

REVISTA DE ANTROPOLOGÍA VISUAL

Número 34 - Santiago, 2026 - 1/16 pp.- ISSN 2452-5189



De “lo otro” a “nosotros”: análisis de las ilustraciones de Tatiana Álamos para *Leyendas chilenas* de Jaime Quezada

Thiare León¹

RESUMEN: Este artículo analiza las ilustraciones de Tatiana Álamos para *Leyendas chilenas* (1973), único volumen de la colección *Nosotros los chilenos* de Quimantú que prescinde de la fotografía para optar exclusivamente por la ilustración. A partir de la economía visual de Deborah Poole, los presupuestos de Santos Zunzunegui y el concepto de zona de contacto de Marie Louise Pratt, se examina cómo las ilustraciones transformaron expresiones populares —situadas inicialmente como alteridad respecto de la cultura letrada— en componentes de una identidad nacional colectiva. El análisis de ilustraciones muestra que esta incorporación operó a través de decisiones visuales variables según cada leyenda, mediadas por los códigos de una artista formada académicamente, en el marco del proyecto cultural de la Unidad Popular (1970-1973).

PALABRAS CLAVE: ilustración, arte popular, identidad nacional, Unidad Popular, Quimantú.

From “the other” to “us”: analysis of Tatiana Álamos’s illustrations for Jaime Quezada’s *Leyendas chilenas*

ABSTRACT: This article analyzes Tatiana Álamos’s illustrations for *Leyendas chilenas* (1973), the only volume in Quimantú’s *Nosotros los chilenos* collection that dispenses with photography in favor of illustration exclusively. Drawing on Deborah Poole’s visual economy, Santos Zunzunegui’s theoretical assumptions, and Marie Louise Pratt’s concept of the contact zone, the article examines how the illustrations transformed popular expressions —initially positioned as forms of otherness in relation to literate culture— into components of a collective national identity. The analysis of the illustrations shows that this incorporation operated through visual decisions that varied according to each legend, mediated by the codes of an academically trained artist, within the framework of the Unidad Popular’s cultural project (1970-1973).

KEYWORDS: illustration, popular art, national identity, Unidad Popular, Quimantú.

¹ Licenciada en Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile. Candidata a Magíster en Estudios de la Imagen, Universidad Alberto Hurtado. ORCID ID: 0009-0007-4090-7618
Email: thiare.leon.alvarez@gmail.com

Introducción

Si bien la editorial Quimantú ha sido objeto de creciente atención historiográfica (Molina, 2018; Córdova *et al.*, 2023; Leiva Quijada, 2013; Marinello, 2007), los análisis existentes se han centrado principalmente en sus dimensiones políticas, editoriales y fotográficas, dejando en un lugar secundario el estudio de sus producciones ilustradas. *Leyendas chilenas* (1973)², el número 33 de la colección *Nosotros los chilenos*, constituye un caso especialmente significativo y hasta ahora no estudiado: es el único volumen de los 49 que componen la colección que prescinde de la fotografía documental, optando en cambio por un conjunto de 21 ilustraciones realizadas por la artista Tatiana Álamos (1926) a partir de 23 leyendas recopiladas por el poeta Jaime Quezada (1942) de tradiciones orales, escritos y archivos de folklore del territorio nacional.

Este artículo examina cómo las ilustraciones de Álamos para *Leyendas chilenas* participaron en la transformación de expresiones culturales populares y folklóricas, situadas inicialmente como formas de alteridad respecto de la cultura letrada, en componentes de una identidad nacional colectiva. Se propone que esta transformación no fue una operación neutral sino una mediación intelectual y artística específica, ya que, mediante la representación visual de personajes, paisajes y seres fabulosos asociados al folklore chileno, las imágenes integraron formas culturales previamente situadas en los márgenes de la cultura letrada —"lo otro"— dentro de un imaginario del "nosotros". Sin embargo, esta incorporación se produjo a través de los códigos visuales de una artista formada académicamente, lo que genera una tensión productiva entre la tradición popular y la mediación culta que es central para comprender el proyecto cultural de la Unidad Popular.

El artículo se organiza en tres apartados: el primero presenta el marco teórico, articulado en torno a la *economía visual* de Deborah Poole, los presupuestos sobre la imagen de Santos Zunzunegui y el concepto de *zona de contacto* de Marie Louise Pratt. El segundo contextualiza la publicación dentro del proyecto cultural de la Unidad Popular, la editorial Quimantú y la colección *Nosotros los chilenos*. El tercero desarrolla el análisis de las ilustraciones de Álamos articulando los tres marcos teóricos propuestos.

Relaciones culturales e imagen: herramientas conceptuales

El marco teórico de este ensayo se articula en torno a tres conceptos provenientes de distintas tradiciones metodológicas, que permiten analizar las ilustraciones de Álamos tanto en su dimensión visual como en su dimensión cultural y política. En primer lugar, se incorporará el concepto de *economía visual* propuesto por Deborah Poole en *Visión, Raza y Modernidad* (2000). Poole entiende las imágenes no como objetos aislados sino como parte de sistemas de producción, circulación y valoración, en los que cada imagen adquiere un valor social específico según el contexto en que es producida y los circuitos por los que transita. Poole estudia las complejas relaciones de poder entre culturas, comprendiendo que no son unilaterales sino más bien intrincadas y a veces contradictorias (Poole, 2000). De esta forma, se podrá analizar las condiciones materiales y culturales dentro de la que operó el libro *Leyendas chilenas*, durante el contexto de Chile en la década de 1970.

En segundo lugar, se utilizan los presupuestos de Santos Zunzunegui en *Pensar la imagen* (2010), quien establece que la imagen no es una ventana transparente hacia la realidad, sino una "ilusión de realidad" (Zunzunegui, 2010, p. 71) mediada por códigos culturales específicos. Para Zunzunegui, la semejanza no opera entre la imagen y su referente, sino entre la imagen y los rasgos que una cultura considera más importantes y característicos de ese objeto. De este

² El libro *Leyendas chilenas* se encuentra digitalizado en la plataforma Memoria Chilena en el enlace: <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-9317.html>

modo, las ilustraciones de Álamos no pueden leerse como representaciones neutras, sino como imágenes cuya legibilidad depende del contexto cultural y político en que fueron producidas y circularon.

Finalmente, se empleará el concepto de *zona de contacto* de Marie Louise Pratt en *Ojos Imperiales* (2010), definido como “espacios sociales donde culturas dispares se encuentran, chocan y se enfrentan, a menudo dentro de relaciones altamente asimétricas de dominación y subordinación” (Pratt, 2010, p. 31). Este concepto permite analizar el encuentro y negociación entre grupos y tradiciones culturales diferentes, una relación intrínsecamente asimétrica basada en la repartición desigual del poder entre grupos que coexisten simultáneamente. Asociado a este concepto, Pratt propone la noción de transculturación para describir cómo los grupos subordinados “seleccionan e inventan a partir de los materiales que les son transmitidos por una cultura dominante” (Pratt, 2010, p. 32), produciendo significados nuevos que no pertenecen completamente a ninguno de los dos lados del encuentro. Estas complejas relaciones también se expresan en el concepto de *autoetnografía*, que la autora define como las “instancias en las que los sujetos colonizados emprenden su propia representación de manera que se comprometen con los términos del colonizador” (Pratt, 2010, p. 35). Esta visión permitirá estudiar las complejidades de las relaciones entre los diferentes participantes en la creación, difusión y recepción del libro estudiado.

Quimantú y *Nosotros los chilenos*

Al centro del proyecto cultural del gobierno de la Unidad Popular (1970-1973)³ se encontraba la cultura como una herramienta central de transformación social, buscando enfrentar la hegemonía cultural imperialista basada en la lógica del capital. Esto se enfocó en promover una cultura nacida desde los sectores populares y no desde las élites nacionales, con la finalidad de crear un “Hombre Nuevo”, concepto presente en el programa básico de gobierno de la Unidad Popular (1970):

Estos medios de comunicación (radio, editoriales, televisión, prensa, cine) son fundamentales para ayudar a la formación de una nueva cultura y un hombre nuevo. Por eso se deberá imprimirles una orientación educativa y liberarlos de su carácter comercial, adoptando las medidas para que las organizaciones sociales dispongan de estos medios eliminando en ellos la presencia nefasta de los monopolios (Unidad Popular, 1970, p. 31).

Esto tenía la finalidad de establecer al sujeto popular como un agente activo de la cultura, no solo un receptor de ella. Esta propuesta ideológica se materializó en diferentes proyectos culturales como el fortalecimiento de Chilefilms, el apoyo a sellos como DICAP y la creación de la editorial Quimantú (Córdova *et al.*, 2023, p. 38). Este último fue el proyecto más ambicioso y con mayor alcance. Quimantú nació en 1971 con la intervención de la editorial Zig-Zag en búsqueda de la democratización del saber (Molina, 2018, p. 28), como sugiere su nombre en mapudungun: “sol del saber” (Molina, 2018, p. 114).

La principal misión de Quimantú fue ampliar el acceso a la lectura, por lo que se centró en la creación de libros de alto tiraje y bajo costo, orientados a llegar a los sectores populares y escolares. Para lograrlo, se puso énfasis en la venta de libros y revistas en quioscos, bibliobuses y sindicatos, más que en librerías (Molina, 2018, p. 63), con el fin de alcanzar a un público masivo

³ La Unidad Popular fue una coalición de partidos de izquierda que gobernó Chile entre 1970 y 1973, bajo la presidencia de Salvador Allende (1908-1973). El gobierno fue interrumpido por el golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973, encabezado por el general Augusto Pinochet (1915-2006).

y alejarlo del consumo cultural capitalista —aunque usando en parte sus medios— orientándolo hacia la promoción de responsabilidades sociales y el cambio socioeconómico propuesto por la Unidad Popular.

La colección *Nosotros los chilenos* fue un proyecto de la editorial Quimantú que buscó, tal como se expresaba en su publicidad, presentar una “amplia visión acerca de qué y quiénes somos y la realidad que vivimos”⁴. Se compuso de 49 volúmenes publicados quincenalmente entre octubre de 1971 y septiembre de 1973, abordando diversas temáticas vinculadas a la identidad y conformación de Chile, entre ellas el trabajo, el deporte, la alimentación, el arte, el paisaje y la historia. Fue la serie más popular de la editorial, con un total de 2.420.000 ejemplares publicados y un promedio de 49.388 por número (Marinello, 2007, p. 15).

Siguiendo el proyecto de la Unidad Popular, la colección buscó mostrar y reivindicar a aquellos sectores que tradicionalmente habían ocupado un lugar secundario en las representaciones de la nación, con la finalidad de crear un público crítico y activo (Marinello, 2007, p. 37). Lo hizo a través de un lenguaje accesible y una fuerte presencia visual, visibilizando a los sectores populares, sus formas de vida, territorios y tradiciones. Por lo tanto, las imágenes cumplieron un papel central en la colección. A partir de lo documentado por Leiva Quijada (2013) y Córdova *et al.* (2023) sobre el uso de la fotografía y el fotorreportaje en la colección, es posible sostener que este no solo acompañaba el texto, sino que organizaba una forma de percibir lo social, apelando a una inmediatez y veracidad que reforzaba el carácter documental de *Nosotros los chilenos*. Esta centralidad de la imagen en el proyecto no era casual ya que definir visualmente al sujeto popular implicaba también definir qué expresiones culturales contaban como parte de la nación, lo que convirtió la producción visual en un espacio de disputa política y cultural durante el período.

Leyendas chilenas

Leyendas chilenas es el número 33 de la colección *Nosotros los chilenos*, escrito por chileno Jaime Quezada e ilustrado por Tatiana Álamos. Luego de realizar un análisis comparativo, se constató que es el único volumen de los 49 que componen la colección que no utiliza fotografías ni imágenes documentales de archivo y se conforma exclusivamente por ilustraciones. Se compone de 94 páginas en formato apaisado (14x18,5 cm), impreso en papel roneo como todos los libros de la colección, lo que sugiere que permitió venderlo a menor precio y alcanzar una mayor circulación por el territorio nacional.

Las 23 leyendas están organizadas en cinco capítulos temáticos: “Donde el diablo perdió el poncho”, dedicado a leyendas relacionadas con el diablo; “Los que habitan más allá de las maravillas”, enfocado en diferentes entidades místicas; “La culebra y otros animales”, con leyendas de criaturas mágicas; “De los milagros, apariciones y desapariciones”, dedicado a las creencias religiosas; y “En busca de nuestros tesoros ocultos”, que narra leyendas de tesoros escondidos en el territorio nacional.

El libro posee un total de 33 imágenes, de las cuales 21 corresponden a ilustraciones de leyendas específicas y las restantes son elementos decorativos distribuidos a lo largo del volumen. Todas son dibujos a mano alzada en lápiz negro con pequeñas intervenciones de color azul o rojo. Exceptuando la llamativa portada del libro (Imagen 1) que corresponde a un collage de ilustraciones realizadas por Tatiana Álamos, en un fuerte color azul o turquesa junto con una paleta vibrante de rojo, amarillo, verde y blanco, constituyendo la única imagen completamente coloreada de todo el volumen. Se trata, además, del único libro de la colección en que la misma artista firma tanto la portada como la totalidad de las ilustraciones interiores.

⁴ Este lema publicitario aparece en diferentes de los libros de colección en las últimas páginas.



Imagen 1. Portada de *Leyendas chilenas*. Tatiana Álamos (ilustradora), Jaime Quezada (autor), 1973. Editorial Quimantú, Santiago de Chile.

Las leyendas fueron construidas a partir de una doble investigación de Jaime Quezada: por un lado, la consulta de fuentes escritas como *Mitos y supersticiones* (1915) de Julio Vicuña Cifuentes, *El diablo y otros personajes* (1960) de Caupolicán Montaldo y *El folklore como ciencia* (1950) de Richard Weiss, entre otras obras recogidas en la bibliografía final del texto. Por otro lado, un recorrido por diferentes partes del país para conversar directamente con cantores rurales, lo que le permitió capturar la oralidad propia de estas tradiciones a través de “conversaciones vivenciales”⁵.

En el prólogo del libro, Quezada describe el origen de estas leyendas: “generalmente de autores anónimos. Por nuestra gente más sencilla han sido creadas estas leyendas. Vienen del pueblo mismo” (Quezada, 1973, p. 5). Esta declaración establece una posición clara sobre el origen popular y colectivo del material reunido, inscribiendo el libro dentro del proyecto más amplio de la colección de visibilizar y reivindicar las tradiciones y experiencias de los sectores populares.

⁵ La información sobre el proceso de producción del libro proviene de una entrevista realizada a Jaime Quezada, vía correo electrónico, en julio de 2026.

Análisis de las ilustraciones de *Leyendas chilenas*

Para analizar las ilustraciones de *Leyendas chilenas* se articularán tres marcos teóricos de forma progresiva: 1) la economía visual de Poole, para examinar el sistema cultural en que el libro fue producido y circuló; 2) los presupuestos de Zunzunegui sobre la imagen como construcción cultural, para examinar cómo esas condiciones se materializan en las decisiones visuales concretas de las ilustraciones; y 3) el concepto de zona de contacto de Pratt, para analizar las relaciones asimétricas entre los actores que convergen en él. De las 21 ilustraciones que acompañan las leyendas del volumen, se seleccionó una por cada uno de los cinco capítulos temáticos que estructuran el libro, privilegiando en cada caso la imagen más representativa de los recursos visuales de Álamos, a lo que se suma el análisis de la portada como síntesis visual del conjunto. El resto de las ilustraciones fue revisado de forma comparativa para constatar la recurrencia de los patrones visuales identificados.

Economía visual: producción, circulación y valoración

En cuanto a la producción, *Leyendas chilenas* surgió a partir de una propuesta temática del propio Jaime Quezada a los responsables de *Nosotros los chilenos*, motivada por sus intereses de la época. Tras una investigación exhaustiva, el poeta entregó el borrador del libro en noviembre de 1972⁶. Este borrador fue luego entregado por la editorial a Tatiana Álamos para ser ilustrado, trabajando ambos de forma independiente. Tanto Quezada como Álamos eran productores con formación académica —Quezada estudió Literatura y Derecho en la Universidad de Concepción y Álamos estudió artes en la Universidad de Chile, especializados en cerámica y tejido— vinculados además al proyecto cultural de la Unidad Popular: Álamos participó en instancias como la muestra *Homenaje al Triunfo del Pueblo*, el *Tren Popular de la Cultura* y publicaciones como la revista *La Quinta Rueda*⁷. Este contexto sitúa el libro como resultado de una mediación intelectual y artística específica, donde dos agentes formados académicamente reorganizan y dan forma visual a un material proveniente de la tradición oral popular.

En cuanto a la circulación, el libro se distribuyó dentro del sistema masivo de Quimantú, impreso en papel roneo y vendido principalmente en quioscos, lo que permitió llegar a un público amplio que privilegiaba las clases populares y, especialmente, el público escolar. Su carácter exclusivamente ilustrado desplazó el registro del libro desde lo documental hacia lo imaginario, lo que determinó también su modo de circulación visual ya que, a diferencia de los demás volúmenes de la colección, *Leyendas chilenas* no apelaba a la veracidad de la fotografía sino a la legibilidad de la ilustración para interpelar a ese público masivo.

Por otro lado, con respecto a la valoración, el sistema que enmarca el libro está determinado por el proyecto cultural de la Unidad Popular y la misión editorial de Quimantú. Al incluir el folklore dentro de la colección *Nosotros los chilenos*, el estado chileno legitimó estas tradiciones orales como parte de un conocimiento relevante para la nación, lo que es coherente con el proyecto cultural de la Unidad Popular, que concibió la colección precisamente para visibilizar y reivindicar las expresiones culturales de los sectores populares. Así, las ilustraciones de Álamos dan forma visual a relatos anónimos y populares a través de un objeto de circulación masiva, contribuyendo a transformar lo que era alteridad cultural en componente de un "nosotros" nacional compartido.

Estas condiciones de producción, circulación y valoración se materializan de forma concreta en las decisiones visuales de Álamos. La portada del libro (Imagen 1) permite observar cómo

⁶ Entrevista a Jaime Quezada, vía correo electrónico, julio de 2026.

⁷ En noviembre de 1970 expuso en el MAC la obra *La burguesa* en la muestra *Homenaje al Triunfo del Pueblo* (Elocuente homenaje, 1970). En marzo de 1971 participó en el *Tren Popular de la Cultura* con una exposición de serigrafías en el MAC (Vaya con confianza, 1971).

opera este sistema en una imagen específica. En términos de producción, la portada funciona como un collage que reúne figuras de distintas leyendas del interior del libro: la sirenita de la laguna de Quillón, el cristo con corona de espinas y la recurrente figura del diablo, presente en cinco leyendas distintas del volumen. A estas se suma una pareja de hombre y mujer a caballo, figura que evoca al huaso y la vida rural chilena, anclando el repertorio mítico en un contexto nacional reconocible. El conjunto opera como un preámbulo visual del contenido fantástico del libro, anticipando al lector el universo imaginario que encontrará en su interior. A esto se suma el uso de colores fuertes y llamativos, concebidos con la clara intención de captar la atención del público en el quiosco. El propio Jaime Quezada describe su reacción al ver por primera vez el libro expuesto:

Mi sorpresa fue —maravillosamente sorpresa y motivadora— encontrarme una mañana de enero de 1973, en un kiosco de periódicos en el centro de Santiago, con uno y varios ejemplares de *Leyendas chilenas* a la vista pública. El libro, junto a revistas y periódicos, llamaba de inmediato la atención por su ilustrada e iluminada portada.⁸

Este testimonio confirma que la portada cumplió su función de circulación, es decir, ser visualmente eficaz en un contexto de competencia con otros impresos masivos. Finalmente, en términos de valoración, al colocar figuras del folklore popular en la portada de un libro del Estado, Quimantú las posicionó visualmente como parte de un imaginario nacional compartido, visibles para un público masivo que las reconocería como propias.

Construcción icónica: reconocimiento y representación

Zunzunegui establece que en toda imagen operan paralelamente dos niveles de lectura: el de reconocimiento —qué representa la imagen— y el de representación icónica —cómo está construida visualmente—. Ambos niveles dependen de convenciones culturales que, si bien son aprendidas, no son arbitrarias, ya que están ancladas en contextos específicos de producción y recepción. Este marco permite comprender las decisiones visuales de Álamos como el resultado de una operación cultural deliberada que opera en dos direcciones simultáneas: hacia el público, construyendo imágenes reconocibles y legibles para un lector sin referente icónico previo para estos seres fabulosos; y hacia el texto, traduciendo visualmente las relaciones y jerarquías que cada relato establece entre lo sobrenatural y lo humano, potenciando su sentido mediante decisiones formales específicas.

Para examinar estos niveles se analizarán dos ilustraciones en contraste: Primero, la ilustración que acompaña la leyenda “La culebra que tiene cabeza de gallo” (Imagen 2) que narra la creencia de que en habitaciones oscuras puede aparecer una culebra con cabeza de gallo, criatura que vive oculta en los rincones de las casas y mata a sus víctimas mediante una mirada fatídica⁹. Don Primitivo Vásquez relata cómo una noche fue sorprendido por la criatura mientras dormía y logró salvarse mostrándole un espejo, provocando que huyera al enfrentarse con su propio reflejo (Quezada, 1973, p. 51).

En el nivel de reconocimiento, la imagen presenta tres elementos: un ser híbrido con cuerpo de serpiente y cabeza de gallo que emerge de un agujero circular en la esquina inferior izquierda, un hombre acostado con los ojos cerrados en el sector derecho, y un espejo de centro rojo en la esquina inferior derecha. En términos topológicos, la criatura se extiende desde la parte inferior

⁸ Entrevista a Jaime Quezada, vía correo electrónico, julio de 2026.

⁹ Esta leyenda hace referencia al basilisco, también llamado gallo culebrón o *atratrao*. En la tradición europea se le describe como el “rey de las serpientes”, nacido del huevo de un gallo viejo, con la potestad de matar con la mirada. En el imaginario popular chileno adquiere características propias: en la zona central toma la figura de una culebra con una cresta en la cabeza, mientras que en Chiloé se le representa como un culebrón con cresta de gallo (Montecino, 2015, p. 94).

izquierda hasta la parte superior de la imagen trazando una curva que domina la composición, mientras el hombre ocupa una posición horizontal en el sector inferior derecho, estableciendo una jerarquía visual clara, donde la criatura está sobre el hombre, englobándolo sin tocarlo. En términos cromáticos, el cuerpo de la culebra es el único elemento coloreado en rojo intenso, funcionando como marca visual que concentra la atención del espectador y guía su recorrido sobre el cuerpo humano. El espejo rojo en la esquina inferior derecha actúa como eco cromático que cierra la composición. En términos eidéticos¹⁰, la oposición formal entre ambas figuras es radical: el cuerpo de la criatura está construido con líneas curvas, formas cerradas y motivos decorativos que le dan densidad y presencia visual; en cambio, el cuerpo del hombre se resuelve en trazos simples y abiertos, sin volumen ni detalle. Esta diferencia formal no es decorativa sino significativa ya que connota la superioridad de la criatura sobre lo humano, coherente con la leyenda narrada donde la criatura sobrenatural tiene más peso que lo natural.

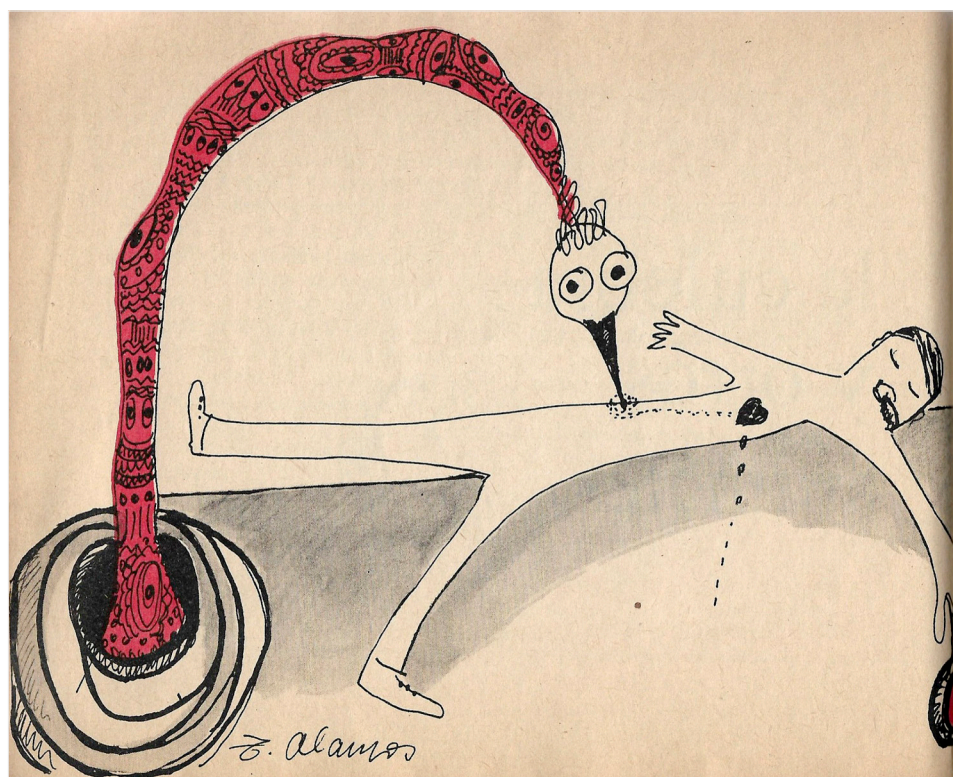


Imagen 2. Ilustración de la leyenda "La culebra que tiene cabeza de gallo" en *Leyendas chilenas*. Tatiana Álamos (ilustradora), Jaime Quezada (autor), 1973. Editorial Quimantú, Santiago de Chile.

Resulta significativo además que, en la ilustración de la culebra, Álamos representa un momento no descrito explícitamente en el texto: el instante en que don Primitivo está inconsciente siendo atacado, momentos antes de salvarse. Esta decisión no contradice el relato, sino que lo potencia, eligiendo el momento de máxima vulnerabilidad del personaje para hacer visualmente más contundente la superioridad de la criatura sobre lo humano.

Un ejemplo que sirve de contraste con la ilustración anterior es la que acompaña la primera leyenda del libro, "El puente de Cal y Canto" (Imagen 3), que presenta una visión fabulosa de la

¹⁰ La categoría eidética según la propuesta de análisis de Santos Zunzunegui se refiere al estudio de las formas presentes en la imagen. Específicamente se analiza si los contornos son rectos o curvos, si las figuras son cóncavas o convexas, abiertas o cerradas.

construcción del puente, donde el Corregidor Zañartu (1723-1782)¹¹ pacta con el demonio su edificación en una sola noche, antes de que cantara el gallo negro, a cambio de su alma. A diferencia de la mayoría de las leyendas del volumen, protagonizadas por sujetos populares, aquí el pacto con lo sobrenatural involucra directamente a una autoridad colonial, quien compromete su propia alma a cambio de la construcción de una obra pública emblemática, sembrando sospecha sobre el origen de su poder. Así, el relato no narra una amenaza sobrenatural sobre el pueblo, sino que desliza una sospecha sobre el origen del propio poder institucional, es decir, la construcción —símbolo del progreso y la autoridad colonial— no se explica por el trabajo genuino de Zañartu, sino que por un atajo ilegítimo.

En el nivel figurativo, la imagen presenta tres figuras reconocibles distribuidas en dos planos. En primer plano, hacia el costado izquierdo, aparece el busto del Corregidor Zañartu —identificable por sus patillas, sombrero y traje abotonado¹²— con la mirada dirigida directamente al espectador. En segundo plano, entre dos pilares del puente, se despliega la figura del demonio —cuernos, barba, cuerpo en movimiento, brazo derecho extendido— en plena acción, coherente con el momento del relato en que “se daba el lujo hasta de cantar, a la vez que daba órdenes a sus operarios” (Quezada, 1973, p. 12). Sobre la baranda derecha se posa un gallo, y al fondo se distingue un río de aguas rojas.

En el nivel plástico, estos elementos se organizan de manera significativa. Topológicamente, las tres figuras trazan una línea diagonal de izquierda a derecha y de abajo hacia arriba: Zañartu en el margen izquierdo e inferior, el demonio al centro, el gallo en el extremo superior derecho. Esta disposición produce una jerarquía espacial distinta a la de la ilustración anterior, ya que no hay una figura que englobe a otra, sino tres elementos en tensión que comparten el espacio de la acción, ocupando un rol distinto dentro del pacto que se está consumando.

Cromáticamente, el uso del rojo establece un contraste decisivo respecto a la ilustración de la culebra. Allí, el rojo estaba concentrado en el cuerpo de la criatura, funcionando como marca de peligro. Aquí, en cambio, el rojo aparece como el río que rodea toda la escena, extendido a ambos costados de la composición. Este cambio del rojo, de la criatura al paisaje, sugiere que el peligro ya no está localizado en un cuerpo sobrenatural identificable, sino disuelto en la escena misma, en su condición ambiental.

En términos eidéticos, Zañartu concentra los trazos más densos y detallados de la composición —especialmente en su rostro, cabello y vestimenta—, mientras que el demonio tiene un cuerpo esquemático y simple, similar al del hombre acostado de la culebra. A primera vista, esto podría leerse como una inversión de la jerarquía observada en “La culebra que tiene cabeza de gallo”: si allí la criatura sobrenatural dominaba visualmente al hombre, aquí sería la figura humana la que tiene mayor peso formal. Sin embargo, el encuadre de la imagen complejiza esta lectura y revela que la mayor densidad de Zañartu no equivale a mayor autoridad, sino que mayor exposición.

El encuadre es simultáneamente frontal y oblicuo, y en esa duplicidad reside el sentido crítico de la imagen. Zañartu mira directamente al espectador con los ojos abiertos, en un gesto más cercano a la sorpresa que a la interpelación soberana. En cambio, el demonio actúa de espaldas a esa mirada, ajeno al espectador y enteramente concentrado en la acción. Por lo tanto, mientras el demonio es el único elemento activo de la escena, tanto Zañartu como el espectador quedan del lado de la pasividad, como testigos de un proceso. La mayor densidad plástica de Zañartu no es signo de dominio, sino como una forma de exhibición, ya que es la figura más “visible” de la composición porque es la más comprometida, es decir, la que está siendo descubierta.

¹¹ Luis Manuel de Zañartu (1723-1782), noble español que fue corregidor de Santiago. Es recordado principalmente por impulsar la construcción del Puente de Cal y Canto sobre el río Mapocho, obra que comenzó en 1771 y que se convirtió en la infraestructura más importante de la ciudad colonial.

¹² Resulta interesante que la figura de Zañartu no responda a una representación históricamente precisa del corregidor colonial, que usaba peluca blanca y atuendo de época, sino que una convención más cercana a los criollos del período independentista: patillas, traje abotonado y sombrero negro. Esto puede ser una forma de legibilidad cultural que privilegia una idea específica de autoridad histórica por sobre la fidelidad histórica, aunque también podría responder a una confusión o a la falta de acceso a fuentes iconográficas precisas. Sin evidencia documental sobre las fuentes que Álamos consultó, no es posible determinar cuál de estas hipótesis es correcta.

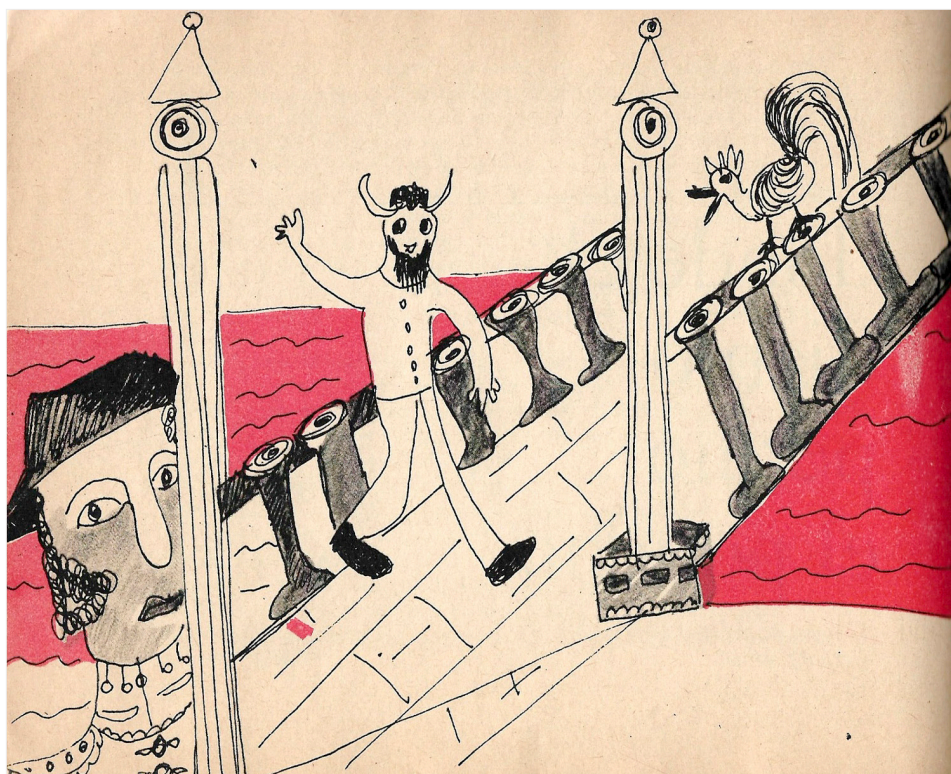


Imagen 3. Ilustración de la leyenda "El puente de Cal y Canto" en *Leyendas chilenas*. Tatiana Álamos (ilustradora), Jaime Quezada (autor), 1973. Editorial Quimantú, Santiago de Chile.

Esta lectura permite reinterpretar la ilustración en prolongación con el sentido crítico del relato ya que la leyenda no celebra una obra de progreso colonial, sino que la posiciona como un pacto oscuro que compromete a la autoridad, y la ilustración traduce eso al representar a Zañartu no como una figura de prestigio, sino como expuesto ante el espectador. Así, relato e imagen operan como una forma de respuesta popular frente al poder, ya que la leyenda desplaza el origen de una obra emblemática de Santiago desde el trabajo institucional hacia un pacto ilegítimo, y la ilustración refuerza esa sospecha al sustituir el gesto de mando que cabría esperar de su posición jerárquica por una mirada de sorpresa y una postura pasiva frente al demonio.

De la comparación entre ambas ilustraciones aparece un contraste que va más allá de lo formal. En "La culebra con cabeza de gallo", lo sobrenatural aplasta visualmente lo humano ya que domina el espacio, concentra el color y la densidad formal, mientras que el hombre se representa en un cuerpo simple y vulnerable. En "El puente de Cal y Canto" hay una autoridad comprometida, no un individuo amenazado, ya que Zañartu concentra mayor densidad plástica por su exposición pasiva frente a la acción del Demonio, pero no por su poder. Estas dos imágenes muestran que las relaciones entre lo fabuloso y lo humano no responden solo a la amenaza, ya que varían según cada relato —en un caso recae sobre el cuerpo del individuo popular, en el otro sobre la legitimidad del poder que gobierna—. En ambos casos las ilustraciones traducen visualmente las jerarquías que cada relato establece, profundizándolas a través de decisiones formales como la densidad del trazo, la distribución del color, la organización topológica, el régimen de la mirada. Por lo tanto, Zunzunegui permite comprender que las decisiones visuales de Álamos no son decorativas sino significantes, y que cada ilustración produce una carga visual que refuerza el sentido del relato que acompaña.

Zonas de contacto y transculturación

A partir de los presupuestos de Marie Louise Pratt es posible identificar dos zonas de contacto en distintas temporalidades que confluyen en *Leyendas chilenas*. Si bien el concepto fue desarrollado originalmente para analizar contextos coloniales, puede leerse en continuidad con la noción de colonialidad del poder (Quijano, 2000), que permite comprender la persistencia de jerarquías culturales coloniales bajo Estados formalmente independientes, como el Chile republicano donde se generaron estas tradiciones populares.

La primera se sitúa en un Chile previo a la década de 1970, donde los sectores populares coexistieron de forma asimétrica con la cultura oficial y letrada. En este espacio de encuentro desigual, la construcción de leyendas funcionó como una forma de transculturación, donde elementos históricos, geográficos y culturales pertenecientes a la cultura dominante fueron apropiados y transformados por los sectores subalternos en relatos fabulosos, utilizando personajes, paisajes y seres imaginarios para explicar y dar sentido a situaciones de su propia experiencia.

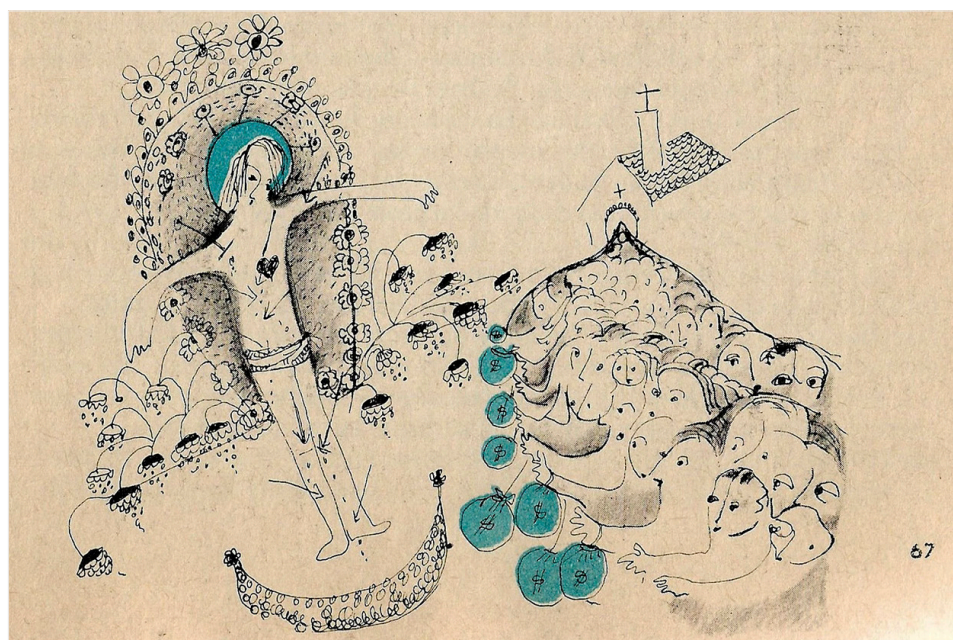


Imagen 4. Ilustración de la leyenda “El santo traspasado” en *Leyendas chilenas*. Tatiana Álamos (ilustradora), Jaime Quezada (autor), 1973. Editorial Quimantú, Santiago de Chile.

Un ejemplo claro de este proceso es la reinterpretación de la religión católica oficial, resignificada en las tradiciones populares para incorporar dimensiones milagrosas al margen de la institución cristiana. Esto se observa en relato recopilado en la leyenda “El santo traspasado” presente en el libro, que narra la historia de la figura de San Sebastián de Yumbel, figura visitada por los creyentes para hacerle “manditas” cada 20 de enero. Como relata un campesino: “una vez dejé de venir por pura poca voluntad mía (...) y ese año el trigo se me dio de lo peor” (Quezada, 1973, p. 69). Otra persona agrega “hay que pagarle en platito porque el santo es harto cobrador” (Quezada, 1973, p. 69). El relato construye una forma de *autoetnografía* en términos de Pratt, ya que los sectores populares se representan a sí mismos apropiando elementos de la cultura dominante —la religión católica oficial— para producir formas culturales propias, situadas al margen del discurso institucional y definibles como “lo otro”. La ilustración que acompaña esta leyenda (Imagen 4) refuerza visualmente ese imaginario: representa al santo

con rasgos simplificados, visto desde arriba y rodeado de creyentes con bolsas de dinero, profusamente adornado por flores, alejándose de la solemnidad propia de la iconografía religiosa oficial y acercándose a los códigos visuales de la devoción popular.

Un segundo ejemplo de transculturación dentro de esta primera zona de contacto se encuentra en la leyenda "La sirenita de la laguna de Quillón" (Imagen 5). La sirena de origen mitológico europeo, mujer con cola de pez cuyo "canto dulcísimo... atraía a los caminantes para devorarlos" (Cirlot, 1992, p. 415), llegó a América por vía colonial. La leyenda recogida en el libro reelabora esta figura situándola en un cuerpo de agua específico del centro-sur de Chile y sincronizando su aparición con la víspera de San Juan, celebración cristiana de fuerte arraigo en las costumbres populares chilenas.

El giro más revelador de la leyenda no está en ese anclaje geográfico y calendárico, sino en su desenlace: la propia sirenita confiesa que su voz no le pertenece, sino que proviene de "una máquina para hacer canciones" (Quezada, 1973, p. 47) construida con el amor sustraído a doce jóvenes cautivos. La estructura de la seducción mítica queda así invertida ya que no es ella quien canta para atraer a sus víctimas, sino que, como ella misma advierte, "son ustedes los que cantan en mí" (Quezada, 1973, p. 47), es decir, son los propios cautivos quienes, sin saberlo, alimentan con su propio amor arrebatado el mecanismo que los mantiene prisioneros. A esto se suma otra diferencia respecto de la tradición europea ya que la sirenita no devora a sus cautivos, sino que los libera anualmente, en una relación ambivalente y hasta recíproca antes que letal.

Este cambio aleja a la figura de la sirena europea en su forma más literal y la acerca a otras entidades acuáticas de la tradición local, como las *sumpall* femeninas de la cultura mapuche, descritas como doncellas hermosas de larga cabellera que atraen a los mortales hacia las aguas —antes que como seres que devoran a quienes cautivan— aunque el vínculo con ellas conlleve el riesgo de una transformación irreversible (Montecino, 2015, 570).

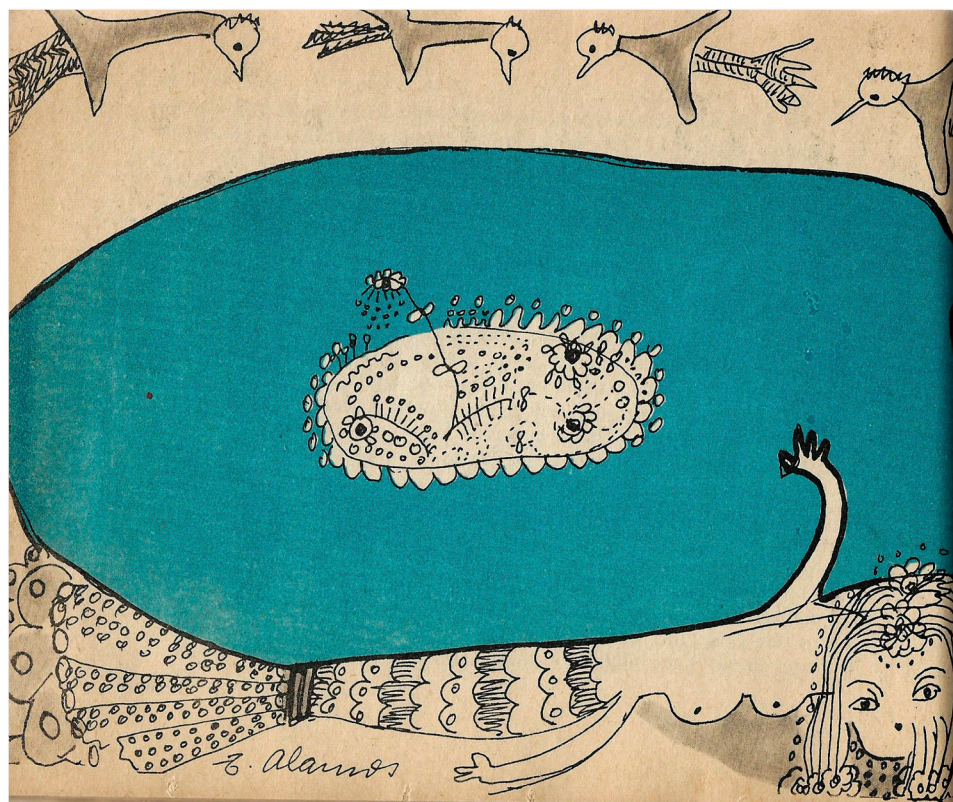


Imagen 5. Ilustración de la leyenda "La sirenita de la laguna de Quillón" en *Leyendas chilenas*. Tatiana Álamos (ilustradora), Jaime Quezada (autor), 1973. Editorial Quimantú, Santiago de Chile.

La ilustración de Álamos traduce visualmente esta misma disociación entre cuerpo y canto. A diferencia de la iconografía tradicional de la sirena, que suele situar en el centro de la composición su busto desnudo, su larga cabellera y su cola de pez, la imagen ubica en el centro de la laguna un objeto ovalado, cubierto de motivos florales —posiblemente la “máquina” del relato—, mientras que el cuerpo de la sirenita queda desplazado al borde de la composición, casi fuera de encuadre, mimetizado con el contorno mismo de la laguna. Esta disposición espacial anticipa visualmente lo que el relato revela en su desenlace: que el canto no proviene del cuerpo de la sirenita, sino de un artefacto ajeno a ella.

Esta operación se distingue de la que opera en la leyenda de “El santo traspasado”, donde son los propios sujetos populares quienes, a través de testimonios campesinos sobre el Cristo de Yumbel, presentan en primera persona los términos de su devoción católica —más cercano a la *autoetnografía* descrita por Pratt (2010)—. En cambio, “La sirenita de la laguna de Quillón” es un relato anónimo, narrado en tercera persona, por eso, aquí la transculturación no se manifiesta a través de una voz testimonial, sino en la reinención misma del contenido narrativo.

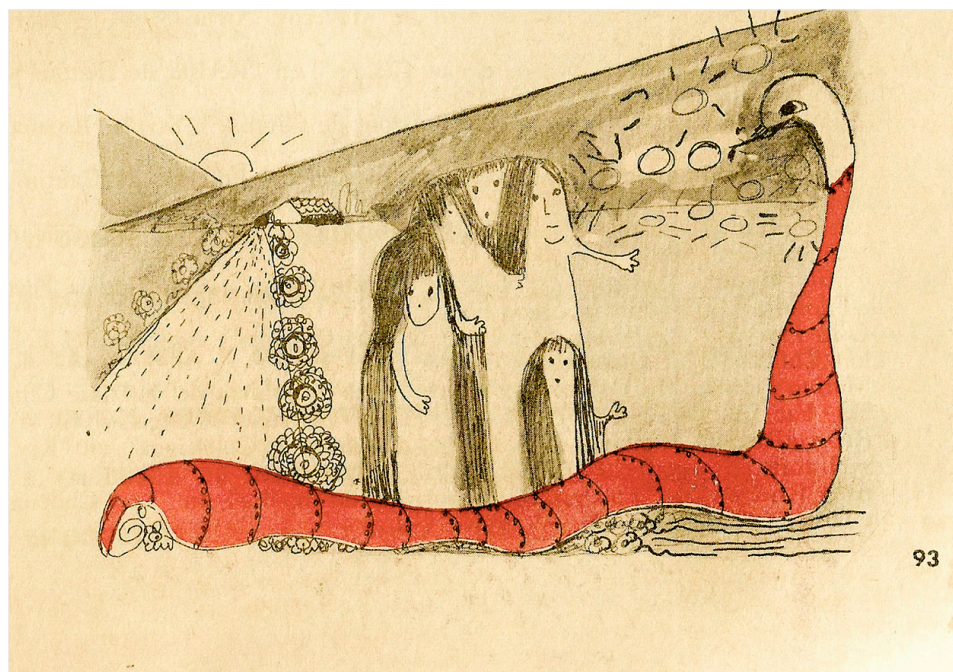


Imagen 6. Ilustración de la leyenda “El tesoro de doña Javiera Carrera” en *Leyendas chilenas*. Tatiana Álamos (ilustradora), Jaime Quezada (autor), 1973. Editorial Quimantú, Santiago de Chile.

La segunda zona de contacto se sitúa en el Chile del gobierno de la Unidad Popular, donde agentes intelectuales y artísticos formados académicamente se posicionan frente a las tradiciones populares con un gesto de reivindicación cultural. La creación de *Leyendas chilenas* constituye un espacio de encuentro entre culturas dispares y asimétricas, ya que Quezada y Álamos reorganizan y dan forma a un material proveniente de la tradición oral anónima, dentro de un proyecto editorial estatal. Esta mediación implica una selección, una traducción y una recodificación de las tradiciones populares desde los códigos de la cultura letrada y académica. En el plano visual, las ilustraciones de Álamos operan como una zona de contacto en sí mismas, donde la tradición académica y la tradición popular se encuentran y negocian en cada imagen. Esto se observa con claridad en la ilustración que acompaña la leyenda “El tesoro de doña Javiera Carrera” (Imagen 6), donde conviven dos lógicas visuales aparentemente contradictorias.

Por un lado, la imagen apela a una figuración simplificada y una aparente espontaneidad formal asociada al arte *naïf*: las figuras humanas carecen de rasgos distintivos, el paisaje se reduce a dos montañas con un sol entre ellas y los trazos tienen la inmediatez propia de un dibujo infantil; y sencillez formal asociada a una representación directa y sin artificios. Esta simplicidad no es un defecto sino una elección ya que Álamos adopta deliberadamente los códigos visuales de lo popular para producir imágenes reconocibles y accesibles para un público masivo.

Por otro lado, tras esa aparente ingenuidad se revelan decisiones compositivas que delatan una formación visual más sofisticada. La serpiente roja enmarca toda la escena formando una curva que contiene y dirige la mirada hacia el centro, donde se sitúan las figuras humanas, respondiendo a una lógica de equilibrio y jerarquía visual. El uso del color refuerza esta organización: el rojo de la serpiente es el único color de la imagen, lo que hace que sea el primer elemento que capta la atención del espectador, guiando su recorrido visual desde la amenaza hacia las figuras humanas. Finalmente, el fondo sugiere una construcción del espacio mediante diferentes texturas de trazo que distinguen tierra, cielo y montañas, aproximándose a una perspectiva con punto de fuga orientado hacia el sol.

El resultado es una imagen que se encuentra simultáneamente entre dos tradiciones, la simplicidad expresiva del arte popular y la organización compositiva del arte académico. Esa convivencia es precisamente lo que define la zona de contacto que las ilustraciones de Álamos materializan visualmente, y cuyo efecto final es la construcción de un "nosotros" que nace de lo que era "lo otro", es decir, aquello que pertenecía a los márgenes de la cultura letrada es incorporado, a través de la ilustración y la distribución masiva, al imaginario nacional compartido que propone la colección *Nosotros los chilenos*.

Por lo tanto, las operaciones realizadas en las ilustraciones de Tatiana Álamos adquieren particular relevancia dentro de *Nosotros los chilenos*, pues la publicación no presenta estas creencias únicamente como relatos curiosos o supersticiones, sino que las incorpora a un repertorio de expresiones culturales asociadas a la experiencia popular dignas de ser preservadas y difundidas. Como expone Jaime Quezada en el prólogo del libro, estas historias guardan una sabiduría que trasciende lo anecdótico, ya que "muchas de nuestras artes mayores se nutren de esta tradición" (Quezada, 1973, p. 6). En este sentido, las ilustraciones participan activamente en un proceso de revalorización, donde aquello que ocupaba una posición marginal frente a las formas institucionalizadas de conocimiento y cultura es transformado en un objeto cultural legítimo puesto a disposición de un público amplio. Así, las ilustraciones de Álamos no solo acompañan el texto, sino que contribuyen a consolidar el folklore chileno como parte constitutiva del imaginario nacional.

Conclusión

El análisis de las ilustraciones de Tatiana Álamos para *Leyendas chilenas* permite iluminar una dimensión del proyecto cultural de la Unidad Popular que ha recibido escasa atención: el papel de la imagen ilustrada en la construcción de un imaginario nacional popular dentro de la colección *Nosotros los chilenos*. A diferencia de los demás volúmenes de *Nosotros los chilenos*, que recurrieron a la fotografía documental para construir una imagen veraz y directa del país, *Leyendas chilenas* optó por la ilustración como único recurso visual, desplazando el registro del libro desde lo documental hacia lo imaginario —una desviación coherente con la misma naturaleza de un material fabuloso que, por definición, no admite representación fotográfica—.

El análisis desarrollado en tres movimientos: la economía visual de Poole, la construcción icónica de Zunzunegui y las zonas de contacto de Pratt, mostró que esta mediación no operó de manera uniforme, sino a través de decisiones visuales específicas y variables según cada leyenda. En el plano de la construcción icónica, el contraste entre "La culebra que tiene cabeza de gallo" y "El puente de Cal y Canto" reveló que lo sobrenatural no ocupa siempre el mismo lugar frente

a lo humano, ya que en un caso lo aplasta y domina visualmente, y en el otro actúa mientras la autoridad que lo convocó queda reducida a testigo pasivo y sorprendido de su propio pacto. En el plano de las relaciones de poder cultural, la comparación entre “El santo traspasado” y “La sirenita de la laguna de Quillón” mostró que la transculturación misma admite variaciones, ya que en un caso los sujetos populares se autorrepresentan en primera persona con respecto a la religión oficial, mientras que en el otro la operación recae enteramente sobre la reinención del contenido narrativo, sin una voz testimonial propia. Lejos de fragmentar el argumento, estas variaciones muestran que la mediación cultural operada por Álamos y Quezada fue una práctica situada, resuelta de forma distinta ante cada material específico, y no la aplicación mecánica de una fórmula única.

Estas dos zonas de contacto —la de las tradiciones populares chilenas frente a la cultura letrada colonial y republicana, y la del encuentro entre Quezada, Álamos y el material oral que reorganizaron dentro del proyecto editorial de Quimantú— pueden leerse en continuidad a partir de la noción de colonialidad del poder (Quijano, 2000), donde las jerarquías culturales instauradas en la Colonia no desaparecieron con la Independencia, sino que se reprodujeron bajo nuevas formas de dominación social y de clase, entre ellas la relación asimétrica entre saber popular y saber letrado que *Leyendas chilenas* pone en juego. Álamos no reprodujo las tradiciones populares, sino que las tradujo, seleccionó y reorganizó desde sus propios códigos visuales —adoptando estratégicamente recursos del arte *naïf* junto con decisiones compositivas de mayor sofisticación formal—, para producir imágenes legibles para un público masivo. Esta tensión entre mediación académica y representación popular no invalida el proyecto, sino que lo complejiza, revelando que la construcción de un imaginario nacional popular es siempre una operación mediada, atravesada por relaciones de poder y por las posiciones culturales de quienes la llevan a cabo.

En el Chile de 1973, la pregunta sobre quién tiene el derecho y la capacidad de representar visualmente la cultura popular estaba en el centro del debate político y cultural. Las ilustraciones de Álamos ofrecen una respuesta particular: la de una artista que, desde su posición académica, se aproxima a lo popular no para subordinarlo sino para integrarlo, con todas las tensiones que ello implica, en un proyecto colectivo de construcción identitaria.

Agradecimientos

Este trabajo fue financiado por la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID) / Subdirección de Capital Humano / Beca de Magíster Nacional / Folio 22250335. La autora agradece al poeta Jaime Quezada y a Gregorio Schepeler, hijo de Tatiana Álamos, por su disposición a responder las preguntas para esta investigación, cuyos testimonios fueron fundamentales para el análisis.

Bibliografía

- Cirlot, J.E. (1992). *Diccionario de Símbolos*. Barcelona: Editorial Labor.
- Córdova, F., García-Huidobro, A. y Montecinos, V. (2023). *Quimantú y la colección Nosotros los chilenos*. Santiago de Chile: Tiempo Robado Editores.
- Leiva Quijada, G. (2013). Cultura visual en Chile: violencia simbólica y desplazamientos culturales desde la editorial Quimantú y su colección ‘Nosotros los chilenos’. 1970-1976. *Revista Gráfica*, 10(2), 68-89.
- Mann, P. (noviembre de 1972). Poesía y artes plásticas. *La Quinta Rueda*, p. 17.
- Marinello, J. C. (2007). Quién es Chile: La visión de lo nacional en la colección “Nosotros los chilenos” de la Editora Nacional Quimantú, 1971-1973. En *Seminario Simón Collier* (pp. 9-39). Pontificia Universidad Católica de Chile y LOM Ediciones.

- Molina, M. I. (Ed.). (2018). *Quimantú: prácticas, políticas y memoria*. Santiago de Chile: Grafito Ediciones.
- Montaldo, C. (1960). *Del diablo y otros personajes*. Concepción: Universidad de Concepción.
- Montecino Aguirre, S. (2015). *Mitos de Chile. Enciclopedia de seres, apariciones y sus encantos*. Santiago de Chile: Catalonia.
- Poole, D. (2000). *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes*. Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo.
- Pratt, M. L. (2010). *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Quezada, J. (1973). *Leyendas chilenas*. Santiago de Chile: Quimantú.
- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En E. Lander (Comp.), *La colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 201–246). CLACSO.
- Schaulsohn, N. (julio de 1973). La república de Batuco. *La Quinta Rueda*, s.p.
- Unidad Popular. (1970). *Programa básico de gobierno de la Unidad Popular: candidatura presidencial de Salvador Allende*. Santiago de Chile.
- Vaya con confianza al museo: hay flor de exposición. (24 de marzo de 1971). *Puro Chile*, p. 17.
- Vicuña Cifuentes, J. (1915). *Mitos y supersticiones*. Santiago: Imprenta universitaria.
- Weiss, R. (1950). El folklore como ciencia. *Anales de la Universidad de Chile*, 79, 5-29.
- Zunzunegui, S. (2010). *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra.

Diarios y Periódicos

- Elocuente homenaje al triunfo del pueblo ofrecen artistas. (12 de noviembre de 1970). *La Nación*, p. 9.