

REVISTA DE ANTROPOLOGÍA VISUAL

Número 34 - Santiago, 2026 - 1/18 pp.- ISSN 2452-5189



Repertorios coloniales en la historieta chilena: representaciones de personajes negros y africanos en *Condorito* y *Mampato* (1962-1975)

Lissien Salazar Órdenes¹

RESUMEN: Esta investigación analiza la construcción estereotipada de los personajes representados como negros y africanos en dos publicaciones de amplia circulación. Durante el periodo considerado como la edad de oro de la historieta en Chile (1962-1975): *Condorito* y *Mampato*. El análisis relaciona estas representaciones raciales con estereotipos surgidos durante la esclavización de poblaciones africanas y el colonialismo europeo en África, repertorios visuales que circularon en la cultura gráfica, impresa y visual occidental. Mediante un análisis comparativo, el estudio identifica una divergencia en las formas de representación racial de ambas publicaciones. Mientras *Condorito* reproduce convenciones visuales heredadas de la tradición colonial y racializada; *Mampato* introduce fórmulas contrahegemónicas que tensionan y, en ciertos casos, desestabilizan estos estereotipos desde el interior de la representación.

PALABRAS CLAVE: representación racial, estereotipo racial, historieta, cultura visual.

Colonial Repertoires in Chilean Comics: Representations of Black and African Characters in *Condorito* and *Mampato* (1962-1975)

ABSTRACT: This research analyzes the stereotypical construction of characters represented as Black and African in two widely circulated publications. During the period considered the golden age of comics (1962-1975): *Condorito* and *Mampato*. The analysis relates these racial representations to stereotypes that emerged during the enslavement of African populations and European colonialism in Africa, visual repertoires that circulated throughout Western graphic, print, and visual culture. Through a comparative analysis, the study identifies a divergence in the forms of racial representation in both publications. While *Condorito* reproduces visual conventions inherited from a colonial and racialized tradition, *Mampato* introduces counter-hegemonic strategies that challenge and, in some cases, destabilize these stereotypes from within the representational framework of the comics themselves as visual narratives.

KEYWORDS: racial representation, racial stereotype, comics, visual culture.

¹ Licenciada en Antropología de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Magíster en Estudios de la Imagen de la Universidad Alberto Hurtado, Santiago, Chile. ORCID ID: 0009-0000-2254-7275
Email: lissiensalazarordenes@gmail.com

Apertura

Los imaginarios raciales de Occidente, desde el periodo del colonialismo transatlántico hasta la cultura visual contemporánea, han operado dentro de regímenes de representación, organizando modos de ver y reforzando jerarquías sociales en el campo visual (Hall, 2013). En las relaciones históricas entre Occidente y África, especialmente entre los siglos XVI-XX, se generó una verdadera avalancha de representaciones que fijaron la diferencia racial de los cuerpos negros como signo de alteridad y como marcadores de posición social (Hall, 2013; Pieterse, 2013). Como señala W. J. T. Mitchell (2017), ver sería, además de un proceso fisiológico, una construcción cultural que moldea la relación entre quien mira y aquello que es mirado. Desde esta perspectiva, las imágenes analizadas en este estudio representan las diferencias raciales y participan, al mismo tiempo, en la producción y reproducción cultural de las jerarquías políticas y sociales que las sostienen.

A este respecto, un grupo de imágenes opera de manera reveladora. Se trata de imágenes construidas e inventadas por Occidente (Estados Unidos y Europa) sobre corporalidades negras y africanas que circularon en la cultura popular de manera casi ininterrumpida por cerca de dos siglos (Pieterse, 2013). Estas representaciones, enmarcadas en la imagen del “Otro” y de la diferencia cultural, dan cuenta de la mentalidad de quien las produce (Amodio, 1993) las que en muchos casos conduce a una invención/inversión respecto al otro (Burke, 2001). Se trata de las representaciones de los sirvientes, los *entertainers*, y los tipos populares (*sambo* o *coon*, Estados Unidos; *golliwog*, Inglaterra; moro negro, Alemania; Pedro Negro, Países Bajos) las que adquieren masividad a través de la cultura visual impresa: magazines ilustrados, prensa humorística, tiras cómicas, folletines e historietas infantiles y juveniles. En el caso chileno estas representaciones circularon, asociadas a la población peruana en el contexto de la Guerra del Pacífico, en los *Magazines* (Ruz, Galdames, Meza, Araya, 2017) y en las primeras revistas infantiles como *El Peneca* de inicios del siglo XX (Salazar, 2025). Esta circulación contribuye a instalar determinados repertorios visuales como si fuesen convenciones naturales dentro de la cultura visual (Salazar, 2025).

Entre estas producciones impresas, la historieta, por su capacidad narrativa y su predominancia visual (Bartual, 2013; Groensteen, 2021), se instala como uno de los dispositivos visuales más influyentes del siglo XX con un rol decisivo en la formación de imaginarios sociales y raciales (Salazar, 2025). En Chile, dos de las publicaciones de historietas más difundidas y comercializadas de mediados del siglo XX, durante el periodo considerado como la edad de oro de la historieta nacional, incorporaron repertorios visuales heredados de los procesos de esclavización trasatlántica y colonialismo europeo en África. Sin embargo, estas imágenes no se construyeron de manera similar; mientras *Condorito* reproduce la lógica dominante desde el humor gráfico, *Mampato* introduce temáticas e iconografías que la desafían.

La historieta *Mampato* fue creada por el artista Eduardo Armstrong en conjunto con el dibujante Oscar Vega (Oskar), en la época la autoría de las historietas podía llegar a ser colectiva, siendo continuada (Guion y dibujo) por el dibujante Themístocles Lobos (Themo Lobos). La historieta trata sobre las aventuras de un niño chileno pelirrojo de clase media y buen estudiante que gracias a un encuentro extraterrestre consigue un cinto espacio temporal que lo hará viajar a distintos tiempos históricos alrededor del planeta, generalmente junto a su amigo Ogú, un cavernícola de la prehistoria. Esta historieta surge de la revista miscelánea del mismo nombre: *Mampato* (1968) que persigue una línea editorial educativa. Por otro lado, *Condorito* (1949) es creada por René Ríos Boettiger de seudónimo “Pepo” y puede clasificarse dentro de las historietas de humor o tiras cómicas chilenas más representativas y de alcance latinoamericano por, entre otras cosas, su condición apolítica (Montealegre, 2025). Se trata de un personaje que se compone morfológicamente por una de las figuras del escudo nacional: el cóndor, siendo humanizado a través de elementos del roto urbano y del huaso pobre. Condorito es la síntesis simbólica de la chilenidad (Montealegre, 2025). Al igual que en *Mampato*, sus historias se dan

en distintos contextos históricos y temporales, estos viajes se dan sin una causa clara, solo la de generar humor. Ambas historietas surgen de tradiciones visuales y contextos históricos diferentes, aun cuando el análisis se centra en el mismo periodo de producción, es justamente esta transversalidad en la aparición y circulación del estereotipo de lo negro, en productos de la cultura gráfica e impresa, la que permite un análisis comparativo basado en el traspaso y persistencia de fórmulas visuales.

A continuación, se desarrollará un análisis de algunas de las figuras estereotipadas más representativas presentes en las historietas *Condorito* y *Mampato* durante el periodo que va de 1962 a 1975. Para el caso de *Condorito* se identificaron 33 tiras cómicas y en *Mampato* se identifican y analizan tres historietas: *Mampato en el Congo*, *Mampato en la tierra de las mil y una noches* y *Mampato en la Reconquista*. Este análisis se organiza en dos partes, la primera, situada en ambas publicaciones y examina la construcción y utilización de estereotipos racial-coloniales como recursos narrativos, tales como la animalización del rostro y el *blackface*, con especial énfasis en el salvaje caníbal y el *gourmand* en *Condorito*; y una segunda parte, centrada en *Mampato* y las huellas iconográficas de reivindicación y resignificación contrahegemónica que funcionan como fórmulas capaces de desestabilizar el estereotipo racial desde el interior de la propia representación.

La construcción morfológica de las corporalidades representadas como negras y africanas en la narrativa gráfica de *Mampato* y *Condorito*

La construcción morfológica de los personajes representados como negros y africanos en la narrativa gráfica de *Mampato* y *Condorito* presenta una serie de características comunes que remiten a un repertorio iconográfico sedimentado históricamente. Estas fórmulas visuales que retratan los cuerpos negros se inscriben en la imaginaria colonial y esclavista derivada de los procesos de colonización europea en África y del tráfico esclavista transatlántico. Dichos procesos produjeron imágenes que no solo representaban, sino que también legitimaban la dominación racial, mediante la deshumanización sistemática de las personas africanas y sus descendientes.

El estereotipo visual del rostro y cuerpo negro se configura morfológicamente mediante la repetición y fijación sistemática de características que poseen una carga ideológica (Bhabha, 2002). Estas características no tienen un origen único, pero sí una función histórica clara, y es la reducción de la diferencia racial a un conjunto de rasgos hipervisibles que operan como marcas de inferioridad. En el caso de las historietas, estas formas se refugian en el estilo caricaturesco, que en términos teóricos remite a una simplificación de aspectos con el fin de acentuar ciertos rasgos y eliminar otros, constituyendo una “manera de ver” (McCloude, 1995).

En las historietas, el rostro negro se dibuja recurrentemente, manteniendo las siguientes características:

- Labios de un grosor exagerado que, en muchos casos, exceptuando al niño Wamba en *Mampato en el Congo*, ocupan casi la mitad del rostro.
- Narices chatas y redondeadas, con mínima separación visual de la boca, generando un efecto de continuidad que evoca un hocico animal.
- Ojos grandes y blancos, y labios claros o rosados que contrastan con la piel.

Este tratamiento del rostro enfatiza, en la mayoría de los casos, la animalización de la figura racializada que es reforzada por una deshumanización discursiva.

En la historieta *Mampato en el Congo* (1972), la historia se centra en cómo los protagonistas Mampato, Ogú y el personaje colonial Ojo Mágico, persiguen a dos villanos traficantes de marfil: Smith y Wesson. En la Imagen 1, se observa a los villanos subiendo una cuesta, acompañados por



Imagen 1. Personajes africanos porteadores siendo agredidos verbalmente. Themo Lobos, 1972. En *Mampato en el Congo*, p. 50. Recuperado de Los Cómic de Machete: <https://loscomicsdemachete.blogspot.com/2015/08/mampato-y-ogu-en-el-congo.html>



Imagen 2. Condorito arremete contra pequeños caníbales. Pepo, 1974-1977. En *Condorito* 55, p. 21. Recuperado de Internet Archive: <https://archive.org/details/condorito-034-1971/Condorito%20055%201976/page/n21/mode/2up>

tres africanos porteadores del marfil. Wesson les grita: "¡Más rápido macacos malditos!". En otra escena se observa algo similar, Jones se dirige a un africano: "¡Trata bien esas hojas de tabaco mono maldito!". Esta asociación entre africanos y monos activa uno de los topos racistas más violentos de la tradición colonial y pseudocientífica occidental: la "animalización" del cuerpo negro. Utilizada recurrentemente para deshumanizar a las personas negras, construyendo una jerarquía visual y moral en la que la negritud queda desplazada al límite de lo animal. Desde el siglo XIX, este argumento ha sido utilizado como fundamento visual del racismo científico, siendo continuamente reforzado por el humor gráfico y la caricatura moderna, donde los sujetos racializados son reducidos a cuerpos grotescos, instintivos y no civilizados.

La deshumanización discursiva se amplía más allá de la comparación con simios y se extiende a todo aquello que no es considerado humano. En "invitación", historieta de *Condorito*, n.º 55 (Imagen 2), un grupo de africanos de pequeña estatura es llamado "microbios" y es golpeado hasta caer como una plaga. Aquí el estereotipo opera tanto en el plano verbal como en el visual, no es contrarrestado por la narración ni por la agencia de los personajes insultados, lo que produce una zona ambigua en la que la historieta representa el racismo y, al mismo tiempo, corre el riesgo de normalizarlo.

La estandarización del rostro y cuerpo conduce a la percepción de que todos los africanos,

negros y afrodescendientes dentro de la ficción son esencialmente iguales. Esta homogeneización responde a lo que Albert Memmi (1969) denominó como "la marca del plural", se trata de un mecanismo en el que cualquier comportamiento, especialmente si es negativo, de un individuo perteneciente a una comunidad oprimida, es generalizado instantáneamente como un rasgo típico o como esencia inherente del grupo: "Ellos son así... ellos son todos iguales" (Memmi, 1969, p. 96). Ella Shohat y Roger Stam (2002) amplían esta reflexión al ámbito de las representaciones audiovisuales, señalando que los grupos subalternos suelen aparecer codificados de forma alegórica. En estas narrativas, el personaje secundario no es solo un individuo, sino una sinécdoque² que condensa y representa a toda una comunidad, pueblo o grupo étnico. Por el contrario, en el caso de los grupos dominantes, como las poblaciones blancas en contextos coloniales, las representaciones no adquieren este carácter alegórico, se presentan como inherentemente diversos y diferenciados "por naturaleza". Esta "marca del plural" se reproduce tanto en

² Es una figura retórica que consiste en designar una cosa con el nombre de otra. Es aplicada nombrando a un todo por una de sus partes o viceversa, pero, a través de una relación de inclusión. En este caso particular un solo individuo podría representar a toda una comunidad cultural.

las denominaciones (“macacos”, “negros”, microbios, entre otras) como también en los rasgos morfológicos del rostro animalizado, conduciendo a los personajes a una deshumanización dentro de la gráfica.

El *blackface* como recurso narrativo en *Condorito* y *Mampato* en *La tierra de las mil y una noches*

En la segunda parte de *Mampato en la tierra de las mil y una noches* (1971), titulada *Mampato y el turbante mágico*, el personaje principal (Mampato) y sus amigos (Ogú, Bromisnar y el califa) escapan de la ciudad de Bagdad disfrazados. En este escape, Mampato aparece de niño negro en traje de moro (Imagen 3); su rostro está pintado de color marrón y sus labios los exagera pintándolos de un color salmón; lleva puesto un turbante rojo y una túnica amarilla con rayas verde agua. En la siguiente página llegan a un oasis en el que pueden descansar, ahí Mampato se arrodilla frente a un lago y se refriega la cara diciendo: “Me lavaré la pintura de la cara”.



Imagen 3. Mampato “disfrazado” de niño moro haciendo *blackface*. Themo Lobos, 1971. En *Mampato en la tierra de las mil y una noches*, p. 15. Recuperado de Los cómics de machete: <https://loscomicsdemachete.blogspot.com/2014/09/mampato-y-ogu-en-la-antigua-arabia.html>

En la Historieta titulada “Antropófago” en *Condorito*, n.º30 publicada entre 1968 y 1971, Imagen 4, vemos una imitación de lo salvaje con *blackface*. En la primera viñeta, Condorito aparece leyendo un diario llamado *El Hoción*, en el que se advierte que un antropófago de la tribu de los “Huachalomos” se fuga de un circo. En la noticia hay una foto que identifica a un personaje de corporalidad negra semidesnudo, con escudo tribal y con un hueso en la cabeza. En la bajada de la imagen se menciona: “10.000 de gratificación por su captura”. En la cuarta viñeta, Condorito aparece, con dos tarros de pintura, uno negro y otro rojo, pintando de negro el cuerpo desnudo de su amigo “el Guata” exclamando que le dará dos manos de pintura.

El *blackface*, deriva del *minstrel*, que fue considerada una de las primeras figuras negras de entretenimiento en lograr popularidad en la cultura occidental moderna. La tradición del *minstrel* surge como una especie de esclavitud de imitación, se trata, en palabras de Kenneth Lynn, de “una imitación blanca de una imitación negra de un esclavo contento” (Lynn en Pieterse, 2013, p. 151). En EE.UU. el *minstrel* se daba generalmente en el Norte, mientras que en el Sur se conoció como el *entertainer* esclavo que actuaba en todos aquellos ámbitos de carácter social

(privado y público): iglesias, ferias, casa del amo o bailes. Fue en el Norte donde esos espacios de actuación los ocupó el hombre blanco con sus caras maquilladas como negros denominándose *blackface*.

El entretenimiento popular produjo fácilmente estereotipos populares. Los tipos que interpretaban los papeles cómicos principales en los shows de minstrel eran el negro de la plantación rural (Sambo o Bones) y el dandy urbano (Tambo). El dandy con sus ropas que pretendían tener clase y su lenguaje pomposo, caricaturizaba a la figura nueva del negro libre. La trama consistía en que los “negros de plantación”, los personajes más simples y campechanos, se burlaban de las pretensiones rimbombantes del dandy y las denigraban (Pieterse, 2013, p. 153).



Imagen 4. Historieta en la que Condorito “disfraza” a un amigo de caníbal haciendo *blackface*. Pepo, 1968-1971. En *Condorito* 30, p. 44. Recuperado de Internet Archive: <https://archive.org/details/condorito-034-1971/Condorito%20030/>

Los *minstrel* hacían uso de maquillaje en sus rostros, convirtiéndolos en una de las caricaturas más duraderas sobre las corporalidades negras: “labios gruesos blanqueados en una cara ennegrecida, la caricatura de una caricatura” (Pieterse, 2013, p. 154). Con posterioridad, en la década de 1840, personas afrodescendientes comenzaron a pintarse de negro; uno de los primeros artistas en hacer esto fue Bert Williams en Nueva York quien utilizó guantes blancos y sombrero de copa en algunas de sus representaciones inmortalizando estos objetos como parte del estereotipo.

En ambas historietas se aborda el *blackface* como recurso narrativo: Condorito maquilla a su amigo para simular que ha capturado al caníbal y Mampato se maquilla de negro para pasar desapercibido y escapar. Ambas representaciones refuerzan la idea de que la negritud puede ser disfraz, en la que, según Condorito, hacen falta “dos capas de pintura” para representar lo negro. Sin embargo, no funciona solo como un recurso narrativo; el *blackface* es un dispositivo visual-ideológico que se traduce como una convención visual donde pintarse los labios exageradamente gruesos, de color rojo o de otro color que haga contraste con la piel pintada de marrón o negra, cumpla una finalidad: generar un contraste radical y una diferencia racial que fije la otredad racial a estas características caricaturescas y las haga inmutables.

Humor de occidentalización: el caníbal tribal, el hombre blanco en su caldero y el tecnocanibalismo en *Condorito*

Uno de los clichés más persistentes sobre los pueblos no occidentales en historietas y tiras cómicas es el humor sobre caníbales que, según Pieterse (2013), circuló ininterrumpidamente entre 1870 a 1970. En este contexto, *Condorito* no es la excepción.

Como se mostró anteriormente en “Antropófago” (Imagen 4), se activa la representación estereotipada del negro como caníbal tribal, condensando elementos que se repiten en el imaginario: huesos en la cabeza, escudos tribales, semidesnudez, flechas y un caldero negro al fuego. El cuerpo negro se convierte, en un ser híbrido, entre animal y humano, destinado al entretenimiento, pero, sobre todo, en una amenaza para la civilización. El caldero, junto al cuerpo negro, se transforma en una fórmula representacional de lo africano.

Los cuentos sobre canibalismo en África, de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, se centraron en el Congo y la cuenca del Níger. Las narraciones y relatos sobre los africanos estuvieron íntimamente vinculados a la colonización; de hecho, el salvajismo de los africanos fue la justificación moral a la dominación (Pieterse). En este devenir, la iconografía del caníbal fue mutando, de la intimidación decimonónica basada en el miedo y la aversión se pasó, a fines del siglo XIX, hacia el humor. Destaca especialmente la obra de Winwood Rider “Savage Africa” (1864) específicamente el capítulo: “Filosofía del canibalismo”, en el que se realiza la distinción entre un canibalismo ritual y otro relacionado con lo que sería un acto de afición a la buena mesa: “Un caníbal no necesariamente es feroz. Se come a sus prójimos, no porque los odie, sino porque le gustan” (Pieterse, 2013, p. 135). Comienza así la ironización del motivo del caníbal, de naturaleza gastronómica y cuyos atributos conforman una figura estereotipada específica: el *gourmand*.

La gracia del nuevo humor sobre caníbales está comúnmente en la contradicción del salvaje Gourmand. Un salvaje, por lo tanto, un caníbal, pero un caníbal con maneras refinadas, con los atributos (gorro de chef, implementos) y actitud de cuisine europea. Así el gourmand caníbal se vuelve el icono del salvaje colonizado y de un África pacificada. Exhibe la occidentalización en los atributos del canibalismo, declarando simultáneamente que básicamente nada ha cambiado: bajo su ropa occidental los africanos siguen siendo salvajes (Pieterse, 2013, p. 135-136).



Imagen 5. Historieta en la que se identifica al estereotipo del *gourmand* y al jefe caníbal. Pepo, 1971-1974. En *Condorito* 36, p. 65. Recuperado de Internet Archive: <https://archive.org/details/condorito-034-1971/Condorito%2036/page/n65/mode/1up>

En la historia titulada “En la Jungla” en *Condorito*, n.º36, publicada entre 1971 y 1974, Imagen 5, se observa una representación hiperracializada y grotesca de los personajes africanos como caníbales, teniendo como fórmula central al estereotipo del *gourmand*. Luego de que Condorito explorador exclamara que lleva cinco días explorando la selva sin comer, se encuentra con unos indígenas negros que lo llevan a su aldea al encuentro con su rey. El rey tiene guantes blancos, y aunque está desnudo, lleva un cuello de camisa con corbata también tiene una corona de puntas representativa de la corona europea. El rey invita a cenar a Condorito, quien acepta encantado sin sospechar que la invitación consiste en comerlo en su mesa. En la última viñeta aparece el cocinero negro o un *gourmand* con el típico gorro de chef y un

delantal blanco de cintura. La referencia al vestuario incongruente del rey: primero corbata y cuello, y los guantes blancos característicos de algunos personajes de los *minstrel shows*, son a todas luces una occidentalización de los salvajes y, como señala Pieterse, remiten a una colonización efectiva.

El humor de occidentalización nace de la brecha entre la ideología y las realidades coloniales. Mientras que el colonialismo en África se veía como una carga del hombre blanco y su misión civilizadora, las realidades coloniales evidenciaron la cuestión que las motivaba: poder y lucro (Pieterse 2013). En este ámbito, JanMohamed (1986) identificó que lo que caracteriza las actitudes coloniales hacia el no occidental no es la ambivalencia, sino el maniqueísmo:

La estructura básica de la literatura colonial es, pues, la "Alegoría maniquea", según la cual el conquistador y el conquistado están separados por una brecha entre mundos sobre la que no se pueden tender puentes. "Si tal literatura puede demostrar que la barbarie del nativo es irrevocable, o por lo menos muy profundamente arraigada, entonces la tentativa europea de civilizarlo puede continuar indefinidamente, la explotación de sus recursos puede seguir su curso sin obstáculos, y el europeo puede seguir disfrutando una posición de superioridad moral" (JanMohamed citado por Pieterse, 2013, p.113).

En la cultura visual, el humor de occidentalización funciona de esta manera. Las distintas ideologías europeas y sus ficciones se basan en dos ideas irreconciliables: ¿es posible civilizar a los salvajes? Este dilema creado por Europa es resuelto por el humor de occidentalización que, siguiendo a Pieterse (2013), "articula la imagen maniquea de los mundos irrevocablemente separados con la risa liberadora: a costa de los nativos" (p. 113). De esta manera, los chistes gráficos y las tiras cómicas populares, de inicio de siglo XX, ponen en el centro este dilema, reproduciendo una y otra vez al incorregible nativo que ningún tipo de occidentalismo puede hacer cambiar. La cultura popular occidental siguió el modelo de la propaganda colonial, aun cuando millones de personas eran subyugadas y sacrificadas, los chistes gráficos tomaron un lugar complaciente a costa de los pueblos colonizados.

De esta manera, surge la última etapa de la metáfora del canibalismo, que se configura desde 1980 hasta la actualidad, siendo denominada canibalismo mecanizado o tecnocanibalismo. En Condorito aparece al menos en dos historietas: "El progreso" (n.º52) y "Chicondorchester. El navegante solitario" (n.º20).

Como muestra la Imagen 6, en "Chicondorchester. El navegante solitario" (n.º20), publicada entre 1963 a 1967, Condorito es capturado y dispuesto a ser cocinado en una gran cacerola. Un caníbal, personaje corpulento, anota su nombre en papel; le cuenta que su jefe estudió en la Universidad de Yale, utilizan radio, balón de gas para el caldero y maneras refinadas para cocinar "a la manera inglesa". Esta historia coincide con el tecnocanibalismo, reflejando lo que documenta Pieterse (2013) respecto a las opiniones europeas sobre la "ayuda" para África: "La ayuda para el desarrollo y la tecnología occidentales están siendo usadas *contra nosotros* por salvajes *incorregibles*" (p. 139).



Imagen 6. secuencia de viñetas en las que se identifican elementos del tecnocanibalismo tales como una radio y un balón de gas. Pepo, 1963-1967. En *Condorito* 20. Recuperado de Condorito aventurero: <https://charlicito-condoritoaventurero-2.blogspot.com/2018/08/condoritos-del-1-al-28.html>

Dentro del humor de caníbales en *Condorito* destaca, además de *gourmand*, la figura del rey tribal o del jefe caníbal. Su representación es consistente: corpulento, coronado y adornado con huesos o calaveras, atributos que lo identifican como un personaje recurrente. La corona como símbolo de poder colonial, la vemos en referencias dentro de historietas como *Tintín en el Congo* de Hergé de 1931 (Imagen 7) y en la tira cómica de prensa estadounidense de 1909 *Spare Ribs and Gravy* de George McManus (Imagen 8) en la que también puede observarse la referencia a los guantes blancos.



Imagen 7. Viñeta en la que Tintín saluda al rey. Hergé, *Tintín en el Congo*, 1931. Versión redibujada y coloreada de 1946, p. 21. Reproducción recuperada de Ghistoria.wordpress.com: <https://ghistoria.wordpress.com/wp-content/uploads/2011/10/01-tintin-en-el-congo.pdf>



Imagen 8. Secuencia de viñetas consecutivas en la que se representa al rey africano con guantes y corona. George McManus, 1909, *Spareribs and Gravy*. King Features Syndicate. En O. Beares, "La grafía en la historieta: evolución de la combinación de texto y dibujo en los orígenes y desarrollo de cómic", 2013, *Cuco, Cuadernos de Cómic*, (1), p. 86. Recuperado de: https://www.researchgate.net/figure/Spareribs-and-Gravy-George-McManus-1909_fig7_352868675

Huellas de reivindicación y resignificaciones

Wamba y la subversión a la lógica dominante

En la historieta *Mampato en el Congo* (1972), los villanos y traficantes de marfil: Wesson y Smith, han secuestrado al hijo del rey africano: Wamba. En la imagen 9, se da una escena gráfica simbólicamente notable: el niño Wamba, secuestrado por los villanos aparece siendo transportado por estos en una silla de traslado colonial, que tiene su homólogo en su versión hamaca utilizada históricamente durante la expansión imperial europea en África. La escena, ridiculiza a los villanos que van visiblemente enojados cargando al pequeño, mientras Wamba observa el cielo y esboza una sonrisa de satisfacción. Aunque podría interpretarse solo como un recurso cómico, el uso de la silla de traslado remite a una iconografía colonial específica, en la que el cuerpo blanco ocupaba el lugar del amo, del conquistador o del administrador, y el cuerpo negro era relegado al rol de fuerza de trabajo, invisibilizado e instrumentalizado.

Durante el periodo colonial en África, esta práctica no solo fue habitual, sino también simbólica: el acto de ser transportado por nativos representaba una escenificación corporal de la hegemonía imperial, tal como lo señala Pieterse: “El servicio personal realizado por nativos forma un componente esencial del ambiente colonial que también es gratificante psicológicamente. Ser llevado por nativos resume el simbolismo, así como la realidad, de la hegemonía europea”



Imagen 9. Viñeta en la que dos villanos llevan al niño Wamba en una silla de traslado colonial. Themo Lobos, 1972. *Mampato en el Congo*, p. 61. Recuperado de Los cómics de machete: <https://loscomicsdemachete.blogspot.com/2015/08/mampato-y-ogu-en-el-congo.html>



Imagen 10. Dos personas africanas llevan a un colono en una hamaca. Émile Gorlia, 1912. Eliot Elisofon Photographic Archives, National Museum of African Art, Smithsonian Institution (EEPPA 1977-0001-171-01). Recuperado de: <https://sova.si.edu/record/eeppa.1977-001/ref868?t=G&q=Hammock>

(Pieterse, 2013, p. 103). La fotografía, Imagen 10, “In the Lunda country-side A hammock” (1909-1912), tomada por Émile Gorlia (1887-1966), ilustra este imaginario: un colono blanco fuma pipa con total comodidad mientras es trasladado por cargadores africanos, cuyos rostros apenas son visibles, quedando desplazados del centro de atención visual.

Mampato y la reivindicación de la justicia consuetudinaria africana

Themo Lobos, creador de las historias de *Mampato* analizadas en este estudio, desarrolla sus guiones y dibujos demostrando un notable potencial simbólico. En la escena de la Imagen 11, el autor invoca a la justicia consuetudinaria del pueblo indígena africano como expresión de soberanía y autodeterminación, y plantea, dentro del universo de la historieta infantil, una reivindicación del derecho indígena como sistema legítimo, eficaz y equivalente al derecho blanco.

En la parte final de *Mampato en el Congo*, Mampato y Ogú liberan, de sus captores, al hijo pequeño del rey Malele, Wamba, y regresan a la aldea con los villanos, Smith y Wesson, apresados. En este contexto se produce un conflicto que encarna una tensión entre dos regímenes jurídicos en pugna. Por un lado, el sistema legal colonial representado por Ojo Mágico,

quien declara que se llevará a los criminales para que sean castigados por la justicia blanca; por otro, la legitimidad del derecho consuetudinario del pueblo matabeke, representado por el rey Malele, quien se opone afirmando que “la justicia matabeke es tan buena como la justicia de los blancos” y que, puesto que los crímenes se han cometido en su territorio, serán juzgados y castigados ahí.



Imagen 11. Secuencia de viñetas consecutivas en las que el rey africano confronta al representante de la justicia blanca. Themo Lobos, 1972. *Mampato en el Congo*, p. 92. Recuperado de Los comics de machete: <https://loscomicsdemachete.blogspot.com/2015/08/mampato-y-ogu-en-el-congo.html>

Esta escena no solo se enmarca como una forma de resistencia jurídica y cultural, sino que desestabiliza parcialmente el discurso colonial dominante en los relatos africanos, donde los pueblos son representados como incapaces de gobernarse o sancionar con legitimidad. En la imagen 11, como símbolo visual que refuerza la escena en clave contrahegemónica, vemos que en la última viñeta el casco salacot³, que lleva puesto Mampato, tiene un agujero de bala en la parte anterior. Durante los procesos de descolonización del África negra a mediados del siglo XX, fue un símbolo clave. El Cartel titulado “Jornada de solidaridad con Zimbabue” de la Organización de Solidaridad con los Pueblos de África, Asia y América Latina (OSPAAL) capturó este referente simbólico, especialmente del salacot atravesado por una flecha (imagen 12), como representación del levantamiento en armas del pueblo africano de Zimbabue (1970). Esta referencia o transferencia al ámbito de la historieta toma aún más consistencia cuando se identifica que en el norte de Zimbabue habitaba el pueblo *ndembele* (Chanaiwa, 1987), llamados impositivamente, en el contexto de la colonización británica, como *matabeles*. De este modo, el vínculo entre los matabeles (*ndembeles*) y los matabekes (ficción) es ineludible. La cercanía de las fechas, entre el cartel de la OSPAAL de 1970 y la obra de Mampato de 1972, junto a la elección del color verde lima para la vestimenta de la autoridad africana, mismo color de la flecha, posibilitan identificar este cartel como un referente simbólico para Themo Lobos.

³ El salacot, un casco de modelo inglés, fue un elemento esencial para exploradores y militares europeos: británico, francés, alemán e italiano. Les permitía protegerse del intenso sol y de las altas temperaturas en las regiones cálidas o tropicales de África. También fue conocido como: casco tropical, casco colonial, casco de safari, cucalón o casco de médula.

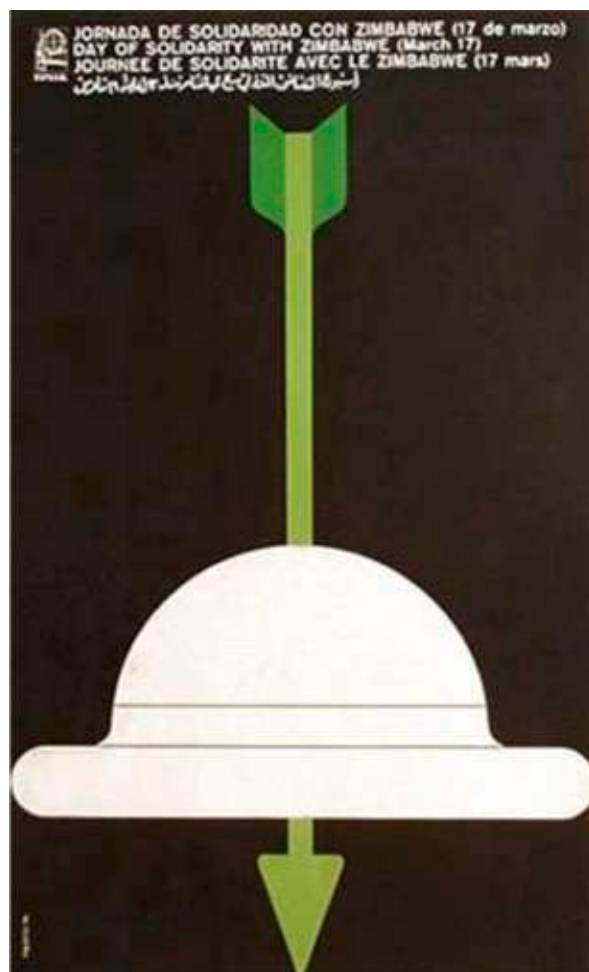


Imagen 12. Un salacot o casco colonial es atravesado por una flecha verde lima en señal del levantamiento anticolonial. *Jornada de solidaridad con Zimbabwe* (Cartel). Fausto Pérez Organero, 1970. En N. Bondil (Coord.), *Cuba, arte e historia desde 1868 hasta nuestros días*, p. 294. Lunwerk, 2008.

El rebelde Domingo en *Mampato en la Reconquista*: reivindicación de lo negro en la independencia de Chile

En la historia titulada *Mampato en la Reconquista* (1972), ambientada hacia fines de 1816, Mampato junto a Ogú llegan, gracias al cinto espacio temporal, al periodo de la Reconquista española, entre el Desastre de Rancagua (1814) y la Batalla de Chacabuco (1817). En este contexto histórico la historieta introduce la presencia afrodescendiente, a través del personaje Domingo, en el relato de la independencia de Chile. Configurando un ámbito poco común, ya que, tanto la historiografía oficial como los libros escolares, han tendido a su invisibilización. El personaje Domingo es presentado como mayordomo del duque don José Pepe Luis de Garacorcheitía y Muz. De vestimenta elegante: chaqueta verde esmeralda y sombrero de copa, pero va descalzo. Es nombrado por otros personajes como “mulato Domingo”, categoría que remite al sistema de castas colonial y que hoy puede ponerse en relación con la noción de afrodescendiente.

Como se observa en la Imagen 13, Domingo llega a la casa de un inquilino donde Mampato y Ogú se ocultan del duque, habla un castellano fluido. Es interesante observar la inexistencia del “idioma roto”, fórmula comúnmente atribuida a personajes “primitivos” o africanos dentro

del relato de ficción, lo que supondría una referencia al término “negro ladino”, quien en su condición de esclavo o liberto ha desarrollado un gran manejo del lenguaje y de la cultura colonial (Madrid, 2022). Continuando, en la Imagen 13, Domingo conduce la carroza del amo montado en un caballo blanco; esta escena hace referencia a la pintura *Calesa de Casimiro Marco del Pont* (1918), de Pedro Subercaseaux, donde un personaje afrodescendiente, de traje elegante verde esmeralda y del que no se sabe nada, conduce al gobernador realista y jefe de la represión⁴. La historieta, de Themo Lobos, toma esta figura anónima y la transfiere a un personaje relevante que posee nombre y voz, resignificándola en clave patriota.



Imagen 13. Domingo conduce la calesa de un realista arriba de un caballo blanco. Themo Lobos, 1972. *Mampato en la Reconquista*, p. 12. Recuperado de Los cómics de machete: <https://loscomicsdemachete.blogspot.com/2020/08/a-reconquista.html>

⁴ Pedro Subercaseaux, *Calesa de Casimiro Marco del Pont*, 1918, puede ser revisada en Griffin, Verónica, *Pedro Subercaseaux*, p.120. Santiago: VG, 2024.



Imagen 14. Domingo se rebela ante las injusticias. Themo Lobos, 1972. *Mampato en la Reconquista*, p. 84. Recuperado de R. Reveco, Recuperado de Los cómics de machete: <https://loscomicsdemachete.blogspot.com/2020/08/a-reconquista.html>

En una escena clave, Domingo toma la justicia en sus manos. En la Imagen 14, el personaje increpa al duque y a los soldados realistas gritando: “¡Patriota, Sr. Don José Pepe Luis de Garacorchetía y Mus! ¡Y estoy cansado de usted! (...) y cansado de los abusos de estos soldados extranjeros! ¡Viva la patria!”, Domingo se autoidentifica como “patriota”, y anuncia que se irá con su trabuco a Mendoza para sumarse al ejército libertador. Esta escena dialoga con los hechos históricos investigados por Madrid (2022) sobre los batallones de “ingenuos” y libertos afrodescendientes que fueron reclutados, a menudo bajo promesas ambiguas de libertad, en los procesos de independencia sudamericanos.

En la historieta no se hace mención explícita a la esclavización de Domingo; empero, llamar al duque “amo” y quedar “sin trabajo” tras enfrentarlo, junto a su decisión de viajar a Mendoza, permiten trazar su trayectoria como la de un hombre esclavizado que busca salir de la subordinación a partir de la manumisión, enrolándose en el Ejército de los Andes. La densidad

simbólica de la escena está puesta en el personaje afrodescendiente quien se inscribe como sujeto activo de la independencia, reconocido y valorado por los insurgentes. Así, la historieta visibiliza el aporte histórico sistemáticamente negado, invisibilizado y borrado, dándole agencia a un personaje afrodescendiente dentro del imaginario patriota.

Comentarios finales

En este artículo el corpus analizado muestra diferencias consistentes entre el humor gráfico de *Condorito* y la aventura de *Mampato*. En *Condorito*, los personajes negros, afrodescendientes y africanos son sistemáticamente contruidos desde una morfología animalizante, como alteridad absoluta y amenaza cómica. En estas representaciones, las fórmulas del caníbal, del *gourmand* y el uso del *blackface* como recurso narrativo son funcionales al chiste. En cambio, en *Mampato en el Congo* y *Mampato en la Reconquista* se observan movimientos narrativos que introducen un gesto contrario al anterior. Aunque persisten morfologías ligadas al estereotipo racial, los personajes africanos, afrodescendientes y negros, adquieren agencia en el conflicto, protagonizan decisiones, realizan intervenciones críticas, y expresan formas propias de justicia, soberanía y orden social.

En estas expresiones de la representación de lo africano y lo negro, Themo Lobos, autor de *Mampato*, actúa como dibujante bisagra dentro de la historieta chilena. Aun cuando su obra se encuentra dentro de un imaginario racial heredado y limitado por convenciones gráficas, introduce, quizás por primera vez en este medio y estilo gráfico, fisuras significativas. Su narrativa permite que circulen escenas de otros medios favoreciendo con esto la restitución, justicia consuetudinaria, inversión de poder y reconocimiento histórico que interrogan la solidez del estereotipo. Estas operaciones visuales tensan la estructura colonial y evidencian que la aventura gráfica en Chile contiene huellas, quizás aún embrionarias, de descolonización visual.

La historieta chilena de mediados del siglo XX constituye un espacio clave para comprender cómo se construyeron, fijaron y tensionaron las representaciones de lo negro y africano en la cultura impresa, gráfica y visual. Por lo tanto, la historieta no es un terreno homogéneo ni unívoco, sino un espacio contradictorio, ambivalente y en disputa, donde las imágenes participan simultáneamente tanto en la reproducción, como en la desestabilización de los regímenes de representación racial. La utilización de repertorios visuales de otros ámbitos mediales es una tarea que queda aún por profundizar sobre todo en la obra de Pepo.

En el caso chileno, la historieta, muestra con particular claridad cómo los estereotipos coloniales pueden funcionar como mecanismos de fijación simbólica, al mismo tiempo que, bajo ciertas condiciones narrativas, permiten la emergencia de desplazamientos, reapropiaciones o gestos visuales de restitución. De este modo, la caricatura opera como un dispositivo que estabiliza y naturaliza al estereotipo racial, pero, no necesariamente, funciona a su favor. La historieta chilena de estilo caricaturesco del siglo XX aparece entonces no solo como dispositivo de reproducción de la mirada colonial, sino como laboratorio visual donde dicha mirada puede fisurarse desde su interior.

Bibliografía

- Amodio, E. (1993). *Formas de Alteridad. Construcción y difusión de la imagen del indio americano en Europa durante el primer siglo de la conquista de América*. Quito: Abya-Yala.
- Bartual, R. (2013). Los orígenes del cómic en la segunda mitad del siglo XIX: De Fliegende Blätter a Little Nemo. *Revista CuCo, Cuadernos de Cómic* 1, 33-62. doi:10.37536/cuco.2013.1.1063
- Bhabha, H. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.

- Burke, P. (2001). *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- Chanaiwa, D. (1987). Resistencia e iniciativas africanas en el Sur de África. En A. A. Boahen (ed.), *Historia general de África. VII: África bajo el dominio colonial (1880-1935)* (pp. 219-246). Madrid: Tecnos/UNESCO.
- Fanon, F. (1961). *Los condenados de la tierra*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Groensteen, T. (2021). *El sistema de la historieta*. Santiago de Chile: NautaColecciones Editores.
- Hall, S. (2013). *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Instituto de Estudios Peruanos, Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar y Corporación Editora Nacional.
- Madrid, L. (2022). *Los libertos afrodescendientes en la Independencia de Chile. Libertad, guerra y cotidianidad*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Memmi, A. (1969). *El colonizador y el colonizado*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- McCloud, S. (1995). *Entender el cómic: el arte invisible*. Barcelona: Ediciones B.
- Mitchell, W. J. T. (2017). *¿Qué quieren las imágenes?* Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil Ediciones.
- Montealegre, J. (2025). *Condoritos y Verdejos. Representación del roto en el humor gráfico chileno*. Santiago de Chile: Asterión.
- Pieterse, J. (2013). *Blanco sobre negro: las imágenes de África y de los negros en la cultura popular occidental*. La Habana: Centro Teórico-Cultural Criterios.
- Rojas, J. (2016). *Las historietas en Chile, 1962-1982: Industria, ideología y prácticas sociales*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Ruz Zagal, Rodrigo, Galdames Rosas, Luis, Meza Aliaga, Michel, & Díaz Araya, Alberto. (2017). Caricaturas del Perú negro en magazines chilenos: referentes iconográficos y alteridad (1902-1932). *Chungará (Arica)*, 49(3), 397-409. doi: <https://dx.doi.org/10.4067/S0717-73562017005000017>
- Salazar, L. (2025). *Imágenes de lo negro y africano en viñetas: regímenes de visualidad, estereotipos coloniales y disputas iconográficas en Mampato y Condorito (1962-1975)*. (Tesis de Magíster). Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Alberto Hurtado.
- Shohat, E y Stam, R. (2002). *Multiculturalismo, Cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*. Barcelona: Paidós.