de lo fotográfico al servicio de la reproducción de imágenes (no solo fotográficas, por cierto) y al ofrecer una plataforma en la que estas podrán difundirse en compañía de textos y ser apreciadas por públicos mucho más amplios que los que accedían a fotografías "originales". Algo parecido ha señalado Silvia Dolinko en relación con el grabado y sus vínculos con la prensa (342).

Así, tanto la trayectoria de la foto como la del grabado como imágenes impresas en la prensa durante las primeras décadas del siglo XX demuestran lo que han afirmado Bruno Latour y Adam Lowe al explorar el valor de los facsímiles: "no hay original sin copia" (4). Sin las técnicas de impresión que posibilitan la reproducción de imágenes en las revistas ilustradas, las que paradójicamente surgen a partir de técnicas fotográficas y del grabado, la pervivencia y valoración de este tipo de imágenes como formas artísticas en décadas posteriores es casi impensable. Como resulta evidente, entonces, lo ilustrado se nutre de la innovación que constituye la fotomecánica, pero incluye otras formas de reproducción y media otro tipo de visualidades (xilográficas, litográficas, plásticas, entre otras), que pasan a ser parte de lo que se reconoce como ilustrado. Esto se desprende de la definición de prensa ilustrada que propone Sandra Szir para el contexto latinoamericano, la que según la autora se refiere a

> aquellas publicaciones que conciernen a un tipo particular de edición que, junto al texto, introducen el lenguaje visual a través de imágenes o diagramas de mayor desarrollo con figuras, ilustradas o fotografiadas. Esta imagen ocupa un lugar importante en el impreso, fuera del texto tipográfico o emplazada junto a él y para su producción interviene un ilustrador o fotógrafo y luego un grabador o un proceso mecánico de reproducción. Suele exceder la función decorativa, y, sin suprimirla, cumple muchas otras funciones. ("De la cultura impresa a la cultura de lo visible" 58)

Por otra parte, la ilustración literaria, desde la perspectiva de este trabajo, se refiere particularmente a la presencia de narrativa breve de ficción en este tipo de prensa (revistas y suplementos ilustrados) que es señalada por dibujos de distinto tipo y otros elementos gráficos y, por lo tanto, a lo que esta forma de visualidad supone en un contexto en el que la fotografía (retratos, vistas, panoramas, instantáneas, etc.) está ya muy difundida e identifica una variedad de otros contenidos (Risco, "Un ocaso para la estampa" 112).

En términos teóricos, la ilustración suele definirse como una relación intermedial entre textos e imágenes, con énfasis distintos en cada una de estas dimensiones, dependiendo de la disciplina desde la cual se piensa esa relación. Desde la historia del arte, por ejemplo, un manual reciente que aborda la ilustración en la prensa de los últimos siglos (editado por Doyle *et al.*) la define como una forma de comunicación visual a través de medios pictóricos, lo que deja en evidencia que sus editores conciben la ilustración asociada a una imagen y no necesariamente a un texto. De hecho, postulan que, si bien la ilustración puede estar inspirada en un texto verbal, acompañarlo o ampliarlo, ciertamente el texto verbal no es fundamental para la creación de una ilustración. Los autores destacan el valor estético de esta forma de comunicación visual, pero también la connotación inherentemente utilitaria que se le suele atribuir, subordinada al comercio y a la reproducción mecánica, y dentro de la cual asume diversas funciones, como documentar, narrar, persuadir y ornamentar. Por otro lado, los editores advierten que, sin importar cuan realista sea una ilustración, siempre se trata de un código que reconocemos mediante convenciones y, por ende, remite a aspectos iconográficos (simbólicos), formales (el diseño, los colores y las líneas que subyacen a la iconografía) y de formato (el medio o el tipo de soporte en el que la encontramos).

Lo interesante de esta definición, desde la perspectiva de este trabajo, es que toma en cuenta el soporte de la ilustración (en este caso, las revistas) y también su afirmación de que las imágenes no solo representan realidades o las documentan, sino que pueden cumplir funciones ornamentales, lo que permitiría establecer relaciones con otro tipo de elementos en una revista que, además de ser simbólicas, son también materiales. Sin

embargo, esta definición está atravesada por supuestos que no se comparten aquí, como la conceptualización de lo "formal" y lo "simbólico" como dimensiones opuestas y la supremacía de lo visual por sobre lo textual. Por otra parte, resulta curiosa la decisión de sus autores como historiadores del arte de soslayar el aspecto verbal de la ilustración, considerando que desde la semiología teóricos como Barthes señalaban ya en el año 1964 que para encontrar imágenes sin textos habría que remontarse a sociedades iletradas (38).

Semiólogos más recientes como la sueca Sonya Petersson ("Unfixing the Concept of Illustration") señalan que desde el siglo XIX la ilustración en Europa se considera un campo en sí mismo, que se define de acuerdo con criterios normativos basados en tres poderosos supuestos que vinculan textos e imágenes: 1) que la ilustración debe seguir una fuente textual y que el caso paradigmático de esta última se delimita al contenido de una obra literaria; 2) que la ilustración debe ilustrar aspectos "significativos" del texto tal como lo pretende el autor; 3) que es relevante distinguir entre ilustraciones artísticas pertenecientes a grandes géneros literarios como la poesía y la novela e ilustraciones no artísticas en otros textos. Aunque Petterson discute estos supuestos, es importante mencionarlos porque ayudan a delimitar el interés de esta investigación respecto a las relaciones que pueden establecerse entre textos e imágenes en la ilustración literaria en una revista. Para la autora, tanto la imagen como el texto pueden desempeñar, momentánea e indistintamente, la función principal de un proceso continuo de producción de sentido. De esta manera, evita los argumentos estructurados sobre la binariedad entre imagen y texto, con lo que se aleja del paradigma dicotómico de la intermedialidad, particularmente según lo define Rajewsky (435-436), por considerar que esta lógica binaria es en sí misma reductiva, ya que al centrarse en lo sincrónico tiende a borrar las temporalidades que habilitan y complejizan el carácter ilustrado de un cuento en una revista.

En Latinoamérica, el modelo bimedial de la ilustración literaria en revistas ilustradas ha producido reflexiones interesantes, por ejemplo, en investigaciones centradas en la función de las representaciones en la producción de identidades nacionales. En el contexto argentino, Sandra Szir ("Entre el arte y la cultura masiva") ha estudiado las ilustraciones de la ficción de los primeros años de *Caras y Caretas* por su capacidad de adherir y crear estrategias de este tipo. Su análisis destaca lo visual en su papel de "asistencia al texto" como parte de estas estrategias y, siguiendo a Ségolène Le Men, en su capacidad de "comentar, anticipar, destacar o focalizar" (229) algún rasgo de este. El predominio del análisis bimedial en su aproximación se justifica porque el aporte de su trabajo pasa por una importante documentación que le permite rastrear las prácticas autorales en una revista que congregó firmas muy conocidas. Por otra parte, Yanna Hadatty en México también ha estudiado la ilustración literaria en revistas centrándose en estrategias y tensiones en el orden de la representación. En

su investigación sobre "La Novela Semanal", el suplemento de *El Universal Ilustrado* (1922-1925) dirigido por el periodista Carlos Noriega Hoppe durante los años veinte, se interesa por las representaciones de las nuevas masculinidades y feminidades y las tensiones que se producen entre texto y narración en este sentido. Su trabajo se inserta en una aproximación iconotextual, por lo que se ocupa de ver los sentidos que surgen entre textos e imágenes, sin considerar una dimensión como subordinada de la otra, pero sin incorporar otras temporalidades tampoco. Precisamente, busca pensar "La Novela Semanal" de *El Universal ilustrado* como "literatura para la Revolución" y, por lo tanto, el foco está en determinar cómo estas ilustraciones exponen y al mismo tiempo producen la cultura de ese periodo en México. Al igual que en el trabajo de Szir ("Entre el arte y la cultura masiva"), hay un énfasis importante en relaciones autorales bien documentadas entre escritores y dibujantes.

Sin embargo, no es este el foco del presente artículo, que se aleja del análisis de las representaciones y de las relaciones autorales para centrarse más en la ilustración literaria desde una mirada arqueológica atenta a las temporalidades inscritas en los procesos técnicos que dan vida a estas secciones dentro de las revistas ilustradas. Así, y siguiendo a Petersson una vez más, se puede afirmar que el concepto de "ilustración" se concibe mejor como una función mediática y semiótica en constante cambio que como un objeto bimedial. Este tipo de mediación, que implica la transferencia de un medio a otro y la consecuente activación de ambos, excede la concepción de combinación de medios. En lugar de analizar las ilustraciones en un marco bipartito de imagen y texto, el punto de partida es tripartito: imagen, texto y medio de reproducción. Como medio reproductivo, la ilustración encarna la doble diferencia de este tipo de medios: por un lado, la diferencia entre los vehículos de signos pictóricos anteriores y futuros como medios de reproducción; y, por el otro, la diferencia entre los contextos textuales anteriores y futuros de la imagen y del texto. Si bien incluso lo tripartito puede resultar restrictivo, ya que existen muchísimos otros elementos a medio camino entre uno y otro que contribuyen al carácter ilustrado de las secciones de literatura en una revista (tipografías de títulos, marcos de las imágenes, columnas textuales, pies de imágenes, espacios en blanco, firmas, etc.), su definición permite subrayar el valor de los signos que señalan la reproducción en tanto introducen otras temporalidades que son fundamentales para entender lo ilustrado como medio.

La reproductibilidad es fundamental en la ilustración literaria si se piensa en el estatuto de la narrativa y de los dibujos en las revistas, ambos asociados a la cultura de masas, y en lo que significa un original en ese contexto. En el caso de la narrativa, muchas veces se trata de textos que alcanzan el prestigio y la visibilidad que requieren para ser parte del canon precisamente al reproducirse en más de una revista, y no se trata de manuscritos que

ostenten ya el carácter de "originales" antes de llegar a la prensa. En el caso de los dibujos, en tanto, muchas veces la originalidad está descartada de antemano por considerarse un arte menor con una función utilitaria, por lo que, en la mayoría de los casos, como ha visto Sandra Szir, pueden ser tratados como anotaciones para la publicación y ser descartados sin mayor consideración una vez que esta se ha realizado ("Entre el arte y la cultura masiva" 134). Es en este contexto que cobra particular importancia el desarrollo de lecturas atentas a las relaciones entre la producción de sentido, en este caso literaria, y las materialidades a nivel perceptivo, y no solo a los datos previamente aislados y cuantificables.

3. Un cuento dibujado dos veces

Para graficar la reflexión que se ha planteado en las páginas anteriores propongo considerar un cuento aparecido sucesivamente en 1906 y 1932 en dos revistas ilustradas chilenas: *Zig-Zag* (1905-1964) y *Lecturas* (1932-1933). Aunque la revista *Lecturas* es contemporánea de la longeva *Zig-Zag* durante el breve lapso de veinticuatro números en que la primera es publicada por Empresa Letras, transcurren veintiséis años entre la primera aparición del cuento y la segunda. Si la autoría del relato se atribuye al narrador chileno Augusto D'Halmar ("Halmar" en *Zig-Zag*), como cuento ilustrado aparece atribuido también al pintor Pedro Subercaseaux, quien firma con sus iniciales las tres imágenes que se incluyeron en *Zig-Zag* en 1906, y a Adduard, dibujante que firma la imagen de portada y las dos que se publican en las páginas interiores de *Lecturas* en 1932. Importa señalar la autoría doblemente atribuida en el cuento ilustrado porque, si bien el texto es casi el mismo en ambas revistas (en la segunda versión se omiten algunas palabras y se agrega el apellido del abuelo al título con correcciones ortográficas) y el dibujo podría parecer algo que solo refuerza lo narrativo, subrayando los momentos más importantes de la historia, lo cierto es que las imágenes de las distintas versiones polemizan entre sí respecto de qué es lo más importante y, por tanto, transforman el cuento de maneras que exceden lo que ocurre cuando un texto de ficción se reproduce en un nuevo contexto sin imágenes.

A grandes rasgos el cuento relata la conversación que mantienen un padre y un hijo que han dedicado su vida al mar, en la que el más joven narra a su progenitor lo que le ocurrió en el puerto de Amsterdam una Noche de Difuntos en la que este habría abordado un buque fantasma y conocido a su abuelo muerto. Tras haber subido a un bote que creyó ser el que lo conduciría al barco que tenía que tripular, se encuentra en cambio en un antiguo barco en el que su antepasado naufragó y recibe un misterioso retrato de manos de su propio abuelo. Juntos, padre e hijo en el presente del cuento, intentan revelar el sentido de la imagen que el joven aún conserva y explicarse ese extraño episodio de la vida del marino.

Si bien los dibujos en ambas revistas destinan una imagen a subrayar la importancia del remero silencioso que traslada al joven por el mar hacia el barco fantasma, difieren respecto de la importancia de lo que eligen retratar como imagen central: el buque fantasma en la versión de 1906 y el "faro que no alumbra a nadie" con "los pájaros que se dan de cabeza contra el fanal" (D'Halmar, "El abuelo D'Halmar" 20) en la de 1932.

Por otra parte, al contrastar ambos cuentos ilustrados se hace manifiesto que las imágenes no solo representan escenas del texto, sino que responden a lógicas de las propias imágenes y de cada revista en particular. En el caso de *Zig-Zag*, por ejemplo, los dibujos de Pedro Subercaseaux refieren también a los temas y al trazo por los que el pintor se irá haciendo conocido en la revista, la que un mes más tarde publica una portada con el cuadro "El corsario 'Rosa de los Andes' atacando a la fragata española 'Prueba'":



Fig. 1. Subercaseaux, Pedro. Portada "El corsario 'Rosa de los Andes' atacando a la fragata española 'Prueba'". *Zig-Zag*, 25 de noviembre de 1906.

Pocas semanas antes, sus dibujos acompañaban otro cuento sobre el mar: "Un drama en el Pacífico", de Jenaro Elgueta. En él se reconoce su oficio como dibujante de embarcaciones, esta vez del imponente Bergantín L'Hirondelle, que aparece retratado en todos sus detalles en su viaje desde Francia hacia el Callao, a pesar de que la historia de Elgueta no provee ningún indicio que permita recrear la nave visualmente y de que a nivel narrativo es más bien su naufragio o desaparición en el estrecho de Magallanes después del ataque de un barco pirata lo que suscita el interés en la historia contada por un tercero y reproducida por el narrador en el cuento. Subercaseaux es capaz de imaginar de manera pormenorizada el enfrentamiento de dos barcos veleros en medio del violento mar del estrecho sin ningún apoyo verbal del texto.

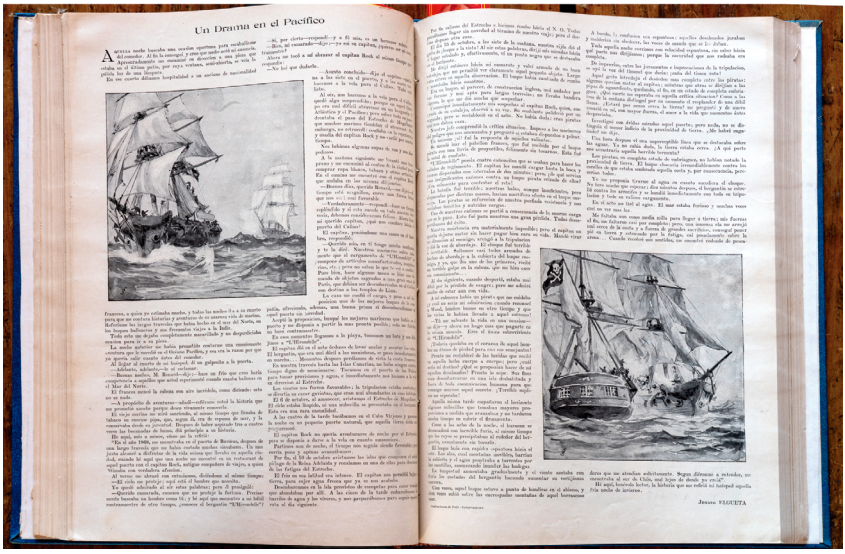
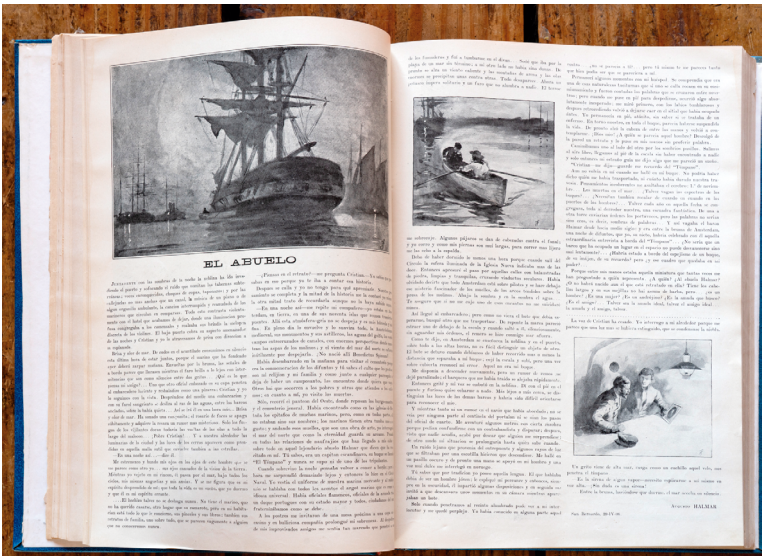

Un Drama en el Pacífico

Fig. 2. Elgueta, Jenaro. "Un drama en el Pacífico". *Zig-Zag*, 28 de octubre de 1906. Ilustraciones de Pedro Subercaseaux.

Algo parecido ocurre en el cuento de D'Halmar. Lo más llamativo en la imagen principal de ese cuento es precisamente que la neblina que cubre por completo el puerto de Ámsterdam impide al protagonista reconocer la nave que debía embarcar, por lo que termina dejándose conducir a un lugar misterioso que parece ser El Témpano, el buque a vela en el que naufragó su abuelo. También aquí, al igual que en el cuento ilustrado que Subercaseaux firma junto a Elgueta, se trata de un barco desaparecido que apenas se describe en el texto verbal el que ocupa la imagen central

y, por lo tanto, es el oficio del dibujante y no la habilidad descriptiva de D'Halmar lo que orienta qué se ve en la imagen.



EL ABUELO

Fig. 3. [D']Halmar, Augusto. "El abuelo". *Zig-Zag,* 30 de septiembre de 1906, ilustraciones de Pedro Subercaseaux.

Pedro Subercaseaux es un pintor que en esos años se ha consagrado en Chile participando y obteniendo premios en los salones de pintura celebrados anualmente y que gana notoriedad por su destreza en los temas históricos, pero también por su habilidad y versatilidad como dibujante de historietas y caricaturista. En la revista *Zig-Zag*, por los mismos años en que aparece el cuento "El Abuelo", otros cuentos ilustrados llevan su firma, sus óleos decoran portadas y sus historietas, bajo el seudónimo de Lustig, alternan cotidianamente con las de otros dibujantes de renombre, como Moustache o Pug. D'Halmar, por su parte, es el seudónimo de Augusto Thompson, afamado autor de la exitosa novela *Juana Lucero* (1902), la que fue profusamente promovida y comentada en la revista pocos años antes. La escritura del cuento figura fechada en la revista el 29 de abril del mismo año (1906), por lo que no es arriesgado suponer que esta es la primera vez que se imprime y que, para sus lectores, no es solo un cuento de D'Halmar, sino un cuento ilustrado con texto de D'Halmar e imágenes de Subercaseaux. Esta es una diferencia importante porque evidencia la relevancia del medio en que aparece: la revista ilustrada un dispositivo en el que no pueden disociarse textos de imágenes ni pueden obviarse las transformaciones derivadas de la necesidad de que estas se reproduzcan

como parte de una misma página impresa. De hecho, las imágenes de Subercaseaux bien podrían reproducir el apunte en acuarela para un óleo, un dibujo a tinta o simplemente el grabado de un óleo a partir de un negativo fotográfico como los realizados como parte de la reproducción fotomecánica. La revista no entrega ninguna información técnica en este sentido, y es muy difícil afirmar algo en este sentido, porque la trama de puntos que puede advertirse al mirar con lupa el papel impreso, en sí misma imperceptible al ojo humano, es huella de su transformación como imagen impresa y borra muchas de las marcas de la técnica artística original empleada.

Lo que sí puede percibirse a simple vista en el cuento, sin embargo, es que la imagen central sigue convenciones pictóricas que no están necesariamente en las imágenes más pequeñas, las que efectivamente parecen dialogar "al pie de la letra" con lo que señala el texto. Estas, además, implican una ejecución técnica más sencilla que la imagen principal, en la que la colosal nave aparece en todos sus detalles anclada en la costa, acompañada de otras naves en un segundo plano, tal y como podrían plasmarse en la pintura de paisajes que convencionalmente se reconoce como una marina. Si bien pocos lectores son visitantes de salones de arte, los grabados que la misma *Zig-Zag* y otras revistas ilustradas publican en sus portadas para reproducir pinturas fueron naturalizando convenciones como esta, de manera que permiten inferir el tipo de imagen que la revista reproduce. La pintura del barco, que ocupa la mitad de la página en una revista de gran formato (28,5 x 21 cm), tiene que ver con el estilo que identifica a Subercaseaux como pintor, realista e interesado por los grandes hitos de la historia nacional, sus batallas, personajes heroicos y sus emblemas, pero también con secciones que distinguen a la revista durante esos años, como aquellas que conmemoran efemérides históricas o publican crónicas sobre grandes personajes. A su vez, las imágenes secundarias del cuento, como la del bote y el remero, muestran una pintura más bucólica con la que también se asocia a Subercaseaux, y otra menos descriptiva y más narrativa, como la de los dos personajes que conversan sobre el retrato, una escena en la que el historietista parece salir al rescate del pintor (Pedro Subercaseaux firma como Lustig durante esos mismos años la historieta "El barón Von Pilsener" en *Zig-Zag*).

Ahora, en el cuento ilustrado que figura en la revista *Lecturas* en 1932, que una vez más reproduce el texto de D'Halmar aunque junto a las imágenes de Adduard, se puede advertir que los dibujos igualmente siguen trayectorias que no están dirigidas desde el texto y que tienen que ver con características editoriales propias de esta publicación. En primer lugar, *Lecturas* es una revista ilustrada publicada por Empresa Letras y dirigida en una primera época por Amanda Labarca Hubertson (1886-1975) y, desde el número 19, por el escritor Luis Enrique Délano (1907-1985), quien hasta entonces había ejercido labores de secretario de redacción en esta publicación. Se trata de una revista ilustrada con

elementos magazinescos, aunque con una definición de cultura mucho más restringida que la de *Zig-Zag* y también con una orientación marcadamente menos comercial, que publicaba literatura, arte, música y cine, entre otros temas. Si hubiera que emparentarla con otra revista del periodo, dialoga claramente con *Letras* (1928-1930), una revista desaparecida dos años antes vinculada al grupo de los escritores imaginistas[1] como Salvador Reyes o el mismo Délano, quien había colaborado allí hasta poco antes que esta dejara de publicarse. Junto con la oposición que ambas revistas muestran hacia la narrativa criollista, existe una visualidad que las aleja de la narrativa hegemónica por esos años en el campo literario nacional y que permite vincularla a revistas porteñas de vanguardia que se centraron en poesía, publicaciones en las que el grabado en madera tiene un lugar protagónico (Urzúa), como *Gong* (1929-1931) y *Litoral* (1927-1928). Esta visualidad se acentúa del número 19 en adelante, ya que, si durante la primera época de la revista colaboraron Laura Rodig (1901-1972), Alfredo Adduard (1899-1969), Honorio y Gustavo Carrasco Délano (1907-1999), a partir de dicho número la revista explicita: "Todas las ilustraciones, retratos, viñetas e iniciales han sido grabadas en linóleum por Aníbal y Lautaro Alvial", quienes eran colaboradores frecuentes en la revista *Gong* también.

El cuento ilustrado "El abuelo D'Halmar" de *Lecturas* muestra transformaciones importantes respecto del que aparece en *Zig-Zag* en lo relativo a las imágenes. Estas tematizan distintos elementos narrativos, y el barco —tan importante en la imagen de Subercaseaux— pasa a un segundo plano, con lo que se alinea mejor con el énfasis que le otorga el relato, para dar protagonismo al "faro que no alumbra a nadie" y a "los pájaros que se dan de cabeza contra el fanal" (20). Aunque la importancia que estos elementos adquieren en los dibujos también podría ser discutible, la opción de destacarlos tiene mucho sentido si consideramos la factura de la imagen. Si bien no se puede afirmar que esta se trate de un grabado, como sí se declara expresamente a partir del número 19, la imagen evoca rasgos estéticos del grabado. Esto es interesante porque, a través de la imagen, el cuento ilustrado incorporaría un comentario sobre la reproducción técnica, sobre lo que esta borra, pero también sobre lo que esta puede referir de manera alegórica: alto contraste, bicromía en las portadas, líneas definidas y ausencia de detalles fisonómicos, achurados, síntesis y geometrización y, ocasionalmente, el tipo de incisión del grabado en madera.

1. El imaginismo surge por oposición al criollismo en la narrativa chilena a fines de la década del veinte y estuvo formado por escritores como Ángel Cruchaga, Salvador Reyes, Hernán del Solar, Luis Enrique Délano y Manuel Eduardo Hübner. Para un texto contemporáneo al movimiento que lo define por oposición al criollismo, véase Yankas.



Fig. 4. Adduard. Portada. *Lecturas*, núm. 1, 13 de octubre de 1932.



Fig. 5. D'Halmar, Augusto. "El abuelo D'Halmar". *Lecturas*, núm. 1, 13 de octubre de 1932, dibujos de Adduard.

Las imágenes de Adduard no tienen nada del realismo de Subercaseaux, tampoco la visualidad pictórica que este permite evocar. El amarillento fulgor del semitono es reemplazado aquí por una imagen de portada en bicromía en la que el verde del faro interrumpe con estridencia el blanco y negro de los demás elementos gráficos. Esta imagen, que, si bien aparece descontextualizada en la portada del primer número, anuncia el cuento, es la que se reconoce en las páginas interiores como su imagen central, solo que esta vez en blanco y negro y con el dibujo de incisiones en el margen superior a modo de marco. Esto significa una complejidad adicional respecto del supuesto carácter bimedial de la ilustración, ya que la imagen estaría funcionando simultáneamente como un editorial visual de una publicación que recién inicia a circular y no solo en relación con el relato de D'Halmar, lo que ya complejiza la supuesta temporalidad sincrónica de la revista. La imagen que más recuerda las de Subercaseaux es la del remero llevando al marino, la que replica una caracterización del atuendo de ambos personajes que no es explícita en el cuento. Si esta similitud es prueba de que Adduard tuvo en mente los dibujos de Subercaseaux y no solo el cuento de D'Halmar al realizar las imágenes, es interesante pensar que la opción de difuminar el barco a un segundo plano recortado por la niebla puede obedecer también a la imposibilidad técnica de dibujarlo, ya sea porque se trata de una técnica en la que ese nivel de detalle no es posible o porque no corresponde a la especialización de Adduard y sí a la de Subercaseaux. Por otra parte, el faro figura como un elemento mucho más moderno que un barco a vela, y eso rejuvenece el cuento, a veintiséis años de su primera publicación, lo que lo hace sintonizar mucho mejor con otros relatos en la misma revista y con el imaginismo como estética, a la vez que evita la posibilidad de que quede marcado por cualquier forma de naturalismo. Esto se intensifica porque la figura humana que aparece junto al faro es apenas una silueta en movimiento, sin fisonomía, que extiende sus piernas más allá del marco de la página como si fuera una sombra proyectada por la luz del faro, lo que resulta extremadamente cinematográfico, algo que no era siquiera imaginable en 1906. El cuento que en *Zig-Zag* se vinculaba a los temas de la revista, como un episodio en el mar de visos sobrenaturales, como una historia de piratas o como tantas tradiciones familiares que exaltaban las gestas de un antepasado de estatura casi mítica para la estirpe, en *Lecturas* es un cuento de aventuras en el mar que podría llevarse al cine, como los cuentos del escritor francés Pierre Mac Orlan, admirados y traducidos por los escritores imaginistas y que efectivamente se llevaron al cine (Weiner 129-130).

Dejo para el final el análisis del argumento del relato porque es en sí mismo complementario de la lectura que se propone como hipótesis en este artículo y se vincula con las trayectorias materiales señaladas. Si bien hasta ahora se ha llamado la atención respecto del hecho de que se trata de un cuento que relata el fantástico encuentro entre un marino joven

y su abuelo muerto, al naufragar el barco a vela que tripulaba, cabría añadir que este es un cuento que confunde de forma deliberada el nivel de la diégesis con el de la realidad, ya que el apellido de ese abuelo es D'Halmar, el mismo que usa como seudónimo Agusto Thompson (D'Halmar). Cabe agregar que los personajes que conversan sobre el retrato son el nieto y su padre y que es este último el que relata la historia, a pesar de que durante un amplio pasaje la voz del nieto refiere cómo recibió de manos del abuelo fallecido el retrato en el Témpano. Esto produce una confusión entre los personajes que se refuerza de varias maneras en el cuento, ya que los personajes no solo guardan un alto parecido físico, sino que muchas veces parecen entenderse sin necesidad de palabras, gracias a una existencia estrechamente compartida: "Me estremezco y hundo mis ojos en los ojos de este hombre que se me parece como otro yo... Y se me figura que es un espíritu desprendido de mí; que toda la vida es un sueño; que yo duermo y él es mi espíritu errante" ("El abuelo D'Halmar" 18).

La confusión se proyecta a la imagen del abuelo, cuyo fantasma a su vez parece una copia más antigua del padre y del hijo y es además portador de un retrato que podría ser de cualquiera de ellos: "Solo cuando penetramos el recinto alumbrado, pude ver a mi interlocutor y me quedé perplejo. Yo había conocido en alguna parte aquel rostro... ¿No se parecía a ti? ... Pero tú mismo te me pareces tanto, que también podía ser que se pareciera a mí" ("El abuelo D'Halmar" 20). Este parecido no se identifica en función de rasgos precisos, sino más bien por atributos que no parecen dibujarse del todo, a tal punto de que el nieto piensa que el retrato bien podría ser también el de una imagen andrógina como la de una mujer que aún no ha conocido. A este respecto, la silueta apenas humana dibujada por Adduard en la imagen central es una opción interesante porque, al no retratar a nadie en particular, puede corresponder a cualquiera, una idea que plasma muy bien la confusión entre los personajes que está en el corazón de la historia. De esta forma, la trama enfrenta a padre e hijo en una conversación que, aunque no han tenido antes, ambos van adivinando sobre el retrato y las misteriosas circunstancias en las que el hijo lo recibe mientras se embarca en el puerto de Ámsterdam en una Noche de Difuntos.

Así, este cuento de espectros, espejismos y niebla puede leerse también como un relato sobre proyecciones e imágenes que se espejean y reproducen incesantemente, una a partir de otra, en la que el marco del retrato no logra fijar, sino más bien evocar una imagen anterior y que, al mismo tiempo, proyecta una imagen futura. Leído de esta manera, el relato explica alegóricamente cómo funciona la reproducción en el cuento ilustrado: imágenes que vienen de un proceso de creación anterior a la revista, pero que en ella se vivifican y al mismo tiempo se diluyen: se vivifican porque son fijadas por lo fotográfico y traspasadas a una matriz capaz de reproducirlas por cientos y porque se actualizan al entrar en las relaciones materiales y semióticas que propicia la revista ilustrada como medio junto

a textos y otros elementos gráficos; y se diluyen, respecto de aquello que evocan como un referente anterior y la posibilidad de que un solo marco de lectura actúe como el legítimo. Por otra parte, la coexistencia de una serie de personajes incapaces de sostener una entidad propia en el cuento, para quienes todo contacto exterior resulta recursivo o proyectivo, puede pensarse como un metacomentario respecto de los procesos de significación del cuento al interior de la revista: el agua, la noche y la neblina como una textura que amarra todos los elementos y los instala en una relación fluida e incesante en que imágenes y textos se tocan y transforman no solo en la contingencia de la página, sino por las huellas que arrastran de sus anteriores transmutaciones y de la publicación como unidad.

Estas temporalidades de los procesos de reproducción que persisten en distintas intensidades dentro de la revista ilustrada como medio exceden las relaciones intermediales en el eje de lo sincrónico y nos hacen repensar la importancia de las imágenes en los procesos de significación de un cuento en una revista.

4. Conclusión

¿Qué efectos tenía, desde el punto de vista de la producción de sentido, leer un cuento en una revista ilustrada chilena o latinoamericana de las primeras décadas del siglo xx? Quizás sea imposible responder esa pregunta, pero este artículo ha intentado mostrar que la revista ilustrada no fue solo un soporte semejante a otros como un libro o una revista sin imágenes. La revista ilustrada en ese periodo fue un medio en sí mismo en el que textos e imágenes produjeron sentidos simultáneos que excedían lo que se podría clasificar dentro del orden de las relaciones intermediales. En un cuento en este tipo de revistas, textos e imágenes han sufrido transformaciones técnicas que les permiten convivir en una misma página impresa y esto hace que, por primera vez en la historia de los impresos, ambos compartan un mismo código. Ese código, lo que muestra y lo que borra de sus anteriores transmutaciones, pasa a ser parte de los sentidos que el cuento produce, fuera del orden de las representaciones, aunque pueda leerse en diálogo con aquellas, como intentamos en el análisis propuesto.

En el relato analizado, "El abuelo", esto es evidente cuando se advierten las diferencias entre ambas versiones: en *Zig-Zag* (1906), se trata de un cuento en el que la embarcación que vemos como imagen principal está centrada en el barco fantasma, aun cuando ese barco se parece mucho más a otros óleos de Subercaseaux que al del relato de D'Halmar. La escala, el primer plano, el realismo en todos los detalles hablan de un apego a la documentación y a lo histórico que puede relacionarse en el cuento con la genealogía de los D'Halmar como marinos y al enigma de un retrato que proyecta el futuro de la familia

como estirpe vinculada al mar. El oficio de Subercaseaux como dibujante y como pintor de grandes escenas históricas le permite desbordar la descripción del cuento, al mismo tiempo que recurrir a su trazo de historietista cuando lo que necesita es un apunte de la conversación entre padre e hijo. En el cuento que publica *Lecturas*, en cambio, se encuentra un relato rejuvenecido, mucho más cercano a la estética del imaginismo, y que a través de la alusión al grabado como código visual y al escenario de Valparaíso se amarra con las vanguardias poéticas y las revistas que las promovieron en ese puerto (*Gong* y *Litoral*). La importancia del faro, de las olas, de los pájaros en movimiento y de la silueta de largas piernas expresa el dinamismo y el potencial cinematográfico de un relato de aventuras, con lo cual se difumina la centralidad que lo genealógico tenía en la versión de *Zig-Zag*.

Pintura y grabado como códigos visuales son aludidos en las imágenes de las distintas versiones del cuento, y esas visualidades hablan de una historia de transmutaciones técnicas que la prensa debió sortear para poder imprimir imágenes junto a textos por medios fotomecánicos. Paradójicamente, esa historia de adelantos se manifiesta en la complejidad de trayectorias de sentido que no son ni lineales ni dicotómicas y que hablan de la modernidad de un dispositivo que hizo de la literatura una práctica artística entrelazada con el mundo material del que formó parte, punto que abre vías para nuevas exploraciones académicas.

Bibliografía

Adduard. "Faro, mar y pájaros", portada. *Lecturas*, núm. 1, 1932.

Barthes, Roland. "Rhetoric of the Image". *Image, Music, Text*, traducido por Stephen Heath, Hill and Wang, 1977.

Corporación Cultural de Las Condes. *Pedro Subercaseaux, pintor de la Historia de Chile*. Editado por María Gracia Valdés Soublette y Verónica Griffin Barros, Corporación Cultural de Las Condes / Corporación Cultural de Vitacura, 2000.

[D']Halmar, Augusto. "El abuelo". Ilustrado por Pedro Subercaseaux, *Zig-Zag*, núm. 84, 1906, s. p.

D'Halmar, Augusto. "El abuelo D'Halmar". Ilustrado por Adduard, *Lecturas*, núm. 1, 1932, pp. 18-21.

D'Halmar, Augusto. *Juana Lucero*. Imprenta Turín, 1902.

Dolinko, Silvia. "Grabados originales multiplicados en libros y revistas". *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, compilado por Laura Malosetti Costa y Marcela Gené, Edhasa, 2009, pp. 165-194.

Doyle, Susan, Jaleen Grove y Whitney Sherman, editores. *History of Illustration*. Bloomsbury, 2019.

Elgueta, Jenaro. "Un drama en el Pacífico". *Zig-Zag*, núm. 88, 1906, s. p.

Gong. Dirigida por Oreste Plath, núms. 1-12, 1929-1931, Valparaíso.

Hadatty Mora, Yanna. "India bonita, flapper de ocasión: narración versus ilustración en la imagen femenina. El caso de 'La Novela Semanal' de El Universal Ilustrado". *Bibliología e iconotextualidad. Estudios interdisciplinarios sobre las relaciones entre textos e imágenes*, coordinado por Marina Garone Gravier y María Andrea Giovine Táñez, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019, pp. 253-270.

Huhtamo, Erkki y Jussi Parikka, editores. *Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications*. University of California Press, 2011.

Latour, Bruno y Adam Lowe. "The Migration of the Aura - or How to Explore the Original Through Its Facsimiles". *Switching Codes: Thinking Through Digital Technology in the Humanities and the Arts*, editado por Thomas Bartscherer y Roderick Coover, University of Chicago Press, 2011, pp. 1-18.

Le Men, Ségolène. "La question de l'illustration". *Histoires de la lecture: un bilan des recherches*, editado por Roger Chartier, IMEC Éditions, 1995, pp. 229-247.

Letras: Revista de Arte y Literatura. Editada por Salvador Reyes, Manuel Eduardo Hübner, Luis Enrique Délano y Hernán del Solar, núms. 1-21, 1928-1930.

Litoral. Órgano de Estética, Arte Moderno y Ciencia. Dirigida por el grupo Litoral, núms. 1-3. 1927-1928.

Petersson, Sonya. "Reframing the Concept of Illustration: Image, Text, and the Double Difference of Reproductive Media". *Konsthistorisk Tidskrift / Journal of Art History*, vol. 89, núm. 4, 2020, pp. 248-263.

Petersson, Sonya. "Unfixing the Concept of Illustration: Its Historiographical Ambivalence and Analytical Potential". *The Power of the In-Between: Intermediality as a Tool for Aesthetic Analysis and Critical Reflection*, editado por Sonya Petersson, Christer Johansson, Magdalena Holdar y Sara Callahan, Stockholm University Press, 2018, pp. 321-347.

Rajewsky, Irina O. "Intermedialidad, intertextualidad y remediación: una perspectiva literaria sobre la intermedialidad". Traducido por Brenda A. Schmunck, *Vivomatografías, Revista de Estudios sobre Precine y Cine Silente en Latinoamérica*, núm. 6, 2020, pp. 432-461, www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/278.

Risco, Ana María. "Desafíos para el ojo de la multitud: imagen fotográfica discontinua y su producción temprana en Chile (1880-1920)". *FotoIntermedialidad*,

Universidad Alberto Hurtado, https://fotointermedialidad.uahurtado.cl/ensayo2/ventana-al-mundo/.

Risco, Ana María. "Un ocaso para la estampa. El ingreso de la fotografía a la prensa periódica latinoamericana en los inicios de la cultura contemporánea de masas (1880-1920)". *Iberoamericana. América Latina - España - Portugal*, vol. 23, núm. 84, 2023, pp. 111-142.

Santa Cruz, Eduardo. "El género magazine y sus orígenes". *El estallido de las formas: Chile en los albores de la cultura de masas*, editado por Carlos Ossandón Buljevic y Eduardo Santa Cruz Achurra, LOM Ediciones / Universidad ARCIS, 2005, pp. 33-59.

Szir, Sandra M. "Arte, tecnología y prácticas gráficas en la historia material de los periódicos ilustrados: Buenos Aires (1860-1920)". *Anuario TAREA*, núm. 1, 2018, pp. 99-115, https://revistasacademicas.unsam.edu.ar/index.php/tarea/article/view/317.

Szir, Sandra M. "De la cultura impresa a la cultura de lo visible. Las publicaciones periódicas ilustradas en Buenos Aires en el siglo XIX". *Prensa argentina siglo* XIX. *Imágenes, textos y contextos*, editado por Marcelo H. Garabedian, Sandra Szir y Miranda Lida, Teseo, 2009, pp. 53-76.

Szir, Sandra M. "Entre el arte y la cultura masiva. Las ilustraciones de la ficción literaria en *Caras y Caretas* (1898-1908)". *Impresiones porteñas: imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, editado por Laura Malosetti Costa y Marcela Gené, Edhasa, 2009, pp. 109-141.

Subercaseaux, Pedro. "El corsario 'Rosa de los Andes' atacando a la fragata española 'Prueba'", portada. *Zig- Zag*, núm. 92, 1906.

Urzúa Opazo, Macarena. "Vibraciones y reverberaciones de *Gong*: tablero de arte y literatura (1930-1931). Lecturas de un acontecimiento de la vanguardia de Valparaíso". *Taller de Letras*, núm. 75, 2024, pp. 182-221.

Villegas Vergara, Ignacio. "Dibujo Ilustración". *Dibujo en Chile (1797-1991): variaciones epistemológicas, aplicaciones profesionales*, editado por Ignacio Villegas Vergara *et al*., LOM Ediciones, 2017, pp. 124-185.

Weiner, Susan. "When a Prostitute Becomes an Orphan: Pierre Mac Orlan's Le Quai des brumes (1927) in the Service of Poetic Realism". *Studies in French Cinema*, vol. 6, núm. 2, 2006, pp. 129-140.

Yankas, Lautaro. "El imaginismo". *Letras*, núm. 19, 1930, pp. 11-12.