

## ¿CÓMO DIGERIR EL MAL?<sup>1</sup> REINCIDENCIAS DE LOS IMAGINARIOS UNIVERSALES DEL HORROR EN LAS REPRESENTACIONES VISUALES CHILENAS DE SUS PROPIOS “MALES”

Recibido: 16 noviembre 2022 \* Aprobado: 10 agosto 2023

RODRIGO JORGE GÁRATE CHATEAU  
*Universidad Tecnológica Metropolitana*  
*Santiago, Chile*  
*rgarate9@gmail.com*

### Resumen

Digerir el mal refiere a la tentativa de explicación, asimilación y ubicación respecto a sus causas y efectos. Apunta en primer lugar a la condición del mal, a su armado binario que, enfrentado al bien, lo ubica en la tranquilizadora condición de otredad. También explora sus relaciones con la belleza, la fealdad, el orden y el desorden. El mal se intenta analizar desde sus imaginarios visuales universales, en sus límites, alcances, usos y características, ordenados en dos grandes categorías: imaginarios figurativos e imaginarios no figurativos. Los primeros, de larga trayectoria histórica, apuntan a las representaciones del monstruo y a sus daños causados. Los segundos, originados en la segunda mitad del siglo XX, se detienen en la incapacidad de la representación figurativa

para abarcar el mal máximo alcanzado por los grandes horrores de ese período. Todos, entremezclados, y en maniobra de versión en disputa, parecen surgir en cada momento del mal, y en el caso chileno, vemos cómo asoman nítidamente en distintas imágenes producidas en la dictadura de Pinochet (1973-1989) o incluso en eventos muy posteriores como el llamado *estallido social* (2019).

*Palabras clave: imaginarios visuales, mal, monstruo, Pinochet, representaciones del horror.*

### Abstract

To digest evil refers to the attempt at explaining, assimilating and locating evil in the light of its causes and effects. It points primarily towards the condition of evil and its

---

<sup>1</sup> Este artículo es parte de una investigación de tesis para optar al grado de Doctor del programa de Estudios Americanos (especialidad Pensamiento y Cultura), del Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Santiago de Chile



binary construction which, when confronted with the good, places it under the calming condition of otherness. It also explores its relationships with beauty, ugliness, order and chaos. There is an attempt to analyze it from its universal visual imaginaries, its boundaries, scopes, uses and characteristics, organized into two great categories: figurative and non-figurative imaginaries. The former, characterized by a great level of historicity, point towards the representations of the monster and the damage caused by it. The latter, born in the second half of the 20th century, focus on the incapacity of the

figurative representation to embrace the utmost level of evil reached by the great horrors of that period. These imaginaries, intertwined and clashing with one another, seem to emerge in every moment of evil. In the Chilean case, we see them arise clearly in different images produced during Pinochet's dictatorship (1973-1989), or even in much later events such as the so-called *social outbreak* (2019).

*Keywords: evil, monster, Pinochet, representations of horror, visual imaginaries.*

## EL RELATO DEL MAL

Antes de pretender contestar la pregunta sobre cómo digerir el mal, resulta ineludible intentar situar su existencia y desarrollo. Habitualmente se hace una distinción entre el mal natural y el mal moral. El primero es asociado a los distintos desastres o infortunios producidos por la naturaleza, muchas veces ligados a decisiones o castigos divinos. El segundo refiere a los comportamientos humanos, articulado por sus relaciones. Capona y del Campo (2019) nos dirán que este último mal se consolida históricamente como un binominal opuesto al bien. El mal estaría definido y medido en relación al patrón de lo "bueno", una acción sería negativa si es percibida como mal en ese marco particular ético social. El mal no tendría entidad propia, se le precisaría por ausencia o defecto de esa contraparte, siempre dependería de lo incompleto respecto a esa medida, sería una falta en correspondencia al contexto y la moral vigente, una contrariedad, un imperfecto o un sin razón frente a lo debido.

Este binario de armado del mal funciona a modo de ordenamiento de comportamiento, de control de convivencia, de necesidad civilizatoria para aislar lo bestial, para separarse del animal. Una edificación de conciencia de categorización de lo no correcto, de ubicación fuera de pauta de aquello que nos aterroriza, de lo que instiga el desorden y lo irracional. Yuxtapuesto al mal se ubica también el concepto de crueldad, derivado etimológicamente de crudo, sin cocer, que Lévi-Strauss

(1988), desde la antropología estructuralista, asocia a lo pre-cultural, referenciando a lo pre-civilizado, a un estadio más natural, cercano a lo animal. Lo cocido queda asociado a lo cultural, civilizado, ordenado. Lo malo queda inscrito en el desorden, el caos y el descontrol.

El miedo por su parte, es una especie de síntoma del mal, una expectativa del daño, que se revela en el susto, en el temblar, en la huida, en el instinto, y en su extremo en el pánico, en la desorganización total antagónica al control y la medida del orden. El miedo sería causa de un algo que podría romper con el orden establecido, miedo a la irrupción de un elemento extraño, ajeno, fuera de norma, monstruoso, que muestra una ruptura de uniformidad, que quiebra un sistema de valores dado. El monstruo responde a esa construcción necesitada de soporte de explicación, a modo de relato encarnado en distintas metáforas: el ángel caído, el diablo tentador, y variadas rarezas tranquilizadoras que ubican al mal en otro, en lo diferente que ha de ser combatido y eliminado. Un facilismo de armado, un andamiaje montable solucionador del problema ...acabado el monstruo, terminado el mal.

En el comportamiento bestial de la maldad parece siempre terciar la construcción de un otro ajeno; desde el victimario, que construye al otro víctima como diferente e inferior para evitar empatizar; y desde la víctima y la comunidad, donde el armado del otro es monstruoso para segregarse a este perpetrador del yo o el nosotros. Siempre en el otro, forastero, fuera. En este relato de edificación monstruosa media además una disputa que no concluye solo con el triunfo político o militar de algún bando, sino que continúa extensamente en una batalla cultural que intenta erigir y mantener al otro contrario en esa monstruosidad perturbadora. Al fin y al cabo, víctima o victimario, se construye en similitud de monstruo frente al que los acusa: ambos rompen con un orden en esa mirada desde el otro, porque intentan socavar un mandato que determina una autoridad, o porque su comportamiento se escapa de cierto sistema de valores. Al primero, víctima, se le debe disfrazar de otro peligroso para justificar las acciones en su contra; al segundo, perpetrador, la monstruosidad se le asigna para rivalizar y personificar a la maldad y al enemigo. En ambos casos hay un ejercicio de deshumanización separadora, de descanso de alejamiento del uno mismo. En este montaje parecen ir de la mano la construcción del monstruo y del héroe. No solo tranquiliza personificar el mal: el héroe capaz de revelarse actúa como repositorio moral de la humanidad en el relato; no

puede entenderse que el mal no tenga contraparte. Parece seguir latente la dinámica que se arrastra desde las primeras monstruosidades antiguas; a cada monstruo le correspondía un héroe, idea de héroe que refuerza esa lógica de disputa; un mismo personaje puede ser tratado indistintamente en cuanto héroe o villano.

Tranquiliza que el monstruo venga de otra parte, o si es de la comunidad se le aparta igualmente como un perturbado antisocial: loco, psicópata, anormal, extraviado,apestado, poseído. Deja de ser un “nosotros”, se sitúa afuera aunque no sea foráneo, se ubica externamente en la norma de lo social, es un otro que no puede o no debería ser un “yo”. Se lo encarcela, expulsa o mata, y se apacigua el conflicto de la existencia del mal con un chivo expiatorio.

Quizás sería necesario –en primer lugar– comprender que la existencia del mal ya es una construcción, es un relato, y todos estos subrelatos que calibran el intento de orden son consecuencias obvias e inevitables de esa convivencia organizativa necesitada de estabilizaciones justificadoras. En este ordenamiento, el mal exige explicarse y se digiere desde la edificación de narraciones de ubicación fuera del yo. El yo –o el nosotros– malo, resulta intolerable.

En la necesidad de relato, la representación visual se materializa encarnando en imágenes esos constructos de ordenación; (des)figura la maldad, afirma el sistema o aviva su denuncia y resistencia. Desde un imaginario simbólico ayuda, finalmente, a restablecer el orden socavado. Históricamente estos imaginarios del mal se manifiestan con una tendencia ilustrativa hacia la figuración, en personajes fabulados animalizados; en las bestias del horror, también en su versión ridícula de la caricatura y la sátira, a modo de bálsamo de digestión o victoria simbólica sobre el mal, o en los resultados atroces de la aplicación del mal; en las víctimas dañadas, en el baño de sangre.

La representación actúa en doble función: de alejamiento y acercamiento; alejamiento en tanto ubica lo más distante posible la condición del victimario, y de acercamiento al situar en la mayor capacidad de empatía a la víctima. Pese a que la discusión de fronteras entre el bien y el mal se complejiza teóricamente, la representación visual tiende a reforzar la división tradicional. La representación binaria sigue vigente y aún permite su digestión social, reestablece simbólicamente el orden y mantiene la confianza cultural de la civilidad, reforzando al otro monstruoso en lejanía bárbara bestial.

Pero el problema de su representación se complejiza cuando el horror escala exponencialmente en el siglo XX. El holocausto y la bomba atómica ponen cuesta arriba el anterior optimismo de avance, dejando en crisis el relato moderno de progreso y ordenación civilizatoria; su utopía de adelanto tecnológico científico se viene abajo. Estos eventos se transforman en una especie de corolario colosal de la maldad, se constituyen en el patrón de comparación de lo que puede entenderse como el mal máximo:

Una serie de acciones abominables que no admiten explicación ni expiación posible y que son la materialización de las acciones dirigidas al fin de la vida. Este mal podría entenderse así, como el vacío de vida, entendida como el bien. (Capona y del Campo, 2019, p. 37)

No hay nada más cultural que las tecnologías aplicadas en estos desastrosos eventos dirigidos a la finalización de la vida; efectividad científica y altos grados de sofisticación y control, máximo ordenamiento y rendimiento, en función de los resultados más horribles. Ya no es solo un nuevo horror: va más allá, es el peor horror posible, o algo que podríamos denominar *poshorror*, que inaugura otra forma de entender el mal y que también tiende a clausurar las comprensiones anteriores. Los siguientes horrores se piensan desde esa medida, se comparan constantemente a ese patrón, a modo de imaginario y también de lenguaje. Es un poshorror que principia a su vez todo un ideario posmodernista, que ubica la discusión posterior sobre toda concepción civilizatoria en inevitable atención y protagonismo a esos episodios; no son salvables ni omisibles. Neiman (2012) nos dirá que el pensamiento quedó paralizado, todos los medios de la civilización se habrían visto desamparados, tanto para enfrentarse a ese mal, como para prevenirlo. Los intentos filosóficos de explicación de la existencia del mal quedarían suspendidos frente a esa nueva realidad conceptual del horror.

Pareciera reforzarse la lógica del otro; ante tanto horror, es completamente imposible que no fuera otro el causante; ¿cómo podría ser el yo?, ¿cómo podría no ser un bárbaro el culpable? Es Arendt (2003), con su conceptualización sobre la banalidad del mal, la que nos enfrenta a esta incómoda conciencia, nos sitúa en la posibilidad de que todos tendríamos potencial de convertirnos en monstruos al interior de un sistema que lo permita y fomente. La lejanía apaciguadora se limita, esta reflexión nos despoja de la tranquilizadora distancia conceptual del mal. El ordenamiento

cultural, la maquinaria eficiente, el máximo utópico de progreso y sus justificaciones científicas fueron los constructos de sus propios monstruos. Es en el “nosotros” de máxima civilidad donde podríamos aparecer monstruos, es en su razón donde nacen. Este mal potencial del “cualquiera” es más terrible y menos sencillo que el binario tranquilizador; este mal es espantoso porque te encara con tu propia vulnerabilidad y belicosidad, te muestra en fragilidad inerme de víctima y en potencial agresivo de victimario, en doble cara de miedo y maldad.

## IMAGINARIOS VISUALES UNIVERSALES DEL MAL; LÍMITES, ALCANCES E INFLUENCIAS EN LAS REPRESENTACIONES DE LA DICTADURA CHILENA

Dispuesto un relato del mal, resulta necesario su soporte representacional, y entre estos puntales de armado, los imaginarios visuales que ha construido el arte responden a esa lógica constructiva de asimilación, dan cuenta de cómo el mal es tolerable y digerible. Ya vimos que al mal se lo suele definir en términos de negación o ausencia del bien, siendo dependiente para su propia enunciación; lo malo es por carencia, oposición o defecto de lo bueno. Todo partiría entonces por lo que entendamos como bueno, arruinar lo bueno significaría mostrarlo en maldad. Las representaciones no escapan a esta lógica, los imaginarios universales del mal se construyen bajo ese patrón binominal de dependencia que se mantiene constante como idea organizativa. Y es aquí donde aparece la primera referencia de asociación que podemos rastrear hasta la Grecia clásica; lo bueno y lo bello, y sus carencias en lo malogrado y lo feo, abriendo toda una problemática operativa de relatividad de referencia. Lo malo sería feo, como ausencia de lo bello que es bueno. Pese a que esta asociación es estable como idea conceptualizadora, los parámetros de definición de una belleza jerarquizante y ordenadora del conjunto cambian en distintas culturas y en el transcurso del tiempo. La pregunta queda entonces abierta en el dónde ubicar la medida de definición; Eco citando a Nietzsche nos dirá:

“En lo bello el hombre se pone a sí mismo como medida de la perfección” y “se adora en ello... El hombre en el fondo se mira en el espejo de las cosas, considera bello todo aquello que le devuelve su imagen... Lo feo se entiende como señal y síntoma de degeneración... Todo

indicio de agotamiento, de pesadez, de senilidad, de fatiga, toda especie de falta de libertad, en forma de convulsión o parálisis, sobre todo el olor, el color, la forma de la disolución, de la descomposición... todo esto provoca una reacción idéntica, el juicio de valor feo... ¿A quién odia aquí el hombre? No hay duda: odia la decadencia de su tipo". (2016, p. 15)

Desde este argumento antropomorfo, Eco ubica las definiciones de belleza y fealdad en relación con un modelo específico autorreferente. Frente a este patrón de medida, feo sería algo desproporcionado, disminuido, carente de integridad por falta o sobra de partes, o por mezclas indebidas. Todos estos adefesios construyen la gran cantidad de monstruosidades que podemos reconocer en los imaginarios visuales de la fealdad, que por constructo asociativo quedan ligados al relato de maldad. Pero Eco (2016, p. 16) también destaca una suerte de autonomía de lo feo, que convierte a la fealdad en algo de mayor complejidad frente a la simple negación ante las formas de belleza. Abre el análisis hacia una serie de variantes conceptuales que parecen siempre implicadas en una reacción de disgusto; la asimetría, la falta de armonía, la desfiguración y la deformación, lo mezquino, lo débil, lo vil, lo banal, lo casual y lo arbitrario, lo tosco, lo repugnante, lo grosero, lo muerto y lo vacío, lo horrendo, lo insulso, lo nauseabundo, lo criminal, lo espectral, lo demoníaco, lo hechicero y lo satánico. Demasiadas categorías que no podrían contenerse solo como oposición de lo bello.

Quizás sería momento de invertir el binomio y comprender que estamos rodeados de más fealdad que belleza, de más desorden y descontrol desagradable que configuración armónica, que la construcción de lo bueno es un objetivo nunca cumplido, que su noción civilizatoria intenta desprenderse del mal, al que solo puede contener como intento de ordenamiento y que, por tanto, la belleza simplemente podría considerarse como "falta" de fealdad. Ordenar lo malo, lo feo, sería mostrarlo en belleza, la belleza estaría en la organización conceptual de patrones o regularidades "descubiertas" en el caos. A la belleza parece accederse simplemente como moderación de la fealdad, y además pareciera que cada cuota de belleza, en su estructura y origen, tiene un horror intrínseco, un desorden preliminar. Digerir el mal en este caso, sería una condición propia, obligada, y primaria para la aparición de lo bello. La belleza es en tanto un momento dentro de la fealdad, momento que se extiende ficcionalmente como una totalidad. Ficcional que implica una belleza solo

afectada por el mal, nunca rebasada. Pero cuando el mal abruma nos acusa por esta ingenuidad, la belleza entra en crisis ante tanto mal, desarticulando su posibilidad ante la incomprensión de la magnitud de la fealdad.

La fealdad siempre sirvió de recurso conceptual y visual para el imaginario del mal. En el desarrollo del arte podemos localizar nítidamente sus manifestaciones en las representaciones de monstruos como contrapartes de los héroes clásicos, también en las representaciones del infierno de la pintura de la Edad Media, donde las ideas religiosas se servían del recurso del miedo para guiar conductualmente la moral de la época. Si lo feo tenía una condición operativa para las artes de estos períodos, llegados al siglo XX, en el afán abarcador de recrear la realidad en su totalidad, la fealdad, lo malo y lo desagradable se convirtieron también en tema de las artes, en una categoría estética más. Pero es precisamente este fenómeno expansivo el que culmina con una falta de repertorio para representar los horrores del siglo XX: la fealdad común parece incapaz de dar cuenta del holocausto y de la posibilidad de exterminio de las guerras. El arte tiende a desprenderse de las figuraciones para atender al mal, pero esos imaginarios siguen activos, reviven y resurgen en otras prácticas frente a las nuevas manifestaciones del mal.

Entre todas estas representaciones visuales del mal podemos distinguir dos grandes clases: imaginarios figurativos e imaginarios no figurativos. Entre los primeros aparecen las categorías del monstruo, que apunta al victimario, y del daño, enfocado en la víctima. En el universo no figurativo el categorial divisor está relacionado con la lógica de representación del caos, donde es posible reconocer toda una tendencia hacia la escenificación del desorden, frente a intentos posteriores de recuperación de ordenamiento. Son imaginarios persistentes y acumulables que influyen los representacionales posteriores del horror; mientras en los primeros son las mismas imágenes las que se reversionan, en los segundos es su carácter, su modo, su estilo el que resuena.

Pese a que en todas estas interpretaciones el patrón conceptual sigue estable –maldad, fealdad y desorden frente a bondad, belleza y orden– al cambiar el parámetro de ubicación en la escala belleza y fealdad en distintas épocas y espacios, esta relación se vuelve ambigua, confusa y vacilante, pareciendo imposible fijar su gradación y obligando persistentemente a cualquiera de estas categorías a quedar entrecruzadas circularmente, a situarse contenida en su contraria, o a



constituirse en anillos que abarcan a cualquiera de las otras. En definitiva, digerir el mal parece ser siempre, también –y por tanto– digerir el bien.

## IMAGINARIOS FIGURATIVOS

### EL MONSTRUO

El monstruo es la categoría de representación habitual del perpetrador, que ubica a este victimario en reconocible presencia, de rostro nítido bestial, visible en todas sus deformidades, anormalidades y desproporciones. Este representacional cumple un doble rol: por una parte, construye una figura de rápido reconocimiento a quien temer y evitar; por otra, alivia el problema del mal ubicando su posibilidad en el otro distinto. Se busca la no empatía con el representado, la no identificación con ese otro. Es además una representación que personifica los miedos arquetípicos, que vuelve sobre el miedo intrínseco de la *lobitud* –ese ser acosador escondido en la oscuridad del bosque–, y que ubica a la bestia en disposición de maldad sin oportunidad de otra opción:

El lobo está ahí por algo, consiste precisamente en su “ser sí-mismo”, es decir, en su ser determinado –condenado si se quiere– a obrar siempre de la misma manera puesto que su esencia consiste en ese eterno retorno de una acción sin opción. (Conde, 2004, p. 1)

Hacer el bien o hacer el mal es una alternativa para los “nosotros”, pero es negada para el otro monstruo, porque su mismo artificio nominal es una construcción de lo malo; la relación es directa, monstruo y maldad son una misma cosa. El monstruo es insalvable, nosotros nos salvaríamos evitando al monstruo y sus tentaciones.

Conde (2004, p. 6) dirá también; no es solo miedo a la monstruosidad lo que funciona en este armado, es sobre todo el interés por reforzar una jerarquía valórica, encarnando en bestia el miedo de la amenaza a ese ordenamiento. El monstruo mostraría, señalaría una ruptura, haría destacar por contraste un elemento que quiebra un sistema de valores. Sería lo diferente a combatir y eliminar, configurándose entonces como dispositivo de engranaje de una maquinaria social, a modo de guardián recordatorio del orden establecido y/o de vía de escape catártica de los miedos de la comunidad.

En este imaginario civilizatorio, los monstruos son persistentes, vuelven una y otra vez bajo distintas características, reconocibles en dos grandes grupos, que a su vez responden a miedos distintos; los monstruos nítidamente visibles y los monstruos ocultos. Entre los primeros figuran todas las rarezas construidas en base a combinatorias de animales humanizados, como también los seres desproporcionados por excesos o supresiones. Los ocultos corresponden a los malvados que aparentan normalidad, complican la idea del mal binario, es de mayor dificultad su reconocimiento, pero no se desprenden del todo de la idea del otro, alguna avería tienen, algo los delata de alguna manera.

En el historial de bestiarios abundan los del primer tipo entre los monstruos clásicos. En las encarnaciones del horror de la mitología griega podemos encontrar una serie de estos seres, ubicados en los fines de los mundos, en completa otredad extranjera, bárbara y salvaje, a los que sus contrapartes heroicas deben vencer para restaurar el orden de las cosas. En el relato “oscuro” de la Edad Media el miedo cambia, el infierno es el peor horror posible y perder el alma su mayor temor. Los demonios, las brujas y la hechicería aparecen como imaginarios de las contrapartes del relato de Cristo; parece ya no existir héroe: es uno mismo, siguiendo el camino de salvación, el que puede evitar las tentaciones de estos monstruos. Santos y mártires se muestran como ejemplos a seguir, pero ya no son soldados épicos que combaten a los monstruos: son guías de comportamiento para evitarlos. El hijo de Satán es el otro, su denuncia es necesaria, la condena al diferente se instaure como una forma para redimirlo y evitarle un infierno eterno bestial. El infierno se llena de nuevas aberraciones, imaginarios que mantienen construcciones arquetípicas, pero ahora ligadas a un vicio, desfiguradas por sus pecados.

Un ejemplo paradigmático de este tipo de construcción es la obra *El Jardín de las delicias* de El Bosco. La tercera parte de este tríptico (Figura 1) representa los tormentos del infierno. Es la escena de mayor dramatismo de la obra, rodeada de fuego, oscuridad, torturas, mutilaciones y figuraciones grotescas demoniacas. Tiene un marcado carácter moralizante, llena de detalles descriptivos de la lujuria, la gula, la ira y la pereza, y de todo el restante arsenal de vicios pecaminosos que la cristiandad condena. Esta representación abre el imaginario infernal a nuevos simbolismos, extiende las anteriores apuestas que reducían el infierno a hervidos, quemados, o comidos vivos.

Además, da cuenta de la angustia: el sufrimiento no solo es físico, las almas se están volviendo locas por el miedo, la ansiedad y el caos. Es una obra que nos avisa dónde están los otros que cayeron, los eternos sufrientes desviados. Nos recuerda ese miedo, lo figura, edificándose como la escena más reconocida del infierno en el arte occidental. Pero también asume el mal desde una cuota extraña de sentido del humor, lo grotesco se vuelve cómico, el monstruo también resulta ridiculizado, el uso de la animalidad personificada se sitúa cercana a la caricatura burlesca. Un ejemplo claro es el personaje del cerdo monja de la esquina derecha inferior (Figura 2); monja risible acosadora que empuja al personaje atormentado a firmar algún documento que no reconocemos del todo. Monstruosidad que se apoya en la personificación propia de la fabulación, para someter en la mezcla de atributos, la caracterización sucia del cerdo con las supuestas bondades de una monja, en un contexto de contrato que queda manchado. Se construye como una crítica satírica, donde el monstruo se ridiculiza para golpearlo en su dignidad. La indignación sobre la ofensa malvada del villano agrega lo indigno como atributo de representación de este otro malo. Para digerir el mal también se mastica desde el humor, ubicando en el ridículo su accionar.

## Figura 1

*El infierno*



El Bosco. Infierno, panel derecho de *El jardín de las delicias*, (1503-1515).

## Figura 2

### *Detalle de El infierno*



El Bosco. Infierno, panel derecho de *El jardín de las delicias*, (1503-1515).

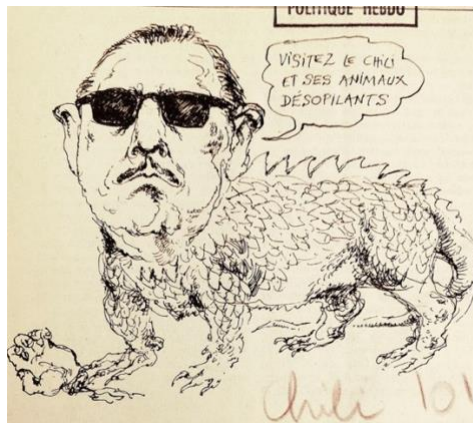
Es en los imaginarios visuales que rodean a las “artes” donde persisten mayormente estas representaciones de monstruosidades figurativas. En el cine, en la historieta, en los cuentos infantiles y en la caricatura se ven recurrentemente. Pero como nos señala Gárate (2015) en su estudio sobre la imagen de Pinochet, es en la caricatura de prensa donde reconocemos un carácter adicional a estas otras manifestaciones. Además de su valor de recordatorio del mal y de su función catártica, suma el atributo combativo desmitificador en el uso de la indignidad como ataque al contrario, funcionando como panfleto político que hace de lo feo, lo deforme, lo repudiable, su arma política ridiculizante, muchas veces subversiva y/o insultante. Como expresión humorística, que hace mofa del poder y la autoridad, pretende brindar un triunfo moral o ético donde la derrota es política, social y económica.

La caricatura del malvado denuncia sus actos construyendo su presencia como un “otro”, desde los imaginarios simbólicos de la monstruosidad y la muerte, volcando atributos de perversidad y deshonestidad en manifiesta exageración, frente y en desmedro de los más débiles, “nosotros”, las víctimas. Sigue fielmente la lógica binaria del mal construido a partir del otro y en el otro.

Según Gárate (2015), el gran monstruo Pinochet responde fielmente a este patrón constructivo caricatural; ante la derrota trágica del gobierno de Salvador Allende, la burla satírica hacia el dictador apareció como una respuesta reactiva ante la irreversibilidad y la desdicha de ese acontecimiento. Los tanques acosando el Palacio de la Moneda, su bombardeo e incendio, el fin de una supuesta larga tradición democrática, y finalmente el suicidio del presidente Allende, reforzarían un relato que actúa como guion tradicional narrativo, casi a modo de película arquetípica; conspiración, drama, víctimas, héroe póstumo y villano. Sumando además su estética —el uniforme militar de evocaciones prusianas, la capa y los famosos anteojos oscuros que funcionan como sinécdoque sintética del personaje—, el imaginario internacional de la dictadura chilena, con Pinochet como su figura icónica (Figura 3), habría quedado configurado en un representacional además reforzado por la feroz represión posterior.

### Figura 3

*Caricatura de Augusto Pinochet*



Anónimo. Caricatura publicada en *Politique Hebdo* (abril de 1978).

La disputa cultural de la construcción del malvado parece haberla ganado internacionalmente la resistencia al régimen. Es de este modo que Pinochet, dentro de las gradaciones representacionales de los grandes villanos históricos, escalaría desmedidamente por sobre otros de igual o mayor rango

de “maldad”. Pero esta disputa cultural “ganada” por las izquierdas internacionales, esta victoria simbólica, no tiene el mismo correlato unánime interno en Chile. El “orden” que atenta Pinochet a una estructura de valores mundiales parece no corresponder al “orden” que instaura Pinochet en nuestro país. Si en el resto del mundo la construcción de la maldad chilena se articula en la figura de este dictador, en Chile la imagen del héroe salvador del “cáncer marxista” persiste arquetípicamente por muchos años después de acabada la dictadura en una gran cantidad de chilenos, manteniendo en disputa el relato, el imaginario y al propio país. El monstruo, como andamiaje constructivo, demuestra en este caso su característica articuladora de un relato ordenador en forcejeo.

Es relevante detenernos en este cimiento en disputa del monstruo en el otro, donde algún “nosotros”, que emplaza el relato, determina quién es ese otro, cuáles son sus características y cuál el orden que afecta. Es un germen de sospecha que se apuntala en el mal moderno, cuando aparece el monstruo sin entidad clara, oculto. El “otro” malo, alejado por la construcción del monstruo figurativo bestial o desproporcionado, se aproxima incluso al cercano, al nosotros. Conde (2014) nos dirá que es en el surgimiento de las grandes ciudades donde aparece este tipo “otro” de monstruo, en sus grandes multitudes brota este miedo al extrañamiento de lo no identificable; el miedo al otro malo que está cerca pero que no es reconocible, el horror a una fealdad enmascarada. Un miedo al lado oscuro del otro, al monstruo escondido en la apariencia normal del hombre respetable. Y es en esta imposibilidad de distinción donde solo cabría la paranoia y la desconfianza. Este otro diferente, que parece ser un yo, se combate con la marginación, cualquier tipo de rareza se toma como síntoma de maldad, porque según esta lógica, cada pecado, cada maldad, dejaría su impronta; algo desagradable, algo detestable.

Cada monstruo tendría esa marca de Caín, reconocerla sería propia de la construcción monstruosa, abriendo todas las condicionales de fundamentación y justificación deshumanizadora de los grandes crímenes del siglo XX. Denigración que aparece con nitidez en el armado que hace el régimen dictatorial chileno para edificar a su “enemigo interno”, con una serie de atributos identificatorios: humanoides, comunistas, marxistas leninistas, terroristas, que se asocian en un solo

conjunto homogéneo de otredad perversa y construyen imaginarios que permiten frases como: “exterminados como ratones”<sup>2</sup>

## EL DAÑO

La escenificación del daño parece ser la más empática de las representaciones, apunta al imaginario de la víctima, a sus miedos y a las atrocidades del mal causado. El monstruo aparentemente desaparece de escena, pero queda en presencia oculta, latente, igualmente acusatoria aunque fuera del cuadro; ¡alguna bestia tiene que ser responsable de este nivel de daño!

Se denuncia ahora desde el horror producido, la víctima no tiene un rostro nítido, es cualquiera del “nosotros”, tiende al anonimato pero representando al “todos”, un sin rostro que funciona a modo de rostro de todos. Si en la figuración del monstruo la identificación del otro malo era reconocible, horrorosa por presencia anómala, en el daño la figuración es abierta, neutra en cuanto no distinguible en diferencia entre las muchas posibles víctimas.

El otro es el monstruo; los nosotros, las víctimas. Igualmente refuerza la figura del monstruo: no es solo monstruo por horrendo, es también por el daño que causa en nosotros. Además de activar el miedo de la presencia no visible del perpetrador, suma la posibilidad de arrojarnos a ser víctimas. Abriendo el imaginario de la figuración bestial por su ausencia activa, nos recuerda que en cada monstruo existe también el alarido de alguna víctima. Desata la repulsión instintiva de la violencia que se ensaña con la vulnerabilidad del individuo. En su tipo de representación nos ubica en ese lugar de potencial vulnerable, reactiva ese miedo originario:

Al ser humano, en efecto, le repugna esta violencia que no se dedica en primer lugar a matarlo sino a destruirle la humanidad, a infringirle heridas que lo deshacen y lo desmiembran. No se trata de una repugnancia que capta solo la víctima de la deshumanización, es decir, el preciso cuerpo herido que está en la escena del horror. En cuanto que cuerpos singulares, la repugnancia nos concierne a todos. Quien comparte la condición humana, comparte también

---

<sup>2</sup> Titular del diario chileno La Segunda del 24/07/1975, que anunciaba la muerte de 59 personas vinculadas al MIR (Movimiento de izquierda revolucionaria) en un supuesto enfrentamiento.

la repulsión por un crimen ontológico que busca golpearla para deshumanizarla. (Cavarero, 2009, p. 36)

El representacional del daño atendería la herida del “otro”, pero del “otro” a modo de un todos nosotros, a fin de mostrarnos en común condición de vulnerabilidad expuesta, siempre inminente y ligada a una contingencia amenazante. Y es en este punto donde Cavarero (2009) sitúa otro concepto que aparecería en este representacional empático: el inerme, el sin armas, que no puede herir o matar, ni tampoco defenderse cuando es atacado. Es el indefenso que, bajo el dominio del otro, se encuentra en condición de pasividad frente a una violencia de la que no puede escapar ni responder.

Revelando todo el potencial bestial del monstruo, la escena del daño se compone desequilibrada por esa violencia unilateral, no hay simetría, ni paridad, ni reciprocidad. Es una fuerza desmedida que empuja durante el desastre a empatizar hacia el lado de la debilidad del desfavorecido, en sus gritos y lamentos, en los cuerpos desgarrados, en los despojos del daño.

En la famosa serie *Los desastres de la guerra* de Goya (Figura 4) podemos apreciar la intensidad de este imaginario. El sinsentido de la guerra y sus diferentes formas de violencia son los elementos principales de estas obras que marcan distinciones frente a anteriores representaciones de exaltación patriótica aduladora o conmemorativa. En Goya aparecen sus brutales manifestaciones y consecuencias. En un escenario de sinrazón nos encara lo abyecto y oscuro, las monstruosidades de sus asesinos y los padecimientos de los indefensos; la brutalidad, el hambre, la desesperación, la destrucción. Muestra lo vulnerable y lo inerme, y también la insensibilidad del perpetrador en su disfrute bestial. Es la muerte en figuración explícita que no admite justificación alguna, pero que en algún punto, desde la posibilidad del héroe, nos presenta una opción de restablecimiento. Cuando el daño aparece, la representación del mal se inclina hacia su contraparte; el héroe, un alguien en el representacional que figura la resistencia, que encarna la esperanza y confronta la maldad. El héroe es la figura que retuerce el miedo, frena la huida, impide la estampida y el desorden total. Entre la víctima anónima surge un rostro identificable que intenta recomponer el antes del horror, que orienta la revuelta hacia la normalidad perdida, hacia la tranquilidad que fue afectada. En el caso de Goya, son tímidas figuras dentro de las víctimas las que toman ese protagonismo, distinto



al rol principal que adquiere este figural heroico en su contemporánea La Libertad guiando al pueblo de Delacroix (Figura 5); arquetipo de la resistencia, alegoría de la libertad, de todas las libertades de cualquier pueblo.

## Figura 4

*Los desastres de la guerra*



Parte de la serie de Francisco de Goya, Los desastres de la guerra (1810-1815).

## Figura 5

*La libertad guiando al pueblo*



Eugène Delacroix, La libertad guiando al pueblo, (1830).

Gárate, R. J. (2023). ¿Cómo digerir el mal? Reincidencias de los imaginarios universales del horror en las representaciones visuales chilenas de sus propios "males". *A&H, Revista de Artes, Humanidades y Ciencias Sociales*, (18), 41-72.

La figura del héroe en su representacional femenino, flameando la bandera en puño firme y en alto, se asoma reiteradamente en los imaginarios de revueltas posteriores; parece que no hay lucha de resistencia sin este imaginario. Es el potencial del levantamiento frente al horror, levantamiento en tanto ponerse en pie después de la caída, y levantamiento a modo de alzamiento frente al mal. Aparece también en el *Guernica* (Figura 6) de Picasso, en la mujer que sostiene en alto una lámpara encendida –la república–, que pese a todo resiste. Es un imaginario donde la víctima, pese al daño, resurge, crece, se impone y reinstaura el orden. El solo puño basta para revivirlo, es un símbolo de lucha de todo tipo de movimiento de resistencia en el siglo XX, y que en los horrores de nuestro país fue utilizado regularmente en panfletos, afiches, banderas y murales. El mal es digerible en este representacional en tanto es posible resistirlo y doblegarlo.

## Figura 6

### *Guernica*



Pablo Picasso, *Guernica*, (1937).

Otro categorial de héroe es la figura del mártir; un nosotros que pese a todo siguió luchando, y que invita a la acción del valor por sobre la paralización del miedo. Si el representacional del daño apunta a la posibilidad empática del “cualquiera” como víctima, el mártir ubica además al “cualquiera” como potencial amuleto, que pese a la derrota y la muerte, sostiene moralmente la

entereza frente al mal. En el *Guernica* es el soldado muerto el que cumple este rol, decapitado y mutilado de su brazo aún afirma una espada rota junto a una flor, representando la esperanza de todos aquellos que combaten. Esta obra aglutina también otros arquetipos, se afirma en un cimiento acumulado de sedimentos representacionales. Aparece la siempre viva paloma de la paz, pero ahora quebrada, deslavada, apenas visible, también reconocemos elementos de la mitología taurina y la tauromaquia; el rostro imperturbable de un toro y el caballo atravesado por una lanza gritando su padecimiento. Y asoma una clara cita a *La Pietà* (Figuras 7 y 8) de Miguel Ángel; la madre (María) que sostiene a su hijo muerto (Jesús), que revive ese dolor originario universal.

## Figura 7

### *La Pietà en Guernica*



Detalle de Picasso, P. (1937). *Guernica*.

## Figura 8

### *La Pietà*



Miguel Ángel. (1498-1499). *La Pietà*.

Esta referencia a *La Pietà* la podemos reconocer en variados imaginarios de nuestros horrores locales. Es una fórmula de representación común en el arte chileno de los años 70 y 80. El trabajo de *Dittborn*<sup>3</sup> es particularmente interesante en esta cita (Figura 9); insinúa a escondidas este imaginario con maniobras propias del arte de denuncia de la época de dictadura. Cuela la acusación del horror con el artilugio no explícito de una imagen de prensa rescatada de un fotograma de la grabación de la caída del boxeador cubano Benny Kid Paret en 1962, caída que le costaría posteriormente la muerte. Desde 1977 Dittborn (re)reproduce esta imagen con algunas

---

<sup>3</sup> Eugenio Dittborn (1943), se formó en dibujo, pintura y grabado en la Universidad de Chile. Viajó a Europa en 1966 para proseguir con su formación —regresó a Chile en 1972—. En compañía del teórico Ronald Kay y la artista visual Catalina Parra, organizó diversas exposiciones en torno a la Galería Época y publicó textos de arte de naturaleza experimental bajo el sello editorial V.I.S.U.A.L. Es considerado parte de la llamada Escena de Avanzada, un movimiento que marcó la renovación del campo artístico chileno durante la dictadura militar. Su obra se sumerge en las posibilidades de la impresión, la gráfica y el videoarte, superponiendo imágenes procedentes de diversas fuentes: revistas populares, fichas policiales, dibujos animados, manuales de artes plásticas, etc. Estas imágenes son intervenidas mediante una serie de técnicas manuales y tecnológicas. Su producción más distintiva son las llamadas *pinturas aeropostales*, intervenciones con pintura, fotografía, costura, etc. sobre lonas o papeles, que posteriormente se pliegan y almacenan en sobres con el propósito de ser enviadas a distintos destinos alrededor del mundo a través de la red de servicios postales.

intervenciones en distintas versiones, reajusta este relato de la muerte en el contexto local, asemejando formalmente la figuración clásica de *La Pietá* con esta muerte televisada, en análoga composición; un cuerpo tendido sin vida, auxiliado por otro cuerpo que lo afirma. Pero en este caso no es la madre la que sostiene el cadáver, quizás dando cuenta de la imposibilidad de llorar a un muerto desaparecido. El horror es más terrible porque tampoco permite el sollozo. El título “Pietá”, que cierra la estructura, sirve para enlazar al referencial y también para filtrar la denuncia en la actualidad censora de esos años.

## IMAGINARIOS NO FIGURATIVOS

El *Guernica* de Picasso asoma como el último universal figurativo del horror, anticipa los desastres de la Segunda Guerra, pero también culmina un tipo de representacional de las vanguardias del arte. El hombre reducido a una muerte sin rostro, calcinado por las bombas atómicas y desfigurado por el holocausto, acusa a la figuración en imposibilidad de forma de representar. La muerte del mártir, gloriosa, romántica y de liberación, y la representación del daño que atiende al absurdo de la guerra, enfrentan una clausura por desmesura de horror; de poshorror que vacía de sentido el ordenamiento civilizatorio. Poshorror consolidado en estos eventos del siglo XX pero ya anunciado en la Primera Guerra, o incluso antes. En *El grito* de Munch (Figura 10) de finales del siglo XIX ya reconocemos algo de esta figuración omitida, no hay monstruo, tampoco daño, ni héroe, ni mártir, solo un angustiado personaje desfigurado que en su grito desgarrador anticipa un miedo por venir, un inexplicable horror que queda por fuera del marco de representación.

## Figura 10

### *El grito*



Miguel Ángel. (1498-1499). La Pietà.

Las artes no solo están influenciadas por los horrores de estas dos guerras, se definen en función de ellas, reaccionan, se acomodan o defienden sus idearios. Si en la primera gran guerra y en el periodo entre guerras, el entusiasmo de modernidad reguladora aparecía como correlato sustentador, donde la explicación optimista del relato del mal apuntaba a corregir los lugares en que aún no había llegado su control, el holocausto y la bomba atómica, culmines del segundo suceso mundial devastador, dejan cuesta arriba ese tipo de confianzas de esta modernidad moderadora, dejan al orden dando tumbos, y dejan a las artes desaforadas de sustento ideológico, de programa y de recursos estéticos.

Este corolario final de la maldad máxima acerca los dos males posibles: el llamado mal moral, y el natural. La destrucción del todo, antes solo reservado al poder de la naturaleza, ahora queda disponible para el hombre. Dos miedos máximos aparecen: la inermidad y el horror de la extinción. Miedos que escalan a lo demasiado desamparado nos dirá Cavarero (2009), porque suman la indefensión, la desolación y lo vulnerable por exceso de vacío, por nulificación del individuo. Este

miedo material se vuelve inconmensurable, desproporcionado, escalado por la tecnología desbordante de la bomba atómica y de las prácticas del holocausto.

Y es esto inconmensurable lo que queda inimaginable, sin imagen de representación, en paradigma de imposibilidad como diría Adorno (2005), o en irrepresentabilidad, según Blanchot (1969), o a modo de “representación prohibida”, pasmada, desconcertada, en Nancy (2003), o en abismal falta de imaginación, de acuerdo con Muñiz-Huberman (2002).

Pero esto que parece un irremediable fin de la figuración en el arte, un fin del arte por falta de repertorio, una terminación que la estaciona en impedimento de acción, se acerca más a un desmoronamiento según García (2009), a un último escalón dialéctico entre cultura y barbarie, a un derrumbe de la propia condición de posibilidad de cultura. Superación que solo podría sostenerse desde un necesariamente nuevo punto de partida, que Souto (2007) identifica como el inicio de la conformación de un lenguaje de la imposibilidad, que asume la limitación propia de la representación; su incapacidad de acceso pleno al acontecimiento, su restricción a una mirada determinada en un enmarcado específico. Pero en el caso de estos horrores inconmensurables, esta restricción de encuadre evidencia por magnitud un imposible mayor que obliga, o permite, trabajar sobre este desfasaje parcelado de realidad, a modo de apertura de un sentido que nunca puede ser fijado. Es en este punto donde nos acercamos a la idea de “obra abierta” de Eco (1992) que, concentrado en los informalismos, da cuenta del giro no figurativo de las artes; abstracciones, desfiguraciones y materialidades, que construyen una obra que solo cierra en la presencia del otro receptor. La responsabilidad de completar la restringida representación de un horror que desborda su propio límite queda adscrita al observador.

El inconveniente de lo inefable, lo irrepresentable o lo sublime siempre ha sido un problema de las artes, pero ante este caos, escala su relevancia y sacude sus modos. Esta lógica del impedimento ante estos eventos del horror estaría dada no solo por una prohibición ética, sino también por el ordenamiento estético del arte moderno, que progresivamente quiebra con la representación y lo ubica en esencia de irrepresentabilidad. Lo irrepresentable en el arte se traslada de problema a condición y se adecúa al condicional de sus acontecimientos históricos horrosos.



## EL DESORDEN

El lenguaje de la imposibilidad en las artes se traduce en un desprendimiento de la figuración, el repertorio de la fealdad figurativa parece agotar sus recursos, se produce un vuelco hacia la materialidad y el caos compositivo. Frente al desorden y el desamparo civilizatorio, el arte reacciona representando la desorganización y la ilegibilidad desfigurada; materiales desgarrados, quemados y dañados, tachaduras y textos indescifrables son propios de los recursos expresivos del poshorror. Ante la “prohibición” de tanto horror, ante el encuadre imposible, el arte responde con grandes formatos a modo de ventana abierta sin marco, de muestra inexacta, de recreación fragmentada de un caos desbordante. No se figura ni al monstruo ni al daño, es el desorden despersonificado el que aparece configurado. Las formas anteriores dejan de tener sentido después de la devastación de la guerra, parecen no posibles los representacionales testimoniales de desastres tipo Goya, o denunciante al modo del Guernica. En un mundo deformado por el horror, el modo de representar recurre a nuevos materiales: arenas, yesos, arpilleras, trapos, cartones, papeles y restos de cualquier tipo. La pintura se “tortura” en el lienzo, se le agrede con orificios, cortes, rasgados y zurcidos, se disuelven las formas y se agregan ilegibilidades textuales y tachados que cuestionan la verbalidad escrita de una razón occidental agotada o fracasada.

El dolor y el horror de la destrucción dejan de ser representados a modo de escena que recrea algo fuera de su cuadro: es el mismo cuadro el ahora dolorido, marcado, fragmentado y de apariencia informe. Localmente reconocemos estos recursos en Balmes<sup>4</sup>, en obras realizadas en el exilio o en posteriores que insisten sobre temas de la dictadura, los reviven en lenta digestión (Figura 11).

---

<sup>4</sup> José Balmes (1927-2016) llegó a Chile en 1939 como refugiado de la Guerra Civil Española. Recibió su formación artística en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, desempeñando luego roles de profesor, director y decano en esa misma institución. En los años sesenta funda el Grupo Signo junto a otros artistas. En 1973 se exilió en París. Su obra se encuentra profundamente arraigada en los eventos políticos y sociales de Chile y América Latina. Emplea el gesto pictórico como su principal medio de expresión, inicialmente vinculándose con el informalismo y posteriormente incorporando elementos propios del collage, y de otros tipos de imágenes y materiales.



## Figura 11

### *Dos exilios*



Balmes, J. (2012). *Dos exilios*.

También asoman a modo de indescifrables, de elusión de censura. Frente a la limitación de una cultura amordazada utilizan la pista para lanzar la denuncia, un rastro ilegible a descifrar. Pequeños rumores que aparecen bajo los tachados, ocultos mensajes hacia el receptor atento. Un ejemplo de esta operatoria la podemos ver en “Cartas desde Chile” (Figura 12) de Hernández<sup>5</sup>, una serie de textos suprimidos y rayados que en sus títulos insinúan las fechas del drama de Lonquén<sup>6</sup>.

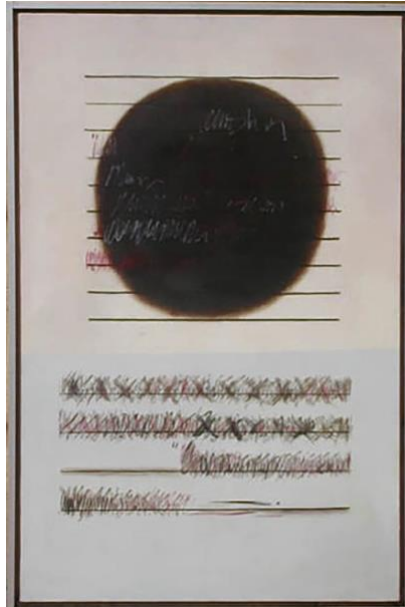
---

<sup>5</sup> Gilda Hernández (1935), pintora y grabadora. Obtuvo su licenciatura en Arte en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, donde tuvo como maestros a prominentes artistas como Matilde Pérez, José Balmes, Gregorio de la Fuente, Gustavo Carrasco, Nemesio Antúnez y Alberto Pérez. Realizó estudios de Grabado en el Taller 99. En paralelo, se desempeñó como profesora en la cátedra de Dibujo del Departamento de Artes Plásticas y asumió el rol de vicedecana en esa facultad.

<sup>6</sup> Detención, matanza y desaparición de 15 campesinos por parte de Carabineros de Chile en el año 1973, un mes después del golpe de Estado. Posteriormente, en el año 1978, los restos fueron encontrados ocultos en una mina abandonada en la localidad de Lonquén.

## Figura 12

### *Documento II*



Hernández, G. (1979). *Documento II*.

## EL ORDEN

Este representacional dolorido denunciado en el propio lienzo es consecuencia de un estado de ruina moral entre ciudades destrazadas, es resultado del despertar del horror al que se enfrenta Europa después de la guerra. Algunos de los modos de este arte del destrozado, sus gestos y formatos, no son tan distintos a las expresiones nacientes de Nueva York, pero difieren en que estas últimas están fuera del contexto de los desastres inconmensurables de la guerra. EE. UU. no solo es el gran granador de estos acontecimientos, además toma el relevo del centro de las artes y de las próximas nuevas vanguardias, pero ahora aparejadas de nuevos optimismos. Es un arte que recurre en primer lugar a procedimientos similares de sus pares europeos, pero sin la lógica de representación de un caos ingobernable, a modo de gesto pictórico regulado suman en sus obras pequeños ordenamientos, cruzan los modos dolientes con atributos propios del abstraccionismo de inicios del siglo, retoman algunos de sus idearios. Es posible lo bello, pero ahora entendido como orden,

66

simetría y proporción. Estos ordenadores de composición, color y forma, paulatinamente se concentran en pequeños detalles que culminan en la lógica de lo mínimo posible. Estructuras básicas donde forma y significado son reducidas a la menor complejidad viable, a la máxima esencia, a un vacío referencial de alusión, de figuración, de representación. Mínimos elementos de materiales, superficies y colores constantes, monótonos, repetidos. Pura percepción higienizada de cualquier registro subjetivo, placer exclusivamente estético, belleza propia del objeto en sus atributos hápticos y en sus relaciones espaciales entre los demás objetos.

La representación del dolor se apoya en estos ordenamientos minimalistas a modo de memorial, de recuerdo. La figuración parece que no alcanza para expresar el poshorror, pero tampoco para explicarlo o redimirlo. El sobrecogimiento del minimalismo apunta a esta ausencia desde su efecto de silencio ante las formas más simples. La desesperación del caos se imagina ahora desde su reparación y recuerdo, en un lenguaje nuevo que no intenta estetizar el daño: lo repara por su ausencia, en silencio figurativo y formal. Si el caos representa el mal, estas tendencias de instaurar un orden vuelven sobre la belleza y se manifiestan también sobre el recogimiento.

Pero esta oferta blanca, de precisión perfecta deshumanizada, también nos enfrenta a lo inerte, a la nada, a una muerte desdramatizada pero no menos terrible. Aparece algo siniestro, perturbador, al enfrentarnos a estos vacíos; nos pone el abismo frente a un mal no derrotable, casi no digerible.

Es un reduccionismo que progresivamente termina incluso destituyendo al objeto, en una operación que se centra en el concepto, que culmina en significado sin figuración ni forma, más cercano al texto, bordeando en su propia tautología. Paradójicamente, un arte que pretendía desprenderse de cualquier significado externo, que procuraba concentrarse solo en su realidad objetual desreferenciada, termina en un arte sin objeto, en pura significación muchas veces ajena a su propia realidad.

Estos registros minimalistas y conceptuales los podemos reconocer en variados artistas de nuestro país, pero en mecanismos mezclados, contaminados, de difícil caracterización bajo los paradigmas originales. Es propio de las artes de denuncia del horror de la dictadura utilizar los modos minimalistas en propuestas de carácter conceptual. Bajo la misma matriz de evasión a la

censura que reconocimos en los anteriores imaginarios, se construye en la lógica de lo oculto o no entendible, indescifrable ahora por su maniobra críptica, propia de la tendencia compleja del arte conceptual, llena de referencias, citas y desvíos del lenguaje.

En la obra de Rosenfeld<sup>7</sup>, "Paz para Sebastián Acevedo"<sup>8</sup> (Figura 13), visualizamos estos procedimientos, mezclados también con elementos de la representación figurativa del daño. Esta obra videográfica se construye con la fotografía de Acevedo inmolándose, alternada con registros de intervenciones mínimas que Rosenfeld realiza en los trazados de autopistas. Operaciones simbólicas que alteran los signos neutros de la señalética de la carretera, convirtiéndolos en cruces, en largas secuencias mortuorias que recuerdan a los caídos.

### Figura 13

#### *Paz para Sebastián Acevedo*



Registros de Lotty Rosenfeld (1985), *Paz para Sebastián Acevedo*.

<sup>7</sup> Lotty Rosenfeld (1943-2020) ingresó a la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile en 1963, donde obtuvo el título de Artífice. Su enfoque artístico se centró en la técnica del grabado hasta finales de la década de 1970. Las circunstancias políticas de la dictadura la llevaron a reconsiderar su papel como artista en la sociedad, lo que la condujo a vincular su práctica con el espacio público y a desarrollar trabajos relacionados con intervenciones artísticas y performances. En colaboración con artistas como Juan Castillo, Fernando Balcelles, Diamela Eltit y Raúl Zurita, funda en 1979 el Colectivo de Acciones de Arte (CADA), que posteriormente sería reconocido como parte de la llamada "Escena de Avanzada". Sus intervenciones en el entorno urbano se documentaban a través de medios como el video y la fotografía, que luego eran modificados por la artista con imágenes extraídas de la prensa y los noticieros.

<sup>8</sup> Obra en homenaje a un obrero chileno que, en 1983, llevó a cabo un acto de inmolación en la vía pública como un acto desesperado ante la detención y desaparición de sus hijos durante la época de la dictadura en Chile.

## CONCLUSIONES

Cada vez que se presenta un evento de horror, la necesidad de digerir ese mal, de asimilar su malestar, parece implicar la reincidencia de sus imaginarios universales. Son referencias que se reactivan, resurgen, se acumulan y superponen, y cuestionan una cierta linealidad histórica de representación que aparentemente fue desechando sus anteriores mecanismos. La reincidencia de los imaginarios universales figurativos sería más fuerte que los supuestos “avances” vanguardistas que los intentaron superar en sus modos y técnicas. El arte de vanguardia tiende a desprenderse de las figuraciones, pero estas persisten, se resisten a desaparecer cada vez que enfrentan un nuevo evento de desolado horror, asoman fuera de las llamadas artes, o anacrónicamente insisten entre sus bordes, muchas veces reconfiguradas en cruces de prácticas y disciplinas.

El relato del “otro” monstruo parece también siempre estar latente en todos estos imaginarios, se referencia en presencia activa o pasiva fuera del espacio representacional, o incluso como alusión conceptual a su inexplicable vaciado de sentido.

### Figura 13

*Piñechet*



Piñechet, (2019).

Monstruo y daño, en su variadas visualizaciones figuradas o abstractas, aparecen como las contrapartes para este marco de comprensión, confundido muchas veces en justificación o denuncia. Existe una especie de patrón de ubicación de víctima y victimario para construir una versión del mal, que se apoya en o desde una concreción visual. En el caso chileno, la resistencia al régimen figura al monstruo en Pinochet y articula el imaginario del daño en los torturados y desaparecidos. Por su parte, el régimen ubica al monstruo en el otro antisocial y arraiga el daño en las atrocidades de un supuesto terrorismo.

Hay dos relatos culturales en disputa, dos relatos que rivalizan las ubicaciones de victimario y víctima, y que a su vez forcejean la disposición de todos estos imaginarios universales del horror. Pero solo uno de estos relatos progresivamente se habría impuesto, prevaleciendo como narrativa y ubicación de los pares ordenadores del bien y del mal, agregando –además– sus imaginarios al sedimento histórico de los representacionales del mal. La figura de Pinochet, como monstruo prototípico de las dictaduras latinoamericanas, pasó a formar parte de los repertorios de representación del horror. Es un monstruo más que acusa, desde su arquetípica narrativa e imagen, la crueldad abusadora y traidora del tirano, de cualquier posible tirano. Imputación que podemos evidenciar, por ejemplo, en los eventos del llamado “estallido social” chileno del 2019. El nuevo “monstruo” declarado, Piñera, es homologado con la figura del representacional Pinochet (Figura 14), que además se “combate” con varios de los otros repertorios visuales ya descritos: *pietàs*, *guernicas*, *libertades guiando pueblos*, etc. (Figura 15).

**Figura 15**

*Pietàs, guernicas y libertades guiando pueblos*



Reversiones performáticas y murales de imaginarios universales  
realizadas durante el estallido social chileno en 2019.

Los imaginarios visuales prevalecen, son los que invaden finalmente la revisión histórica que determina la versión del mal y su consecuente digestión. Cómo digerir el mal, refiere entonces, tanto, a un modo de asimilación, como también a una puesta en imagen recursiva en disputa.

## REFERENCIAS

- Adorno, T. W. (2005). *Dialéctica negativa*. Akal.
- Arendt, H. (2003). *Eichmann in Jerusalem*. Lumen.
- Blanchot, M. (1969). *El espacio literario*. Paidós.
- Capona, D. y Del Campo, A. (2019). *Figuraciones del Mal*. FONDART.
- Cavarero, A. (2009). *Horrorismo*. Anthropos.
- Conde, C. (2004). Cave Canem. *A Parte Rei*, (34), 136-145.
- Eco, U. (1992). *Obra abierta*. Planeta.
- Eco, U. (2016). *Historia de la fealdad*. Debolsillo.
- Gárate, M. (2015). El nacimiento de un monstruo. *Caravelle*, (104), 87-114.
- García, L. (2009). Imágenes de ningún lugar. *Nombres*, XIX, (23), 309-323.
- Lévi-Strauss, C. (1988). *El pensamiento salvaje*. Fondo de Cultura Económica.
- Nancy, J. L. (2012). *La representación prohibida*. Amorrortu.
- Neiman, S. (2012). *El mal en el pensamiento moderno*. Fondo de Cultura Económica.
- Souto, V. (2007). *Aporías de la construcción artística de una memoria del horror*. IV Jornadas de Jóvenes Investigadores. Universidad de Buenos Aires.